

*A tutte le donne della mia vita:
dedico a voi il mio progetto rivoluzionario,
così che io possa sdebitarmi per tutto ciò che mi avete dato.*

INTRODUZIONE.....	1
-------------------	---

CAPITOLO I. Gli anni amari di Mario Mieli

I.1 Una breve vita intrisa di performance.....	5
I.1.1 L'ultimo Mieli: transessualità, alchimia e amore.....	7
I.2 I testi.....	10
I.2.1 I temi cardine per la rivoluzione.....	13
I.3. La <i>queer generation</i> : cenni storici.....	15
I.3.1 L'attivismo italiano negli anni 70.....	17
I.4 Il linguaggio nella militanza di Mieli.....	19
I.4.1 Chiarimenti terminologici.....	21
I.5 L'arte performativa ed il travestitismo.....	23
I.5.1 I teatri italiani e l'opera <i>en travesti</i>	25

CAPITOLO II. La rivoluzione nelle opere di Mieli

II.1 La liberazione della performatività.....	27
II.1.1 Il corpo come <i>medium</i> rivoluzionario.....	30
II.1.2 Gli emarginati <i>en travesti</i>	32
II.2 Le origini della provocazione.....	34
II.2.1 Le norme traviate vanno in scena.....	36

II.3 L'incomprensione del genio.....	38
II.3.1 Mieli un anticipatore scalzato.....	39
II.4 Arte e politica per il cambiamento.....	41
II.4.1 I nuovi orizzonti.....	43

CAPITOLO III. La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì!

III.1 L'antipsichiatria e la dirompenza politica.....	46
III.1.1 Il linguaggio teatrale.....	48
III.2 Quando rivoluzione diviene <i>en travesti</i>	49
III.2.1 Le origini della rivoluzione.....	52
III.3 La struttura dello spettacolo.....	53
III.3.1 I temi.....	56
III.3.2 Il pubblico.....	58
III.4 Analisi drammaturgica.....	59
III.4.1 I fondamenti del teatro secondo Mieli.....	61
III.4.2 Le radici della performance mieliana: sincerità e serietà.....	63
III.5 Utopia rivoluzionaria.....	65
III.5.1 Travestitismo e autocoscienza.....	67
III.6 Riprese e influenze su altre opere.....	69
III.6.1 Un monumento alla diversità.....	72

CAPITOLO IV. Rinquadrare Mario Mieli nella contemporaneità

IV.1 La <i>queer revolution</i> mieliana.....	74
IV.1.1 Educare lo sguardo.....	77
IV.2 Mieli pioniere del <i>queer</i> e <i>camp</i> in Italia.....	78
IV.2.1 Un catalizzatore di pensiero interdisciplinare.....	83
IV.3 Un archivio del passato e del presente.....	84
IV.3.1 Il “femminismo intersezionale” in Mieli.....	87
IV.3.2 Un nuovo essere umano.....	89
IV.4 L’amore libero.....	91
IV.4.1 La preziosa eredità di Mario Mieli.....	93

BIBLIOGRAFIA.....	95
-------------------	----

RINGRAZIAMENTI.....	101
---------------------	-----

INTRODUZIONE

Questa tesi approfondisce la performance *en travesti* negli anni Settanta del Novecento in Italia, analizzandone il contesto culturale, storico e sociale e indagandone il rapporto con lo schema binario che normalizza il pensiero occidentale a partire dall'opera e dal pensiero di Mario Mieli (1952-1983). Filosofo di matrice marxista, attivista senza mai aderire ad alcun partito, attore e autore di testi teatrali, Mieli fu tra i fondatori dei primi gruppi e collettivi che animarono il movimento omosessuale italiano ispirandone i principi e favorendo la futura creazione di un associazionismo a favore dei diritti delle persone discriminate. Con sua personalità dirompente, egli conferì all'arte *en travesti* precisi contenuti politici, veicolando attraverso le sue opere un messaggio rivoluzionario di lotta al sistema capitalista. Le sue performance affermarono, infatti, un manifesto dissenso nei confronti dell'oppressione che subivano le persone omosessuali negli anni Settanta in Italia, e portarono allo sviluppo di una diversa sensibilità per questi temi sociali e politici.

La tesi inquadra la movimentata biografia di Mieli nel complesso contesto sociale e culturale in cui ha vissuto, focalizzandosi sugli eventi storici che caratterizzarono quel periodo. In particolare, presenta la condizione vissuta dalle persone omosessuali e dunque l'attivismo, la riappropriazione linguistica e la performance che simboleggiano questa fase storica di affermazione identitaria e politica. In questo clima politico e sociale, il travestitismo si rivelò un potente strumento per immaginare una dimensione utopica e liberatoria dell'omosessualità, di cui Mieli divenne una figura di riferimento, poiché mostrava la sua diversità attraverso gli abiti femminili e una comicità spesso pungente. Infatti la performance *en travesti* è a tutti gli effetti una forma d'arte dalla lunga tradizione, capace di veicolare problematiche di tipo culturale e che storicamente mette in luce le dinamiche sociali che riguardano i generi. La tesi prende in considerazione, dunque, anche questioni di genere e aspetti culturali messi in luce dall'arte *en travesti* che veniva riproposta in maniera rivoluzionaria nei teatri italiani. Si analizzeranno vari strumenti di questa rivoluzione, dal linguaggio agli abiti, che vengono accomunati dalla parola chiave "riappropriazione" da parte della cultura omosessuale a lungo stigmatizzata e repressa. Queste pratiche sovversive, utilizzate per rappresentare la società, al contempo servivano ad affermare nuove identità mutevoli e per questo alternative rispetto alla norma che prevedeva solo le categorie di "maschio" e "femmina".

La tesi contestualizza la rivoluzione a cui Mieli mirava, in particolare attraverso la sua pratica performativa e la sua elaborazione teorica, che ambiva alla liberazione sessuale degli esseri umani e a un più ampio quadro di sovversione sociale di ispirazione marxista. La rivoluzione era ciò a cui Mieli puntava prodigandosi per la realizzazione di un'utopia sperimentale e la liberazione dell'amore, ovvero un profondo cambiamento sociale ma effettuato per vie pacifiche e aborrendo ogni forma di violenza. I concetti di uguaglianza, di libertà nell'esprimersi e di amare, che sottendono una visione utopica che egli cercava di raggiungere *in primis* nella sua vita, erano il frutto di una ricerca interiore e di percorsi di autocoscienza, che sono al centro di questa disamina focalizzata sulle sue sperimentazioni teatrali. Attraverso la performance e grazie ai suoi spettacoli a teatro, Mieli puntava sia ad affermare un nuovo modo di relazionarsi con le persone emarginate sia a consolidare un diverso sguardo con cui guardare all'omosessualità, proponendo forme di travestitismo che invitavano alla riflessione e all'educazione del pubblico.

L'opera *La Traviata Norma. Ovvero: Vaffanculo... ebbene sì!* (1976), rappresentata per la prima volta il 9 marzo 1976 a Milano, che Mieli scrisse e recitò insieme al gruppo di attivisti di cui faceva parte, il Collettivo Nostra Signora dei Fiori, costituisce un caso esemplare di questa realtà alternativa, performata interamente *en travesti*. La mancanza di documentazione video dello spettacolo, l'assenza di un copione fisso e l'uso dell'improvvisazione da parte dei performer hanno reso più complessa la ricostruzione dello spettacolo ed evidenziato alcune incongruenze tra le varie fonti consultate (racconti dei performer, interviste e fotografie delle varie repliche), che testimoniano quanto andò in scena e come. Mieli ambiva a costituire un fronte unico di tutte le persone sottopresse dal sistema patriarcale e insieme ad esse sovvertire l'organizzazione capitalistica della società e per ottenere questo risultato ricorse al linguaggio e al dispositivo teatrale. Il messaggio rivoluzionario espresso grazie a questi potenti mezzi, riscosse successo e segnò l'inizio di una nuova stagione per il teatro italiano *en travesti* dalla esplicita valenza politica che mirava a denunciare la prevaricazione del maschio bianco ed eterosessuale sulle altre "categorie". Questa fase, che fu definita "teatro frocio", durò dal 1976 al 1986 e ispirò molte altre compagnie teatrali, divenendo un imprescindibile punto di riferimento per le prime forme di militanza omosessuale e anticipando, nel contesto italiano, l'affermazione culturale e sociale dell'omosessualità.

La tesi analizza il canovaccio su cui si basava la rappresentazione di quest'opera del Collettivo Nostra Signora dei Fiori, rintracciando il pensiero veicolato dalle teorie di Mieli e individuando le possibili motivazioni della sua fortuna nell'ambito della cultura e della società. L'analisi dell'opera manifesto di Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (1977), che propone un percorso di dissolvimento e ricomposizione dell'identità umana per affermare un nuovo essere umano libero e pansessuale, costituisce un altro passaggio di questo lavoro di ricerca. Per Mieli la nuova soggettività androgina era un modo per sperimentare una piena sessualità nonché un modello per l'umanità. La tesi mette inoltre in luce sul piano dell'elaborazione teorico-politica il riferimento al femminismo, con cui Mieli cercò forme di alleanza, che ebbero risvolti fondamentali nel suo percorso che lo portò ad affermare la figura dell'omosessuale come fattore di rottura della norma patriarcale ed eterosessuale.

La tesi inserisce la disamina dell'utopia mieliana in un contesto sociale e culturale attraversato da profonde tensioni politiche e sociali, ed evidenzia in che misura si è rivelata decisiva per l'affermazione delle teorie *queer* in Italia. Mieli ha anticipato le teorie *queer* degli anni Ottanta e Novanta, non solo grazie ai suoi scritti teorici, ma anche con la sua militanza e le sue performance cariche di contenuto rivoluzionario. Egli si appoggiò sulle conoscenze dei *cultural studies* e dei *feminist studies*, cercando una mediazione con questi campi del sapere. Fece, inoltre, dell'estetismo e della performance uno stile di vita, affermandosi come pioniere del *camp* nell'ambito italiano, proprio per la sua volontà di teatralizzare l'esistenza. Inoltre Mieli segnalò l'importanza di educare a vedere con altri occhi l'omosessuale, proponendo durante le sue performance formative molti spunti di riflessione.

Il messaggio di Mieli, veicolato tramite la performance e gli scritti, era stato considerato troppo eccentrico per il suo tempo nonostante l'indubbio successo e l'attenzione che catalizzò. Tuttavia, le sue teorie costituiscono una presenza imprescindibile nella storia del movimento omosessuale italiano, in quanto simbolo della lotta per la liberazione dall'oppressione e la necessità di autodeterminazione dei corpi. L'ultima parte della tesi propone un approfondimento di questa eredità intellettuale e artistica di Mieli, e indaga gli effetti che produsse nella politica, nella società, nel teatro e nella cultura coevi. La tesi propone, infine, alcuni parallelismi argomentativi tra le opere mieliane e la produzione filosofica e artistica

queer contemporanea, a dimostrazione di come la sua attività abbia aperto il cammino alla conquista dei diritti degli omosessuali e sia ancora viva nel XXI secolo.

CAPITOLO I. GLI ANNI AMARI DI MARIO MIELI

I.1 Una breve vita intrisa di performance

Mario Mieli, sestogenito di Liderica Salina e Walter Mieli, nacque il 21 maggio 1952 a Milano e trascorse la sua infanzia a Lora, area periferica di Como.¹ Nel 1968, a seguito di una grave malattia del padre, la famiglia Mieli si trasferì a Milano dove Mario frequentò il liceo classico Parini in compagnia della sorella minore Paola: questo fu un periodo significativo che segnò la sua vita. Altrettanto considerevole fu l'aver vissuto in prima persona l'inizio della strategia della tensione, determinata dall'esplosione di una bomba alla Banca dell'Agricoltura il 12 dicembre 1969, che portò a manifestazioni e occupazioni in tutto il capoluogo lombardo e allo stesso liceo Parini.² In questa stagione di fermento e di sangue, le proteste studentesche e le lotte operaie si unirono per esprimere volontà di rinnovamento e Mieli partecipò in particolare alle attività del movimento omosessuale milanese. Al termine degli studi liceali venne esonerato dal servizio militare per eccessiva miopia, dunque nel 1971 espatriò per perfezionare il suo inglese, a Londra, dove si integrò nel movimento omosessuale *Gay Liberation Front* (GLF), ma nel settembre dello stesso anno si immatricolò all'Università degli studi di Milano (la 'Statale') per studiare filosofia morale, pur continuando la sua attività rivoluzionaria londinese.³

Il fermento si manifestò anche in Italia, infatti il libraio Angelo Pezzana e altri attivisti fondarono nella primavera del 1971 l'associazione torinese di stampo marxista: “Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano” (FUORI!), di cui uscì a dicembre il numero zero dell'omonima rivista.⁴ Nella primavera del 1972 Mieli tornò a Milano e prese parte alla redazione del FUORI! per il primo numero del “giornale nuovo”, pubblicato nel mese di giugno in risposta alle teorie riparative proposte dal I Congresso Internazionale di Sessuologia, tenuto a Sanremo. Il 5 aprile, nei momenti che precedettero l'apertura del Congresso, ebbe luogo nella città ligure la prima manifestazione pubblica di omosessuali in Italia, attraverso l'esposizione

¹ Schettini Laura, *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani* (2015) [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)

² Vittoria, Albertina, *Storia del PCI: 1921-1991*, Roma, Carocci, 2007, p. 120.

³ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Milano, Marsilio, 2019, p. 329.

⁴ <https://it.wikipedia.org/wiki/Fuori!>

di cartelloni e volantinaggio, che vide la collaborazione del FUORI! con esponenti del FHAR francese (*Front homosexuel d'action révolutionnaire*).⁵ In tale occasione Mieli arrivava direttamente da Londra e la documentazione fotografica nel primo numero del FUORI! lo immortalava mentre distribuiva volantini, abbigliato in maniera rivoluzionaria come descriveva Pezzana: “una camicetta di seta con le maniche ampie e svolazzanti e in testa un foulard annodato sopra la fronte come usavano le lavandaie di una volta”.⁶ A ben vedere, però, la dirompenza sociale dell’attivismo *en travesti* di Mieli traeva ispirazione, più che dall’abbigliamento delle lavandaie, dalla potenza performativa della *first lady* americana Jacqueline Kennedy.⁷ In particolare si espresse riguardo alle prime esperienze di travestitismo in un articolo firmato con lo pseudonimo “Mario Rossi”, dove raccontò l’esperienza vissuta con altre *star* militanti, munite di borsette cariche di cosmetici e spille gioiello:⁸ tra il 6 e il 12 giugno 1973 si svolse a Berlino la più grande manifestazione pubblica omosessuale mai tenuta in Europa, un Congresso internazionale organizzato dall’HAW (*Homosexuelle Aktion Westberlin*).⁹ Tuttavia la scandalosa presenza travestita di Mieli durante le manifestazioni era solamente una parte della sua fascinosa avventura da militante: il *leit motiv* da lui perseguito era quello dell’esistenza come *performance*.¹⁰ Dunque l’espressione libera a cui egli mirava era quella dell’omoerotismo senza alcuna oppressione e quindi il concludersi della persecuzione contro gli omosessuali dichiarati, che portasse alla negazione della polarità tra i sessi e alla liberazione della natura ermafrodita del desiderio.¹¹

Mario Mieli era un filosofo e nei suoi scritti parlava frequentemente di sé usando pronomi femminili, ad esempio il suo romanzo autobiografico *Il risveglio dei faraoni* (1994) iniziava dichiarando che, mentre era nel grembo di sua madre, tutti si aspettavano nascesse una bambina

⁵ Cohen, Alfredo, (1972), «Come si vince contro chi ci opprime: l’Omosessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire». in *FUORI!*, 1, (1), pp. 3-5.

⁶ Pezzana, Angelo, *Un omosessuale normale: Diario di una ricerca d’identità attraverso il ricordo, la storia, il costume, le vite*, Roma, Stampa Alternativa, 2011, p. 83.

⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Milano, Marsilio, 2019, p. 117.

⁸ Rossi, Mario, (1973), «Berlino: l’Omosessualità scavalca il muro», in *FUORI!*, 11, (1), pp. 11-13.

⁹ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, cit p. 333.

¹⁰ Scarlini, Luca, *L’uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020, p. 11.

¹¹ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 (riedizione a cura di Gianni Rossi Barilli e Paola Mieli), pp. 241-242.

che si sarebbe chiamata Franca.¹² Nella vita di tutti i giorni invece giocava con la somiglianza tra il nome Mario e Maria richiamando sia la santità della figura biblica sia il provocante personaggio omonimo rappresentato in *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo...ebbene sì!* (1976).¹³ Proprio l'inizio del film *Gli anni amari* (2019) di Andrea Adriatico, dedicato alla vita di Mieli, si apriva con la scena della lettura di un tema in classe in cui il protagonista scriveva: "Mi chiamo Mario, o se preferite Maria" sottolineando la precoce autoironia dell'autore.¹⁴ Infine, è necessario osservare che Mario Mieli proponeva la sua rivoluzione sociale e culturale attraverso la performance in anni davvero amari, in cui la criminalizzazione e la conseguente medicalizzazione delle persone omosessuali era ancora la norma.¹⁵ Precursore degli studi di genere, attivista, performer, poeta, intellettuale e saggista egli dedicò la sua vita, talvolta rischiandola, alla liberazione dell'Eros usando l'estetica del travestitismo come strumento di lotta all'eteronormatività e al capitalismo. Sia la sua esistenza sia le sue opere provocatorie furono un intreccio tra *performance*, teatro e scrittura, che usò come tramite per dichiarare "l'intollerabile grandezza del corpo" in una stagione antecedente al dilagare dell'AIDS e alla conseguente trasformazione del corpo in oggetto di commercio.¹⁶

I.1.1 L'ultimo Mieli: transessualità, alchimia e amore

Nel 1977 Mario Mieli ottenne la pubblicazione della tesi di laurea premiata con lode nell'anno precedente e questo fu un momento decisivo per la sua vita. Edita presso Giulio Einaudi nella collana "Saggi" con il titolo *Elementi di critica omosessuale* destò subito l'attenzione di molti, tra cui Francesco Siniscalchi, esoterista e massone di origini romane.¹⁷ Quest'ultimo scrisse al giovane laureato una lettera riservata, in merito ad un testo epistolare cinquecentesco di

¹² Mieli, Mario, *Il risveglio dei Faraoni*, Paderno Dugnano, Cooperativa Colibrì, 1994, p. 13.

¹³ De Laude, Silvia, *Fly Translove airways: Petrolio e Il risveglio dei faraoni di Mario Mieli*, in "LaRivista", n. 4, 2015, p. 10.

¹⁴ Finos, Arianna, (06/03/2020) «Libertà e follia, il genio dimenticato di Mario Mieli» [online]. *La Repubblica* https://www.repubblica.it/spettacoli/2020/03/06/news/liberta_e_follia_il_genio_dimenticato_di_mario_mieli-300874287/

¹⁵ Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «Teatro e performance LGBT+» [online]. *Mimesis Journal*, 10, 2, p. 5-12 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

¹⁶ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020, p. 11.

¹⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. p. 340.

Paracelso indirizzato a Brunder:¹⁸ tale documento, che determinò l'avvio di un dialogo tra l'esoterista romano e il filosofo milanese, suscitò gli interessi alchemici di Mieli. L'alchimia¹⁹ era un insieme di dottrine religiose e pratiche esoteriche, diffuse nel Medioevo e Rinascimento, che proponevano la trasformazione di metalli vivi in metalli preziosi. Pertanto la ricerca alchemica a cui si dedicò Mieli negli ultimi anni di vita si legò all'amore, come lui stesso affermò in una *Ultima conversazione con Felix Cossolo* nel 1979: in tale intervista annunciò la stesura del proprio romanzo autobiografico (pubblicato con il titolo *Il risveglio dei faraoni* 1994) che conteneva anche le sue scoperte alchemiche.²⁰

Per Mieli l'alchimia era un passaggio necessario per la liberazione dell'essere umano e quindi della sessualità, questione che egli riprese dal testamento morale di Carl Gustav Jung "*La psicologia del transfert*" (1962). Proprio lo psichiatra svizzero compì un'indagine ossessiva sulla natura dell'ermafrodito, simbolo di allineamento degli elementi della realtà, che venne definito come la "pietra filosofale" ricercata dalla distillazione alchemica.²¹ Jung fu un chiaro punto di riferimento per Mieli infatti "la transessualità innata nell'essere umano",²² tema cardine di *Elementi di critica omosessuale* (1977), non venne intesa come la contemporanea accezione di "individuo che non si identifica con il proprio genere di nascita", bensì proponeva una diversa definizione di "transessualità", appoggiandosi al mito platonico dell'Uomo primigenio ermafrodito a cui si rifacevano gli studiosi di alchimia come Jung.²³

A tal proposito il 24 novembre 1977 Mario Mieli partecipò alla rubrica della RAI "*Come mai?*" affermando: "ogni uomo è anche donna e ogni donna è anche uomo, sia il fatto che esiste una pluralità di tendenze nell'Eros"²⁴. Questa fu una delle dichiarazioni più rilevanti per comprendere il contenuto di *Elementi di critica omosessuale*, in cui si sostiene che ogni persona ha dentro di sé tutte le identità sessuali e che secoli di censura e di criminalizzazione della transessualità hanno portato alla creazione di infelici "criptocheche".²⁵ La transessualità,

¹⁸ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L'ultimo Mario Mieli*, Roma, Libreria Croce, 2012 p. 28-29.

¹⁹ Mola, Alessandro, *Enciclopedia Universale Garzanti*, Milano, Garzanti Libri, 2011, p. 51.

²⁰ Cossolo, Felix, (15/02/2015) «*Mario Mieli ed una "Ultima conversazione con Felix Cossolo"*» [online]. *Lambda*, n. 24, <https://www.culturagay.it/intervista/508>

²¹ Scarlini, Luca, *Ermafroditi, chimere e prodigi del corpo, tra storia, cultura e mito*, Roma, Carrocci, 2015, p. 93.

²² Albanese, Matteo, (14/07/2022) «*Mario mieli: elementi di non-binarismo*» [online]. *La Falla del Cassero*, <https://lafalla.cassero.it/mario-mieli-elementi-di-non-binarismo/>

²³ Platone, *Simposio*, Milano, Rusconi Libri, 2016, p. 45.

²⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. p. 314.

²⁵ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 11.

disposizione erotica infantile, polimorfa e “indifferenziata” insita in ogni essere umano, esprime la pluralità delle tendenze dell’Eros e dell’ermafroditismo originario, che tuttavia la repressione sociale relega negli abissi dell’inconscio.²⁶ Quello a cui tale indagine mirava era rendere chiara la complessità dell’Io e di conseguenza delle sue pulsioni sessuali e primitive. Per questo motivo la ricerca dell’amore era ritenuta da Mieli il filo conduttore di tutta l’esistenza umana, che dietro l’aspetto dello spregiudicato performer aveva una visione esistenziale più dolce.²⁷ Lo scalpore portato dalle tematiche e dalla contestazione algida al capitalismo e alla costruzione sociale binaria, celava una chiarezza espositiva degli argomenti e precisi obiettivi soprattutto in questa fase più matura.

Tuttavia questi anni amari videro anche il rapimento di Aldo Moro il 16 marzo 1978 da parte di un commando delle Brigate Rosse, che segnò gravemente la democrazia italiana e il ritrovamento del suo cadavere nella Renault 4 rossa pose fine a un periodo di dialogo e di apertura sociale.²⁸ Questi mesi portarono Mieli a rimettere in discussione alcune sue teorie e il 31 luglio scrisse una lettera all’amica Anna, confessando di aver pensato più volte al suicidio nei mesi precedenti, ma di avere deciso di continuare a lottare.²⁹ La lotta di Mario Mieli prese forma non solo nei congressi e nei testi scritti, ma anche in scena con gli spettacoli di Milano *Questo spettacolo non s’ha da fare: andate all’inferno!* (1977), *Krakatoa* (1979) e *Ciò detto passo oltre* (1981); a Roma una video performance *Non è mai troppo ovvio* (1979); una performance *Dai bordelli di New Orleans* (1983) a Milano.³⁰ Scrisse inoltre la sceneggiatura del film del regista Guido Tosi *Una favola spinta* realizzato tra il 1983 e il 1984, che evocava temi trattati nel suo ultimo romanzo.

Mieli si batteva per la libertà di espressione e in una delle sue svariate conferenze affermò: “Tutto ciò che è represso è occulto: un’autentica prassi e un’autentica teoria della liberazione disvelano l’occulto, che finora è stato scoperto solo da esoteristi o sciamani o matti. Ecco perché ho messo in evidenza il nesso esistente fra liberazione dell’Eros e Alchimia”.³¹ L’Alchimia era considerata nel passato addirittura un’arte e affascinò numerosi artisti, poiché la lavorazione di

²⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale* p. 19

²⁷ Scarlini, Luca, *L’uccello del paradiso*, p. 30.

²⁸ Vittoria, Albertina, *Storia del PCI: 1921-1991*, Roma, Carocci, 2007, p. 137.

²⁹ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 342.

³⁰ Ivi. p. 343 ss.

³¹ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L’ultimo Mario Mieli*, Roma, Libreria Croce, 2012, p. 38.

metalli aveva il compito di svelare sempre significati allegorici, come ad esempio la ricerca della pietra filosofale.³² Il processo di elaborazione, distillazione e trasformazione della materia si poneva alla base della ricerca alchemica che interessò Mieli³³ e, grazie a questi interessi esoterici e ai conseguenti “viaggi allucinati”, arrivò ad attribuirsi in diverse sedi il ruolo di “nuovo messia”, oscillando negli ultimi anni tra la convinzione di essere onnipotente e periodi di forte depressione, da cui cercava di fuggire.³⁴

L’ultima intervista che rilasciò fu a Gianpaolo Silvestri il 5 marzo 1983 e rivelò il tradimento di tutti coloro che riteneva amici, in un momento privato antecedente l’intervista, lamentando l’insuccesso di uno spettacolo messo in scena a Milano il sabato precedente.³⁵ Egli dichiarò inoltre che la sua fiamma di speranza nel raggiungimento dell’Armonia continuava ad ardere, e che solo attraverso l’unione delle forze si sarebbe potuta scongiurare la catastrofe nucleare, il cessare dei disastri ecologici di origine antropica e la liberazione dell’Eros dalla schiavitù capitalista. Seguirono giorni di forte turbamento interiore, dovuti soprattutto alla prossima pubblicazione del suo romanzo *Il risveglio dei faraoni* (1994), ma il 12 marzo si tolse la vita nel suo appartamento a Milano.³⁶

I.2 I testi

L’opera che fece di Mieli una figura intellettuale *queer*³⁷, fu certamente *Elementi di critica omosessuale* (1977) in cui si affrontò la questione dell’omosessualità maschile e le numerose problematiche derivanti dal binarismo di genere.³⁸ All’argomentazione filosofica della tesi di laurea si aggiungevano sia elementi biografici, tra cui l’esperienza di ricovero in una struttura

³² Wittkower, Rudolf e Margot, *Nati sotto saturno: la figura dell’artista dall’antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968, p. 98.

³³ Scarlini, Luca, *L’uccello del paradiso*, p. 79

³⁴ Schettini Laura, *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani* (2015) [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)

³⁵ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia*, p. 13.

³⁶ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 351.

³⁷ Il termine “*queer*” indica la negazione dell’eterosessualità in quanto unico termine di paragone per le varie sessualità. I *queer studies* vertono sul concetto di identità come mobile, in continua costruzione e quindi mutabile, dal momento che ogni individuo incarna una diversa identità.

³⁸ Scarlini, Luca, *L’uccello del paradiso* p. 17.

per persone con disturbi psichiatrici e le sue conseguenze, sia osservazioni delle varie comunità omosessuali conosciute nei diversi soggiorni all'estero.³⁹ Tre sono i livelli, di scrittura e di pensiero, su cui si articola la costruzione complessa dello scritto: la generale esperienza storica, filosofica e teorica; la collettività e il costante richiamo al “noi” (omosessuali); il soggetto omosessuale Mario Mieli.⁴⁰ Essere dichiaratamente omosessuali era inconsueto durante “gli anni amari” e Mieli non rispettava alcuna regola imposta dalla pressione moralizzatrice della società, non fingeva e neppure si nascondeva, anzi andava in scena e si rappresentava liberamente, senza alcuna maschera. Dunque in *Elementi di critica omosessuale* risultava di primaria importanza la ricostruzione della memoria LGBT+⁴¹, cancellata e censurata da parte delle dittature e dalla maggioranza conservatrice, ma soprattutto da coloro che avevano scritto la Storia che erano educastratori, psiconazisti e criptocheche.⁴²

Mieli discute il polimorfismo “perverso” citando il mito dell'androgino di Platone, sostenendo che gli esseri umani fin da bambini sono soggetti all'educastrazione, un processo culturale e sociale che inibisce tutte le tendenze e le pulsioni (tra cui il sadismo, la coprofilia, l'urofilia, il masochismo e la pedofilia).⁴³ Nel secondo capitolo, intitolato “Come gli omosessuali, di rogo in rogo, divennero gay” Mieli restituisce non solo le nozioni storiche della persecuzione degli omosessuali nei secoli, una storia costellata di stermini e tabù, ma anche le origini del movimento e la rivendicazione di uguali diritti.⁴⁴ L'autorità responsabile di tutte le repressioni dell'omoerotismo è la struttura sociale patriarcale il cui smantellamento è propedeutico, nel progetto di Mieli, alla distruzione del sistema capitalistico che sublima l'Eros nel lavoro, opprimendolo.⁴⁵ Inoltre l'educastrazione reprime “l'io profondo” ovvero quella parte di noi che Jung definirebbe “Anima” oppure “*Animus*”, recuperabile attraverso l'alterazione psichica della

³⁹ Schettini Laura, Treccani Dizionario Biografico degli Italiani (2015) [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)

⁴⁰ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Milano, Marsilio, 2019, p. 13.

⁴¹ Seguendo le indicazioni della professoressa Maya de Leo, studiosa di Storia LGBT+ e teoria *queer*, ho fatto riferimento alla comunità LGBTQIA+ con il seguente acronimo abbreviato, considerando il “+” come un elemento inclusivo per tutte le altre categorie e persone *queer*.

⁴² Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020, p. 23.

⁴³ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 (riedizione a cura di Gianni Rossi Barilli e Paola Mieli), p. 17.

⁴⁴ Ivi, p. 63.

⁴⁵ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020, p. 24.

schizofrenia, latente in tutti gli esseri umani:⁴⁶ ogni omosessuale, per Mieli, incontrerebbe nella sua esperienza la “follia”, la più profonda forma di conoscenza dell’io.⁴⁷ Tali idee, non condivise da tutti, si ritrovano anche negli articoli e nell’attivismo del “FUORI!”, e suscitavano parecchie discussioni tra i suoi membri: alcuni consideravano *Elementi di critica omosessuale* la loro bibbia,⁴⁸ mentre altri con affetto e ammirazione erano convinti che queste teorie dovessero avere una successiva evoluzione.⁴⁹

Uno dei concetti chiave, trattati all’interno della redazione durante le discussioni sull’autoconsapevolezza, era l’espressione della sessualità nella vita quotidiana: Mieli, fu accusato più volte di pedofilia⁵⁰ per le sue dichiarazioni sulla sessualità infantile, ma semplicemente non condannava alcuna forma di sessualità e le apprezzava tutte a patto che non fossero violente.⁵¹ Tuttavia la federazione del FUORI! con il Partito Radicale nel 1974, determinò il distacco di Mieli e portò alla formazione del Fuori-autonomo che ribadiva invece il legame con i partiti extraparlamentari e soprattutto la propria linea rivoluzionaria.⁵² Come dichiarato da Pezzana, la questione della rivoluzione fece molto discutere i membri del gruppo, poiché negli anni Settanta era una tematica che si legava saldamente alla violenza, da cui invece la proposta di lotta del FUORI! prendeva le distanze.⁵³

Negli ultimi anni della sua breve vita Mario Mieli si dedicò alla stesura del romanzo autobiografico *Il risveglio dei faraoni* (1994) che egli stesso definì nell’intervista con Felix Cossolo:⁵⁴ “storia di una checchina borghese che a poco a poco diventa alchimista; il titolo, per

⁴⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 (riedizione a cura di Gianni Rossi Barilli e Paola Mieli), p. 189.

⁴⁷ Ivi, p. 181.

⁴⁸ Alliva Simone, *Fuori i nomi! Intervista con la storia italiana Lgbt*, Roma, Fondago Libri, 2021, p. 74.

⁴⁹ Ivi, p. 40.

⁵⁰ La passione di Mieli per la psicoanalisi (e per lo sviluppo della sessualità) presentava punti di contatto con la visione del filosofo francese Paul-Michel Foucault. Egli proponeva, in maniera simile a Mieli, lo sperimentare dei piaceri corporei per rimettere in discussione la gestione politica dell’integrazione sessuale, tuttavia divergendo fortemente sulla questione marxista. I due pensieri spesso convergevano infatti entrambi contrastando le istituzioni della normalità in quanto tale ma per Foucault il corpo non è sessuato e viene investito dell’idea di sesso naturale o essenziale: esso acquisisce significato all’interno di relazioni di potere.

⁵¹ Antonelli Carlo, *FUORI!!! (1971-1974): Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano*, Roma, NERO, 2021, p. 5.

⁵² [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)

⁵³ Antonelli Carlo, *FUORI!!! (1971-1974): Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano*, Roma, NERO, 2021, p. 3.

⁵⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Milano, Marsilio, 2019, p. 294.

il momento provvisorio, è *Gineprai*”. In gran parte del romanzo Mieli si identifica in Cristo⁵⁵ e racconta aneddoti molto intimi, facendo costante riferimento alle origini egiziane della famiglia, sostituendo i nomi di molti membri con quelli del Dramma Sacro di Abido.⁵⁶ Nell’intreccio narrativo incalzante i membri della famiglia erano riconoscibili e nonostante il contratto firmato con la casa editrice Einaudi, il padre Walter intervenne⁵⁷ per annullare la pubblicazione ritirando il manoscritto. Il libro venne clandestinamente pubblicato nel 1994 grazie alla Cooperativa Colibrì e prontamente ritirato dalla famiglia.⁵⁸

Circa cinquanta scritti mieliani, alcune tra le testimonianze più rilevanti e una biografia critica, vennero raccolti da Paola Mieli e da Massimo Prearo, per essere pubblicati per la prima volta nel 2019 in *“La gaia critica”*(2019) un imprescindibile archivio del pensiero mieliano.⁵⁹

I.2.1 I temi cardine per la rivoluzione

Nella premessa dell’opera-manifesto *Elementi di critica omosessuale*, Mieli dichiarava la difformità stilistica dovuta alla rielaborazione della sua tesi di laurea e il conseguente mescolamento di toni scolastici con altri più inibiti.⁶⁰ In questi termini si articolava la questione omosessuale, definita dall’autore come un *mare magnum* sconfinante nell’oceano della questione femminile. Lo sviluppo dell’argomentazione verteva sulla costante contrapposizione alle riflessioni mieliane, i tabù (ricostruiti storicamente) e le comuni teorie antiomosessuali, appartenenti alla norma dell’“educastrazione”. Infatti nella visione di Mieli l’eterosessualità non era affatto naturale bensì la trasformazione del bambino, tendenzialmente polimorfo e perverso, in un adulto eteronormato e eroticamente mutilato.⁶¹ Gli effetti di questa drammatica

⁵⁵ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L’ultimo Mario Mieli*, Roma, Libreria Croce, 2012, p. 80.

⁵⁶ Brockett, Oscar, *Storia del teatro: Dal dramma sacro dell’antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 15. L’origine del dramma e del teatro, secondo alcuni studiosi, avrebbero origine nell’istinto narrativo e nel racconto orale. Molti reperti egiziani contenenti le testimonianze di miti egiziani presentavano carattere drammatico e passi di dialogo contenenti indicazioni per l’azione. Il rito egiziano più importante era il Dramma Sacro di Abido, che rievocava la morte e resurrezione del dio Osiride, la cui rappresentazione avveniva probabilmente in luoghi diversi e durava per mesi. Era una delle rappresentazioni drammatiche più complesse mai messe in scena.

⁵⁷ <http://www.leparoleelecose.it/?p=9207>

⁵⁸ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 352.

⁵⁹ Ivi, p. 11.

⁶⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 7.

⁶¹ Ivi, p. 17.

norma (sociale, culturale, sessuale) sfociavano in un virilismo competitivo e complessato, trasformando lo schiavo maschio-bianco del capitale in un individuo eroticamente represso e socialmente alienato. Secondo questa visione il capitalismo fondava sul lavoro il dominio dei corpi, pagandoli attraverso esigue porzioni di privilegio maschile-eterosessuale.⁶² La violenza maschile era centrale nel lavoro critico di Mieli: a causa della frustrazione e l'angoscia di negare l'omosessualità, il capitale offriva ai repressi la possibilità di opprimere gli omosessuali manifesti, sfogando così la violenza anti-omosessuale.⁶³

L'oppressione della femminilità non era solamente repressione dei comportamenti femminili negli uomini, ma anche sottomissione delle donne, riproponendo dinamiche necessarie a ribadire la norma eterosessuale.⁶⁴ Il figlio maschio era costretto a reprimere la propria femminilità secondo il modello virile del padre, assolutizzando sessualmente il ruolo passivo della femmina; la figlia era invece condannata a riconoscersi nello stereotipo della femminilità sottomessa, quindi alla negazione del clitoride e della sessualità femminile.⁶⁵ La traduzione in termini sociali di questa visione era la mancanza di amore, in quanto quello patriarcale non era considerabile come amore genuino, bensì la sua sottomissione.

Per questo e altri motivi Mieli considerava le donne come l'origine della Rivoluzione, arrivando a proporre uno "sciopero sessuale ad oltranza" nei confronti dei maschi eterosessuali.⁶⁶ Infatti soltanto la lotta femminista al fianco degli omosessuali avrebbe offerto la possibilità di raggiungere sia una liberazione dall'alienazione capitalistica, sia l'obiettivo di realizzare il gaio comunismo. Quest'ultimo ben poco aveva in comune con la rivoluzione dell'Armata Rossa a cui per decenni fece riferimento il Comintern, e di conseguenza il comunismo internazionale.⁶⁷ Pertanto il progetto mieliano di antitesi al capitalismo prevedeva la realizzazione del "regno della libertà" in cui si sarebbe instaurato un nuovo modo di produzione, che non avrebbe

⁶² Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Milano, Marsilio, 2019, pp. 14-15.

⁶³ Ivi, p. 160.

⁶⁴ Ivi, p. 334.

⁶⁵ Ivi, p. 123. Cito Carla Lonzi *Sputiamo su Hegel* (1970): La donna è oppressa in quanto donna, a tutti i livelli sociali, non al livello di classe ma di sesso.

⁶⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 (riedizione a cura di Gianni Rossi Barilli e Paola Mieli), pp. 198-199.

⁶⁷ Wolikow, Serge, *L'Internazionale comunista: il sogno infranto del partito mondiale della rivoluzione (1919-43)*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 29 ss.

dominato la vita ma liberato le minoranze sessuali dal senso di colpa.⁶⁸ Queste idee riprendevano il pensiero di Luciano Parinetto, che nel 1977 aveva pubblicato il libro *Corpo e rivoluzione in Marx: morte, diavolo e analità* e che era stato docente universitario di Mieli:⁶⁹ egli dichiarò in un articolo sulla rivista *Lambda* che l'analisi di Parinetto situava la questione omosessuale in un contesto ampio e che metteva in evidenza la liberazione dell'Eros e la prospettiva rivoluzionaria.⁷⁰ Il diavolo androgino, figura centrale nell'argomentazione filosofica parinetiana, si contrapponeva al Dio fallico e accompagnava chiunque intraprendesse un viaggio nell'Es alla ricerca della vita rimossa dall'inferno capitalistico. Come afferma Nicoletta Poidimani le ricerche di Parinetto percorrono argomentazioni al limite dell'eresia e lo rendono un “antenato della *queer theory*” oltre che un costante riferimento per il lavoro di Mieli.⁷¹

L'utopia del corpo in *Corpo e rivoluzione in Marx: morte, diavolo e analità* influenzò fortemente le ricerche, non solo filosofiche ma anche performative mieliane, mirando al medesimo connubio di pace, ecologia e liberazione sessuale per il giungere dell'armonia.⁷² L'egittologo Denis Robert fu un'altra importante figura nella strada dell'alchimia di Mario Mieli e gli annunciò quella che sarebbe diventata la lieta novella da professare: “Vedrai, un giorno verrà l'armonia”⁷³. Il messaggio di tutta l'opera di Mieli, fino a pochi giorni prima della sua morte, fu la necessità di avere speranza per il giungere dell'armonia.

I.3 La *queer generation*: cenni storici

I sentimenti di paura, isolamento e tensione che un omosessuale poteva provare negli anni Sessanta si legavano alla “metafora del *closet*”, letteralmente “armadio”, per indicare la

⁶⁸ <https://www.culturagay.it/intervista/508>

⁶⁹ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 32.

⁷⁰ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 249.

⁷¹ Parinetto, Luciano, *Corpo e rivoluzione in Marx: Morte, diavolo, analità*, Mimesis edizioni, p. 404.

⁷² Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L'ultimo Mario Mieli*, p. 80. L'armonia per Mieli era un connubio di pace, ecologia e liberazione sessuale, ovvero la strada giusta che l'umanità avrebbe dovuto imboccare e che avrebbe portato alla pace, anziché alla guerra e all'amore anziché all'odio. La condizione per il conseguimento dell'armonia era la liberazione dell'eros.

⁷³ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L'ultimo Mario Mieli*, p. 13-14.

condizione sociale di chi non dichiarava la propria identità di genere o l'orientamento sessuale.⁷⁴ In questo clima di repressione aveva inizio l'attivismo negli Stati Uniti d'America, grazie alla formazione di comunità LGBT+ che erano unite anche linguisticamente dallo *slang*, e che desideravano attenzione mediatica.⁷⁵ Inoltre la messa in commercio della pillola anticoncezionale, avvenuta proprio in quegli anni, diede avvio a una rivoluzione morale che minava l'esclusiva accettabilità del rapporto riproduttivo eterosessuale, poiché fino a questo momento la sessualità femminile era orientata solamente alla procreazione. Carl Wittman, rappresentante della *Students for Democratic Society*, pubblicò nel 1969 sul periodico *underground* di San Francisco un importante articolo: "*Refugees from Amerika. A Gay Manifesto*", che venne definito la Bibbia del movimento di liberazione omosessuale.⁷⁶ Wittman in questo manifesto esortò al *coming out (of the closet)*, quindi al dichiararsi, al rendersi visibili, uscendo dall'invisibilità dell'armadio per sfidare gli equilibri della società eterosessuale.

Questi primi atteggiamenti di rivolta culminarono in una situazione di tensione che ebbe il suo apice la notte del 28 giugno 1969, quando la polizia di New York tentò di sgomberare lo Stonewall Inn, un bar frequentato da persone LGBT+ che rifiutarono lo sfratto immotivato, ribellandosi, e che la sera seguente tornarono sul posto, ancora più numerose e rivoltose.⁷⁷ Da queste proteste nacque il *Gay Liberation Front (GLF)* e in tante altre città degli Stati Uniti sorsero manifestazioni, grazie a cui si diede il via ad associazioni con un progetto identitario di rivendicazione degli oppressi. Quindi la comunità LGBT+ europea, fino ad allora rimasta nell'oscurità, si fece forza grazie ai moti di Stonewall e compì i suoi primi atti rivoluzionari come la formazione nel 1971 del FHAR a seguito dell'interruzione della trasmissione radiofonica francese, in cui un prete e uno psicoanalista discutevano sull'omosessualità.

Gli anni Settanta furono un decisivo momento rivoluzionario in cui le neonate associazioni LGBT+ iniziarono esperienze di coabitazione, dando avvio alla produzione di saggi, periodici e documenti politici a favore della depatologizzazione dell'omosessualità. L'attività di Mario Mieli si inserisce proprio in questo contesto culturale e sociale: il movimento omosessuale

⁷⁴ De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021, p. 114-115.

⁷⁵ Ivi, p. 146 ss.

⁷⁶ Ivi, p. 153 ss.

⁷⁷ Ivi, p. 156 ss.

italiano cercò di farsi strada tra i militanti delle sinistre che fecero di tutto per soffocarne i tentativi rivoluzionari.⁷⁸ Nei primi anni Ottanta, invece, si diffusero attività commerciali (locali, saune e discoteche) che favorirono la ghettizzazione contro cui Mieli si scagliò e di cui parlava Wittman dieci anni prima.⁷⁹ Tuttavia queste battaglie subirono un arresto causato dal dilagare dell'omofobia, poiché nel 1981 avvenne la scoperta del virus e della sindrome da HIV, che segnò fortemente la comunità LGBT+ a causa delle narrazioni stigmatizzanti che associarono la patologia all'omosessualità.

I.3.1 L'attivismo italiano negli anni 70

Nel secondo dopoguerra, in Italia, l'omosessualità era considerata una condanna sociale una vergogna e pertanto era moralmente da condannare secondo la dilagante mentalità omofobica.⁸⁰ Vi furono delle esperienze di fermento coeve a Stonewall ma inizialmente la mobilitazione venne tenuta all'oscuro, evitando di uscire allo scoperto. L'aggressività omotransfobica fu non solo fisica, ma anche psicologica e le radici di questo odio si ripeterono nel tempo trasformandosi in “violenza esplosiva”, toccando l'apice nei primi decenni del XXI secolo.⁸¹

Il movimento LGBT+ italiano ebbe origine con la manifestazione organizzata dal FUORI! nel 1972 a Sanremo, nonostante non abbia mai ricevuto la stessa “scintilla giusta” come i moti di Stonewall. Da quell'episodio prese vita un movimento che si battè per le battaglie civili, affiancato da altre esperienze di gruppi informali e collettivi, come racconta in un'intervista Porpora Masciano, presidente del MIT (Movimento Identità Transessuale).⁸² Sociologa, attivista e scrittrice equiparata da Simone Alliva a una Judith Butler italiana, Masciano ricorda con amarezza la difficile situazione dei movimenti di liberazione omosessuale negli anni Settanta, in quanto persona transgender che ha fatto della propria vita un atto politico.⁸³ La politica e il senso civico erano delle peculiarità della generazione di giovani attivisti, di cui la

⁷⁸ De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, p. 172.

⁷⁹ Ivi, p. 190.

⁸⁰ Pini, Andrea, *Quando eravamo froci: Gli omosessuali nell'Italia della dolce vita*, Milano, Il saggiatore, 2011, p. 189.

⁸¹ Alliva, Simone, *Caccia all'omo: Viaggio nel paese dell'omofobia*, Roma, Fondago Libri, 2020, p. 118.

⁸² <http://www.portalenazionalelgbt.it/breve-storia-del-movimento-lgbt-in-italia-una-conversazione-con-porpora-marcasciano/index.html>

⁸³ Alliva Simone, *Fuori i nomi! Intervista con la storia italiana Lgbt*, Roma, Fondago Libri, 2021, p. 187.

Masciano faceva parte, lottando per i diritti della comunità tramite l'organizzazione di iniziative per il ritrovo, l'informazione e il confrontarsi.

Un esempio eclatante era il dibattito del giornale milanese di controinformazione *Re Nudo*, curato anche da Alfredo Cohen e Mario Mieli, che organizzarono nel 1975 il festival del Proletariato Giovanile, in cui le persone potevano esporre come provocazione il proprio corpo nudo.⁸⁴ Pertanto, approfittando di questo spazio sicuro, il movimento chiedeva visibilità e libertà in risposta alle ingiustizie e ai soprusi. Ma il clima rimaneva comunque molto teso, come racconta Ivan Cattaneo che a quel festival si esibì per la prima volta e, dopo aver dichiarato la sua omosessualità, venne coperto di fischi:⁸⁵ Mieli salì insieme ad altri sul palco iniziando a urlare slogan contro la sinistra che, da quando sedeva in Parlamento, confermava di non avere ancora capito nulla sull'omosessualità e sul femminismo. Invece la sinistra extraparlamentare e il movimento omosessuale e femminista si confrontavano e talvolta si scontravano sulla liberazione sessuale e le molte questioni ad essa connesse.⁸⁶

Furono anni molto amari in Italia per la comunità LGBT+, marginalizzata non solo sul piano sociale, ma anche su quello culturale e politico, a causa soprattutto della disinformazione di giornali, riviste e film che rappresentavano l'omosessualità con cattiveria o con pietismo.⁸⁷ Ad aggravare la situazione nell'aprile 1976 si teneva a Roma il quinto congresso nazionale del FUORI! dove si verificò la polverizzazione del Fronte Unitario.⁸⁸ Facendo da contraltare a Pezzana che si preparava alle elezioni di giugno, Mieli prese parte al congresso definendosi transessuale e schizofrenico: era da poco terminata per lui la traumatica esperienza psichiatrica contemporaneamente al conseguimento della laurea. A seguito di ciò Mieli si preoccupò, oltre che del Fuori-autonomo, della fondazione dei Collettivi Omosessuali Milanesi (COM) che raccoglievano piccole esperienze e lavoravano sulla consapevolezza di sé.

Il dibattito politico e sociale degli anni Settanta presentava l'urgenza di smantellare la prospettiva psicopatologica: le persone omosessuali e transessuali, necessitavano di visibilità

⁸⁴ Alliva Simone, *Fuori i nomi! Intervista con la storia italiana Lgbt*, p. 197.

⁸⁵ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L'ultimo Mario Mieli*, p. 10.

⁸⁶ <http://www.portalenazionalelgbt.it/breve-storia-del-movimento-lgbt-in-italia-una-conversazione-con-porpora-marcasciano/index.html>

⁸⁷ <https://www.gionata.org/37643-2/>

⁸⁸ [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)

oltre alla possibilità di manifestare la propria esistenza.⁸⁹ La “Stonewall italiana” non si caratterizzò quindi per le vetrine rotte e gli scontri con la polizia, ma la lotta per l’uguaglianza fu una rivoluzione silenziosa di diversi movimenti nell’oscurità.⁹⁰ La figura di Mario Mieli fu una delle poche che uscì “dall’armadio” e che spiccò per la sua audacia nell’essere chi era, nel rappresentare ciò in cui credeva e nel pubblicare quello che pensava.

I.4 Il linguaggio nella militanza di Mieli

Grazie ai suoi numerosi viaggi e alla passione per la lettura Mieli fu un reale conoscitore delle lingue e delle culture: ben consapevole della potenza filosofica della parola la utilizzò per divulgare il suo pensiero.⁹¹ Un imprescindibile strumento nell’attività rivoluzionaria di Mieli fu la padronanza dell’espressione e l’uso appropriato del linguaggio, oltre all’affannosa ricerca di perfezione comunicativa da intellettuale e performer, che ebbe la capacità e la volontà di stupire il suo pubblico, lasciando il segno in particolar modo per il suo gusto per lo scandalo e la provocazione.⁹² La ricerca mieliana adoperò diversi strumenti, primo fra tutti il corpo, per minare la norma eterosessuale e compiere una sovversione culturale. Mieli diede prova di una impeccabile padronanza linguistica non solo nei suoi numerosi scritti ma anche nei dialoghi culturali, nelle conferenze e nelle interviste. Emblematico fu il suo colloquio *en travesti* nel 1978 con alcuni operai fuori dalla fabbrica dell’Alfa Romeo, in cui chiedeva loro che opinione avessero nei confronti dell’omosessualità.⁹³ Nonostante il trattamento riservato agli omosessuali evidenti fosse la violenza, Mieli ricercava socraticamente il dialogo con tutte le componenti sociali, possibilmente indossando un tacco vertiginoso, trucco pesante o abiti femminili.

⁸⁹ Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «Teatro e performance LGBT+» [online]. Mimesis Journal, 10, 2, p. 5-12 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

⁹⁰ Alliva Simone, *Fuori i nomi! Intervista con la storia italiana Lgbt*, p. 7.

⁹¹ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. p. 328.

⁹² Scarlini, Luca, *L’uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020, p. 8.

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=jIR7UIKqbMg&t=87s>

Bisogna ricordare che l'omofobia era quotidianamente riscontrabile soprattutto a livello verbale ma il movimento LGBT+ iniziava a contrastarla attraverso una riappropriazione dei termini lesivi nei confronti delle persone discriminate, servendosi a vantaggio della comunità omosessuale.⁹⁴ Un esempio di questa battaglia linguistica e culturale erano gli slogan che Mieli gridava orgogliosamente all'occorrenza: “Froce sì, ma contro la DC” oppure “Amor che nulla ho amato amar perdona, io sono una grande culattona”.⁹⁵ L'impiego di termini come “froce” e “culattona” sono un'esemplificazione del fenomeno semantico che in tempi recenti ha molto interessato i filosofi del linguaggio: gli *slurs*. Uno *slur* è un epiteto denigratorio che veicola due tipologie di informazioni: il riferimento ad un gruppo target (come la comunità LGBT+) e la trasmissione di un atteggiamento diffamante nei riguardi tanto dell'individuo insultato, quanto del gruppo a cui appartiene.⁹⁶ L'uso degli *slurs* da parte degli stessi componenti del gruppo target ha lo scopo di ribaltarne la componente offensiva, “rivendicata” (*reclaimed*) dalla stessa comunità.⁹⁷ La militanza italiana degli anni Settanta fece ampio uso degli *slurs*, depotenziando la carica offensiva di questi termini e rendendoli degli elementi carichi di performatività che gioca sull'eccesso, a differenza delle corrispettive controparti neutre (ad esempio “frocio” presenta come controparte neutra il termine “omosessuale”). Il contenuto denigratorio di un enunciato, grazie a questo fenomeno, veniva di conseguenza annullato della sua componente infamante, solamente quando erano gli stessi omosessuali a definirsi “froce”.⁹⁸

L'attivismo di Mario Mieli si serviva della riappropriazione culturale delle espressioni linguistiche tipiche del linguaggio d'odio, quando possibile addirittura enfatizzandole sapientemente con altre componenti oscene. Invece l'uso inconsapevole del linguaggio osceno, secondo Parinetto, corrispondeva a una desublimazione repressiva e soprattutto all'indiretta

⁹⁴ Butler, Judith, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Urbino, Edizioni Laterza, 2021, p. 40. Secondo Judith Butler la questione del linguaggio e travestitismo sono legate e lei li intuisce entrambi in chiave performativa: Il linguaggio va annoverato tra le pratiche e le istituzioni concrete e contingenti che vengono mantenute in vita dalle scelte degli individui, e possono perciò essere indebolite dalle azioni collettive di individui dotati della facoltà di scelta.

⁹⁵ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020, p. 10.

⁹⁶ Panzeri, Francesca, (2016), “*Gli slurs tra filosofia del linguaggio e linguistica*”, in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 10(1), DOI: 10.4396/20160605, p. 64.

⁹⁷ Ivi, p. 67.

⁹⁸ *Ibidem*. Nelle sottoculture musicali, ad esempio, è consuetudine utilizzare termini come “nigger” per appellare un proprio conoscente, tuttavia si tratta di un termine che fuori da quel contesto e quella comunità si connota di razzismo.

gratificazione dell'aggressività.⁹⁹ Anche Mieli sottolineò come il virilismo esasperato nelle espressioni tipiche del cameratismo, celasse un desiderio omosessuale represso, da praticare solo linguisticamente in quanto sfogo palliativo e verbalmente violento dell'inibizione sessuale.¹⁰⁰ Per questi motivi la militanza LGBT+ degli anni Settanta si servì di parole molto forti, soprattutto nei documenti scritti, con l'obiettivo di indebolire l'alienazione di chi subiva le norme discriminanti del sistema.

La messa in discussione della sua capacità espressiva tramite la scrittura fu uno dei fattori che aggravarono la crisi negli ultimi giorni di Mieli, quando la problematica edizione del suo romanzo portò all'accentuarsi del suo difficile stato emotivo, che determinò il suicidio.¹⁰¹ Durante gli anni amari Mieli contrastò nei suoi scritti e nella militanza quotidiana il capitalismo, il patriarcato e la norma facendo uso di potenti mezzi che aveva a sua disposizione.

I.4.1 Chiarimenti terminologici

La lotta capitalista prevedeva, nel progetto utopistico di Mieli, la realizzazione di una società armonica e l'instaurarsi del gaio comunismo, anche attraverso "l'omosessualizzazione" della società e il travestitismo.¹⁰² Il suo approccio al comunismo tuttavia prevedeva una differente interpretazione della teoria di Marx, rispetto a quelle dei suoi discepoli più noti, dal momento che ne riteneva gli interpreti dei travisatori del suo pensiero. Nell'intervista con Felix Cossolo, Mieli effettua un'importante distinzione lessicale, sostenendo di ritenersi marxiano, non marxista, aggiungendo che secondo lui lo stesso Lenin aveva stravolto la dottrina di Marx.¹⁰³

La terminologia utilizzata da Mieli, sia negli scritti che durante le *performance*, veniva studiata nel dettaglio, al fine di proporre un messaggio chiaro ad un pubblico scettico e poco sensibile alle tematiche *queer*. A tal proposito il sontuoso lessico mieliano, si arricchiva di neologismi dell'autore o parole a cui veniva riassegnato un nuovo significato semantico, agevolando la comprensione delle questioni sollevate. Pertanto nelle prime pagine di *Elementi di critica*

⁹⁹ Parinetto, Luciano, *Corpo e rivoluzione in Marx: Morte, diavolo, analità*, Mimesis edizioni, p. 191 ss.

¹⁰⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 117.

¹⁰¹ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, 2019 p. 351.

¹⁰² Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 200.

¹⁰³ <https://www.culturagay.it/intervista/508>

omosessuale lo stesso Mieli dichiarava di essere consapevole delle divergenze e degli sbalzi linguistici del testo, e per questo offriva alcuni chiarimenti tematici e lessicali già nella premessa:¹⁰⁴

Ho definito “transessuale” la nostra disponibilità erotica potenziale, costretta dalla repressione alla latenza o soggetta a più o meno severa rimozione. [...] Ho usato i termini “omosessualità” e “omoerotismo” come sinonimi e “gay” come sinonimo di “omosessuale” o “omoerotico”. Ho usato il termine “pederastia” soltanto in senso proprio, ovvero per definire il desiderio erotico rivolto verso le persone giovanissime.

Questa precisione nella dichiarazione terminologica serviva a preparare il lettore alle espressioni di Mieli che si avvalevano di neologismi e di trovate linguistiche, che lo interessarono fin dalla tenera età fino a diventare sapiente artificio linguistico nelle produzioni poetiche liceali, per poi giungere alla naturalezza espressiva delle sue opere note.¹⁰⁵

Una espressione tipicamente usata da Mieli era “educastrazione”, per riferirsi all’azione repressiva della società sui bambini costretti alla rimozione delle tendenze sessuali congenite, giudicate come “perverse”.¹⁰⁶ Un altro vocabolo ricorrente era “psiconazisti”, per rivolgersi a tutti coloro che sostenevano interpretazioni psicoanalitiche fallaci e stereotipate causate dall’eteronormatività.¹⁰⁷ Inoltre il termine “criptocheche” indicava tutti i maschi omosessuali adulti, che a causa delle norme sociali ritenevano incompatibile il desiderio eterosessuale con quello omoerotico, autocensurandosi.¹⁰⁸

Mario Mieli amava i giochi linguistici e soprattutto gli anagrammi, essendo affascinato dal potere delle parole cercava di approfondire anche gli aspetti lessicali meno teorici e più suggestivi. Ad esempio si servì più volte della parola “merda” il cui anagramma in lingua inglese era “*dream*” (sogno), mentre lo scambio delle lettere in italiano dava come risultato

¹⁰⁴ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 7 ss.

¹⁰⁵ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. 2019 p. 330

¹⁰⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 17.

¹⁰⁷ Ivi, p. 34.

¹⁰⁸ Ivi, p. 113 ss.

“madre”.¹⁰⁹ Lo stesso nome che Mieli utilizzava *en travesti* giocava su una semplice sostituzione di lettere il cui risultato era il nome Maria. Dunque quasi ogni intervista, intervento in pubblico, opera o articolo scritto e persino le *performance*, erano interessati da curiose riproposizioni dei termini con nuove forme e nuovi significati, che gli consentivano di destare l’attenzione del suo pubblico e di veicolare efficacemente il suo messaggio provocante.

I.5 L’arte performativa ed il travestitismo

Da un lato, in Italia, gli anni Settanta furono un periodo amaro per la comunità LGBT+, dall’altro videro il trionfare delle identità *en travesti* in scena, con accezioni diverse, a partire dall’intrattenimento fino ad arrivare alla mera provocazione.¹¹⁰ Una delle tematiche che sviluppava prevalentemente la poliedrica opera mieliana era proprio quella del travestitismo, attraverso le disquisizioni filosofiche, le esperienze performative e le indagini alchemiche. Mieli riteneva che una persona aderente alla norma, di fronte a un individuo travestito non potrebbe che ridere a causa del riconoscimento dell’assurdità della propria apparenza esteriore. Traducendo nel comico la tragicità causata dalla polarità dei sessi,¹¹¹ una persona *en travesti* aveva la funzione di uno specchio deformante e quindi la possibilità di svelare le costrizioni della norma e le sue mutilazioni inflitte ai “normali”. Pertanto il travestitismo, abbigliando il proprio sesso con gli attributi storici esteriori del sesso opposto, metteva in luce l’assolutizzazione ideologica della differenziazione culturale marcata tra i sessi.

A partire da questi assunti Mieli proponeva le performance *en travesti* come mezzo per la rivoluzione, poiché incarnavano la denuncia della “sacra opposizione maschio/femmina”, combinandola insieme in un’unica entità. La presenza in scena del clown, che osava beffarsi della legge patriarcale del fallo, suscitava angoscia nel pubblico perché rivelava che ciò che la società recitava era una tragedia.¹¹² Tuttavia vestirsi con abiti del sesso opposto non corrispondeva al superamento dialettico dell’antitesi tra il maschile e il femminile, bensì serviva

¹⁰⁹ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L’ultimo Mario Mieli*, p. 31.

¹¹⁰ Scarlini, Luca, *L’uccello del paradiso*, p. 53.

¹¹¹ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 229.

¹¹² Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. 2019 p. 16.

a esibirla esagerandola. Quindi il discorso mieliano sul travestitismo anticipava la questione della performatività del genere e proponeva una prospettiva di teatralizzazione dell'esistenza, caricandola di una forte componente politica.¹¹³

Mieli era consapevole del potere degli abiti e del trucco e trovava nei teatri italiani, da sempre luogo più inclusivo di altri per il mondo *queer*, un terreno in cui proporre il suo pensiero rivoluzionario.¹¹⁴ Tuttavia il travestitismo, nonostante fosse un mezzo molto potente per la rivoluzione, rappresentava un'arma a doppio taglio per le stesse persone che ne facevano uso:

Schiavi dell'ideologia patriarcal-borghese alla quale si contrappongono, molti di essi, qualora siano omosessuali, si travestono fantasticando alla moralità eterosessuale; si sforzano di apparire e cioè diventare donne nel contesto storico e sociale in cui la femminilità è ridotta ad apparenza, al fine di addormentare la colpa, che è stata associata all'omosessualità del loro desiderio, nel sogno di una vita in regola con i canoni della cultura dominante che è eterosessuale.¹¹⁵

Il sogno di cui parlava Mieli, quella “*fantasy*” di vivere il proprio essere donna insito in ogni essere umano, aveva il potenziale rischio di tramutarsi in un incubo aderendo alla dicotomia maschile/femminile e subendo il castigo della femminilità vuota e stereotipata, ridotta a mancanza e feticcio. La teoria mieliana riteneva l'assoluta adesione dell'immagine feticistica normativa, rappresentate il sesso opposto, una sottomissione al sistema capitalistico, non solo per l'aderenza alla regola stessa ma anche perché negli anni Settanta il percorso di riassegnazione del genere era sinonimo di prostituzione e, di conseguenza, schiavitù al servizio del sistema eteronormato. A causa dell'esorbitante persecuzione sociale e sessuale la presa di coscienza rivoluzionaria era un cammino assai arduo e, secondo Mieli, caratterizzato tanto da dispendio di forze e coraggio quanto da umiliazioni e oppressioni. La via d'uscita dall'insidioso labirinto della norma era dunque la performatività dei corpi *queer*, che consentiva di liberarli dalla schiavitù e di abitare i sessi.

¹¹³Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «Teatro e performance LGBT+» [online]. Mimesis Journal, 10, 2, p. 5-12 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

¹¹⁴ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 53.

¹¹⁵ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. p. 129.

Queste tesi rivoluzionarie e liberazioniste, seppur con la necessità di contestualizzazione storica negli anni amari, si legavano saldamente alla pratica del teatro come anche quelle di altri primi movimenti omosessuali.¹¹⁶ Pertanto l'intera attività di Mario Mieli si può leggere attraverso le lenti del teatro e della *performance*: il pensiero filosofico evolveva in delirio mistico e questo sfociava nelle potenzialità sceniche. Lo stesso Alfred Sinfield aveva sostenuto che il teatro era un luogo di connessione con la comunità LGBTQ+ in cui figure e temi omosessuali trovarono un luogo in cui apparire. Dunque la scena era il posto perfetto in cui il Mieli più maturo aveva deciso di approdare per manifestare il proprio pensiero, con l'obiettivo di rivoluzionare la società e la cultura italiana.

I.5.1 I teatri italiani e l'opera *en travesti*

“*En travesti*” è un'espressione in lingua francese che designa il ruolo di un artista in vari generi di spettacolo, che prevede l'interpretazione di un personaggio a partire dall'eleganza della gestualità e che suscitava il dubbio sul reale sesso dell'artista performatore, anche grazie all'utilizzo di costumi vistosi.¹¹⁷ Questa tradizione antichissima non solo interessava quasi tutti i *media* ma anche si diversificava a seconda dei generi e dei luoghi in cui essa trovava espressione. Grazie al travestitismo teatrale il corpo, in quanto luogo performativo, diveniva mezzo per la sovversione del binarismo sessuale, poiché questa pratica comprovava il fatto che i modelli sociali e culturali possono diventare anche performativi.¹¹⁸ Nel caso specifico della cultura occidentale si è sempre ritenuto il fenomeno del travestitismo come inscindibilmente legato alla cultura e alla storia dell'omosessualità e delle identità omosessuali, con implicazioni nella società e nella cultura.¹¹⁹

¹¹⁶ Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «Teatro e performance LGBTQ+» [online]. Mimesis Journal, 10, 2, p. 5-12 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

¹¹⁷ Jelardi, Andrea, *In scena en travesti: Il travestitismo nello spettacolo italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2009 p. 11 ss.

¹¹⁸ La parola “travestitismo” si riconduceva ad un'etimologia latina *trans-*, "al di là, oltre" e *vestitus*, "vestito", quindi originariamente questo termine indicava le persone che abitualmente e volontariamente indossano abiti del sesso opposto.

¹¹⁹ Garber, Marjorie, *Interessi truccati: Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 5.

L'Italia veniva rispettata a livello internazionale proprio per il suo rappresentare un caso eccezionale della vastità di generi rappresentati, come per esempio i ruoli maschili interpretati da donne biologiche in performance per lo più amatoriali e in forma prevalentemente clandestina.¹²⁰ Lo spettacolo caratterizzato da personaggi *en travesti* nella prima metà del Novecento si affermò come una vera e propria tendenza, sia per il palcoscenico sia per le recite dilettantistiche. In particolare nel secondo dopoguerra il travestitismo ritrovò vigore come espediente meramente scenico per il mutare dei costumi e della morale, ma restavano sostanziali le differenze regionali legate alla provenienza degli artisti. La tradizione napoletana e meridionale in generale dominava per le sue sperimentazioni in ambito teatrale e in Lazio i più significativi esempi si ebbero durante gli anni della “dolce vita”.

Nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta la rappresentazione teatrale dell'omosessualità e il travestitismo a cui era saldamente legata, iniziavano ad emergere dalla clandestinità, anche se la censura dettata dalla morale cattolica non scomparve.¹²¹ Tuttavia alcuni episodi di condanna ebbero il risultato opposto rispetto a quello auspicato dagli stessi censori, risaltando i desideri omosessuali e le “immagini scabrose” messe nel mirino, più di quanto non lo facessero i testi stessi. Pertanto come reazione al diffuso bigottismo, sempre più registi iniziavano a mettere in discussione la figura maschile e gli stereotipi di virilità, che accentuavano la stigmatizzazione dell'omosessualità, proponendo come controparte un modello alternativo a quello cattolico e machista. Ad esempio alcuni pregiudizi nella rappresentazione dell'omosessualità crollarono con *La dolce vita* (1959) in cui i personaggi omosessuali vengono rappresentati non secondo stereotipi bensì come appartenenti al mondo decadente ritratto da Federico Fellini.

Nella seconda metà degli anni Settanta il travestitismo iniziava a non essere più una pratica parodica o spettacolare associata esclusivamente all'ambito omosessuale e si diffuse al di fuori dei teatri, nella cultura e nella politica. In questo contesto il teatro italiano si apriva ad uno stile nuovo e rivoluzionario, arricchendosi di spunti e gettando semi che hanno avuto modo di fiorire nei decenni successivi.¹²² Proprio l'aspetto rivoluzionario caratterizzò tutta l'opera mieliana, in

¹²⁰ Jelardi, Andrea, *In scena en travesti: Il travestitismo nello spettacolo italiano*, p. 20 ss.

¹²¹ Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia: testi e documenti*, Torino, Accademia University Press, 2019, p. VII ss.

¹²² Ivi, p. XXXVI.

particolare quella teatrale, ne avrebbe determinato la risonanza a livello nazionale. Attraverso lo strumento del teatro, che Mieli padroneggiava sapientemente, cercò di rendere il suo pensiero accessibile ai più, epurandolo da sofisticati nessi filosofici e rappresentando la drammatica situazione sociale attraverso una chiara narrativa.

CAPITOLO II. LA RIVOLUZIONE NELLE OPERE DI MIELI

II.1 La liberazione della performatività

Il teatro, fin dall'antica Grecia è stato ritenuto un dispositivo di straordinaria efficacia per affrontare questioni politiche e sociali, grazie a cui i cittadini potevano discutere di cultura. Un esempio emblematico di produzione teatrale di questo periodo è una commedia di Aristofane, la *Lisistrata* (411 a.C.), che tratta dell'emancipazione femminile. Quest'opera fondamentale del teatro greco, ancora oggi di grande attualità, rappresenta un mondo alla rovescia in cui le persone socialmente sottomesse si uniscono e giungono al potere per ottenere la pace.¹²³ Mieli, formatosi attraverso studi classici, trasse insegnamento dal teatro greco e della cultura classica, arricchendo così il suo bagaglio di conoscenze di molti meccanismi e procedimenti tipici della commedia aristofanea. Nell'Italia a lui coeva era finalmente possibile portare in scena, come fece Aristofane, linguaggio scurrile, contenuti espliciti e deliberate denunce alla politica. Dunque il teatro mieliano risulta debitore nei confronti di quello aristofaneo, che rappresentò la questione del fallocentrismo e la necessità di sovversione del potere patriarcale per giungere alla liberazione delle persone oppresse. In particolare la proposta di liberazione omosessuale di Mieli, che si legava alle posizioni marxiste, aveva come obiettivo la presa di coscienza politica e il riscatto delle persone oppresse socialmente, per questo veniva denominata come "posizione liberazionista" nell'ambito delle categorizzazioni dell'attivismo omosessuale. Massimo Prearo affermava che la posizione liberazionista fosse animata da Mieli nei COM: quella istituzionalista apparteneva al FUORI! (lontana dalla visione di Mieli) mentre quella "frocialista" si poneva come terza via e aveva l'obiettivo di dare visibilità alla comunità *queer*.¹²⁴ Questa suddivisione rispecchiava non solo l'assorbimento dell'attivismo sociale da parte delle istituzioni (istituzionalismo), ma anche la convergenza tra la riflessione filosofica e la liberazione omosessuale attraverso la pratica artistica (liberazionismo).

Negli anni Settanta il teatro italiano si rivelò un *medium*¹²⁵ inclusivo per la cultura rivoluzionaria *queer* attraverso cui rilanciare i temi cari a Mieli, tra cui la necessità di

¹²³ Brockett, Oscar, *Storia del teatro*, p. 47 ss.

¹²⁴ Prearo, Massimo, *La fabbrica dell'orgoglio*, ETS, Pisa 2015, p. 20 ss.

¹²⁵ Ho inteso il termine "*medium*" in quanto strumento per veicolare concetti e immagini come definito nel saggio: Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio, *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 75 ss.

rinnovamento della cultura oppressiva, frutto di una società patriarcale e capitalista. Egli era perfettamente consapevole di questa caratteristica del teatro e, per tale motivo, scelse di sperimentare la dimensione performativa con il proprio corpo. La sua quotidianità durante gli anni universitari era fatta di letture politiche, di partecipazione a feste e *happening* che non di rado culminavano in problemi con le forze dell'ordine.¹²⁶ Pertanto la sperimentazione come performer avveniva anche nella vita di tutti i giorni in quanto Mieli recitava non solo di fronte al pubblico e in spazi teatrali, ma anche con i suoi amici e familiari, poiché il teatro era per lui uno stile di vita. In scena era manifesta la dimensione dell'autorappresentazione del sé, a partire dai costumi indossati, per lo più sottratti dal guardaroba materno. Dunque gli abiti che indossava nella quotidianità e nelle performance evidenziavano la problematicità della differenziazione tra i sessi, il cui fondamento era la repressione della sessualità, che implicava la dominazione dell'uomo sulla donna.¹²⁷ La performatività libera di Mieli mirava a mettere in crisi le norme comportamentali che regolavano questa differenziazione per illuminare l'assurdità di una simile impostazione della società.

Lo spettatore delle sue performance *en travesti* veniva messo sullo stesso piano di un visitatore in un museo, alla ricerca di risposte e approfondimenti sul potere patriarcale e sulle dinamiche di genere. In un simile contesto assistere alla performance di un *female impersonator* non poteva che portare a reagire alla messa in scena dell'assurdità di queste convenzioni normative con il riso.¹²⁸ A tal proposito la rappresentazione dell'assurdità dell'eteronormatività nelle performance mieliane avveniva soprattutto tramite il travestitismo, che suscitava angoscia nell'osservatore, poiché destabilizzava un ordine pensato come naturale e per questo tanto rassicurante quanto limitante. Pertanto sul palcoscenico così come negli scritti l'obiettivo di Mieli era quello di mettere in discussione gli assetti familiari e sociali, per favorire la liberazione

¹²⁶ De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, Milano, Clichy, 2016, p. 15.

Come precedentemente accennato Mario Mieli durante gli anni londinesi attraversò un periodo di crollo psicologico accompagnato dall'uso di droghe, che culminò nell'arresto del 1974 a Heathrow per proposte erotiche ad un pubblico agente. Seguì la condanna al pagamento di una multa il 15 gennaio 1975 e il ricovero per poco più di un mese alla clinica psichiatrica Le Betulle ad Appiano Gentile.

¹²⁷ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 46.

¹²⁸ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. pp. 120-121. Si affronterà nel IV capitolo la questione dello sguardo e delle reazioni di fronte alle immagini. Mi limito a riportare un estratto di un testo in cui Mieli racconta di aver visitato il Victoria & Albert Museum londinese con un *outfit* ispirato a Jacqueline Kennedy.

dell'omosessualità dall'oppressione patriarcale e capitalista, oltre che da un'educazione improntata a confermare un ordine rigidamente binario.

Tali questioni, grazie all'ondata rivoluzionaria di Stonewall, divenivano in parte motivo di discussione anche nelle scene italiane degli anni Settanta. Tuttavia il tema della liberazione omosessuale veniva sviluppato solo marginalmente dalla letteratura alla musica leggera e nella performance in chiave macchietistica. Dunque grazie al genere della commedia la vita omosessuale entrava ad essere un tema rappresentato anche dal cinema, ottenendo successi clamorosi con film come *Il vizietto* (1979) di Édouard Molinaro e *La patata bollente* di Steno (1979) in cui tuttavia l'omosessualità era ancora considerata come uno stigma. I tempi erano sempre più maturi per una svolta decisiva e Mieli si faceva portavoce di queste istanze, riuscendo, grazie al suo carisma, a farsi strada nel mondo del teatro.¹²⁹ La performance teatrale consentiva, tramite la finzione, di far immaginare al pubblico una liberazione che non era pienamente possibile nella realtà opprimente per le persone omosessuali. Proprio per questo motivo le performance di Mieli, nell'insieme, condannavano la repressione dell'omosessualità e chiunque si nascondesse per conformarsi alle regole sociali.¹³⁰

II.1.1 Il corpo come *medium* rivoluzionario

La performatività di Mieli si basava su un sapiente uso del corpo in rapporto allo spazio e sulla piena padronanza della comunicazione verbale che erano strumentali a rovesciare il sistema capitalistico.¹³¹ Nelle sue performance si rivendicava infatti il concetto di autodeterminazione del/sul proprio corpo, che era uno dei principi cardine su cui si basava la lotta per la liberazione sessuale che egli professava. La libertà a cui Mieli auspicava era *in primis* la cessazione delle aggressioni fisiche e verbali che costituivano la norma per una persona *queer*; *in secundis* la

¹²⁹ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 52 ss. L'attore teatrale Paolo Poli (1929-2016) era solito recitare *en travesti* e venne censurato sia nel suo *Santa Rita da Cascia* (1969) per aver rappresentato la vita di una santa sia in *La nemica* (1970) cui venne criticata pesantemente la dizione. Dopo la militanza nel FUORI! Alfredo Cohen iniziò la sua attività musicale e teatrale a Torino con il suo lavoro più noto *Mezzafemmena e Zi' Camilla* (1978). Il libro *Deviazione* (1979) di Luce D'Eramo trattava la vita della giovane Lucia di origini borghesi. La canzone *Tango diveso* (1979) di Totò Savio ironizzava sul tema dell'omosessualità.

¹³⁰ De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, p. 106.

¹³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=jIR7UIKqbMg> Il giornalista Andrea Pini racconta la dinamica instaurata da Mieli: Operai sbigottiti che in situazioni analoghe trovandosi di fronte a una checca di periferia l'avrebbero croccata di botte e di fronte a Mario Mieli rimanevano esterrefatti, senza parole e affascinati.

sua militanza mirava al cessare degli interventi di medici e di psichiatri che, senza consenso, imponevano coercizioni a individui considerati devianti dalla norma. In questo clima oppressivo gli omosessuali non erano gli unici a battersi per i diritti di tutela dei loro corpi: le donne rivendicavano l'autodeterminazione riproduttiva e le minoranze sessuali aspiravano a una maggiore tutela delle loro identità. Grazie a ciò venivano messe in primo piano le pulsioni più istintive, e si costituiva un modello corporeo e comportamentale che si contrapponeva sia a quello virile-etero(cis)normato sia al contestatissimo "Uomo-Vogue", esito della mercificazione capitalista veicolata dall'industria della moda.¹³²

Mieli rifiutava il modello binario maschile e femminile per dare spazio a una corporeità e identità di genere frutto di un rapporto armonico dell'individuo con sé stesso: in altre parole, aspirava alla realizzazione di una società in cui fosse possibile un'esistenza piena d'amore e in cui un individuo potesse essere semplicemente se stesso.¹³³ Ognuno doveva essere libero di cogliere a piacimento i frutti dell'albero del piacere e dunque del sapere, giungendo al regno della libertà professato da Marx, tramite la conoscenza della gaia scienza.¹³⁴ Le metafore e la retorica di matrice biblica risultavano dunque uno strumento per fare cogliere in modo immediato il fine ultimo della rivoluzione, ovvero il piacere del corpo contrapposto alle pratiche coercitive cattoliche e capitaliste.

L'azione repressiva capitalistica comportava, secondo Mieli, la drammatica assottigliamento della genitalità, definibile come "idiozia eterosessuale", poiché secondo il suo punto di vista una delle problematiche maggiori della società a lui contemporanea era l'assicurarsi di sapere che genitali avessero le persone, esteriormente non conformi alla norma.¹³⁵ Dunque molte erano le idiozie contro cui la rivoluzione doveva schierarsi, soprattutto affermazioni e portentose menzogne spacciate per "verità" e "scienza" da professori come Franco Fornari.¹³⁶ A queste teorie sessuofobiche e antigay che cercavano di sostenere come le persone omosessuali

¹³² Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 119 ss.

¹³³ Ivi, p. 224.

¹³⁴ Mieli, Mario, *Il risveglio dei Faraoni*, p. 219.

¹³⁵ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 220 ss. Mieli si schiera contro *Genitalità e cultura* di Franco Fornari. In questo libro si afferma che la relazione genitale è esclusivamente omosessuale, mentre l'omosessualità rientra appieno nella sfera pregenitale.

¹³⁶ Ivi, p. 221.

confondessero il sedere con il seno, Mieli rispondeva: “Il culo è mio e so benissimo che il seno è un'altra parte del corpo”.¹³⁷

Per questo motivo la rivoluzione per Mieli iniziava dal corpo, ancor meglio dall'ano, che simboleggiava il privilegio del nostro civile rimosso e la gaia porta d'accesso al rovesciamento dei valori patriarcali. Dunque l'attuazione rivoluzionaria sarebbe giunta al comunismo solo in seguito al crollo della norma eterosessuale e della cessazione di ogni guerra. Quella mieliana era invece una inevitabile lotta contro la “normalità”, la cui vittoria avrebbe comportato la liberazione universale del desiderio e il terminare delle persecuzioni dei corpi non conformi alla norma.¹³⁸

II.1.2 Gli emarginati *en travesti*

Le opere teatrali di Mieli avevano come protagonista il corpo *freak*¹³⁹ ma in pochi comprendevano che, sotto le vesti colorate, si celava la denuncia dell'oscura quotidianità eteronormata a cui queste persone avevano deciso di ribellarsi. Anche per gran parte dello stesso pubblico omosessuale vi era un aspetto inquietante e perturbante in questi tipi di performance che rappresentavano liberamente la diversità. Tuttavia accanto al corpo *freak*, Mieli portava in scena la condizione drammatica di un omosessuale *en travesti* ossia l'isolamento, argomento in cui la maggior parte delle persone discriminate potevano riconoscersi. Infatti l'obiettivo di queste rappresentazioni era creare una comunità unita, che si batteva per precisi ideali rivoluzionari, e che si facesse carico di una realtà alternativa alla mercificazione dei corpi.¹⁴⁰ Mieli aveva colto che l'unica possibilità per contrastare il capitalismo era la coesione simile a quella di una sorellanza, in cui tutti i corpi asserviti a questo sistema si unissero per contrastarlo.

Anche il movimento femminista italiano negli anni Settanta si addossava la centrale questione del corpo, soprattutto per le battaglie sull'aborto e sul divorzio che interessarono quel periodo.

¹³⁷ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 227.

¹³⁸ Ivi, pp. 212-213. Noi non abbiamo alcuna intenzione di castrarvi: vogliamo al contrario che vi liberiate dal vostro complesso di castrazione; il culo non ve lo hanno amputato veramente, ve lo hanno soltanto imputato, così come l'intero corpo.

¹³⁹ Mola, Alessandro, *Enciclopedia Universale Garzanti*, Milano, Garzanti Libri, 2011, p. 657. *Freak* è un termine inglese corrispondente a «mostri», titolo di un film di T. Browning (1932); ripreso negli anni '60 e '70 per indicare gli appartenenti ai movimenti giovanili di controcultura.

¹⁴⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, pp. 250 ss.

Pertanto Mieli nella sua poliedrica opera rivoluzionaria faceva un appello a tutte le donne, e alla donna in ognuno di noi, cercando di unire le lotte delle persone marginalizzate e soggiogate dal potere del maschio bianco. Le idee proposte da Mieli erano tuttavia tra le prime espressioni di teoria *queer* e forse per questo motivo si imposero in maniera drastica, non solo proponendo il suo pensiero che non sarebbe sceso a compromessi con altre visioni riformiste, ma anche cercando di disegnare una realtà altra, trattando il tema del corpo in maniera innovativa.

Nonostante si iniziasse a dimostrare che il genere non derivava necessariamente dal sesso, le categorie binarie avevano rappresentato il punto di riferimento per molta teoria e molta politica femminista. Per questo motivo le “identità parodiche” *en travesti* venivano spesso considerate da esponenti del femminismo come “degradanti per le donne”, in quanto si configuravano come un’appropriazione acritica e quindi una stereotipizzazione dei ruoli sessuali.¹⁴¹ Invece le rappresentazioni mieliane attuavano un sapiente uso del travestitismo, rendendolo un mezzo politico per demolire il binarismo polarizzato dei sessi e le categorizzazioni dei generi.

Mieli riteneva che il teatro fosse luogo dove era possibile dire il vero e considerava fondamentale il ruolo dei corpi e il loro utilizzo, minando le norme sessuali nel discorso politico: proprio per questo nelle sue performance Mieli proponeva l’uso del corpo per realizzare anche la parodia degli stereotipi di genere. Lo strumento parodico, come ha dichiarato la filosofa Rosy Braidotti, è considerabile come una forma orchestrata di provocazione perché trasforma la pratica delle ripetizioni in una posizione politicamente affermativa.¹⁴² Dunque Mieli faceva uso del corpo e soprattutto del linguaggio in chiave parodica, per rivelare in scena realtà sociali e politiche ma invitando il pubblico alla riflessione, in particolare sulle questioni più serie che riguardavano i corpi e le identità che li abitavano.

L’impegno sia artistico sia politico rendeva Mieli un artista *engagé*, che nelle sue opere non aveva alcun timore nel testimoniare urgenze di cronaca o drammi sociali. Purtroppo però il suo spendersi per gli altri e il battersi per il bene comune gli comportavano forti preoccupazioni, che minavano il suo delicato equilibrio psicologico, con degli effetti sul suo stesso corpo. Inoltre la solitudine derivante dal senso di persecuzione aggravava la crisi, che negli ultimi momenti

¹⁴¹ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 201.

¹⁴² Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, Sesto San Giovanni, Asterisco Edizioni, 2019, p. XXVI.

di vita si traduceva in difficoltà di stile nell'azione politica, nella scrittura e nella performance.¹⁴³ Mieli era emarginato perché “diverso”, e come tale ebbe la premura di dare un valore positivo a questa diversità, ma non si lasciava intimorire dall'isolamento e si faceva accompagnare dal suo credo rivoluzionario, schierandosi contro i riformismi e la falsa tolleranza della società patriarcale. Dunque Mieli rivendicava quotidianamente la diversità dei corpi e avvertiva svariati aspetti controproducenti, non solo per quanto riguardava il riformismo gay, ma anche della generale arretratezza del movimento omosessuale che contribuiva alla mercificazione del corpo maschile.

Secondo il suo pensiero molti omosessuali davano inconsciamente sostegno all'ideologia sfruttatrice e repressiva, che riproponeva la divisione dei ruoli nella coppia proposta dal patriarcato, determinando un allontanamento da chi invece si batteva per la rivoluzione e di conseguenza veniva estromesso dalla società.¹⁴⁴ La repressione di tutto ciò avveniva tramite la censura o, ancor peggio, lo snaturamento dei contenuti rivoluzionari e, per questa ragione, il Mieli maturo scelse di diventare una figura solitaria sottraendosi così al destino di “mostro sacro per le checche”, “leader fallico e carismatico della comunità gay” o “pagliaccio per i *media*” come amava scrivere provocatoriamente.¹⁴⁵ L'emarginato, vestito con abiti inappropriati e con idee fuori dalla norma sognava nella solitudine un mondo utopico, al sicuro dalla catastrofe nucleare e dalle crisi climatiche, dove il consenso e la libertà avrebbero trionfato.

II.2 Le origini della provocazione

Le opere di Mieli comprendono varie forme espressive e una delle più importanti è la poesia, un'abilità che manifestò fin dalla tenera età e che perfezionò negli anni: Dario Accolla e Andrea Contieri raccolsero la produzione poetica mieliana, rimasta inedita e la pubblicarono con il titolo *Mario Mieli: trent'anni dopo* (2013).¹⁴⁶ Attraverso il linguaggio poetico egli parlava dell'amore, che doveva essere libero e caratterizzato da disinvolta spregiudicatezza nei

¹⁴³ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 349 ss.

¹⁴⁴ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 236.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 250.

¹⁴⁶ Accolla, Dario; Buffoni, Franco, *Mario Mieli: trent'anni dopo*, Circolo Mario Mieli, Roma, 2013.

confronti della morale tradizionale. Un poeta elegiaco che due millenni prima di Mieli faceva uso della provocazione nel suo *Ars Amatoria* (I secolo a.C.) era Publio Ovidio Nasone, meglio noto come Ovidio, nel pieno dell'epoca augustea, restauratrice di valori di etica sessuale e matrimoniale. Ovidio spiegava l'arte di amare anche attraverso la seduzione e l'oro¹⁴⁷ e la sua poesia era poco in linea con l'austera politica culturale dell'imperatore Augusto proprio questa divergenza si tradusse per il poeta latino nell'esilio da Roma. Mieli si trovava, come Ovidio, non solo a venire rigettato dalla sua stessa società ma anche a essere investito di un doppio ruolo di "attore", che recita la sua parte di innamorato e di "regista", che doveva trasmettere i nuovi valori (erotici).¹⁴⁸ Uno dei motivi per cui anche Mieli era stato obbligato all'emarginazione concerneva i temi sovversivi di cui si caricavano le sue tesi rivoluzionarie, che contrastavano i valori della morale tradizionale attraverso il "chiamare fuori" dai nascondigli le persone *queer*, bisognose d'amore. Dunque la provocazione di cui faceva uso era un'invocazione all'amore e un'avvisaglia dell'urgenza di liberarlo, quindi non si trattava solo di mera retorica, ma di performance per la rivoluzione.

La libertà di fare *coming out* durante gli anni Settanta era quasi assente, a causa sia della repressione sociale, sia della mancanza di adeguato supporto e di educazione alla sessualità, ma questo per Mieli era inaccettabile, perciò contrastava l'oppressione con determinazione, ponendo le basi per il cambiamento. Grazie al suo saper provocare le persone in modo appropriato egli riusciva a smuovere le coscienze intorpidite dai palliativi capitalisti, arrivando al dialogo. Pertanto la provocazione mieliana si poteva definire un vero e proprio invito al *coming out*, dal momento che la traduzione letterale di questa espressione inglese coincide con il significato etimologico del verbo "provocare" che è "chiamare fuori".¹⁴⁹ Attraverso la provocazione, il performer rivoluzionario invitava alla lotta intellettuale chiunque si fosse risvegliato dall'alienazione del capitalismo, affinché l'amore non venisse più giudicato sporco e peccaminoso. Dunque egli si avvaleva del travestitismo sia come mezzo per destare

¹⁴⁷ Ovidio, *L'arte di amare*, Milano, Rizzoli, 1958, pp 188-192.

¹⁴⁸ Conte, Gian Biagio; Pianezzola, Emilio, *Lezioni di letteratura latina*, Milano, Mondadori, 2010, p. 402.

¹⁴⁹ Devoto, Giacomo; Oli, Gian Carlo (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, p. 1637. "Provocare" dal latino "*provocare*", composto di "*pro-*" e "*vocare*" propr. "chiamare fuori".

l'attenzione del suo pubblico, sia come *exemplum* per giungere al piacere e invitare gli altri a scoprirlo.¹⁵⁰

Il *topos* più associato a Mieli era quello di scandalo e di spregiudicatezza nel trattare argomenti scottanti, riscontrabili anche durante le messe in scena, in cui si poteva intraprendere una riscoperta del sé attraverso la perdita del senso del “normale” e liberare il piacere tramite la provocazione rivoluzionaria.¹⁵¹ Nonostante ciò, le opere mieliane avevano successo nei teatri e quelle scritte erano di pubblica circolazione, ottenendo successo anch'esse proprio grazie allo stile provocatorio e alle tematiche sovversive, tipiche del contesto magmatico dei primi anni Settanta in Italia, che favoriva la fioritura di pensiero e d'espressione volutamente scandalosi.¹⁵² La realtà capitalista continuava comunque a reprimere e censurare, soprattutto attraverso lo strumento patriarcale, nonostante la forza dell'esplosività rivoluzionaria. Pertanto Mieli continuò, fino alla fine della sua “vita performativa”, a “chiamare fuori” la libera transessualità in ognuno di noi, criminalizzata dalle criptocheche, ma liberata dalla sua provocazione.

II.2.1 Le norme traviate vanno in scena

La maggior parte dei mezzi di comunicazione e informazione nel secondo dopoguerra si facevano testimoni del potere patriarcale, delle norme e delle ghetizzazioni da essi prodotte, dando vita a degli effetti precisi nella società. Un esempio di questo fenomeno era la “commedia all'italiana” che interessava la produzione filmica degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta: il suo immancabile protagonista era l'italiano medio, erede degli anteroi delle commedie del ventennio e del melodramma postbellico. Questa figura “inclusiva”, che doveva rappresentare una specifica italianità e precisi valori socialmente condivisi, si legava a interpretazioni di attori come Vittorio Gasmann.¹⁵³ La commedia all'italiana era caratterizzata dall'ambientazione

¹⁵⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 158.

¹⁵¹ De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, p. 107.

¹⁵² Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 18. Pubblicazioni come il *Manifesto di rivolta femminile* di Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti, o *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi, *Né dio né capitale* o *Corpo e rivoluzione in Marx* di Luciano Parinetto, *Elementi di critica omosessuale* di Mario Mieli, o anche la produzione di *Salò e le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, sono tra gli esempi di fioritura di pensiero e d'espressione che, per volutamente dirompenti o scandalosi che fossero, trovavano ampio sostegno e pubblica circolazione.

¹⁵³ Rigoletto, Sergio, *Le norme traviate: saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Milano, Meltemi Editore, 2020, p. 29.

borghese, che incarnava gli ideali capitalisti, a cui invece il teatro della commedia mieliana *en travesti* faceva da contraltare; la scena teatrale italiana aveva cambiato volto dopo il 1968 e, non potendo rimanere estranea al clima rivoluzionario, si faceva carico delle tensioni che percorrevano l'intera vita politica e sociale.¹⁵⁴ Dunque il teatro si prestava ad accogliere la creazione di una cultura alternativa, contrapposta all'assetto della società borghese, lasciando quindi spazio a nuove aspirazioni.

Una delle caratteristiche più innovative della performatività mieliana era la sincerità degli atteggiamenti e del linguaggio, grazie all'insegnamento impartito dall'egittologo Robert Denis, che nel romanzo *Il risveglio dei faraoni* viene chiamato con lo pseudonimo Christian Baccus. Proprio questi atteggiamenti di rottura della finzione scenica avvenivano anche grazie al cosiddetto "comportamento da retroscena" di cui sono un esempio le seguenti azioni: decidere collettivamente, imprecare, fare espliciti commenti a sfondo sessuale, avere scherzose manifestazioni di aggressività o di presa in giro.¹⁵⁵ Dunque tutte queste azioni svolte da Mieli nelle sue performance valicavano il confine tra palcoscenico e retroscena e provocavano il pubblico con maggiore libertà rispetto a spettacoli che seguivano più rigorosamente i codici teatrali tradizionali, poiché egli sfruttava la meta-teatralità sia per mettere in discussione le convenzioni della sessualità, sia per giungere a una comunione tra attori e spettatori.¹⁵⁶

Un'altra caratteristica dei testi teatrali e filosofici mieliani era la denuncia della quotidianità drammatica delle persone omosessuali attraverso l'ironia, creando un effetto straniante dal momento che l'intento comunicativo era serio ma poteva provocare il riso.¹⁵⁷ Dunque i testi venivano costruiti da Mieli in modo tale da esprimere resistenza alle norme dettate dal patriarcato, invitando a un allargamento del genere e a considerare pratiche alternative del corpo e del desiderio. Le espressioni utilizzate in scena avevano inoltre una forte componente di riappropriazione linguistica, anche in maniera non intuitiva: per esempio, nell'opera *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* (1976), ogni qualvolta un performer esclamava "vaffanculo" gli altri rispondevano "ebbene sì!" senza argomentare il doppio senso

¹⁵⁴ Brockett, Oscar, *Storia del teatro*, p. 718.

¹⁵⁵ Goffmann, Erving, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 149.

¹⁵⁶ Casi, Stefano, (14/12/2021), «*Teatro performativo queer*», [online], *Mimesis Journal*, 10, 2, p. 13-39 <http://journals.openedition.org/mimesis/2279>

¹⁵⁷ Facchetti, Sergio, (10/02/2021), «*Interni: Brandelli di memoria intorno a La Traviata Norma*», [Online], *Mimesis*, 10, 2, p. 193-209 *Journal*, <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

implicito.¹⁵⁸ Grazie al suo eloquio forbito, Mieli si destreggiava abilmente nell'alternare momenti giocosi e di riflessione, creando così l'atmosfera ideale per interagire con il pubblico. Traviando le norme linguistiche e culturali le performance di Mieli si caricavano di valenza politica, divenendo capaci di risvegliare gli animi e contrastare l'emarginazione omosessuale nella cultura e nella società.

II.3 L'incomprensione del genio

Negli anni Settanta nessuno era stato investito del ruolo di intellettuale *queer*, anche se molte figure autorevoli cominciavano a emergere proprio all'inizio del decennio, grazie al fermento iniziato con i moti di Stonewall. Mieli con il suo bagaglio culturale, aveva una vasta competenza nell'espressione del sé e tuttavia non era stato riconosciuto come figura rappresentativa per la comunità del suo tempo, poiché ritenuto da molti come troppo divisivo. Uno dei motivi riguardava il suo essere un artista eclettico e dall'equilibrio psichico precario, un profilo che tradizionalmente era abbinato alla categoria del genio.¹⁵⁹ A differenza di molti volti rassicuranti, come Angelo Pezzana, Mieli faceva dichiaratamente uso di droghe e praticava la coprofagia e l'alchimia; in un periodo di svolta come furono gli anni Settanta, la sua condotta stravagante unita alla nobiltà dei modi, accentuava il suo essere una "*folle en travesti*" piuttosto che un *leader* rassicurante.

Mieli si affidava all'astrologia e all'influenza dei pianeti sull'umore, credenza che evidenziava la sua personalità dal "temperamento saturnino" e con occupazioni tanto singolari da turbare chi gli stava attorno. A tal proposito negli ultimi anni di vita iniziava a conservare ritagli di giornale riguardanti apparizioni di ufo e omicidi di omosessuali coltivando, inoltre, una passione per tutto ciò che concerne il dissacrante. Tra le altre cose la famiglia di Mieli aveva origini ebraiche ed era rispettabile, tuttavia quando egli era in scena non mancava di sferzare pungenti osservazioni e battute contro il clero; paradossalmente aveva anche delle dolorose

¹⁵⁸ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, Sesto San Giovanni, Asterisco Edizioni, 2019, p. XIV.

¹⁵⁹ Wittkower, Rudolf e Margot, *Nati sotto saturno*, pag 112.

identificazioni cristologiche, di cui parla il suo romanzo *Souvenirs de la Croix*.¹⁶⁰ Il suo stile di vita scandaloso era considerabile come una mera resistenza alle norme dettate dal patriarcato e pertanto invitava chiunque alla trasgressione.

Agli occhi di molti Mieli poteva sembrare una creatura chimerica che contemporaneamente comprendeva in sé la componente intellettuale, essoterica e performativa. Proprio l'acutezza del suo pensiero veniva oscurata a causa non solo dell'eccentricità che lo rendeva un intellettuale e un artista singolare, ma anche dell'indole bizzarra che comportava inquietudine. Questo era, da un lato, un vantaggio e uno sfogo per il carattere istrionico di Mieli, dall'altro metteva in soggezione i suoi interlocutori, ma la sua genialità affascinava molti intellettuali, ad esempio quando presiedeva i convegni, in cui si esponeva con la stessa sincerità delle performance.¹⁶¹ Tuttavia le sue posizioni liberazioniste, sviluppate sia nella produzione saggistica sia nelle opere performative, erano poco appetibili per i suoi contemporanei, non solo perché questi mancavano di conoscenze delle lotte identitarie, ma anche perché tali proposte entravano in contrasto con quelle dei partiti di sinistra.

Mieli, fino alla fine della sua breve vita, confidava in una palingenesi che abolisse il sistema capitalista, allontanandosi così dalla politica e divenendo una figura scomoda, non solo alla famiglia ma anche alle persone che militavano per gli stessi scopi rivoluzionari.¹⁶² Dunque l'opera e il genio mieliani erano di difficile comprensione per la società a lui coeva, poiché in un certo senso aveva bruciato le tappe, cercando di proporre una rivoluzione ecologista-*queer*-femminista in un contesto culturale indisposto ad accoglierlo e assimilarlo.

II.3.1 Mieli un anticipatore scalzato

Il pensiero mieliano si trova contemporaneamente dentro e fuori dal contesto temporale in cui veniva sviluppato, motivo per cui lo si può definire sia attuale (per la mentalità del XX secolo) sia inattuale (per gli anni Settanta). L'attualità di Mieli concerne l'esplorazione delle politiche

¹⁶⁰ De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, p. 62. L'unica copia del dattiloscritto inedito sfortunatamente era stata perduta dall'autore che si trovava sotto effetto di sostanze stupefacenti a Bali.

¹⁶¹ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 342.

¹⁶² Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «Teatro e performance LGBT+» [online]. Mimesis Journal, 10, 2, p. 6 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

e teorie *queer* che si sviluppavano a partire dai primi anni Novanta, grazie anche a *Queer Nation*, un'organizzazione newyorkese LGBT+. ¹⁶³ La filosofia mieliana pecca sfortunatamente di inattualità, dal momento che il suo progetto, che relega la questione teorica in *Elementi di critica omosessuale* (1977), era stato battuto nella tempistica dal filosofo francese Michel Foucault. ¹⁶⁴ Questo autore nella sua opera tetrapartita *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir* (1976) mette in luce i rapporti tra sesso e potere, analizzando il “beneficio del locutore”, ossia il lusso del rivoluzionario di poter pretendere la liberazione. ¹⁶⁵ Secondo il pensatore, la lotta rivoluzionaria era un'azione liberatoria e al contempo illusoria, poiché si può solo resistere al potere e non abatterlo. Mieli e Foucault non si erano mai incontrati: se da un lato l'autore milanese, che aveva scritto la sua tesi tra il 1974 e il 1976, era eccessivamente precoce per aver letto *Histoire de la sexualité*, dall'altro lato il filosofo francese agiva in un ambito accademico prestigioso e in un contesto culturale lontani da *Elementi*. ¹⁶⁶ Un ulteriore fattore di differenziazione riguardava la tipologia di analisi dei due pensatori: Foucault trattava di riflessioni esperienziali, mentre quella mieliana era una primizia della teoria di rivoluzione *queer*.

Mieli, tra le altre cose, aveva sviluppato la questione “rivoluzionaria Freud-Marxista” per arrivare a depatologizzare l'omosessualità. ¹⁶⁷ La depatologizzazione era una delle questioni estremamente innovative su cui poggiava il suo progetto rivoluzionario, infatti non mancava di mettere in luce le contraddizioni nella psicanalisi freudiana. ¹⁶⁸ Mieli trovava opportuno accostare l'impostazione psicoanalitica di *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) di Sigmund Freud alle tesi di Karl Marx per sostenere la sua visione utopica. ¹⁶⁹ La sua analisi sul freudo-marxismo aveva lo scopo di sostenere che l'azione rivoluzionaria consisteva nella liberazione sessuale e, a partire da questa prospettiva, la premessa per liberarsi del capitalismo era la

¹⁶³ https://en.wikipedia.org/wiki/Queer_Nation Si trattava di persone per lo più sieropositive ed emarginate, a causa dello stigma dell'AIDS, che crearono un'organizzazione di azione diretta. Teresa de Lauretis fu la prima a utilizzare il termine “teorie *queer*” ad una conferenza universitaria nel 1990 come riporta: Bernini, Lorenzo, *Queer theories*, p. 108.

¹⁶⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 27.

¹⁶⁵ Foucault, Michel, *La volontà di sapere: Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 12.

¹⁶⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, cit., p. 257. Foucault affermava che l'idea di liberare il sesso è fuorviante basandosi sul presupposto che la società neghi il desiderio invece di crearlo.

¹⁶⁷ Bernini, Lorenzo, *Queer Theories: an Introduction, from Mario Mieli to the Antisocial Turn*, Londra, Routledge, 2020, p. 10 ss.

¹⁶⁸ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, cit., p.183.

¹⁶⁹ Ivi, p. 243.

liberazione del corpo, e quindi della mente, necessaria condizione per la creazione di un nuovo soggetto utopico.

Si trattava di riflessioni molto potenti che, per la mentalità dell'epoca, potevano risultare eccessivamente ardite, ma la questione del corpo nelle riflessioni mieliane risulta ancora oggi attuale, sebbene incompatibile con molte teorie a lui coeve. Teresa de Lauretis scriveva in una postilla su *Elementi di critica omosessuale*:

Impossibile, e affascinante, per l'incompatibilità delle premesse teoretiche e le contraddizioni di un pensiero che sconfinava dai margini del discorso nel quale e contro il quale si forma e si dibatte.¹⁷⁰

Mieli, dunque, per alcuni aspetti aveva avuto un tempismo anticipatore, tanto da avere avuto molte difficoltà a essere compreso e accolto dai suoi contemporanei, invece per altri era stato superato dai discorsi avanzati da studiosi accademici che si stavano affermando negli stessi anni.

II.4 Arte e politica per il cambiamento

L'approccio innovativo di Mieli influenzava altri gruppi teatrali coevi che tuttavia non si uniformavano necessariamente alla sua linea di pensiero, il cui scopo consisteva nella costruzione di percorsi personali per la liberazione sessuale. Gli spettacoli *en travesti* di Mieli avevano un effettivo impatto riscontrabile anche nelle riviste e nelle performance, per esempio quelle legate a nomi di artisti come Alfredo Cohen e Ciro Cascina.¹⁷¹ Dunque il suo pensiero, assieme alle riflessioni politiche e socioculturali, era un mezzo utilizzato da Mieli per proporre

¹⁷⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, cit., p. 262.

¹⁷¹ Toso, Cristina, (30/07/2019) «*Sesso, carta e palco*» [online], *Mimesis Journal*, 8, 1, p. 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/1646>

un'opera artistica dal solido impianto filosofico, grazie alla quale compiere una sovversione del sistema.

La costruzione di un teatro fortemente legato all'attivismo politico era possibile grazie alla formazione del movimento omosessuale italiano nella seconda metà degli anni Settanta, poiché prima di allora i teatri italiani non offrivano la possibilità di rappresentazione dell'esperienza omoerotica, né consentivano l'espressione del desiderio. Alcune eccezioni della scena italiana però, a differenza di altre esperienze come quella americana, proponevano l'omosessualità non solo in chiave eversiva nei confronti dei generi, ma anche come espressione del sé: il corpo portava su di sé gli ideali di liberazione in modo migliore di come potevano farlo le parole.¹⁷² Dunque le performance di questi militanti trattavano questioni di vita quotidiana, criticando la mancanza di libertà da parte della società democratica. Il teatro di Mieli si faceva carico di una *vis* politica in senso attivista, intesa come tutela della vita e mezzo per delineare un perimetro tra comunità e città, destinate a influenzarsi.¹⁷³ Attraverso il linguaggio scandaloso del travestitismo, l'arte drammatica diveniva strumento per prendere una posizione rispetto ad un contesto civile ostile alla comunità *queer*.

Travestirsi, oltre a essere espressione tanto artistica quanto politica di un cambiamento reale della vita, permetteva di stare meglio con sé stessi e di testimoniare l'esistenza di varie sessualità, altre comunità e infinite umanità. In un'intervista rilasciata nel 1977 alla trasmissione Rai "Come Mai" Mieli dichiarava:

Perché mi travesto? Mi travesto perché mi piace. Questo è il motivo. Cioè mi sento molto spesso bene vestito da donna, quindi la risposta è molto semplice, e poi anche, se vuoi, con un tantino di spirito polemico. In quanto intendo oppormi a quella normalità, secondo me demenziale, che vuole gli uomini necessariamente vestiti coi pantaloni e le donne... ecco le donne possono travestirsi da uomo ma l'uomo non può travestirsi da donna. Bisognerebbe interrogarsi sul perché di questa contraddizione.¹⁷⁴

¹⁷² Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «Teatro e performance LGBT+» [online]. Mimesis Journal, 10, 2, p. 6 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

¹⁷³ Trione, Vincenzo, *Artivismo: Arte, politica, impegno*, p. 47.

¹⁷⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 285.

Tramite il travestimento egli dava ascolto alla donna in sé e contemporaneamente contrastava la norma sociale del virilismo: un'introiezione nevrotica da parte dell'uomo e del desiderio omosessuale censurato, con effetto caricaturale del maschio stesso.¹⁷⁵ Per questo Mieli cercava, attraverso la rappresentazione feticistica della donna, di far comprendere come anche l'eterosessualità fosse perlopiù ridotta ad apparenza. Dunque recitando nelle commedie *en travesti* egli cercava di far comprendere come la tragedia della repressione dell'Eros potesse essere contestata grazie alla parodia del rapporto eteronormato.¹⁷⁶ Il travestitismo nella poliedrica opera mieliana si rivelava come il tassello fondamentale per una trasformazione volta al cambiamento, unendo insieme la pratica artistica all'attivismo politico.

II.4.1 I nuovi orizzonti

I nuovi orizzonti che Mieli indicava erano innanzitutto in ambito psicanalitico. La sua nuova interpretazione radicale di *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905) di Sigmund Freud seguiva le linee teoriche indicate, tra gli altri, da Leo Bersani, Teresa de Lauretis e Tim Dean.¹⁷⁷ Il progetto mieliano di rilettura della psicoanalisi "contro sé stessa" era un tentativo di interpretare in maniera diversa i concetti psicanalitici repressivi e attuati, in particolare, istituzioni psichiatriche omofobe. Secondo Mieli la psicoanalisi arretrava dalla logica delle sue stesse intuizioni, traendo delle conclusioni teoriche che davano corso a conturbanti implicazioni delle

¹⁷⁵ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 118.

¹⁷⁶ Ivi, p. 130. Mieli smaschera a più riprese l'eteronormatività in quanto convenzione sociale: "Allo stesso modo, anche l'eterosessuale magari sposato con figli che fa l'amore con un travestito, crede di essere al cento per cento normale, nel senso dell'eterosessualità: l'apparenza lo conforta e, apparentemente, ai suoi occhi il travestito è come una donna. Infatti, prostitute e travestiti in tenuta da battimento sono in tutto e per tutto simili limitatamente all'aspetto esteriore. [...] Da una parte, nella sua concezione maschilista, la femminilità non è che un feticcio, e per tanto lo eccita soltanto feticisticamente, e cioè in quanto oggetto, buco; d'altro lato ciò che immediatamente lo interessa non è il rapporto interpersonale, ma il rapportarsi narcisistico con sé solo, seppure in modo alienato, attraverso fantasie e gratificazioni falliche che stravolgono il piacere narcisistico stesso e necessitano del partner-oggetto come pretesto".

¹⁷⁷ Cfr. Bersani, Leo, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York, Columbia university Press, 1986, cap. 2; De Lauretis, Teresa, *Pratica d'amore: Percorsi del desiderio perverso*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1997, cap. 1; Dean, Tim, *Beyond Sexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

idee freudiane.¹⁷⁸ Pertanto Mieli aspirava a una realtà civile altra per contrastare questa cultura repressiva nei confronti dei comportamenti sessuali, reinterpretando le idee di Freud.

Con la diffusione del capitalismo e la conseguente affermazione della soggettività borghese, la democrazia sembrava aver dimenticato di aver a che fare con il popolo privilegiando le convenzioni sociali omofobe e l'individualità.¹⁷⁹ Ma Mieli era severamente contrario all'individualismo, dal momento che secondo la sua visione l'armonia tra gli esseri viventi si sarebbe dovuta raggiungere soprattutto nel rapporto Uomo-Natura e nelle relazioni interumane.¹⁸⁰ Inoltre egli rifiutava la democrazia in quanto "terribile inganno" e perché a suo dire aveva fallito di fronte al capitalismo.¹⁸¹ Dunque Mieli desiderava migliorare la condizione umana e cercava di risvegliare le coscienze, o per meglio dire quella parte della coscienza che si interessava alla sfera pubblica,¹⁸² con l'auspicio di realizzare una Repubblica platonica in cui le persone libere governavano per il bene degli esseri umani.

Bisogna precisare che le idee mieliane riguardavano solo i rapporti tra persone consapevoli e consenzienti e contrastavano la violenza, ma scontavano la contraddizione di far fede al mito della rivoluzione comunista, che storicamente si era insediata al potere tramite un colpo di stato violento.¹⁸³ Per Mieli il marxismo e la rivoluzione comunista erano un punto di riferimento a cui ispirarsi per gli aspetti positivi eliminando tutto ciò che riguardava la violenza, la repressione della sessualità e la sopraffazione. In *Elementi di Critica omosessuale* trattava ampiamente l'importanza della liberazione dell'omosessualità per il conseguimento di una comunicazione totalizzante tra gli esseri umani.¹⁸⁴ Essendo un agente di pace e armonia contro le forze distruttive e fallocentriche (Thanatos), l'Eros doveva attraversare il reale liberamente entrando nei desideri soggettivi e collettivi, per questo Mieli si appropriava dello slogan: "fate

¹⁷⁸ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 256.

¹⁷⁹ Galli, Carlo, *Il disagio della democrazia*, Torino, Einaudi, 2011, p. 30.

¹⁸⁰ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia*, p. 39.

¹⁸¹ Ivi, p. 79.

¹⁸² De Monticelli, Roberta, *Al di qua del bene e del male: Per una teoria dei valori*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2015, p. 6.

¹⁸³ Flores, Marcello, Gozzini, Giovanni, *Il vento della rivoluzione: La nascita del partito comunista italiano*, Bari, Laterza, 2021, p.15.

¹⁸⁴ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 8.

l'amore, non fate la guerra".¹⁸⁵ D'altro canto egli ridefiniva il comunismo attribuendogli il ruolo di riscoperta dei corpi e della loro polimorfa potenzialità comunicativa e amorosa.

Oltre alle importantissime provocazioni morali e alle sue idee per la rivoluzione della società, a Mieli si deve riconoscere il merito di aver dato valore al linguaggio performativo del travestitismo. Il suo modo di fare politica attraverso l'arte non fu forse il migliore in quanto a raccolta dei consensi, ma fu strumentale a portare in evidenza il tema della femminilità che gli omosessuali rivendicavano.¹⁸⁶

Ciò che rendeva Mieli un rivoluzionario a tutti gli effetti era la sua volontà di abolire i generi, che riteneva una strategia maschilista per limitare il femminile ed escluderlo dalla sfera politica e dal potere.¹⁸⁷ Proprio questo presupposto veniva accolto dai membri del magmatico movimento omosessuale, che grazie al contributo teorico e culturale di Mieli, decidevano di creare il loro universo alternativo alla società che li rifiutava. Dunque gli omosessuali si appropriavano di forme e linguaggi appartenenti alla loro stessa comunità aspirando a costruire una nuova civiltà inclusiva nella speranza di un futuro migliore.

¹⁸⁵ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 75 ss.

¹⁸⁶ Ivi, p. 305.

¹⁸⁷ Irigaray, Luce, *Speculum: dell'altro in quanto donna*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2017, p. 68.

CAPITOLO III. LA TRAVIATA NORMA, OVVERO: VAFFANCULO... EBBENE SÌ!

III.1 L'antipsichiatria e la dirompenza politica

Nello scenario statunitense dei primi anni Settanta, le marce e le proteste che si susseguirono dopo i moti di Stonewall ottennero l'attenzione mediatica sperata e i provvedimenti contro le discriminazioni divennero oggetto di dibattito politico. Un evento particolarmente rilevante fu quando l'*American Psychiatric Association* (Apa), la più nota associazione americana di psicanalisi, decise di cancellare l'omosessualità dal *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* nel dicembre del 1973¹⁸⁸. Sull'onda di questo evento anche i movimenti di liberazione in Europa indagarono il disagio esperito dalla popolazione omosessuale. In particolare, nel contesto europeo in contemporanea al Congresso internazionale di Berlino (6-12 giugno 1973), l'*Homosexuelle Aktion Westberlin* affermava la necessità non solo di distanziarsi dalla psicanalisi, in quanto non considerava l'aspetto sociologico dell'omosessualità, ma anche di abolire le cure basate sulla repressione e sulla desessualizzazione delle persone e di depatologizzare l'omosessualità.¹⁸⁹

A tal proposito in Inghilterra negli anni Sessanta nacque l'antipsichiatria, o psichiatria alternativa, un movimento in polemica con i trattamenti dei disturbi mentali, sia imposto sia organizzato, che tra i suoi vari esponenti presenta Franco Basaglia e Michel Foucault. Tale orientamento contesta la funzione repressiva della psichiatria tradizionale e propone un nuovo modo di trattare la malattia mentale, che vieti sia la violenza come terapia sia la centralità del concetto di "normalità sociale". In ambito italiano l'attività di Basaglia (1924-1980) permise l'approvazione della legge 180 che abolì i manicomi, nel 1978.¹⁹⁰ A queste teorie si appoggiarono i movimenti di liberazione omosessuale dell'epoca, poiché i loro componenti erano stanchi di essere danneggiati dalla psichiatria che aveva cercato delle soluzioni dannose per un problema inesistente negli sventurati pazienti. Inoltre le esperienze negative di molti individui che, sottoposti a cure infondate scientificamente subirono abusi psichiatrici, portarono i militanti omosessuali a prendere le distanze da tutti i medici di filiazione freudiana. Anche Mieli era uno di questi e riteneva che la sua adesione all'antipsichiatria si traducesse in un

¹⁸⁸ De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, p. 167. Nonostante ciò l'omosessualità egodistonica, cioè il disagio con il proprio orientamento sessuale, rimase nel manuale delle malattie fino al 1987.

¹⁸⁹ Ivi, p. 178.

¹⁹⁰ Mola, Alessandro, *Enciclopedia Universale Garzanti*, p. 100.

attacco frontale alla visione patriarcale della politica e di conseguenza della società italiana ma più in generale dell'intero Occidente.¹⁹¹

Mieli soggiornò a Londra proprio tra il 1973 e il 1974, in un periodo in cui l'antipsichiatria era divenuta oggetto di interesse per i movimenti di liberazione italiani, fino a quando non venne incarcerato a Brixton per l'asportazione di un contenitore di fazzoletti igienici da un bagno e per proposte erotiche a un agente della polizia inglese.¹⁹² Racconta questa esperienza all'interno della prigione in *Il risveglio dei faraoni* e descrivendola come una rinascita, che segnò l'inizio di quei "viaggi" da lui definiti "schizofrenici", che si verificarono in particolar modo a seguito del suo rilascio sotto cauzione in attesa del processo.¹⁹³ Durante questo periodo di attesa tentò il suicidio che lo portò al ricovero nella struttura psichiatrica del Malborough Day Hospital a St. John's Wood, dove rimase fino al giorno del processo il 15 gennaio 1975. Del suo soggiorno ricorda la noia e la tristezza, ma soprattutto come i farmaci e le cure dei medici non lo aiutassero a risolvere gli interrogativi posti dalle voci interiori.¹⁹⁴ Nonostante ciò Mieli trovò la salvezza nei familiari, in particolare nei fratelli e le sorelle che lo assistettero anche nel rientro a Milano, a cui seguì un ulteriore ricovero alla clinica psichiatrica Le Betulle. I suoi rapporti nel capoluogo lombardo si mantennero durante il soggiorno londinese e nella primavera del 1974 scrisse un articolo per la rivista FUORI, firmato Mario Rossi e intitolato *Dirompenza politica della questione omosessuale* che sembra rivelare già molti interrogativi posti durante il periodo di ricovero: è necessario contrapporre all'oppressione eteronormativa della società, esercitata anche dalle forze armate e dai medici, una teoria politica omosessuale e rivoluzionaria. Infatti nella conclusione dell'articolo afferma: "Abbiamo soprattutto da scoprire perché fummo sempre oppressi, perché contro di noi fu eretta una norma, perché, malgrado questa norma, siamo omosessuali".¹⁹⁵ Dunque Mieli riteneva che i trattamenti e le violenze da lui subiti fossero stati inutili e credeva che per una persona omosessuale fosse più efficace porsi degli interrogativi, confrontarsi con altre persone che comprendessero la situazione e trovare delle risposte facendo autoanalisi.

¹⁹¹ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 48.

¹⁹² Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 335.

¹⁹³ Mieli, Mario, *Il risveglio dei faraoni*, pp. 141-151.

¹⁹⁴ Ivi, p. 162 ss.

¹⁹⁵ Rossi, Mario, (1973), «*Dirompenza politica della questione omosessuale*», in FUORI!, 12, (3), p. 50.

La rabbia provata durante il periodo di prigionia e di ricovero era dovuta alla repressione, ai maltrattamenti subiti e anche a umiliazioni che accentuarono le convinzioni antipsichiatriche e lo spirito rivoluzionario di Mieli. La psicanalisi e le autorità giudiziarie divennero bersagli della sua battaglia contro il sistema patriarcale in particolare nei suoi scritti, dal momento che la tesi, che sarebbe poi divenuta *Elementi di critica omosessuale*, venne discussa nel 1975, cioè l'anno seguente a questi fatti. Tuttavia grazie a queste esperienze ebbe l'occasione di conoscere il suo nemico, ovvero l'oppressore e di conseguenza si prodigò a sperimentare un linguaggio di carattere politico.

III.1.1 Il linguaggio negli scritti e a teatro

Mieli, a seguito della pubblicazione di *Elementi di critica omosessuale*, si concentra sulla scrittura di testi politici, in cui sostiene come la liberazione dell'omosessualità rientrerebbe in un ampio quadro di emancipazione politica e umana. Inoltre l'omosessualità non sarebbe un "problema" delle minoranze, bensì si tratterebbe di un'esperienza congenita in ogni essere umano, che tuttavia risulta soggetta a rimozione, nella maggioranza dei casi. Dunque nelle sue opere Mieli afferma, appoggiandosi alle teorie del filosofo statunitense Herbert Spiers, che gli unici esperti di omosessualità sarebbero gli stessi omosessuali e si scaglia contro psicoanalisti e psichiatri, a cui intitola un paragrafo di *Elementi di critica omosessuale* chiamandoli "psiconazisti".¹⁹⁶ Questo neologismo è rappresentativo della precisione con cui Mieli raccontava le esperienze vissute sulla sua pelle in campo psicanalitico, traducendole attraverso un lessico sofisticato e allo stesso tempo effervescente.

Nei suoi scritti, Mieli evita toni opulenti e scolastici, prediligendo invece uno stile meno inibito che permetteva di esprimersi in "modo gaio" e comprensibile.¹⁹⁷ La dialettica della rivoluzione, nonostante il lessico talvolta informale, prevedeva tuttavia un certo rigore nella costruzione del discorso e soprattutto serietà morale. Inoltre la violenza, conseguenza del virilismo che Mieli aborrisce nella società, veniva restituita al mittente attraverso il linguaggio algido e anche con la riappropriazione degli *slurs*. Le complesse tematiche trattate negli scritti venivano alleggerite

¹⁹⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 34.

¹⁹⁷ Ivi, p. 1.

dall'efficacia stilistica della sua modalità espressiva ricca di vitalità che, come osserva Teresa de Lauretis: “sta anche nell'esuberanza e nell'eccesso di un linguaggio che passa dal discorso filosofico, scientifico o letterario, all'*argot* della subcultura gay senza perdere una battuta”.¹⁹⁸ Dunque Mieli sperimentava un linguaggio innovativo per raccontarsi e capirsi, creando nuove parole per oltrepassare i limiti concettuali del pensiero normativo.

Queste scelte stilistiche si rifletterono anche nelle modalità espressive che egli usa a teatro e che, per l'appunto, venivano percepite dal pubblico e dai giornalisti come scandalose.¹⁹⁹ Mieli spazzava i suoi interlocutori sia sul palco sia fuori dalla scena, per la gentilezza e il lessico vivace, talvolta inusuale ma mai irrispettoso. Il linguaggio rappresentava infatti la punta di diamante della sua presenza scenica, che mirava a far riscoprire al suo pubblico la lingua perduta del desiderio, in un clima culturale in cui sorgevano i primi modelli alternativi a quelli machisti degli anni Cinquanta e Sessanta.²⁰⁰ Dunque la capacità di Mieli di comunicare un messaggio unita ai suoi modi di esprimersi attraverso un uso raffinato della lingua contribuirono alla fama, positiva o negativa, delle sue performance.

III.2 Quando la rivoluzione diviene *en travesti*

L'abilità performativa di Mieli è stata documentata prevalentemente da fotografie esposte in mostre come quella tenuta a Dro per la XXXVIII edizione del festival Drodeseira.²⁰¹ Molte sono le immagini che testimoniano l'esperienza di *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, andata in scena il 9 marzo 1976 al Teatro CTH di Milano.²⁰² Il titolo è frutto della fusione di due titoli di opera lirica: *La Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi e *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini. Si tratta di una satira sociale e culturale sulla condizione omosessuale, in cui i performer recitavano *en travesti*, facendosi carico del progetto politico di liberazione della sessualità.

¹⁹⁸ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 252.

¹⁹⁹ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, Milano, Mondadori, 2006, p. 259.

²⁰⁰ Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia*, p. XXXV.

²⁰¹ Del Re, Francesco Paolo (21/07/2018) «*Il risveglio di Mario Mieli: l'ultimo Faraone protagonista a Dro, a colori e ovviamente en travesti*» [online], in *Il manifesto*, <https://ilmanifesto.it/il-risveglio-di-mario-mieli> (ultimo accesso 27/12/2022).

²⁰² Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 12 “La nascita del teatro gay in Italia è datata marzo 1976, Milano, teatro CTH”.

L'idea di proporre questo spettacolo fu di Mieli ma l'effettiva messa in scena era del gruppo teatrale, dal nome provvisorio di "Nostra Signora dei normali". I suoi componenti, nonché interpreti degli spettacoli, erano dei militanti vicini ai Collettivi Omosessuali Milanesi (COM) che successivamente avevano deciso di rinominare la compagnia "Collettivo Nostra Signora dei Fiori".²⁰³ La rappresentazione era frutto, dunque, del lavoro di un gruppo di omosessuali che criticavano con graffiante ironia l'eterosessualità e che orgogliosamente recitavano per promuovere la rivoluzione. Alcuni dei performer preferirono mantenere segreta la loro identità, mentre altri collaborarono attivamente e apertamente per lasciare una testimonianza di quell'esperienza. Tra loro, oltre a Mieli, figuravano Francesco Pertegato, Roberto Schena, Gianni Stefanacci, Antonio Donato, Corrado Levi, Luigi Locatelli, Gigi Luigi, Lele Màdera, Sergio Mellito, Daniele Morini, Pierangelo Zaninelli, Fabio Rizzini, Enzo Villa, Gimmy Onano, Giovanni Brivio, Roberto Polce, Nereo Rapetti, Mario Rovere, Guia Sambonet, Francesco Ascoli, Stefania Curzi, Fulvio Giroto.²⁰⁴

Ciascuno dei membri del collettivo mise in gioco le proprie competenze ma le scelte inerenti la messa in scena venivano condivise e accettate solamente previa l'approvazione di tutti. Questa dimensione di gruppo non solo aveva stabilito una coesione particolare, ma aveva anche conferito all'esperienza teatrale vivacità e impulso trasformativo.²⁰⁵ Grazie alla condivisione degli stessi valori etico-filosofici e la comune volontà di liberazione, le riflessioni teoriche mieliane diventavano linfa vitale per una creazione artistica collettiva. Il connubio di teoria filosofica e pratica artistica che caratterizzò lo spettacolo *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì* (1976) si dovette dal periodo in cui fu recitata, a cavallo tra la discussione della tesi di laurea del 1975 e la successiva pubblicazione con il titolo *Elementi di critica omosessuale* (1977): dunque Mieli si dedicò contemporaneamente alla ricerca teorica e alla sua messa in pratica tramite la performance *en travesti*.²⁰⁶ La genesi simultanea dei due progetti è stata confermata dalla lettera in cui Mieli invitò Giulio Bollati ad assistere a una

²⁰³ Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia*, p. 3 ss.

²⁰⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 340.

²⁰⁵ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 152.

²⁰⁶ Pizzo, Antonio, (10/02/2021), «*Teatro e performance LGBT+*» [online]. *Mimesis Journal*, 10, 2, p. 12 <https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

replica dello spettacolo per conto della casa editrice Einaudi, con cui avrebbe di lì a poco pubblicato la sua tesi di laurea. L'epistola datata 11 maggio 1976 riportava questo invito:

Gentile dottor Bollati, sono felice perché ho ricevuto la Sua lettera. Come può vedere le mando subito la nuova redazione del penultimo capitolo (l'ultimo lo sto scrivendo). Telefonerò a Angelo Pezzana per chiedergli se le ha fatto poi avere i primi due capitoli riscritti... Per il momento, mi permetta di invitare Lei, la signorina Incisa e gli altri di Einaudi alla rappresentazione dello spettacolo teatrale *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* che la compagnia Nostra Signora dei Fiori dei Collettivi omosessuali milanesi di cui faccio parte, terrà presso il teatro Il Quarto, di via Cesare Correnti, qui a Milano, da domani venerdì 14 a domenica 23 maggio (tutti i giorni, escluso il lunedì, feriali ore 21, festivi ore 16.30). La ringrazio e Le invio molti, gai saluti!
Mario Paolo Mieli.²⁰⁷

La creazione dello spettacolo d'avanguardia *La Traviata Norma. Ovvero: Vaffanculo... ebbene sì!* risaliva ai mercoledì pomeriggio in cui il collettivo si ritrovava nella sfarzosa abitazione di Corrado Levi. Grazie a questo spazio sicuro si maturò in breve tempo l'intreccio dello spettacolo, a partire dall'idea di invertire lo schema in cui gli "anormali" sottoponevano a dileggio i "normali".²⁰⁸ Il gruppo aveva deciso di infarcire il testo di frasi in cui si riprendeva il disprezzo omofobo per mettere in luce i meccanismi della costruzione della presunta normalità. Ciò doveva aiutare a stimolare l'autocritica dello spettatore e il cambiamento di prospettiva, aspetto chiave di questo modo di fare teatro, che, come suggerisce Antonio Pizzo, istituiva una sorta di metateatro: l'inversione con cui la società borghese aveva marchiato la comunità *queer* diveniva un dispositivo retorico potente di cui riappropriarsi in scena.²⁰⁹ Il significato di quest'opera provocatoria si può riassumere nell'affermazione di Daniela Quarta secondo cui si trattava della "massima affermazione ideologica dell'emarginazione come status rivoluzionario in sé stesso".²¹⁰

²⁰⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 338.

²⁰⁸ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. XXIII.

²⁰⁹ Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia*, p. 4.

²¹⁰ Quarta, Daniela, *La traviata norma. Espressioni formali di una minoranza nel movimento del '77* (marzo 1981), «RIDS (Romansk Instituts Duplikerede Smaskrifter)», n. 81, pp. 3-26.

Malgrado questi presupposti e queste ambizioni, il collettivo “Nostra Signora dei Fiori” si sciolse nell’estate del 1976 e Mieli decise di fondare, insieme a una parte rimanente del gruppo, la compagnia “Immondella e gli Elusivi”. Seguirono delle rappresentazioni di minor successo, come *Questo spettacolo non s’ha da fare* (1977) presso un edificio di Milano occupato dai Collettivi Omosessuali Milanesi.²¹¹ La breve e intensa esperienza della compagnia *en travesti*, sciolta dopo le numerose repliche di successo, determinò l’inizio di un periodo rivoluzionario che interessò gli anni Settanta e Ottanta del Novecento.

III.2.1 Le origini della rivoluzione

Le esigenze rivoluzionare sorgevano da un clima di stanchezza e di rabbia delle persone omosessuali che innanzitutto miravano al superamento sia dello schema binario sia della normalizzazione imposta dai codici di abbigliamento della società occidentale. Il collettivo aveva optato per il travestitismo come strumento rivoluzionario proprio per mettere in discussione la nozione di “identità stabile”, sottolineando le dissonanze culturali ed estetiche dalla società.²¹² Nel suo saggio *Elementi di critica omosessuale* Mieli indica infatti la “pratica trasgressiva” del travestitismo come una decostruzione “incarnata” della norma patriarcale.²¹³ Mieli non fu di certo il primo a mettere in scena consapevolmente una parodia dei ruoli di genere a teatro, una pratica diffusa già nell’Inghilterra elisabettiana con le produzioni shakespeariane.²¹⁴ Tuttavia il collettivo “Nostra Signora dei Fiori” portò in scena per la prima volta la rivoluzione omosessuale degli anni Settanta facendo uso del travestitismo con la consapevolezza degli effetti sulla cultura e sulla società italiana.

Il giornalista Stefano Casi afferma che la ragione principale per cui *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* rappresentava un momento fondamentale nella storia della performance in Italia, fu l’aver sancito l’inizio della stagione del “teatro frocio” italiano: in essa compaiono infatti molti degli elementi strutturali che portarono alla nascita del teatro omosessuale

²¹¹ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 338-339.

²¹² Garber, Marjorie, *Interessi truccati: Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 19.

²¹³ Di Cori, Paola; Barazzetti Donatella, *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*, Roma, Carocci, 2001, p. 242.

²¹⁴ Garber, Marjorie, *Interessi truccati*, pp. 40 ss.

militante.²¹⁵ Proprio Casi diede inoltre una definizione di questo punto fermo della scena italiana in questi termini: “esperienza di attori dilettanti omosessuali per estendere oltre i consueti canali la propria vita comunitaria e il proprio intervento politico di affermazione della lotta omosessuale”. Il “teatro frocio” ebbe una durata molto breve, dal 1976 al 1986, che influenzò negli anni successivi non solo l’ambiente teatrale ma anche il cinema e i media. Si trattava di un modo innovativo di vivere il teatro, definibile come un approccio alla teatralità impegnato politicamente, che si serviva anche dell’emotività del pubblico per raggiungere il proprio scopo. Uno degli impulsi generativi che portarono alla creazione dello spettacolo fu la necessità di superare il vittimismo e per questa ragione gli attori sul palco si mostravano pronti ad attaccare chiunque si schierasse a favore della norma. Il perché di questo fermento veniva dichiarato in più occasioni da Mieli: “Il movimento non si atteggia più a vittima. Non vuole essere compatito, ma attacca. È gaio e sfrontato. Chiama ‘diversi’ gli altri, gli eterosessuali”.²¹⁶ Il movimento omosessuale iniziò così a uscire dalla condizione di emarginazione per manifestare senza paura la propria condizione e le proprie istanze di fronte agli altri, rafforzandosi.

I performer di “Nostra Signora dei Fiori” andavano in scena, non solo per contrastare la norma eterosessuale, ma anche per opporsi a quella liberal-omosessuale dell’Occidente: per la prima volta nei teatri italiani si verificava la rivoluzione *en travesti* finalizzata alla liberazione collettiva. Gli effetti si videro nel corso del decennio 1976-1986 con l’affermazione di un punto di vista critico sulle norme della società.²¹⁷

III.3 La struttura dello spettacolo

Il teatro rivoluzionario degli omosessuali militanti milanesi fu la prima esperienza di un fenomeno che ebbe un’inedita visibilità politica dal momento che questi performer ebbero il

²¹⁵ Casi, Stefano, *Delirio delitto travestimenti e trasgressioni: tracce per una interpretazione dei teatri gay*, in *Teatro italiano in delirio: la vera storia del K. G. & B.* Quaderni di critica omosessuale n.7, Centro di documentazione Il Cassero, Bologna, 1989, p.15.

²¹⁶ Rusconi, Marisa, *Per favore: non rompetemi le ovaie*, in *l’Espresso*, 10 aprile 1977, anno XXIII, n. 14, p.22. “Il movimento non si atteggia più a vittima. Non vuole essere compatito, ma attacca. È gaio e sfrontato. Chiama “diversi” gli altri, gli eterosessuali”.

²¹⁷ Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia*, p.VII.

coraggio di rappresentarsi sul palco proprio perché animati da precisi obiettivi rivoluzionari. I diciassette artisti, in maggior parte studenti dalla notevole verve creativa, si esprimevano liberamente ed erano artefici dell'organizzazione delle rappresentazioni.²¹⁸ In particolare l'edizione di *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* era stata curata principalmente da Francesco Pertegato. Quest'ultimo aveva collaborato notevolmente all'ideazione dello spettacolo, che fu costruito *in fieri* dal collettivo stesso. In questo senso è corretto considerare i performer alla stregua di veri e propri autori del pezzo: non solo gli interpreti erano anche autori del copione, ma anche lo cambiavano e stravolgevano all'occorrenza durante la messa in scena.²¹⁹

La struttura dello spettacolo era stata impostata su un canovaccio, ma le battute variavano sulla base dell'improvvisazione e soprattutto di quanti partecipanti vi fossero alle varie repliche: il gruppo non fu sempre al completo, per esempio Corrado Levi non presenziò a tutte le messe in scena, e tali assenze comportavano rilevanti mutamenti nella rappresentazione. Per questo e altri motivi l'improvvisare avveniva con franchezza, riallacciandosi ad articoli di giornale con riferimenti all'attualità e alla cronaca quotidiana, ottenendo un estremo ribaltamento del punto di vista del pubblico.²²⁰ Mieli parla di questo tipo di esperienze anche nel romanzo *Il risveglio dei faraoni* dichiarando: "Eravamo diciassette «pazze» abbastanza navigate da comportarci come se in scena non operassimo una sorta di miracolo".²²¹ Pertanto si può affermare che la sinergia creativa tra i performer era rara, come anche il comune bagaglio di cultura e di conoscenze necessarie all'intesa che lo sviluppo in corso d'opera prevedeva.

Ciò si poteva evincere fin dall'inizio dello spettacolo in cui performer, una volta sul palco, prendevano posto su delle sedie rivolte verso il pubblico, chiedendosi tra loro quando sarebbe iniziata la recita. Dopo poche battute era facilmente intuibile la struttura della messa in scena: il pubblico di omosessuali si recava a teatro per assistere ad uno spettacolo di eterosessuali, e fingendo, nel ribaltamento della realtà, di vivere in un mondo utopico in cui l'omosessualità era la norma.²²² Mentre attendevano l'inizio dello spettacolo, i performer recitavano una serie di

²¹⁸ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. XXIII.

²¹⁹ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²²⁰ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. XXIX

²²¹ Mieli, Mario, *Il risveglio dei Faraoni*, p. 207.

²²² Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 36.

monologhi con riflessioni contro i maschi eterosessuali: regine, dive e star²²³ si raccontavano e parlavano della loro vita, delle loro abitudini, abbattendo così il muro della finzione teatrale e di genere e lasciando intendere che lo spettacolo dell'eteronormatività fosse in realtà iniziato da fin troppo tempo.

La prima parte del testo è lineare: grazie al ribaltamento dei ruoli, creato da un repentino scambio di battute, è possibile intuire che l'alternativa alla società normativa viene descritta dagli omosessuali. Qui si fornisce al pubblico un assaggio della provocazione tramite battute scandalose, cenni ai temi politici che caratterizzano l'interazione con l'*audience* e affermazioni taglienti nei confronti dell'eteronormatività.²²⁴ Nella seconda parte Mieli annunciava, con una notevole suspense, l'ingresso tra il pubblico dei performer. In un terzo momento, il palco si svuotava, lasciando in scena solamente Francesco Pertegato, mentre i performer sceglievano tra la platea i loro possibili partner da schernire e chiedevano il buio in sala.²²⁵ Tornando in scena dopo la canzone finale, Mieli pronunciava l'ultima indicazione del copione: “segue, ahinoi, il dibattito” dando inizio a un reale coinvolgimento del pubblico, che diveniva bersaglio degli interpreti.

La messa in scena si caratterizzava dunque per la continua elaborazione della struttura drammaturgica, sebbene alcune parti del copione rimanessero dei punti di riferimento imprescindibili: quattro intermezzi pubblicitari scandivano l'opera in cinque scene, ricalcando le articolazioni drammaturgiche del testo composto da canzoni. Proprio l'aspetto canoro e musicale faceva eco, in forma parodica, a delle pubblicità in voga a quel tempo, prendendo di mira in particolare il capitalismo. Ad esempio durante il primo intermezzo un performer annunciava: “Sfiziosa, candida, succosa. Mozzarella Gabbati: la bufala per tutti!” facendo riferimento alle molteplici pubblicità di prodotti lattiero-caseari. Pertanto questa rappresentazione in chiave parodica del *medium* televisivo permetteva di giocare con riferimenti infra-testuali e su temi facilmente comprensibili a chiunque.²²⁶

²²³ I performer si autodeterminavano come “cheche” in chiave rivendicativa.

²²⁴ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, pp. 35-52.

²²⁵ Ivi, p. 54.

²²⁶ Palma, Daniele, (01/12/2021), «Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo», [online], *Mimesis Journal*, 10, 2, <http://journals.openedition.org/mimesis/2394>

Il successo indiscusso riscosso da *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* era provato dalle numerose repliche, sia a Milano sia a Firenze che a Roma²²⁷ e si deve in gran parte alle tematiche innovative. La struttura e le argomentazioni variegata restituivano al pubblico degli spunti di riflessione che davano la possibilità di consolidare un nuovo modo di vedere l'arte e il teatro *en travesti*.

III.3.1 I temi

La maggior parte dei temi trattati in questo spettacolo provenivano dai testi politici e dalle teorie mieliane che si legavano ad un'altra questione sviluppata in questo componimento teatrale del collettivo "Nostra Signora dei Fiori", quella delle minoranze di genere: le norme della società dello spettacolo venivano pertanto ribaltate e si dava risalto alle categorie marginalizzate. L'opera si schierava al fianco delle donne e per questo la mascolinità tossica e l'eteronormatività venivano messe alla berlina dai performer che colpivano, sia linguisticamente sia tramite la loro presenza scandalosa, proprio il maschio eterosessuale. Un esempio di questo meccanismo era il grido corale della frase "maschi al rogo" che si contrapponeva all'episodio di cronaca che era avvenuto quegli stessi anni: alcuni spettatori del film *The Boys in the Band* (1970) gridavano, durante la prima, "Froci al rogo".²²⁸ Le battute taglienti miravano ad annientare la virilità del maschio eterosessuale, liberando i performer che per la prima volta a quell'epoca potevano dire liberamente quello che pensavano.

Durante lo spettacolo non mancavano pungenti critiche alla repressione omosessuale e alla falsità tipica dell'ostentazione di virilità, che impone il rifiuto dell'espressione di sé attraverso trucco e gioielli.²²⁹ Questa rivendicazione della libertà espressiva e del desiderio di sovversione sociale accentuavano l'aspetto innovativo di quest'opera: l'arte *en travesti* diventava uno strumento per risvegliare gli animi e provocare il pubblico, affrontando in particolare la questione sociale che più premeva al collettivo, che era l'emarginazione. Dal testo dello spettacolo si può evincere come venisse affrontato l'argomento in particolare da Mario, che,

²²⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 337.

²²⁸ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 26-27.

²²⁹ Ivi, p. 43.

esprimendosi “a lettere rovesciate”,²³⁰ pronunciava questa battuta: “[...] Anzi, direi, quello eterosessuale è il ghetto più esteso al mondo”.²³¹ L’invito presente sia in *Elementi di critica omosessuale* sia in *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* era quello di uscire fuori dal ghetto, manifestarsi e non aver paura di riappropriarsi di spazi, linguaggi e cultura.²³²

Un altro tema sviluppato dallo spettacolo era quello di un tentativo di divulgazione sull’esperienza erotica omosessuale, in una società che mancava completamente di questo tipo di educazione. Gli attori spiegavano in chiave ironica che era possibile “godere con il rapporto anale” e che era doveroso reimpossessarsi del valore performativo dell’ingiuria tramite l’esclamazione “vaffanculo”.²³³ Gran parte della performance esplicitava la follia della preoccupazione inerente “i ruoli per fare l’amore” e delle conseguenti “etichette sessuali” in cui è rinchiusa e banalizzata la complessità sessuale dell’essere umano.²³⁴ Anche in *Elementi di critica omosessuale* è largamente affrontato il tema della condanna psiconazista al solo ruolo passivo di un rapporto omoerotico. Infatti nel suo saggio, Mieli demolisce le teorie di alcuni psichiatri come Sándor Ferenczi, che dividono gli omosessuali in due rigide categorie: “omosessuale attivo”, un uomo tutto e per tutto, di cui solo l’oggetto della sua tendenza è invertito (omoerotismo d’oggetto); “omosessuale passivo” considerato come effeminato e quindi soggetto ad anomalia dello sviluppo (omoerotismo di soggetto).²³⁵ Pertanto le trattazioni teoriche mieliane che si scagliavano contro tali teorie, si rivelavano puntualmente riconoscibili nelle battute dello spettacolo, ad esempio: il polimorfismo perverso, “l’educastrazione” e il “gaio comunismo”. La *pièce teatrale* trasudava di queste argomentazioni riprese da Mieli e non era altro che una soluzione per mantenere stabile la complessa tematizzazione delle proposte più radicali del movimento omosessuale, rendendole chiare e comprensibili al pubblico.

²³⁰ La tecnica a “lettere rovesciate” era uno strumento che Mieli applicava sia alla sua filosofia sia alle performance, tramite cui dire la verità con un messaggio criptato. Basandosi su questo codice, l’intero spettacolo del collettivo Nostra Signora dei Fiori si poteva leggere capovolgendo il senso delle frasi, che spesso significavano il contrario di quello che affermavano. Inoltre come sostiene Palma, Daniele, (01/12/2021), «*Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo*» l’opera presenta molti esempi di “logica del contrario”, tra i più eclatanti vi sono le sovversioni del pensiero di Freud e Fornari.

²³¹ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 42.

²³² Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 237.

²³³ Facchetti, Sergio, (10/02/2021), «*Interni: Brandelli di memoria intorno a La Traviata Norma*», [Online], *Mimesis*, 10, 2, p. 193-209 Journal, <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²³⁴ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 24.

²³⁵ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, pp. 34 ss.

III.3.2 Il pubblico

Il pubblico veniva sfidato dai performer *en travesti*, che svelavano il fallimento delle distinzioni nette delle categorie identitarie, prima fra tutte quella del binarismo maschile/femminile; il potere del travestitismo consiste infatti nel mettere in discussione la nozione di identità originaria.²³⁶ In questo modo si scardinava la regola castrante secondo cui si proietta, sulle persone del sesso opposto al nostro, l'altro sesso latente in noi velando il fallo e provocando l'invidia del feticcio tanto negli spettatori quanto nelle spettatrici.²³⁷ Dunque per contrastare l'immagine della donna artificiale e alienata proposta dal capitalismo, utile soltanto per essere esposta come merce, i performer contrapponevano i loro visi truccati sempre in maniera diversa e talvolta con i baffi, rimarcando così l'esistenza di una femminilità alternativa e naturale.²³⁸

La critica al binarismo di genere veniva proposta al pubblico non solo attraverso il travestitismo in sé ma anche facendo ricorso a contenuti carichi di radicalità politica. Ne è esempio la scena in cui, contrapponendosi all'artefatto "maschio padrone", cantava Bambola con la sua "voce mostruosa" ricordando chi fosse il vero mostro: non l'omosessuale, ma il capitale.²³⁹ Bambola sull'aria di *Fila la lana* (1966) di Fabrizio De Andrè, dichiarava apertamente guerra al maschio, annunciando che la sovversione rivoluzionaria avrebbe portato alla fine di ogni discriminazione. Rovesciando lo schema discriminatorio e binario delle categorie (realtà/finzione, giudicante/giudicato, incluso/emarginato) si otteneva un "senso di crisi" nel pubblico, che poteva constatare il diffuso travestitismo della società repressa attraverso la naturalezza dei performer.²⁴⁰ Questa sovversione si traduceva nella rivoluzione proposta da Mieli, che apriva gli occhi agli spettatori riguardo l'oppressione della sessualità in una società dove si recita lo spettacolo delle norme dei generi.

L'evoluzione etica a cui il pubblico veniva invitato, attraverso l'esortazione socratica "conosci te stesso", implicava un coinvolgimento diretto da parte dei performer che impediva ai presenti

²³⁶ Garber, Marjorie, *Interessi truccati*, p. 19.

²³⁷ Ivi pp. 133-135.

²³⁸ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 36.

²³⁹ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 50-51.

²⁴⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 274.

di rilassarsi e godersi lo spettacolo, poiché divenivano loro stessi attori.²⁴¹ Grazie al circuito pulsionale scopico che caratterizza il teatro, lo spettatore entrava a tutti gli effetti a far parte dell'opera a cui stava assistendo, sperimentando la vulnerabilità delle persone omosessuali.²⁴² L'invocazione e la messa in causa degli spettatori nel ruolo di attori permetteva loro di conoscersi al di fuori della società nevrotica e quindi di liberare la componente erotica latente in ogni essere umano. Grazie a questa esperienza di sé tramite la politica dell'autoaffermazione, il pubblico poteva riscoprire le proprie componenti represses che divenivano un mezzo di introspezione profonda.²⁴³ Il diretto coinvolgimento e il conseguente contatto con la propria diversità consentivano la liberazione dalla discriminazione.

III.4 Analisi drammaturgica

Il contesto teatrale in cui si innesta l'esperienza di *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* è molto complesso poiché la storia dell'occidente, a partire dal Rinascimento, è stata caratterizzata dalla questione del travestitismo.²⁴⁴ Il fenomeno del "teatro travestito" è comune in molte culture e ci sono teorie che sostengono come travestitismo e teatro siano correlati tra loro sia storicamente sia psicoanaliticamente.²⁴⁵ La sperimentazione del Collettivo Nostra Signora dei Fiori riproponeva questo modo di vivere la performance *en travesti* come se fosse la norma e non l'aberrazione, facendo tesoro della portata culturale e politica di questo noto modo di esprimersi.

Gli interpreti entravano in scena all'improvviso facendo intuire da subito che lo spettacolo si sarebbe sviluppato seguendo le logiche spazio-temporali del qui e ora: la performance si allargava all'intero teatro entrando a stretto contatto con il pubblico che poteva avere diverse reazioni.²⁴⁶ Per questa ragione il tempo e lo spazio dell'azione drammatica erano saldamente

²⁴¹ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p.154.

²⁴² Ivi, p. 153.

²⁴³ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²⁴⁴ Garber, Marjorie, *Interessi truccati*, pp. 269 ss.

²⁴⁵ Ivi, p. 46.

²⁴⁶ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 152.

legati alle circostanze che si sviluppavano durante lo spettacolo. Di conseguenza le varie repliche erano segnatamente differenti tra loro, non solo per via dell'improvvisazione, ma anche per l'interazione diretta con il pubblico, che determinava un'esperienza diversa a seconda dei partecipanti e del loro stato d'animo.²⁴⁷ Basandosi sul presupposto dello spazio teatrale come luogo di investimento pulsionale, il gruppo non dimenticava di manifestare la radicalità politica. Scendendo in platea, i performer non solo varcavano i confini sia fisici che simbolici tra la finzione teatrale e la realtà, ma anche davano forma, tramite l'azione fisica, a uno spazio nuovo e comune in cui poter immaginare un cambiamento radicale.

Si tratta di un'opera irripetibile, non solo perché il clima culturale e la necessità rivoluzionaria erano contestualizzate in quel preciso periodo storico, ma anche perché ogni personaggio era stato cucito *ad hoc* sul singolo performer: più che di caratteri artefatti si trattava di persone che si autorappresentavano, talvolta mantenendo anche il proprio nome.²⁴⁸ Per questo motivo la caratterizzazione dei personaggi passava in secondo piano e si dava risalto al dialogo e all'espressione di sé attraverso gli abiti e il trucco. Di conseguenza i costumi con cui travestirsi non potevano essere indossati da chiunque, perché mostravano in scena degli individui veri in cui ci si poteva riconoscere.²⁴⁹ Si può quindi constatare il fatto che il testo teatrale fosse strettamente dipendente rispetto ai caratteri rappresentati poiché l'effettivo conflitto si verificava tra le persone in scena e quelle in platea.²⁵⁰ Dunque gli attori si limitavano a recitare loro stessi e si raccontavano pubblicamente a teatro, esprimendo con orgoglio una parte di sé che la società avrebbe voluto rimanesse censurata e criticata.

L'intera opera sviluppa una critica al binarismo di genere, sottolineando la mancanza del riconoscimento di tutte le persone che si discostano dai due poli del "modello binario": il collettivo ambiva a mettere a disposizione l'arte e la cultura per ottenere i diritti comunitari rivendicando in scena la libertà dalle etichette e dalle polarità.²⁵¹ I performer dichiaratamente omosessuali ed *en travesti*, reclamavano dal palcoscenico i loro diritti civili tramite i dialoghi e

²⁴⁷ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 152.

²⁴⁸ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²⁴⁹ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 116.

²⁵⁰ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²⁵¹ Pizzo, Antonio, (16/11/22) «Essere visto e vedere» [online], in *Mimesis Journal*, 2, 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/285>

le canzoni²⁵² e l'intera azione teatrale era organizzata sulla base di tredici canti rivoluzionari, che costituivano il punto di riferimento per i performer che li cantavano e suonavano dal vivo. Le musiche erano riprese di grandi classici di cui venivano rielaborati i testi alterandone i significati, parodiandoli e dissacrando, ²⁵³ ma erano spunti di riflessione estremamente seri che venivano allietati dall'atmosfera ludica del suono, creando dei continui sbalzi: la suddivisione dello spettacolo prevedeva infatti un'alternanza della recita e del canto non dissimili dal teatro d'opera.²⁵⁴ Inoltre le canzoni avevano la funzione fondamentale di prolungare l'attesa di una rappresentazione scenica che non sarebbe mai avvenuta, perché erano esse stesse la cornice del testo e raccontavano delle storie precise.²⁵⁵ L'intera opera aveva richiesto la partecipazione collettiva, sia nella creazione sia nella resa, ma un lavoro più individuale aveva interessato la costruzione delle ballate, ognuna con la propria autorialità dichiarata. I testi delle canzoni riscosero molto successo, infatti nell'estate del 1976 erano stati suonati da gruppi di omosessuali alla Festa del Redentore di Venezia e in altre città della Penisola.²⁵⁶ Dunque la rappresentazione era così scandita dai tredici intermezzi musicali e la conclusione con il dibattito finale lasciava un senso di apertura e dava la parvenza di poter continuare all'infinito.²⁵⁷

III.4.1 I fondamenti del teatro secondo Mieli

Nella concezione di Mieli i ludi scenici, in particolar modo in Italia, hanno un chiaro riferimento alla commedia dell'arte dovuto all'ampio uso dell'improvvisazione in scena.²⁵⁸ Questa forma di spettacolo ha origine in Italia e già prima del XV secolo si era diffusa in tutta Europa, divenendo la forma tipica di intrattenimento popolare fino alla metà del Settecento. Le sue fondamentali caratteristiche erano l'improvvisazione, i personaggi fissi e la presenza di un

²⁵² Pizzo, Antonio, (16/11/22) «Essere visto e vedere» [online], in *Mimesis Journal*, 2, 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/285>

²⁵³ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* p. 23. Alcuni esempi di grandi classici ripresi: il *Concerto per violino n.4 in re minore di Paganini* e *l'aria di Macheath di Kurt Weill* de *L'opera da tre soldi*, *Dio è morto* di Guccini, *Fila la lana* di De André.

²⁵⁴ Palma, Daniele, (01/12/2021), «Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2, <http://journals.openedition.org/mimesis/2394>

²⁵⁵ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²⁵⁶ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p.24.

²⁵⁷ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 33.

²⁵⁸ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, p. 59.

canovaccio sulla cui base gli attori imbastivano il dialogo e l'azione scenica.²⁵⁹ La commedia dell'arte si affermava come una formula innovativa spettacolare e grazie alla sua fortuna, divenne determinante per le pratiche teatrali non solo italiane.

Mieli, al di là del divertimento o della provocazione, era convinto che il teatro non fosse una forma di mero esibizionismo fine a sé stesso, ma un mezzo valido per attaccare i poteri forti. In un'intervista del 1977 al programma RAI *Come mai* egli dichiarava:

Penso che nella tradizione italiana sia importantissimo il teatro dell'arte e a me piacerebbe moltissimo che il movimento – mi pare che se ne stia anche rendendo conto con alcuni aspetti più positivi di quest'ultimo anno (degli indiani eccetera) – è importante un ritorno alla possibilità di esprimersi alla gente attraverso la rappresentazione teatrale. I politici fanno sempre dello spettacolo, sono emblemi della società dello spettacolo, quindi riprendiamoci in mano la possibilità di fare spettacolo e usiamo questo mezzo per diffondere delle idee che secondo noi sono positive.²⁶⁰

La questione del riprendersi la possibilità di espressione attraverso il mezzo teatrale era un'altra radice su cui affondavano le convinzioni di Mieli riguardo il fare spettacolo. Come egli accennava nella citazione soprariportata, gli "Indiani metropolitani" all'interno del contesto dei movimenti studenteschi degli anni Settanta si erano battuti per tale riappropriazione. Questo movimento, che costituiva la componente libertaria del Movimento '77, rappresentava una movenza politica e culturale animata da un'ispirazione contestataria non violenta e dissacrante, convinta non solo che la fantasia avrebbe distrutto il potere ma anche della potenza della risata.²⁶¹

Anche il travestitismo faceva parte della dotazione usuale della commedia dell'arte, ma all'epoca aveva spesso lo scopo immediato della sola risata, derivante dal rovesciamento carnevalesco dell'apparenza. Già con queste rappresentazioni sceniche si era giunti ad

²⁵⁹ Brockett, Oscar, *Storia del teatro*, pp. 163-164.

²⁶⁰ Mieli, Mario, *La gaia critica*, pp. 287-288.

²⁶¹ Ardiccioni, Renzo (2004). «1977: les "Indiani Metropolitani" Déterrent la Hache de Guerre Excursion sur les Traces des Avant-Gardes des Années 70 qui Descendirent en Ville à la Recherche de Nouveaux Parcours d'Art, de Littérature, de Communication et de Vie». Jansen, Monica (a cura di), *La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de l'italie et du portugal = Atti del Convegno Internazionale* (Utrecht, 11-13 marzo 2004). University Library Utrecht, pp. 498-523.

esprimere la triplice relazione tra omosessualità, travestimento e teatro, che in Italia presenta una tradizione lunghissima e di cui è possibile ricostruire pochissimi esiti a causa di una storia che non ha lasciato documenti.²⁶² Dunque i canovacci e l'improvvisazione ispirata alla lezione della commedia dell'arte e la volontà di ribaltare pacificamente lo strapotere della politica, per la compagnia Nostra Signora dei Fiori costituivano dei punti di riferimento per raccontare l'omosessualità in scena ed esercitare una funzione educativa per il pubblico.

III.4.2 Le radici della performance mieliana: sincerità e serietà

L'opera e la vita erano per Mieli saldamente legate l'una all'altra e questo paradigma aveva suscitato alcune critiche e riflessioni: ad esempio certi critici avevano definito "esibizionistiche" l'autorappresentazione e il taglio autobiografico del racconto in scena. Le pesanti critiche di coloro che Mieli definiva "gay-misogeni" riguardavano proprio questo aspetto, che secondo lui veniva confuso con la sua sincerità.²⁶³ Quest'ultima corrispondeva invece alla dimensione etica e politica da trasmettere durante la performance, al fine di compiere la rivoluzione sociale e culturale. Il teatro mieliano si occupava delle singole persone stigmatizzate dalla società e aborrisce l'autopromozione individuale, poiché equivaleva a merce da lanciare sul mercato dello spettacolo.²⁶⁴ Ma il performer per Mieli non doveva essere solo sincero, bensì anche serio, infatti dichiarava: "a me preme ormai sempre, nella vita e nell'opera, la serietà".²⁶⁵ La serietà con cui si doveva affrontare la performance non significava privarsi dello spirito giocoso, bensì veicolava la disponibilità stessa al "giocare", che secondo Mieli era sinonimo di "recitare in maniera appagante".

Lo spirito ludico di Mieli si manifestava anche verbalmente grazie all'uso ricorrente di giochi di parole. Come affermava Ludwig Wittgenstein in *Le Ricerche filosofiche* (1953), il linguaggio se impiegato in modo inusuale può trasformare il senso di un enunciato,²⁶⁶ così il teatro mieliano ricorreva a giochi di parole per cambiare il significato dei termini e conoscere insieme al

²⁶² Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, Milano, Mondadori, 2006, p. 242.

²⁶³ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, pp. 193 ss.

²⁶⁴ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 154.

²⁶⁵ Barbiami, Laura; Mieli, Mario; Spinelli, Italo (giugno 1979), "Fingere di fingere" nel dossier "Dibattito sull'attore", in «Scena», IV, 2 p. 41-42.

²⁶⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Le ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009.

pubblico nuovi modi di comunicare. Tuttavia è giusto sottolineare come il travestitismo non sia un equivalente del gioco o dello scherzo, bensì una questione seria²⁶⁷ e questa serietà permetteva ai performer di dimostrare come osare e mettersi in discussione permettessero di conoscersi in profondità e svoltare la propria vita, infatti Mieli affermava:

Osare in inglese si dice to dare; allora osare è dare; se l'attore osa, regala agli altri l'esempio del fatto che anche loro oserebbero, se facessero un minimo sforzo, e forse cambierebbero la loro vita.²⁶⁸

Osare significava accettare sé stessi e mettersi a nudo sinceramente, di conseguenza l'attore poteva essere considerato "masochista" anche per il suo prendere parte ad un'azione scenica in cui tutto può umiliarlo o danneggiarlo.²⁶⁹ Nella pratica dell'improvvisazione la situazione poteva deteriorarsi in qualsiasi momento ritorcendosi contro il performer stesso, e proprio in questo Mieli vedeva il masochismo del teatro, definibile come "pulsionale compiacimento".²⁷⁰ Dunque l'improvvisazione di cui era intessuta *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* (1976) attingeva dalle esperienze di vita privata, ricche di teatralità, passione e autenticità.²⁷¹ Si trattava di una maniera di opporsi alla "teatralità edificante" testimoniando l'esistenza di un flusso continuo tra la vita e il teatro, in cui l'attore non deve dissipare nulla delle sue esperienze soggettive, per donarle invece al pubblico.

Mieli aveva proposto di assegnare un ruolo preciso alla diversità all'interno di una pièce teatrale e di caricare la performance di questioni filosofiche, etiche e politiche.²⁷² Egli calcava le scene dei teatri rivendicando, insieme al suo collettivo, la volontà di concinarsi a piacimento, di esprimersi attraverso l'abbigliamento e di trasformarsi ogni giorno.

²⁶⁷ Garber, Marjorie, *Interessi truccati*, p. 143.

²⁶⁸ Attisani, Antonio, (1978) "L'attore è un masochista: intervista a Mario Mieli", in «Scena», III, 3-4, pp. 101.

²⁶⁹ Ivi, pp. 102-105.

²⁷⁰ Attisani, Antonio, (1978) "L'attore è un masochista: intervista a Mario Mieli", in «Scena», III, 3-4, pp. 103.

²⁷¹ Ibidem. La quotidianità mieliana, intrisa di masochismo, era considerabile come una performance a tutti gli effetti, in cui sperimentarsi e mettersi alla prova.

²⁷² De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, p. 106. "Noi intendiamo comunicare anche mediante l'abbigliamento la «schizofrenia» che sta in fondo alla «loro» vita, dietro il paravento censorio del «normale» travestitismo. Infatti, a parer nostro, i veri travestiti sono le persone «normali»: come l'eterosessualità assoluta che tanto sbandierano maschera la disponibilità polimorfa e purtroppo inibita del loro desiderio, così gli abiti standard, Standa o Montenapo, nascondono e avviliscono l'essere umano mirabile che giace in loro represso".

III.5 Utopia rivoluzionaria

L'utopia a cui si faceva riferimento in *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* consisteva in una realtà alternativa a quella della società italiana degli anni Settanta, al cui interno l'individuo omosessuale era considerato un alienato.²⁷³ Inoltre, la performance *en travesti* che metteva in luce gli effetti drammatici della cultura eteronormativa, permetteva di creare un mondo altro che rappresentasse la possibilità di salvezza per l'umanità, altrimenti destinata alla rimozione forzata del desiderio omosessuale. Il progetto rivoluzionario di Mieli consisteva, dunque, nella realizzazione di una comunità umana in cui l'espressione dell'omoerotismo fosse libero dall'oppressione.²⁷⁴ Per questo motivo il "teatro frocio" diveniva un luogo sicuro dove sperimentare tale dimensione utopica rivoluzionaria che si sarebbe tradotta in un'alternativa alla repressiva società capitalista, alla catastrofe ecologica e finanche alla guerra nucleare. Uscendo dalla norma secondo cui lo spettacolo *en travesti* veniva ritenuto "accettabile" solamente secondo certi principi e all'interno di precise logiche commerciali e produttive, la nuova forma di teatro non istituzionalizzata di Mieli proponeva la riscoperta di sé stessi al di fuori del sistema.

Lo scopo di questo progetto utopico era la riacquisizione di una reale corporeità individuale e sociale, capace cioè di realizzare ed esprimere il rapporto armonico e dialettico tra tutte le creature del pianeta.²⁷⁵ In altre parole, il progetto ambiva alla sovversione del sistema strutturato secondo logiche normative²⁷⁶ tramite la rivalutazione del ruolo del corpo non solo come strumento di conoscenza di sé, ma anche di riconquista della libertà interiore.²⁷⁷ Il teatro si caricava di questa complessa operazione culturale per dare vita a relazioni, ad amori liberi e, non da ultimo, alla riscoperta della propria componente androgina.

²⁷³ Colamedici Andrea; Gancitano, Maura, *La società della performance: Come uscire dalla caverna*, Città di Castello, Edizioni Tlon, 2022. pp. 22 ss. Mieli probabilmente faceva riferimento al saggio di chiara ispirazione marxista *La Société du Spectacle* (1967), scritto dal filosofo francese Guy Debord. Nell'opera la moderna "società delle immagini" veniva descritta come una distorsione dei rapporti sociali trasformati in produzione.

²⁷⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p.172.

²⁷⁵ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia*, p. 78.

²⁷⁶ Molè, Mariacarla, (10/01/23), «Mario Mieli: una favola transessuale» [online]. in *Kabul Magazine* <https://www.kabulmagazine.com/mario-mieli-favola-transessuale/>

²⁷⁷ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia*, p. 67.

Mieli, infatti, nei suoi scritti portava come attestazione dell'estetica transessuale l'esistenza dell'ermafroditismo e dell'androgenia, ovvero la coesistenza di fattori somatici appartenenti ad entrambi i sessi.²⁷⁸ La sua ricerca, che aveva alle spalle approfonditi studi su tali tematiche, a partire dall'antichità fino al XX secolo, approdava all'esperienza teatrale facendo riferimento alla sacralità dell'androgenia documentata vari antropologi presso molti popoli. Tutto ciò apriva la strada ad un terreno inesplorato che univa la ricerca antropologica sulla transessualità e la traduceva in performance, costituendo la prova, scientifica e artistica, che i generi siano più di due per molteplici popolazioni.

L'ibridazione del maschile e femminile, gli unici due generi contemplati dalla società capitalista, era stata assimilata a un atto di *hybris*, ossia della tracotanza nei confronti degli dei, come evoca il mito di Ermafrodito, che affascinava gran parte della letteratura latina (tra cui l'opera di Ovidio).²⁷⁹ Mieli invece sia in *Elementi di critica omosessuale* sia in *Il Risveglio dei Faraoni*, intravedeva nella dimensione androgena un varco di accesso ad un regime di verità superiore.²⁸⁰

La transessualità, che *La Traviata Norma* presentava in scena, era un modo per fare riferimento all'ermafroditismo originario in ogni individuo.²⁸¹ Secondo Mieli ogni persona era potenzialmente transessuale se la società non ne condizionasse i comportamenti fin dall'infanzia secondo un processo che definiva "educastrazione" e che portava all'accettazione che l'eterosessualità fosse sinonimo di normalità e di conseguenza l'omosessualità una forma di perversione. Il significato di transessualità per Mieli non coincide interamente con l'accezione odierna del termine, bensì con l'innata tendenza polimorfa e dunque "perversa" dell'uomo, che era caratterizzata a suo dire da una pluralità delle tendenze dell'Eros e da un ermafroditismo originario e comune a tutti gli essere umani. L'estetica transessuale aveva basi esoteriche e attingeva al mito della Riunificazione: i corpi degli esseri umani si sarebbero riuniti sperimentando l'androgenia e la ginandria.²⁸² Secondo Mieli, dunque, la libertà del desiderio

²⁷⁸ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 19.

²⁷⁹ Scarlini, Luca, *Ermafroditi, chimere e prodigi del corpo, tra storia, cultura e mito*, p. 24-25.

²⁸⁰ De Laude, Silvia, *Fly Translove airways: Petrolio e Il risveglio dei faraoni di Mario Mieli*, in "LaRivista", n. 4, 2015, p. 14.

²⁸¹ Ivi, p. 95.

²⁸² Bellagamba, Alice; Di Cori, Paola; Pustianaz, Marco, *Generi di traverso: Culture, storie e narrazioni attraverso i confini delle discipline*, Palermo, Edizioni Mercurio, 2000, p. 121.

consisteva nella accettazione dell'uomo e della donna come componenti co-presenti in ciascun individuo e questa condizione era necessaria per la realizzazione dell'utopia di una nuova società libera.

L'omosessuale evidente, in quanto "ibrido malriuscito" tra maschile e femminile, diveniva il rappresentante per eccellenza dell'utopia rivoluzionaria, poiché manifestando la propria diversità come strumento di ribellione mostrava a tutti la strada per la liberazione. L'androginia consisteva in una strada percorribile per tutte le persone "diverse" e offriva ai performer un nuovo modo di intendere la propria femminilità, tramutandola da condizione di umiliazione in arma dal potenziale eversivo.²⁸³ La transessualità mieliana era una ricerca da sperimentare in sé stessi e che costituiva la premessa all'utopia, in quanto antitesi alla dicotomia normativa dei due generi uomo/donna. Tuttavia il Collettivo Nostra Signora dei Fiori era consapevole che la riconquista dell'erotismo, mutilato dalla nascita, partiva da un profondo percorso di autocoscienza e consapevolezza di sé.²⁸⁴

La risposta del pubblico alle provocazioni portava alla realizzazione dell'utopia mieliana, in chiave sperimentale, ovvero una società in cui chiunque sarebbe stato libero di amare consensualmente. Inoltre il rovesciamento del sistema binario dei generi, rappresentato in scena dai performer, mostrava le contraddizioni culturali dovute al capitalismo: l'adesione da parte del pubblico all'utopia del gaio comunismo aveva il vantaggio di fare cadere, per tutta la durata della performance, le barriere di classe che interessavano la realtà quotidiana degli omosessuali (e non solo).²⁸⁵ Pertanto Mieli era convinto che il travestitismo fosse la forma più adatta attraverso cui sperimentare l'utopia che contrastasse il modello di famiglia borghese, la lotta per l'emancipazione della donna e l'affrancamento dai ruoli di genere tradizionali.

III.5.1 Travestitismo e autocoscienza

²⁸³ Bellagamba, Alice; Di Cori, Paola; Pustianaz, Marco, *Generi di traverso: Culture, storie e narrazioni attraverso i confini delle discipline*, Palermo, Edizioni Mercurio, 2000, p. 123.

²⁸⁴ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 60.

²⁸⁵ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

Lo spettacolo risente della situazione sociale da cui nasce, le cui tracce emergono nella pratica dell'autocoscienza, esercizio allora in voga all'interno dei movimenti libertari attivi nella seconda metà degli anni Settanta. Inoltre l'attivismo etnografico mieliano era debitore nei confronti del femminismo, da cui recuperava le pratiche di autoanalisi collettiva per dar voce a coloro che non potevano esprimersi ed essere ascoltati.²⁸⁶ Infatti egli aveva iniziato nel 1969, quando frequentava la seconda liceo, a frequentare i gruppi di autocoscienza femministi.²⁸⁷ Dunque Mieli compiva autoanalisi tramite il travestitismo e a teatro cercava di creare un legame con il pubblico che permettesse la pratica di autocoscienza e quindi di liberarsi.²⁸⁸ Di conseguenza gli attori di *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* (1976) praticavano l'autocoscienza non solo durante gli incontri del collettivo, ma anche nei dialoghi in scena mediante la teatralizzazione della condizione omosessuale.²⁸⁹ Come nel montaggio dialogico posto in *Autoritratto* (1969) della femminista Carla Lonzi, così il teatro travestito diveniva un modo per riflettere e parlare di sé, combattendo al contempo l'oppressore.²⁹⁰

La Traviata Norma è stata considerata come un'interpretazione in chiave teatrale di *Elementi di critica omosessuale* (1977) da cui riprende la questione dell'impossibilità di esprimersi liberamente nella società dello spettacolo.²⁹¹ In questa società la concezione diffusa di unione e di coppia è solo di stampo eterosessuale, mentre qualsiasi altra forma di romanticismo viene bandita.²⁹² Invece, attraverso l'autoanalisi e la conoscenza di sé, si può conoscere un nuovo modo di relazionarsi con gli altri corpi, per esempio l'attuare un cambio di sembianze che permetta di riscoprire la propria identità.²⁹³ Pertanto attraverso l'intuizione comunicativa e la fiducia nell'altro, si sarebbe potuti giungere all'ascolto e alla comprensione tra gli esseri umani, spezzando l'incantesimo immobilizzante del capitalismo. Questa visione basata anche sulla

²⁸⁶ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 47.

²⁸⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 329.

²⁸⁸ Polce, Roberto, (1976). «Verso un'altra frocia», *Il vespasiano degli omosessuali*, 1, p. 32. «Così chi mi vuole aiutare a liberarmi, può farlo solo sforzandosi di liberare se stesso, da solo in coppia insieme al gruppo con l'autocoscienza con l'autoanalisi o inventando nuovi strumenti».

²⁸⁹ Tosetto, Cristina, (30/07/2019) «*Sesso, carta e palco*» [online], *Mimesis Journal*, 8, 1, p. 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/1646>

²⁹⁰ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 41.

²⁹¹ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 23.

²⁹² Garber, Marjorie, *Interessi truccati*, pp. 152 ss.

²⁹³ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 46.

telepatia e sull'irrazionalità intuitiva, secondo Mieli, avrebbe potuto dare avvio ad una catena amorosa tramite cui ricevere e contemporaneamente donare l'Eros.²⁹⁴

Tuttavia per superare lo stigma a cui erano soggette le persone omosessuali non si poteva effettuare solamente un lavoro interiore, ma bisognava trasformarlo in lotta concreta a cui far assumere una dimensione pubblica e politica.²⁹⁵ L'autoriflessione implicata dalla lotta rivoluzionaria si poneva l'obiettivo di smascherare l'ideologia del primato eterosessuale e di far cadere lo spirito individualistico annientando le categorie imposte dalla norma.²⁹⁶ Inoltre l'ascolto di sé faceva perdere all'abito il valore mitico-collettivo che diveniva espressione personale, con cui compiere autoanalisi.²⁹⁷ Il mezzo artistico del travestitismo permetteva così di guardarsi dentro e dare la possibilità all'altro di ammirare ciò che si esprimeva.

III.6 Riprese e influenze su altre opere

Nel contesto artistico e culturale di fine anni Settanta, periodo in cui il desiderio di liberazione veniva espresso da vari gruppi di omosessuali,²⁹⁸ la rivoluzione del Collettivo Nostra Signora dei Fiori si ergeva come esempio italiano sulle altre sperimentazioni di conquista dei diritti. Infatti l'esperienza del collettivo milanese risultava imprescindibile per la realizzazione di tutte le opere di Mieli, siano esse letterarie, filosofiche o performative.²⁹⁹ Tuttavia le riflessioni mieliane, da cui si riprendeva il messaggio etico-politico di *La Traviata Norma*, andavano a confrontarsi con altri esponenti della stagione di lotta per il riconoscimento e la libertà delle persone omosessuali. Si può affermare che se da un lato l'influenza dell'attività rivoluzionaria di Mieli è giunta fino ai giorni nostri, rimanendo un punto di riferimento imprescindibile per la

²⁹⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 236.

²⁹⁵ Facchetti, Sergio, (10/02/2021) «Interni», [online], in *Mimesis Journal*, 10, 2 <http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

²⁹⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 65.

²⁹⁷ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 75.

²⁹⁸ Polce, Roberto (febbraio 1978). «Teatro gay in Italia: cronistoria e pettegolezzi», in *Scena*, anno III, n. 1, p. 6. I movimenti omosessuali in Italia non avevano raggiunto i livelli tecnici di teatralità che invece avevano altri gruppi occidentali (Hot Peaces di New York, Brixton Gay Group, Bloodlips e Gay Sweatshop a Londra).

²⁹⁹ De Laude, Silvia, *Fly Translove airways* pp. 15-16.

cultura *queer*, dall'altro le sue opere avevano subito delle influenze e anche delle successive riprese da parte di altri esponenti di rilievo, sia a lui coevi, sia susseguenti.

Tra le molte figure di riferimento che vi furono in quel periodo, solamente poche riuscirono a resistere alla censura e la loro espressione determinava non solo giudizi negativi sugli stessi rappresentanti, ma anche episodi di cronaca giudiziaria, di cui fu emblematica la vicenda di Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Il noto intellettuale e regista venne assassinato brutalmente la notte del 2 novembre 1975 da un diciassettenne e l'efferato omicidio turbò tanto Mieli da farne menzione in *Elementi di critica omosessuale* (1977). Egli portava come esempio l'assassinio del grande artista per segnalare la necessità di porre fine all'automatismo che vede conseguire all'ammissione dell'omosessualità la colpevolizzazione di essa da parte di altri o, ancor peggio, l'autocolpevolizzazione.³⁰⁰ Infatti nonostante ne riconoscesse la bravura, criticava Pasolini per la sua ideologia politico-sessuale molto diversa da quella mieliana.³⁰¹ Dunque la critica alla borghesia e al capitalismo di Mieli aveva dei punti di contatto con la visione di Pasolini, che però si discostava completamente sulla questione dei diritti, poiché il noto regista e scrittore affermò: “Le persone più adorabili sono quelle che non fanno di avere dei diritti: sono adorabili anche le persone che, pur sapendo di avere dei diritti, non li pretendono o addirittura ci rinunciano”.³⁰²

La divergenza dei due autori risulta evidente sia in quanto programmatica sia riguardo al pubblico a cui si vuole parlare, pertanto sembrerebbero solamente due esponenti omosessuali che vissero nella stessa epoca ma con visioni totalmente incompatibili e antitetiche. Ciononostante è possibile l'accostamento del romanzo pasoliniano incompiuto, *Petrolino* (1992), con *Elementi di critica omosessuale* (1977) non solo in quanto erano stati scritti contemporaneamente ma anche perché entrambi gli autori compivano una ricerca sull'amore attraverso la componente androgina³⁰³. Inoltre gli effetti immediati delle opere pasoliniane si manifestarono su Mieli, che però decise di non parlare nelle sue trattazioni di proiezioni come *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (10 gennaio 1976) perché eccessivamente “cupe, mortifere e

³⁰⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, pp. 162-163. L'assassino, in quanto represso dal sistema patriarcalfallocratico che impedisce di vivere liberamente l'omosessualità, era vittima del sistema allo stesso modo del grande artista assassinato.

³⁰¹ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, Milano, Mondadori, 2006, p. 190.

³⁰² Siti, Walter; De Laude, Silvia, *Pasolini, Romanzi e racconti I*, Milano, Mondadori, 2010, p. 67.

³⁰³ De Laude, Silvia, *Fly Translove airways* p. 19 ss

senza speranza”. La rilevanza di Pasolini sullo scenario artistico e culturale del Novecento non permise a Mieli, e di conseguenza all’intero collettivo, di ignorarlo e di non farne menzione, bensì fu un punto di riferimento con cui confrontarsi per ambire alla medesima beatitudine.³⁰⁴

Un esempio di autore che riprese l’operato di Mieli è Vittorio Pescatori, che ambienta il suo libro *La maschia* (1979) nel mondo della comune omosessuale facilmente accostabile al romanzo *Il risveglio dei faraoni* (1994), sia per le avventure promiscue affrontate con disinvoltura, sia per il tema della fluidità del genere.³⁰⁵ Nell’opera di Pescatori viene analizzata la transizione fluida di Teo/Tea che sembra ispirarsi a quella di Mario/Maria poiché segue una struttura simile e peripezie affini. Anche in questo caso l’esperienza amorosa di una creatura androgina va a scontrarsi con il desiderio e ciò che la società consente o condanna.³⁰⁶ Ancora una volta viene preso come punto di riferimento il pensiero mieliano, che rifletteva sulla violenza repressiva, sull’accantonamento di tematiche omoerotiche, e su come tutte le persone ribelli al sistema venissero messe a tacere dalla società eteronormata. Pertanto gli scritti mieliani ebbero una notevole risonanza e vennero ripresi dai suoi contemporanei che iniziarono ad interrogarsi su questioni di genere, sulle libertà e i diritti che mancavano ancora di riconoscimento, decidendo così di raccontare la quotidianità delle persone oppresse.

Non solo le opere letterarie di Mieli ma anche il teatro *en travesti* del collettivo “Nostra Signora dei Fiori” al seguito del suo scioglimento, lasciò un’eredità che venne raccolta da altri gruppi nell’area padano-lombarda e che ebbe svariate influenze.³⁰⁷ Mieli come altri pensatori coevi partiva dall’idea che fosse necessaria una liberazione dall’omofobia ancestrale e che questo processo potesse fondarsi unicamente sulla piena consapevolezza identitaria, un’operazione impossibile in una società che la stigmatizzava le persone anche tramite le proprie istituzioni e rappresentanze. L’affermazione di una prospettiva che utilizzava l’omosessualità come punto di vista critico sulle norme della società, doveva per Mieli garantire la possibilità di avviare altre esperienze che ne seguissero il solco. Tra le performance e gli spettacoli che seguirono furono significativi: *Al Maschio non far sapere* (1977) del gruppo Caramella al mughetto; *Pissi pissi bau bau* (1977) del Kollettivo Teatrale Trousses, Merletti, Cappuccini e Cappelliere; *Io*

³⁰⁴ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 94.

³⁰⁵ Bellagamba, Alice; Di Cori, Paola; Pustianaz, Marco, *Generi di traverso*, pp. 129 ss.

³⁰⁶ Ivi, pp 132-133.

³⁰⁷ Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia*, pp. 36-37.

sono lesbica. E tu? (1976-1977) del collettivo Donne omosessuali.³⁰⁸ Ostacolati dalla censura e particolarmente soggetti a scioglimenti, questi collettivi diedero avvio a effimere esperienze teatrali che portavano in scena la condizione e la lotta degli omosessuali, esprimendosi tramite mezzi perlopiù dilettantistici. In particolare i gruppi sopracitati proponevano in scena l'espressione della loro vita comunitaria, riprendendo in parte l'opera che aprì la stagione del teatro frocio e proseguendone la rivoluzione di cui si fece portavoce.

La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì! e il suo messaggio rivoluzionario vennero ripresi anche a distanza di molti anni in quanto simbolo di un movimento fondamentale per la comunità *queer*. Tra le varie riprese, nel giugno 2019 il compositore Marco Benetti ha messo in scena per un progetto relativo alla sua Laurea Magistrale in Composizione, al Teatro Elfo Puccini di Milano, che ambiva a riproporre in scena una versione totalmente cantata di *La Traviata Norma*. Lo stesso anno le teorie mieliane sono state portate nuovamente in scena grazie ad una performance, *Incantesimi da Mario Mieli* di Irene Serini, che è stata l'evento introduttivo della Pride Week di Milano del 2019. L'attrice ha deciso di riproporre lo spirito ludico di Mieli, figura di cui è stato presentato un nuovo approccio come anche alle sue opere, affinché non vengano dimenticate.³⁰⁹ Questa notevole attenzione per il messaggio rivoluzionario mieliano ha confermato la sua rilevanza nello scenario sociale e culturale contemporaneo, confermando la sua particolare importanza monumentale per le persone ritenute diverse.

III.6.1 Un monumento alla diversità

Il "Collettivo Nostra Signora dei Fiori" incitava i "diversi" ad uscire allo scoperto risvegliando in loro il desiderio di vivere la loro condizione senza paura. Tale prova di coraggio non rappresentava un episodio isolato per il movimento degli omosessuali, ma la peculiarità di questa esperienza consisteva nel raccogliere le voci e le esperienze di molti, che si proponevano per lottare al fianco degli altri emarginati.³¹⁰ I performer sceglievano il travestitismo, quasi

³⁰⁸ Polce, Roberto (febbraio 1978). «Teatro gay in Italia: cronistoria e pettegolezzi», in *Scena*, anno III, n. 1, p. 7.

³⁰⁹ Daniele Palma, «Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo», [Online], in *Mimesis Journal* 10, 2 2021, <http://journals.openedition.org/mimesis/2394>

³¹⁰ Rusconi, Marisa, «Per favore: non rompetemi le ovaie», in *l'Espresso*, 10 aprile 1977, anno XXIII, n. 14, p. 22.

come un'armatura per combattere la persecuzione sociale di cui sentivano di essere vittime e anche la loro stanchezza e la loro rabbia sono state lette come una forma di reazione all'ingiustizia della discriminazione.³¹¹

Questa forma di attivismo aveva destato l'interesse giornalistico ma l'obiettivo della rivoluzione era lo smantellamento proprio di quel sistema mediatico, che di fatto era altrettanto razzista, classista e sessista, ma questa prospettiva anti-mediatica tuttavia rimase solamente un'utopia. La maggior parte delle lotte omosessuali negli anni Settanta non si concretizzarono infatti in una effettiva rivoluzione sociale, anche se avevano ampliato il perimetro del dibattito e portato nella sfera pubblica istanze e proteste legate alla rivendicazione di alcuni diritti.³¹² La lotta di Mieli e del collettivo rendeva esplicita la caratteristica fondante del pregiudizio che andava contrastato portando alla luce i fatti e sottoponendo agli occhi di tutti l'insostenibilità della quotidianità omosessuale per discuterne apertamente con il pubblico.

Molti erano gli ostacoli nel creare un fronte comune in cui le persone appartenenti alle minoranze si unissero per essere più forti, al fine di ottenere uguali diritti e uguali libertà. *In primis* le divisioni interne alle stesse minoranze e lo stesso Mieli denunciò quanto le femministe contestassero ai performer l'uso di un abbigliamento tipico della donna-oggetto³¹³ e spesso chi assisteva alle performance *en travesti* non coglieva il divertimento e l'autoironia nella rappresentazione.³¹⁴ Inoltre, la campagna mediatica omofoba scatenata nei primi anni Ottanta per il diffondersi dell'AIDS indebolì la comunità omosessuale non solo dal punto di vista della salute ma anche da quello della sicurezza e della libertà.³¹⁵ Dunque si diffusero svariate forme di repressione moralizzatrice che contribuirono a isolare ulteriormente il movimento omosessuale, portando l'accantonamento della figura di Mieli a seguito della sua morte e dimenticando l'intento rivoluzionario dell'opera che aprì la stagione del teatro frocio.

Mieli morì prima che l'epidemia di AIDS³¹⁶ prendesse il nome di "peste dei gay" e proprio questa coincidenza permise al suo messaggio di preservarsi dalla crociata contro gli

³¹¹ Quadri, Franco, (8 giugno 1976) «Teatro», in *Panorama*, anno XIV, n. 529, p.34.

³¹² Arfini, Elisa; Lo Iacono, Cristian, *Canone inverso: antologia di teoria queer*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 19.

³¹³ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 202.

³¹⁴ Quadri, Franco, (8 giugno 1976) «Teatro», in *Panorama*, anno XIV, n. 529, p. 34.

³¹⁵ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 131.

³¹⁶ La definizione di AIDS è del 1982, la scoperta dell'agente virale che la provoca (Hiv) è del 1983, Mario Mieli morì il 12 marzo 1983.

omosessuali. Come testimoniano le varie riprese anche agli inizi del XXI secolo, le opere mieliane vennero riscoperte molti anni dopo e necessitano di essere ri-inquadrate. In particolare *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* (1976) ha avuto una notevole importanza per la cultura *queer* in Italia che da un lato ha composto un monumento alla diversità, dall'altro ha proposto un'alternativa alla quotidianità insostenibile degli omosessuali.

CAPITOLO IV. RINQUADRARE MARIO MIELI NELLA CONTEMPORANEITÀ

IV.1 La *queer revolution* mieliana

Nei capitoli precedenti si è dimostrato come il progetto sociale per la liberazione dell'amore a cui aspirava Mieli prendesse vita nella quotidianità e si riflettesse nelle sue performance, dando avvio a una rivoluzione da estendere anche fuori dal teatro. Per questo motivo è possibile definire l'attivismo etnografico³¹⁷ mieliano come una anticipazione della *queer revolution*, dal momento che la teoria *queer* non si era ancora affermata negli anni Settanta. Quest'ultima discende dall'albero genealogico della seconda fase dei *cultural studies* e presenta antecedenti politici, rintracciabili nelle teorie del femminismo.³¹⁸ L'acutezza intellettuale di Mieli gli permise di anticipare, nelle sue opere artistiche e letterarie, le teorie *queer* angloamericane degli anni Novanta e dunque la sua attività rivoluzionaria era considerabile come un attivismo *queer* esperienziale, che metteva in pratica l'esercizio della dissidenza e della militanza.³¹⁹

La rivoluzione mieliana era a tutti gli effetti *queer* perché adottava una prospettiva disposta ad accogliere pluralità di esperienze e restituiva centralità alla diversità, compiendo una sovversione che risultava perfettamente in linea con il *Queer Nation Manifesto*, un documento diffuso durante la marcia del New York Gay Pride Day del 1990.³²⁰ Tuttavia le investigazioni di Mieli rientrano nella denominazione *queer* anche se anticipano di diversi anni l'entrata in uso di questo termine, che non descrive solamente l'aspetto teorico ma consiste in un terreno di sperimentazione culturale e politica.³²¹ Questo tentativo di trasformare la società era stato messo in pratica tramite la dirompenza di *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* (1976) che metteva in allerta il pubblico su questioni cruciali, in particolare sull'urgenza di decostruire il discorso dominante sulla sessualità. Si trattava di una delle prime forme di

³¹⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*. p. 14.

³¹⁸ Arfini, Elisa; Lo Iacono, Cristian, *Canone inverso: antologia di teoria queer*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 12-15.

³¹⁹ Molè, Mariacarla, (10/01/23), «Mario Mieli: una favola transessuale» [online]. Kabul Magazine <https://www.kabulmagazine.com/mario-mieli-favola-transessuale/>

³²⁰ De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, p. 206. "Beh sì, "gay" è bellissimo. Ha avuto la sua funzione. Ma quando molt* lesbiche e gay si svegliano al mattino sono arrabbiat* e disgustat*, non allegr*. Così abbiamo deciso di chiamarci *queer*, Usare "queer" è un modo per ricordarci di come veniamo percepiti dal resto del mondo. È un modo di dirci che non dobbiamo essere delle persone spiritose e piacevoli che devono condurre vite discrete al margine del mondo eterosessuale. Usiamo *queer* come uomini gay che amano lesbiche che amano *queer*. *Queer*, a differenza di gay, non significa maschio."

³²¹ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 215.

mobilitazione che avvenivano negli anni Settanta e che problematizzavano anche la questione dei *media*, in quanto offensiva culturale per la comunità omosessuale.³²² Pertanto il Collettivo Nostra Signora dei Fiori proponeva da un lato una messa in scena che rappresentasse in chiave parodica i mezzi di comunicazione, in cui si sottolineava l'esclusione della comunità *queer* da parte dei *media*, denunciando l'alienazione capitalistica che questi veicolavano (in particolare del *medium* televisivo con la parodia delle pubblicità); dall'altro la volontà di rovesciare le regole del teatro e della società, restituendo poi un orientamento sulle tematiche *queer* attraverso il dibattito, che ambiva a rilanciare la proposta di un nuovo attivismo radicale.³²³ Questi sono solo alcuni dei tanti obiettivi di un quadro politico e teorico che, facendo riferimento al pensiero di Mieli, aveva al centro non solo l'affermazione dell'identità *queer* ma anche la decostruzione della prospettiva eteronormativa.

La duplice ambizione di affermarsi come persone uguali a tutte le altre e contemporaneamente di decostruire la norma, manifestava l'aspirazione a creare un fronte comune tra le persone emarginate dalla società, che avevano come comune denominatore l'oppressione e la discriminazione. Per dare un nome a questo proposito il termine ombrello *queer* risultava rappresentativo, in quanto sostituiva la formula "gay e lesbica"³²⁴ abbattendo le differenze esistenti all'interno della comunità.³²⁵ Questo tentativo di unità tra le minoranze era fortemente sentito sia negli scritti sia nelle performance di Mieli, che argomentava teoricamente e portava in scena sé stesso come antitesi alla dicotomia omosessualità/eterosessualità, rappresentando la possibilità di un'alternativa a questa rigida polarizzazione della sessualità.³²⁶ Pertanto si può ri-interpretare la rivoluzione mieliana come un'anticipazione della teoria *queer*, perché il suo obiettivo era quello di rimuovere la rigida barriera posta dalla società tra persone omosessuali ed eterosessuali, destabilizzando in questa maniera la fissità di tutte le identità sessuali.³²⁷ Nella fattispecie la transessualità, *topos* ricorrente in tutta la sua ricerca, si dimostrava essere

³²² De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBTQ+*, p. 207.

³²³ Palma, Daniele, (01/12/2021), «Esperienze LGBTQ+ nel teatro musicale italiano contemporaneo», [online], Mimesis Journal, 10, 2, <http://journals.openedition.org/mimesis/2394>

³²⁴ Di Cori, Paola; Barazzetti Donatella, *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*, Roma, Carocci, 2001, p. 241.

³²⁵ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, Milano, Mondadori, 2006, p. 214.

³²⁶ Bernini, Lorenzo, *Queer theories: an introduction, from Mario Mieli to the Antisocial Turn*, Londra, Routledge, 2020, pp. 116/117.

³²⁷ Arfini, Elisa; Lo Iacono, Cristian, *Canone inverso: antologia di teoria queer*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 27.

un'anticipazione dei concetti di “trasversalità e perversione” insiti nella teoria *queer*.³²⁸ Allo stesso modo l'impostazione teorica, politica e artistica mieliana sosteneva le differenze delle identità multiple, de-binarizzate e fluide, rappresentandole in scena costantemente soggette al cambiamento.

Mieli era anticipatore di questa sperimentazione che in altri termini si potrebbe definire un'anticipazione della “*queer revolution*” perché il suo obiettivo consisteva nel decostruire il genere dimostrando e rivendicando politicamente la sua artificialità. A tale proposito Judith Butler considera le pratiche sovversive, come quelle di Mieli, delle “strategie *queer*” ovvero: comportamenti che mettono in discussione la normatività dell'eterosessualità e del genere.³²⁹ In particolare le performance in *drag*, secondo Butler, esemplificano e parodizzano la distinzione dei generi, in quanto messe in scena esagerate che minano alle radici storiche e culturali del rigido binarismo uomo/donna.³³⁰ Mieli in *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* (1976) e anche nelle altre performance *en travesti* fece uso del carattere marcatamente performativo del genere, ribellandosi alle sollecitazioni quotidiane che inducono a comportarsi secondo la norma.³³¹ Dunque la *queer revolution* mieliana, che proponeva di considerare il performer non come binario e polarizzato ma come un individuo fluido, poteva essere considerata una precoce manifestazione della lotta per la libertà dall'oppressione omofoba, iniziata negli anni Novanta.

IV.1.1 Educare lo sguardo

Lo sguardo e le facoltà osservative sono oggetto di studio e di sperimentazione da parte di Mieli che, già a Londra nel 1974, si interrogava sulla miopia di coloro che si soffermavano a guardarlo mentre, nei panni della *first lady* Jacqueline Kennedy, visitava il Victoria & Albert Museum.³³² Egli era ben consapevole del contesto in cui proponeva la rivoluzione e del fatto che il suo stile, portato a teatro e nella società a lui contemporanea, fosse al di fuori delle abitudini percettive

³²⁸ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 215.

³²⁹ Butler, Judith, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Urbino, Edizioni Laterza, 2021, pp. 190 ss.

³³⁰ Ivi, p. 192.

³³¹ De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, p. 208.

³³² Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 116.

del suo tempo. Tuttavia non era l'unico a interessarsi del potere dello sguardo: contemporaneamente alle sue ricerche esperienziali, nella metà degli anni Settanta, due storici dell'arte si interrogavano sui modi di vedere. Michael Baxandall e Svetlana Alpers sottolineavano sia il legame tra lo sguardo e l'immagine, sia la funzione imprescindibile del contesto dell'osservatore.³³³ Le illuminanti osservazioni di Mieli si sposavano con gli studi dei due storici dell'arte, poiché anch'essi si focalizzavano sull'importanza degli atteggiamenti nei confronti del visibile.

Mieli poneva l'accento, nel contesto culturale degli anni Settanta, non solo sul modo in cui l'ideologia patriarcale riuscisse a codificare precise gerarchie, orientamenti e fantasie erotiche tramite forme popolari di rappresentazione visiva, ma anche sulla natura affermativamente e sessualmente orientata dello sguardo rivolto alle immagini. Questo tema interessò anche il critico d'arte John Berger, che nel 1972 condusse la trasmissione televisiva di ispirazione marxista *Ways of Seeing*, pubblicando un libro di testo corrispondente che introduceva allo studio delle immagini. Berger aprì la puntata sul nudo introducendo il tema dello sguardo, focalizzandosi sullo stereotipo secondo cui gli uomini agiscono mentre le donne appaiono: "Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano sé stesse essere guardate".³³⁴ Nello stesso periodo anche Laura Mulvey, critica cinematografica femminista, si interroga su questo preciso sguardo sessualmente orientato e sulla apparente naturalità e immutabilità delle immagini a cui viene rivolto. Il suo celebre saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975) mostra due posizioni asimmetriche su cui si è basato il cinema classico hollywoodiano: chi guarda lo spettacolo, concepito come uno spettatore maschile e animato dal piacere di guardare senza essere visto (proprio del "male gaze", traducibile come "sguardo maschile"), in una posizione attiva; chi è parte dello spettacolo e viene guardato, quindi le attrici donne, che devono essere oggetto di desiderio erotico maschile, in una posizione passiva.³³⁵ Dunque secondo Mulvey la questione dell'educazione dello sguardo si incaglierebbe proprio nella problematica simmetria proposta dai media audiovisivi che spartiscono le due posizioni, attiva e passiva, implicando alla donna un ruolo di immagine passiva e all'uomo quello di portatore dello sguardo. Mieli,

³³³ Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio, *Cultura visuale: Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2016, pp. 11 ss.

³³⁴ Berger, John, *Questione di sguardi, il Saggiatore*, Milano, 2015, p. 49.

³³⁵ Mulvey, Laura, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 30-41.

con il suo travestitismo militante, sovvertiva lo schema secondo cui l'uomo doveva rigorosamente guardare la donna con uno sguardo polarizzato tra voyeurismo e feticismo, decidendo invece di appropriarsi di questa immagine, abbigliandosene.

Ad esempio Mieli riscontrava la manifestazione di angoscia e paura in chi lo vedeva visitare il museo londinese in tacchi a spillo, portandolo a indagare lo sguardo di queste persone. A tal proposito affermava:

Infatti l'oggetto del loro timore non consiste in me in realtà: io mi limito a rappresentare l'immagine che fa da *medium* tra l'ambito della loro osservazione cosciente e un oscuro oggetto di timore misteriosamente radicato nel loro inconscio. Senza dubbio la mia presenza centralizza, la loro attenzione: ma, in tal modo, essa non fa che provocare in parecchie persone, e contemporaneamente, reazioni analoghe, che mettono a fuoco l'analogia dei loro sentimenti e la trama comune di angoscia che li sottende.³³⁶

Queste parole mettono in luce la centralità dell'osservare e di come lo sguardo, con cui un individuo guarda un'immagine (in questo caso la rappresentazione della *first lady*), comporti degli effetti di riflesso sul vedente. Mieli quando recitava *en travesti* prestava attenzione alle risposte emotive alla sua provocazione, in quanto egli diveniva l'immagine che svolgeva la funzione di *medium* tra il visibile e la rimozione da parte della norma. Il potere del travestitismo di restituire l'angoscia, come uno specchio, articolandola in "potere" o in "desiderio" anticipava gli studi, avviati alla fine degli anni Settanta e pubblicati nel 1989, di David Freedberg sulle risposte emotive suscitate dalle immagini.³³⁷ Le indagini sul folklore di Freedberg confermano la prospettiva mieliana secondo cui le reazioni vengono determinate anche dal contesto socioculturale, ma sono uno specchio rivelatore dello sguardo del vedente.³³⁸

³³⁶ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, cit., p. 119.

³³⁷ Freedberg, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 2009, p. 7.

³³⁸ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 119. "Qualora anch'essi potessero (come probabilmente molti di loro volentieri farebbero) spaccarmi la faccia, essi si comporterebbero come colui che mandasse in frantumi uno specchio per l'orrore di avervi scoperta riflessa la mostruosità della propria immagine."

Grazie alla rivoluzione di Mieli aveva inizio l'educazione dello sguardo sulle persone omosessuali: gli occhi dell'individuo che assisteva a una sua performance erano costretti a adottare nuovi punti di vista. Un esempio è sicuramente *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!* (1976) in cui è posto al centro della scena non il performer ma lo spettatore, che da vedente diviene oggetto dello sguardo. A tal proposito John Clum, Professore Emerito di Studi Teatrali, ha dimostrato che nella drammaturgia contemporanea non solo "il vedente" ma anche "essere visto" e "vedere" siano giunti a dei punti di svolta.³³⁹ Il lavoro di Clum aveva documentato come, a partire dagli anni Novanta, ci si sia preoccupati di rappresentare il punto di vista omosessuale mutando le prospettive e gli sguardi. Tale cambiamento si è affermato grazie alla nascita dell'identità culturale *queer* che si è occupata di reclamare i diritti civili e di mettere in discussione la società e la cultura.³⁴⁰ Mieli ha anticipato questo nuovo modo di vedere, sovvertendo la rigidità schematica a cui erano soggetti gli sguardi, dando così inizio alla *queer revolution* italiana.

IV.2 Mieli pioniere del *queer* e *camp* in Italia

Protagonista di avventure rivoluzionarie in diversi ambiti, Mieli dava avvio a numerose "svolte" tra cui anche quella del travestitismo militante, fulcro del suo esperimento politico.³⁴¹ La rivoluzione per la liberazione dell'Eros dalla prigione della norma introduceva in Italia un nuovo modo di esprimersi *en travesti*: il *camp*. Il poeta Franco Buffoni, che in varie occasioni si è dedicato a raccontare la figura di Mieli, dichiarava in un'intervista:

³³⁹ Clum, John, *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 249.

³⁴⁰ Pizzo, Antonio, (16/11/22) «Essere visto e vedere» [online], in *Mimesis Journal*, 2, 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/285>

³⁴¹ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 163.

Io insisto, per descrivere Mieli, sul concetto di «*queerness* del *camp*». Mario Mieli è un personaggio *camp*, ma con una personalità talmente forte che riesce a rompere gli schemi: di qui la definizione «*queerness* del *camp*». ³⁴²

Sulla base di queste affermazioni si può ritenere che il termine inglese in traducibile “*camp*”³⁴³ descriva la modalità di esibizione della rappresentazione mieliana, che infatti era istrionica e contemporaneamente anche ludica. Questa nozione è stata introdotta al grande pubblico dal saggio *Notes on Camp* (1964) della filosofa statunitense Susan Sontag. Il *camp* è qui definito come una forma di estetismo che proclama l’apprezzamento della teatralità quotidiana e che celebra l’eccessivo, l’innaturale e il travestimento del sé come maschera.³⁴⁴ La ripresa di tale concetto, sviluppatosi nei primi decenni del Novecento, aveva dato il via a riflessioni di autori che con questa parola descrivevano una nuova “sensibilità” affascinata da ciò che concerne l’intellettuale, l’artificio e l’eccesso.³⁴⁵ La gaia critica di Mieli si basava sulla messa in pratica di questa nozione, per riprendere l’espressione di Susan Sontag, si trattava di uno “stile di volontà radicale” da applicare al progetto militante dei movimenti omosessuali.³⁴⁶ Dunque anche l’attivismo omosessuale aveva recuperato il *camp* come tattica sovversiva e forma di irrisione all’interno della cultura *queer*, definendolo così una forma di “travestitismo mentale” ben più che vestimentario.³⁴⁷

Proprio per questa ragione la costruzione del movimento per i diritti della comunità aveva cambiato il significato profondo della parola *camp*, che non indicava più semplicemente un

³⁴² D’Alessandro, Sara, (22/01/2023), «*Camp e queer. Il performer Mario Mieli secondo Franco Buffoni e Andrea Maccarrone*», [online], in *Artribune*, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2018/08/camp-e-queer-il-performer-mario-mieli-secondo-franco-buffoni-e-andrea-maccarrone/cit>.

³⁴³ Cleto, Fabio, *Per una definizione del discorso camp*, Genova, ECIG, 2006, p. 4. “Al contempo aggettivo (*camp*; *campy*, o ancora *campish*), aggettivo sostantivato (*camp*) o sostantivo astratto deaggettivale (*campness*, *campiness*), verbo intransitivo (*to camp*) e transitivo (*to camp something up*), marcato dalla maiuscola o meno, il lemma non trova in effetti adeguata corrispondenza in altre lingue, benché, come si vedrà oltre, il francese *se camper* e l’italiano *campeggiare* (nell’accezione teatrale, quale predominio di un attore sull’intera scena, in un rapporto privilegiato con il pubblico) siano stati indicati fra le sue possibili radici etimologiche.”

³⁴⁴ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 35.

³⁴⁵ [https://it.wikipedia.org/wiki/Camp_\(arte\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Camp_(arte))

³⁴⁶ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 23.

³⁴⁷ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 36. “In effetti, il *camp* non è qualcosa: il *camp* avviene, trova il luogo improvvisando uno spazio di performance, una complicità e un senso di solidarietà mobili, tanto esclusivi quanto necessariamente clandestini.”

gusto, ma si connotava dell'aspetto sovversivo e rivoluzionario. Tuttavia, andando oltre la proposta di Sontag, la raccolta *Politics and Poetics of Camp* (1994) di Moe Meyer riassegnava un significato critico oltre a quello già politico, caratteristico della parola *camp*.³⁴⁸ Per Meyer questo termine iniziava a proporre una critica della stessa cultura *queer* e in questo modo nasceva un metalinguaggio di varie forme d'arte che influenzava il *queer* con un nuovo punto di vista. Tale prospettiva rendeva inseparabili “*queer e camp*”, poiché l'identità performativa *queer* si poteva manifestare attraverso azioni e oggetti *camp*.³⁴⁹

La proposta di un nuovo modo di osservare a distanza il *queer* e anche di proporre una critica e manipolazione attraverso la performance, testimonia l'esistenza dell'originale stesso e quindi la concretezza del concetto di *camp*.³⁵⁰ In questo senso il *camp* accade dove lo sguardo e l'oggetto si travestono e si mettono in scena, lasciando spazio all'autoironia che scardina dicotomie inconciliabili come quella del binarismo di genere.³⁵¹ Si può quindi affermare che il *camp* mascheri la nozione densa di *queerness* con l'ironia e, attraverso questo “travestimento psichico” ne permetta la sopravvivenza, dando origine a un “occhio *camp*” che viene posseduto da un individuo vedente e agente nel mondo.³⁵²

L'attività rivoluzionaria mieliana assumeva dei connotati sia *queer* sia *camp* non solo per la sua volontà di teatralizzare l'esistenza, ma anche per il suo combattere lo stigma omofobo decretato dalla norma. A partire dal primo Novecento il *camp* prendeva vita nel segno della pantomima, del *burlesque* e soprattutto della teatralità *queer*, motivo per cui storicamente queste due categorie si sovrapponevano. La questione che le accomuna è il contrastare l'ideologia borghese e le pratiche di dominazione che essa comporta sugli altri ordini culturali.³⁵³ Il travestitismo di Mieli era uno strumento d'indagine, un mezzo per evidenziare l'assurdità dell'eteronormatività e che cercava di progettare una realtà *queer e camp*, proponendo un diverso modo di guardare e un nuovo pensiero.

³⁴⁸ Meyer, Moe, *The Politics and Poetics of Camp*, New York, Routledge, 1994, pp. 1-2. “Broadly defined, *Camp* refers to strategies and tactics of *queer* parody”.

³⁴⁹ Pizzo, Antonio, (16/11/22) «Essere visto e vedere» [online], in *Mimesis Journal*, 2, 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/285>

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Cleto, Fabio, *Popcamp: volume primo*, Milano, Marcos y Marcos, 2008, p. 11.

³⁵² Pizzo, Antonio, (16/11/22) «Essere visto e vedere» [online], in *Mimesis Journal*, 2, 1 <http://journals.openedition.org/mimesis/285>

³⁵³ Cleto, Fabio, *Per una definizione del discorso camp*, pp. 194-195.

IV.2.1 Un catalizzatore di pensiero interdisciplinare

“Il personale è politico” era uno slogan in voga negli anni Settanta, che sintetizzava la presa di coscienza del fatto che la politica non è originata solo nei palazzi del potere, bensì nasce con le relazioni interpersonali.³⁵⁴ Questo motto, applicato alla performance *queer e camp* mieliana, connotava la rivoluzione *en travesti* di trasgressione aperta nei confronti del potere della politica tradizionale: la qualità pionieristica del travestitismo si inseriva in una linea d'azione di cui si stavano costituendo le necessarie premesse.³⁵⁵ La sperimentazione eversiva e multiforme proposta da Mieli mirava a sovvertire la vastità degli ambiti ricoperti dal dominio del capitale: la sua gaia critica si occupava di questioni che coinvolgevano tutti e ambiva a una diffusione globale del desiderio.³⁵⁶

L'universalità del desiderio necessitava di molteplici espressioni comunicative per realizzare il progetto di un'esistenza intersoggettiva e di comunità umana, da cui sorgeva l'esigenza di un'interdisciplinarietà del pensiero. Mieli aveva l'ambizione di fornirne le basi teoriche e di costruire la “gaia scienza”, una nuova dottrina in cui l'oggetto del sapere diventava contemporaneamente il protagonista e il conoscitore della sua opera.³⁵⁷ Per questo motivo sia nelle conferenze sia nelle performance vi era una continua ricerca di interazione con l'altro allo scopo di realizzare una comunicazione globale. Le sperimentazioni della rivoluzione mieliana si possono definire “interdisciplinari” perché attraversano innumerevoli campi del sapere: la filosofia, l'antropologia, la politica, l'arte, la scrittura, la sociologia, la psicologia, il teatro e molti altri ambiti.³⁵⁸ Mieli sottolineava le connessioni coerenti tra questi temi che si basavano su solide convinzioni antimilitariste, preoccupazioni ecologiste, osservazioni etnografiche della scena gay urbana.³⁵⁹

³⁵⁴ Aime, Marco, *Il primo libro di antropologia*, p. 165.

³⁵⁵ Dall'Orto, Giovanni, (20/01/2022) «Mario Mieli: Né vergine né santa» [online] in *Pride*, <https://giovannidallorto.wordpress.com/2018/03/10/mario-mieli-ne-santa-ne-vergine/>

³⁵⁶ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 173.

³⁵⁷ Lo Iacono, Cristian, *La gaia scienza: La critica omosessuale di Mario Mieli*, in «Zapruder», n. 13, 2007, pp. 96-103.

³⁵⁸ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 19.

³⁵⁹ Ivi, p. 22.

I legami interdisciplinari che costituiscono la rivoluzione sono un'ulteriore prova del carattere anticipatorio della *queer revolution* mieliana. In particolare l'accostamento di critica ecologica e dei principi della teoria *queer* hanno predisposto il terreno a riflessioni come quella di Timothy Morton sull'ecologia *queer*.³⁶⁰ Il filosofo contemporaneo ha dimostrato come gli esseri viventi siano interdipendenti dal momento che si relazionano in un sistema aperto: l'ecologia e la teoria *queer* sono in effettivo rapporto di intimità perché parte dello stesso terreno di dibattito.³⁶¹ Tali riflessioni sulla necessità di affrontare la sfida climatica, basandosi sulle relazioni di potere che si sono costituite tra diversi modelli culturali, riflettono molte delle premesse di Mieli. Egli indagava, già negli anni Settanta, la correlazione tra le trasformazioni climatiche e i rapporti di dominio determinati dalla sessualità, dall'etnia, dal genere e dalla classe sociale.³⁶²

Mieli ha esercitato un influsso determinante per agevolare il formarsi di un pensiero *queer* nel campo ibrido e irrequieto dell'intercultura di genere.³⁶³ La sua ricerca composta da spostamenti geografici e transiti argomentativi ha incrociato indagini culturali interdisciplinari. A tal proposito la conferenza di Mieli, intitolata *La liberazione dell'Eros per il conseguimento dell'Armonia* (Brescia, 1982), offriva uno spaccato di questa sfaccettatura disciplinare necessaria all'avvio la lotta per la liberazione.³⁶⁴ In questa sede si affrontavano questioni che spaziavano dalla psicanalisi alla filosofia, dal pacifismo alla politica e dalla sessualità alla sociologia. Le prospettive di ricerca appena menzionate, insieme a molte altre, coesistevano nelle analisi di Mieli ed erano considerate in relazione tra loro.

IV.3 Un archivio del passato e del presente

La ricerca di Mieli funge da anello di congiunzione tra il passato della comunità *queer* italiana e la realtà a lui contemporanea, conservando fino ai primi decenni del XXI secolo le radici

³⁶⁰ Morton, Timoty (2021). «Ecologia *queer*». Grasso, Vincenzo (a cura di), *Superare l'Antropocene*, 2° Edizione, KABUL editions, Earthbound, 87-104, collana #KSTUDIES.

³⁶¹ Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 104.

³⁶² Silvestri, Gianpaolo, *Oro, Eros, Armonia: l'ultimo Mario Mieli*, p. 80.

³⁶³ Arfini, Elisa; Lo Iacono, Cristian, *Canone inverso: antologia di teoria *queer**, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 36.

³⁶⁴ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia*, pp. 21 ss.

storiche dell'attivismo e delle ricerche sulla sessualità. Si tratta di un percorso che inizialmente vide la sua adesione ai primi collettivi italiani per la liberazione omosessuale e solo in un secondo momento, arricchito dalle discussioni con i compagni e dalle letture scientifiche, si caratterizzò come una ricerca personale. Il suo motto di “fare la rivoluzione a partire da sé” lo portò a toccare con mano vari campi della quotidianità omosessuale del suo tempo, in particolare il travestitismo militante, fulcro del suo esperimento politico.³⁶⁵ Per questo si può constatare come Mieli indagò il suo presente attingendo alle nozioni che apprendeva dal passato, non solo dalla cultura classica e da pensatori settecenteschi come Donatien-Alphonse-François de Sade,³⁶⁶ ma anche da importanti intellettuali del Novecento, e li attualizzava concretizzandoli in un pensiero innovativo per il suo tempo.

Tra questi studiosi novecenteschi a cui Mieli faceva riferimento vi era il suo parente alla lontana Aldo Mieli (1879-1950), un intellettuale livornese che si impegnò nelle attività del Partito Socialista a Chianciano, da cui venne espulso nel 1902 con l'accusa di “pederastia passiva”.³⁶⁷ Fu uno storico della scienza, che coltivò il suo interesse per la sessuologia e fondò nel 1921 la Società Italiana per lo Studio delle Questioni Sessuali di cui ne diresse la rivista fino al 1928, dove affrontò il tema dell'omosessualità e dimostrando che non si tratta di una malattia da guarire.³⁶⁸ Fino all'avvento del fascismo Aldo Mieli si dedicò all'attivismo ma, essendo ebreo e omosessuale, fu costretto a fuggire prima in Francia e poi in Argentina dove morì. La sua opera non venne dimenticata e molti omosessuali avrebbero successivamente trovato sostegno e conforto grazie ai suoi studi, tra cui anche Mario Mieli che studiò le sue teorie e si ispirò al suo attivismo.

Mieli per costituire il suo archivio sull'omosessualità del dopoguerra predilesse una figura a lui coeva, sia per le sue trattazioni in campo teorico, sia per l'innovazione in quello teatrale: si trattava di Jean Genet (1910-1986), noto scrittore e drammaturgo francese che trascorse la maggior parte della sua vita in carcere. In particolar modo Mieli attinse alla drammaturgia di

³⁶⁵ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 163.

³⁶⁶ Mola, Alessandro, *Enciclopedia Universale Garzanti*, p. 1467. Il Marchese e conte D. A. F. de Sade (1740-1814) teorizzò in racconti e saggi la sessualità trasgressiva, da lui prese il nome di sadismo. Dal suo romanzo *Aline e Valcour ovvero il romanzo filosofico* (1795) Mieli attinse alcuni principi inerenti la paternità e la proprietà privata, come dichiara lo stesso autore in *Elementi di critica omosessuale* p. 81 e 148.

³⁶⁷ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, p. 24.

³⁶⁸ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, pp. 161-162.

Genet riprendendo i personaggi che quest'ultimo rappresentava a teatro, ovvero caratteri che si ribellano contro la società e che dimostrano come la devianza sia necessaria per il raggiungimento dell'integrità da parte dell'umanità.³⁶⁹ Inoltre lo stesso nome del Collettivo Nostra Signora dei Fiori è un omaggio a Genet che esordì con il romanzo *Notre Dame des Fleurs* (1943) dallo stile narrativo squisitamente lirico.³⁷⁰ Mieli venne influenzato dal drammaturgo francese anche nella sua quotidianità, dal momento che la vita di Genet e le sue opere si sovrapposero a tal punto da rendere inscindibile la rappresentazione artistica e la reale vita dell'autore. Questo intreccio tra vita e opera è riscontrabile anche in Mieli e il trionfo di tale approccio lo si evince nel romanzo *Il risveglio dei Faraoni*, dove l'autobiografia e l'aspetto mistico si mescolavano continuamente nella narrazione. Proprio descrivendo la sua esperienza in carcere, immedesimandosi probabilmente in Genet, Mieli racconta: "Finalmente avrei diviso la prigionia con qualcuno: un marinaio brutto, tatuato, che somigliava a Segre Reggiani e m'accolse tutto felice".³⁷¹ Questa figura ricorda il mito omoerotico del marinaio, una costante nelle opere di Genet, che rappresenta i personaggi ambigui dei bassifondi incontrati durante la carcerazione e che tuttavia divenivano i partner di fantasie erotiche.³⁷² Pertanto l'accuratezza con cui Mieli riprendeva l'attività di altri militanti per la liberazione omosessuale ne permetteva la sopravvivenza di teorie, tematiche e procedure che la caratterizzavano.

Inoltre l'archivio del presente mieliano, ovvero la componente degli anni Settanta registrata dall'attivismo etnografico, si caratterizzava dall'alleanza con il femminismo come un appoggio imprescindibile alla rivoluzione in quanto, proprio come i movimenti per la liberazione dell'omosessualità, il movimento femminista proponeva una rottura con la norma patriarcale. Questo comune progetto rivoluzionario aveva interessato tutta la produzione mieliana, che riteneva fondamentale la liberazione della donna dalla sottomissione all'uomo e, avvalendosi di tale alleanza, si batteva per rivendicare i diritti civili e il riconoscimento sociale anche delle altre minoranze.³⁷³ Dunque le opere di Mieli avevano aspirato a intrecciare solidi legami tra le proposte di liberazione passate e quelle a lui contemporanee, ponendo le basi per un patrimonio comune di elaborazione teorica e artistica. Tutte queste risorse venivano quindi conservate

³⁶⁹ Brockett, Oscar, *Storia del teatro: Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, p. 598.

³⁷⁰ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, pp. 259.

³⁷¹ Mieli, Mario, *Il risveglio dei Faraoni*, p. 150.

³⁷² Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta*, p. 261.

³⁷³ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 122.

all'interno di un archivio, rappresentato dalle opere mieliane, che permisero la sopravvivenza di risorse fondamentali per la lotta delle minoranze al patriarcato e al capitalismo.

IV.3.1 Il “femminismo intersezionale” in Mieli

L'attività rivoluzionaria di Mieli sanciva, tra le altre cose, l'apertura del dibattito e il conseguente incontro tra il movimento omosessuale e quello femminista.³⁷⁴ Ancora una volta risulta esemplificativo il suo romanzo *Il risveglio dei Faraoni* che mette in luce questo aspetto ogni qualvolta entrano in scena le sue due più care amiche: Marc de' Pasquali e Laura Noulian.³⁷⁵ Questa coppia di rivoluzionarie femministe, a cui Mieli aveva dedicato *Elementi di critica omosessuale*, rappresentava il legame saldo che la ricerca mieliana aveva intrecciato con la battaglia per diritti delle donne. Infatti il progetto di creare un fronte comune tra i concetti femministi e quelli della liberazione dell'Eros caratterizzava l'intera attività di Mieli a partire dai primi anni universitari.³⁷⁶ In un'intervista che egli aveva rilasciato alla trasmissione RAI *Come Mai* (1977), rispondeva alla domanda “Quali sono i tuoi rapporti e in genere del movimento degli omosessuali con il movimento femminista?”:

Secondo me stanno migliorando i rapporti del movimento degli omosessuali col movimento femminista, in quanto prima c'era un tentativo di trovare dei punti di incontro e questo tentativo mi sembrava un po' ideologico, un po' forzato. Adesso invece si scopre che ci sono in effetti dei punti di incontro. Per quello che riguarda la mia vita personale, i rapporti con le donne migliorano sempre di più, in quanto io sono convinto del fatto che se c'è una possibilità per la specie umana di salvarsi da quel suicidio al quale sembra condannata, è attraverso le donne, attraverso i neri, attraverso gli omosessuali. Secondo me le donne sono portavoce del futuro oggi. Io ho migliorato in parte anche i rapporti con mia madre e con le mie sorelle, quindi questo è un dato positivo. [...]³⁷⁷

³⁷⁴ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 332.

³⁷⁵ Mieli, Mario, *Il risveglio dei Faraoni*, p. 181. “Marc de' Pasquali e Laura Noulian eran le sole, oltre a Kukagna, in cui riconoscevo vere amiche: non mi criticavano affatto, cercavan solo di capire che diavolo mi fosse successo”.

³⁷⁶ De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, p.39.

³⁷⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 286.

“Rapporti” è il termine chiave per recuperare il pensiero utopico mieliano che univa il riconoscimento dei diritti civili degli omosessuali, delle donne e quelli delle altre minoranze. Infatti il ribaltamento del sistema proposto da Mieli si basava sulla costruzione di relazioni, amori e comunità che supplissero le mancanze delle famiglie biologiche omofobe e che contrastassero l’assimilazionismo eteronormativo.³⁷⁸ La costruzione di legami avveniva con lo scambio verbale e la comunicazione attraverso le varie lingue che Mieli conosceva e utilizzava, in senso antropologico, per connettere le persone e compiere la rivoluzione.³⁷⁹ I suoi legami con personalità del mondo femminista milanese determinavano un supporto imprescindibile per la messa in scena di *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* (1976).³⁸⁰ Proprio questo intreccio di rapporti per la creazione di un insieme in cui il femminismo potesse imporre la sua *leadership*, preparava il terreno a questioni trattate molti decenni dopo la morte di Mieli. Ne sono un esempio le riflessioni della filosofa statunitense Donna Haraway che con il suo slogan “*Make kin, not babies*” esortava a creare nuove parentele, non bambini, dando così vita a legami non sanguigni ma di affinità e di salda alleanza politica.³⁸¹ Dunque Mieli si conferma essere il precursore della generazione che negli anni Novanta si interrogava sul rapporto tra genere e sessualità, in quanto si era occupato di tessere legami già negli anni Settanta, affiancando la sua militanza a quella femminista per affrontare le urgenze comuni. Infatti solo nel XXI secolo il rapporto tra *queer* e femminismo si è stabilito attraverso il riconoscimento del “nemico comune” nell’eteronormatività, cercando di minare tale sistema in cui si costituiscono a vicenda la discriminazione omofoba della “sessualità corretta” e il “genere convenzionale” del patriarcato.³⁸²

³⁷⁸ Molè, Mariacarla, (10/01/23), «*Mario Mieli: una favola transessuale*» [online]. Kabul Magazine

<https://www.kabulmagazine.com/mario-mieli-favola-transessuale/>

³⁷⁹ Aime, Marco, *Il primo libro di antropologia*, pp. 97 ss.

³⁸⁰ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 19. “Molte nostre amiche femministe sono venute e hanno espresso giudizi indulgenti se non sostanzialmente positivi. Qualcuna, come Lele Mådera, ha tratto spunto dallo spettacolo per belle riflessioni personali.”

³⁸¹ Haraway, Donna, (2021). «*Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*». Grasso, Vincenzo (a cura di), *Superare l'Antropocene*, 2° Edizione, KABUL editions, Earthbound, 35-42, collana #KSTUDIES. “Creare *kin* [(recentemente tradotto *parentele* nel testo *Making Kin: Fare parentele, non popolazioni*, 2022) legami] è forse la cosa più difficile e urgente. Femministe dei giorni nostri sono state *leader* nell’individuare la presunta necessità naturale di legami tra sesso e genere, razza e sesso, razza e nazione, classe e razza, genere e morfologia, sesso e riproduzione, riproduzione e concepimento di persone (abbiamo un debito soprattutto con le melanesiane alleate con Marilyn Strathern e il *kin* etnografico).”

³⁸² Arfini, Elisa; Lo Iacono, Cristian, *Canone inverso: antologia di teoria queer*, p. 17.

Mieli proponeva di contrastare questo duplice potere dettato dalla norma eterosessuale³⁸³ denunciando, tra le altre cose, il fenomeno della donna-oggetto, in quanto creazione scaturita dalla fantasia di omosessuali maschi (truccatori, sarti, parrucchieri) asserviti al capitalismo.³⁸⁴ L'omosessuale maschio rappresentava, nel caso delle performance mieliane, la decostruzione incarnata della norma patriarcale e eterosessuale attraverso alcune pratiche trasgressive, come per esempio il travestitismo.³⁸⁵ Pertanto a differenza della concezione del “travestitismo come *trait d'union* tra prostituzione e omosessualità”³⁸⁶ quella di Mieli era una rivoluzione per l'uso politico del travestitismo, in senso *queer* e femminista. La lotta omosessuale mieliana si univa così al femminismo grazie all'arte *en travesti* che si prestava ad essere un mezzo inclusivo e rappresentativo per le minoranze.

IV.3.2 Un nuovo essere umano

Lo scrigno di teoria filosofica e produzione artistica che costituiva l'archivio di Mieli, a causa della prematura scomparsa del suo autore, venne salvaguardato dall'ondata omofoba che caratterizzò gli anni Ottanta. Tuttavia la raccolta delle ricerche compiute dal suo attivismo etnografico venivano conservate come un “archivio per il futuro” nell'attesa di essere riscoperte, con il fine di fungere da riferimento solido per un nuovo essere umano. Infatti le ampie prospettive storiche aperte dal femminismo furono linfa vitale per la rivoluzione mieliana e le questioni da esso sollevate posero le prime basi teoriche per lo sviluppo di una sessualità nuova, in cui l'essere umano del futuro potesse trionfare sulla discriminazione sessuale, esplicando liberamente e consensualmente il proprio erotismo.³⁸⁷ Dunque l'archivio del passato e del presente, a seguito della morte di Mieli, venivano tenuti in serbo dalle persone che lo appoggiavano nella sua ricerca, custodendo l'archivio del futuro con cui liberare le minoranze dall'oppressione.

³⁸³ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 63.

³⁸⁴ Ivi, p. 66.

³⁸⁵ Di Cori, Paola; Barazzetti Donatella, *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*, Roma, Carocci, 2001, p. 242.

³⁸⁶ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 67.

³⁸⁷ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 80.

Mieli prendeva le distanze dalla definizione di “profeta del sesso futuro” che gli era stata affibbiata da un articolo di una nota rivista³⁸⁸ e che cercava di tratteggiarlo come icona pornografica. Infatti molti elementi della sua proposta rivoluzionaria potevano essere strumentalizzati e fraintesi, dal momento che la liberazione non equivaleva solo a star bene con la propria sessualità, bensì riscoprire la tendenza omosessuale insita in ogni essere umano.³⁸⁹ Dunque Mieli confidava che le sue teorie potessero fungere da spunto per intraprendere un percorso di liberazione dal modello culturale monosessuale, aspirando al raggiungimento da parte dell’essere umano di una condizione che egli definisce “polimorfismo perverso”.³⁹⁰

La riscoperta della propria tendenza polimorfa e perversa confinata nell’inconscio allo stato di latenza corrispondeva al portare nuovamente alla luce la disposizione erotica della transessualità presente, secondo le teorie mieliane, in tutta la specie. Tuttavia la strada della riscoperta riteneva imprescindibile l’abbattimento della morale repressiva, grazie a cui si sarebbe potuti giungere alla meta transessuale e alla conseguente liberazione del desiderio, constatando la presenza della componente sia “maschile” sia “femminile” che caratterizza umana ogni essere umano. Pertanto le teorie liberazioniste di Mieli auspicavano in un futuro “pansessuale e mutante” assumendo il ruolo sciamanico di anticipatrici di un mondo migliore.³⁹¹

La transessualità, di cui trattano le opere mieliane, si confermava essere un omaggio alla femminilità e alle donne, in quanto proprio queste erano le portavoce del futuro professato da Mieli.³⁹² La rivoluzione femminista e il cessare dell’oppressione della donna, risultante dai millenni di cultura patriarcale, avrebbe portato alla fine dell’eteronomia della donna (in quanto essere autonomo e non qualificabile in esclusivo rapporto a un maschio) e alla conseguente liberazione dell’omosessualità dalla supremazia maschile eterosessuale. Dunque anche la femminilità, che secondo Mieli viene massivamente rappresentata dal travestitismo, si sarebbe potuta liberare grazie alla rivoluzione delle donne: la femminilità infatti consiste nella proiezione su di sé di un’idea della donna, che se soggetta a riappropriazione e rappresentazione

³⁸⁸ Santin, Lorenzo, (20 settembre 1977) «*Sette casi per l'autunno*», in *Panorama*, anno XV, n. 71, pp. 64-73.

³⁸⁹ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 287.

³⁹⁰ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, pp. 22 ss. Mieli ritiene che l’omosessualità sia congenita e che sia espressione del polimorfismo che caratterizza ogni essere transessuale ed ermafrodito.

³⁹¹ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 164.

³⁹² Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 286.

senza vergogna come nel caso dell'arte *en travesti*, inizia ad esistere realmente, insieme ai problemi derivanti dalla sottomissione maschile.³⁹³ La soluzione a questa subordinazione, secondo Mieli, si sarebbe potuta trovare solamente con il collasso del patriarcato e del capitalismo, che avrebbe concesso la riconnessione dell'essere umano con la propria componente androgina, determinando la genesi di un nuovo essere umano.

III.4 L'amore libero

Le opere mieliane, in parte o totalmente, comprendono un elogio all'amore che costituisce il filo rosso tramite cui leggerne e interpretarne l'eredità. L'amore libero è stato il fulcro di tutta la ricerca di Mieli che negli anni giovanili si era concentrato a indagare l'amore carnale e solo successivamente, nella fase più adulta, l'amore universale ovvero il rapporto tra i vari comportamenti sessuali. Egli propose una definizione di "amore" in *Elementi di critica omosessuale*:

Amore forse è la tendenza al superamento del delirio individualistico, solipsistico, idealistico, "normale"; amore è la tendenza all'annientamento delle categorie fruste, nevrotiche ed *Egoistiche* del "soggetto" e dell'"oggetto".³⁹⁴

Con l'espressione "categorie del soggetto e dell'oggetto" Mieli si riferisce alla concezione di stampo prettamente eterosessuale, che si riflette poi nell'espressione dei rapporti omosessuali, secondo cui il legame amoroso si verifica tra un soggetto attivo (maschile) e un oggetto passivo (femminile). Dunque Mieli mirava a liberare l'amore di tutti gli esseri umani, ma tale liberazione prevedeva la necessaria messa in discussione dell'ideologia del primato eterosessuale e di tutti i rapporti basati sull'amore alienato: il capitalismo, secondo le teorie mieliane, proponeva un'ideale di coppia "normale" che implicava una donna oggettualizzata e stereotipata, espressione per antonomasia del delirio capitalista, in quanto "negazione della

³⁹³ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 27.

³⁹⁴. Ivi, p. 65.

donna".³⁹⁵ Egli esortava a superare la regola idealistica della coppia eteronormata e mutilata, confidando negli effetti sovversivi della prospettiva rivoluzionaria.

Inoltre le teorie di Mieli si facevano portavoce di un amore libero da etichette, ritenendo che ogni essere umano potesse avere molteplici tendenze sessuali nella propria vita.³⁹⁶ In particolare *Elementi di critica omosessuale* propone una critica del primato dell'eterosessualità stabilito dalla norma, che attraverso l'educastrazione riesce ad etichettare le persone.³⁹⁷ Anche la performance mieliana, tramite la critica rivoluzionaria alla società dello spettacolo, si pone l'obiettivo di rappresentare la messinscena che assolutizza l'eterosessualità come unica forma naturale dell'Eros.³⁹⁸ La speranza di Mieli era che la rivoluzione mettesse in discussione queste ideologie categorizzanti e che ponesse fine alle proibizioni sessuali: grazie alla liberazione dalle etichette proposte dalla società educastrante si sarebbe potuta attuare la liberazione dell'amore.³⁹⁹

La centralità di questa attuazione nella ricerca mieliana viene confermata dall'utilizzo del travestitismo: mezzo ottimale per criticare le assurdità delle regole imposte dalla società a cui gli stessi omosessuali fanno riferimento (talvolta inconsapevolmente) quando manifestano la propria femminilità, eliminando i propri residui di eteronormatività. Infatti la creazione di una fantasia estetica permette di tener conto del desiderio erotico represso degli omosessuali nei confronti delle donne e, allo stesso tempo, di svuotare il simulacro della donna-oggetto creata dal capitalismo.⁴⁰⁰ Dunque l'antitesi alla negazione dell'amore propagandato dal capitale, è rappresentata dallo spettacolo *en travesti* che ne mette in luce l'artificiosità, scompigliando la rigidità delle categorizzazioni e delle definizioni e rappresentando la ricostruzione dell'ermafroditismo originario.⁴⁰¹ Pertanto Mieli sosteneva l'obsolescenza delle categorie e studiava la costruzione tecnica e politica del genere e della sessualità, per poi riassegnare, tramite la rivoluzione, la libertà alle identità di genere e alle identità sessuali.

³⁹⁵ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 65.

³⁹⁶ Mieli, Mario, *La gaia critica*, pp. 286-287.

³⁹⁷ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 63.

³⁹⁸ Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia*, p. 35.

³⁹⁹ Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, p. 31.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 66.

⁴⁰¹ Ivi, p. 298.

L'amore in quanto tale, rimanendo fuori dalle logiche mondane, non viene rappresentato nelle performance mieliane⁴⁰² pur essendone l'argomento cardine ma, come anche l'espressione dell'effeminatezza e la ricerca dell'androginia, assume un connotato liberamente sperimentale, consentendo al pubblico di conoscersi nel profondo.⁴⁰³ L'invito di questa sperimentazione dell'amore libero consiste nella conoscenza di sé e nella manifestazione di ciò che si reprime all'interno della società, raggiungendo la transessualità originaria, tassello fondamentale dell'Eros di ogni essere umano. Questo erotismo, da conquistare tramite la sperimentazione, implicava una vita performativa dedita all'eccesso: secondo Mieli proprio dietro "l'eccesso" si nascondeva la possibilità di raggiungere "l'amore". Per tale motivo il suo comportamento esagerato non andava confuso con il mero esibizionismo, bensì consisteva nell'esplorazione per avvicinarsi all'Eros.⁴⁰⁴

L'amore libero poteva oltretutto divenire "contagioso" solamente tra persone aperte al desiderio, quindi tra individui disponibili a indagare la propria transessualità. Questa sequenzialità del contagio dava avvio alla liberazione universale che veniva riproposta, di conseguenza, anche in molte circostanze dello spettacolo *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, dove viene ripresa l'utopia mistica descritta in *Elementi di critica omosessuale*, approdando a uno scenario magico grazie a cui allucinazione e realtà si fondono.⁴⁰⁵ In particolare gli ultimi anni di vita di Mieli accentuarono questi elementi ricorrenti e nelle performance catapultava il pubblico in una realtà altra, utopica, molto più innovativa rispetto a quella a lui contemporanea. Egli si preoccupò, non solo di indagare i particolari delle messe in scena che caratterizzavano i rapporti alienati e mutilati ma anche di riconoscere e affermare la forma di amore più sincera: libera e consensuale.

III.4.1 La preziosa eredità di Mieli

La visione utopica proposta da Mieli e la sua rivoluzione per liberare l'amore sono solamente alcune delle preziose lezioni da lui impartite alla società italiana contemporanea. Uno dei

⁴⁰² Arendt, Hannah, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 2002, p. 79. "L'amore, a differenza dell'amicizia, muore, o piuttosto si spegne nel momento in cui appare in pubblico".

⁴⁰³ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 61.

⁴⁰⁴ De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, p. 110.

⁴⁰⁵ Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso*, p. 92.

simboli di questo lascito è stata *La Traviata Norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!* che ha rappresentato un punto di svolta per la cultura *queer* in Italia. In primo luogo Mieli utilizza questa rappresentazione teatrale per sovvertire l'istanza normativa funzionale alle leggi del capitalismo e di conseguenza bloccare il perpetuarsi della schiavitù femminile.⁴⁰⁶ In secondo luogo quest'opera *en travesti* effettua una denuncia alla misoginia della società, mettendo in mostra quello che accomuna le donne e gli omosessuali: il pregiudizio riguardo i comportamenti sessuali.⁴⁰⁷ In terzo luogo Mieli effettua una concreta messa in discussione del "privilegio maschile dell'omosessualità" e del fenomeno delle "checche maschiliste".⁴⁰⁸ il rivoluzionario maschio non può rimanere ancorato al suo "privilegio fallico" in quanto rappresentazione della schiavitù al capitalismo ma deve imparare a riconoscere e capire i propri "errori maschilisti". Dunque Mieli si preoccupò di lasciare ai suoi contemporanei dei precisi compiti con cui affrontare la propria quotidianità, lanciando un messaggio *queer* e *camp* con cui è possibile leggere l'intera opera del Collettivo Nostra Signora dei Fiori.

Infine il lascito mieliano indicava un atteggiamento di reazione al sistema che fosse politicamente affermativo sulla società opprimente e implicando una univocità nell'esercizio argomentativo anticapitalistico e nella militanza rivoluzionaria. Infatti il pensiero di Mieli, pur essendo dirompente e talvolta ardito, si arricchiva di citazioni colte e di forme provocatorie ironiche e al contempo estremamente serie.⁴⁰⁹ Egli affermava la necessità di riconquistare la libertà dalle logiche capitalistiche, affrancando l'umanità e l'amore dall'oppressione patriarcale e aspirando a una sessualità in cui l'essere umano del futuro potesse trionfare su tutte le forme di discriminazione.

È indiscutibile la rilevanza dell'operato di Mieli, che emana ancora i suoi effetti sovversivi, a distanza di quarant'anni dalla sua morte, forse grazie al suo metodo che vedeva le teorie applicate alle forme artistiche per veicolare un contenuto di cambiamento politico, filosofico e sessuale.

⁴⁰⁶ Molè, Mariacarla, (10/01/23), «*Mario Mieli: una favola transessuale*» [online]. Kabul Magazine <https://www.kabulmagazine.com/mario-mieli-favola-transessuale/>

⁴⁰⁷ Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, p. 259.

⁴⁰⁸ Mieli, Mario, *La gaia critica*, p. 79-80.

⁴⁰⁹ Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, p. 27.

Bibliografia

- Aime, Marco, *Il primo libro di antropologia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008.
- Alliva Simone, *Fuori i nomi! Intervista con la storia italiana Lgbt*, Roma, Fondago Libri, 2021.
- Alliva, Simone, *Caccia all'omo: Viaggio nel paese dell'omofobia*, Roma, Fondago Libri, 2020.
- Antonelli Carlo, *FUORI!!! (1971-1974): Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano*, Roma, NERO, 2021.
- Ardiccioni, Renzo (2004). «1977: les “Indiani Metropolitani” Déterrent la Hache de Guerre Excursion sur les Traces des Avant-Gardes des Années 70 qui Descendirent en Ville à la Recherche de Nouveaux Parcours d'Art, de Littérature, de Communication et de Vie». Jansen, Monica (a cura di), *La valeur de la littérature pendant et après les années 70: le cas de l'italie et du portugal = Atti del Convegno Internazionale* (Utrecht, 11-13 marzo 2004). University Library Utrecht.
- Arendt, Hannah, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 2002.
- Arfini, Elisa; Lo Iacono, Cristian, *Canone inverso: antologia di teoria queer*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- Attisani, Antonio, (1978), “L'attore è un masochista: intervista a Mario Mieli”, in «Scena», III, 3-4.
- Barbiami, Laura; Mieli, Mario; Spinelli, Italo (giugno 1979), “Fingere di fingere” nel dossier “Dibattito sull'attore”, in «Scena», IV, 2.
- Berger, John, *Questione di sguardi*, il Saggiatore, Milano, 2015.
- Bernini, Lorenzo, *Queer theories: an introduction, from Mario Mieli to the Antisocial Turn*, Londra, Routledge, 2020.
- Biasi, Giulia, *Manuale per ragazze rivoluzionarie: perché il femminismo ci rende felici*, Trebaseleghe, Rizzoli, 2019.

- Butler, Judith, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Urbino, Edizioni Laterza, 2021.
- Butler, Judith, *Fare e disfare il genere*, Sesto San Giovanni, Mimesis edizioni, 2014.
- Brockett, Oscar, *Storia del teatro: Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Casi, Stefano, *Delirio delitto travestimenti e trasgressioni: tracce per una interpretazione dei teatri gay*, in *Teatro italiano in delirio: la vera storia del K. G. & B.* Quaderni di critica omosessuale n.7, Centro di documentazione Il Cassero, Bologna, 1989.
- Casi, Stefano, (1992), *L'omosessualità e il suo doppio: il teatro di M. M.*, in *Rivista di sessuologia*, XVI, 2.
- Cleto, Fabio, *Per una definizione del discorso camp*, Genova, ECIG, 2006.
- Cleto, Fabio, *Popcamp: volume primo*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.
- Cohen, Alfredo, (1972), «*Come si vince contro chi ci opprime: l'Omosessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire*». in *Fuori!*, 1, (1), 3-5.
- Colamedici Andrea; Gancitano, Maura, *La società della performance: Come uscire dalla caverna*, Città di Castello, Edizioni Tlon, 2022.
- Conte, Gian Biagio; Pianezzola, Emilio, *Lezioni di letteratura latina*, Milano, Mondadori, 2010.
- Crary, Jonathan, *Le tecniche dell'osservatore: visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2014.
- De Laude, Silvia, *Mario Mieli: E adesso*, Milano, Clichy, 2016.
- De Laude, Silvia, *Fly Translove airways: Petrolio e Il risveglio dei faraoni di Mario Mieli*, in "LaRivista", n. 4, 2015.
- De Leo, Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2021.

- De Monticelli, Roberta, *Al di qua del bene e del male: Per una teoria dei valori*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2015.
- Del Pozzo, Daniele; Scarlini, Luca, *Gay: La guida italiana in 150 voci*, Milano, Mondadori, 2006.
- Devoto, Giacomo; Oli, Gian Carlo (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.
- Di Cori, Paola; Barazzetti Donatella, *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*, Roma, Carocci, 2001.
- Flores, Marcello; Gozzini, Giovanni, *Il vento della rivoluzione: La nascita del partito comunista italiano*, Bari, Laterza, 2021.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere: Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Galli, Carlo, *Il disagio della democrazia*, Torino, Einaudi, 2011.
- Garber, Marjorie, *Interessi truccati: Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994.
- Haraway, Donna, (2021). «*Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*». Grasso, Vincenzo (a cura di), *Superare l'Antropocene, 2° Edizione*, KABUL editions, Earthbound, 35-42, collana #KSTUDIES.
- Irigaray, Luce, *Speculum: dell'altro in quanto donna*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2017.
- Jelardi, Andrea, *In scena en travesti: Il travestitismo nello spettacolo italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2009.
- Lo Iacono, Cristian, *La gaia scienza: La critica omosessuale di Mario Mieli*, in «Zapruder», n. 13, 2007.
- Mieli, Mario, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 (riedizione a cura di Gianni Rossi Barilli e Paola Mieli).
- Mieli, Mario, *Il risveglio dei Faraoni*, Paderno Dugnano, Cooperativa Colibrì, 1994.

- Mieli, Mario, *La gaia critica: Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Milano, Marsilio, 2019.
- Mieli, Paola; Musico, Mauro, *La Traviata Norma: ovvero vaffanculo... ebbene sì!*, Sesto San Giovanni, Asterisco Edizioni, 2019.
- Mola, Alessandro, *Enciclopedia Universale Garzanti*, Milano, Garzanti Libri, 2011.
- Mulvey, Laura, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma, 2013.
- Murgia, Michela, *God save the queer: Catechismo femminista*, Torino, Einaudi, 2022.
- Ovidio, *L'arte di amare*, Milano, Rizzoli, 1958.
- Panzeri, Francesca, (30/06/2016) “*Gli slurs tra filosofia del linguaggio e linguistica*”, in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 10(1).
- Parinetto, Luciano, *Corpo e rivoluzione in Marx: Morte, diavolo, analità*, Mimesis edizioni.
- Pinotti, Andrea, Somaini, Antonio, *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.
- Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio, *Cultura visuale: Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2016.
- Pizzo, Antonio, *Il teatro gay in Italia: testi e documenti*, Torino, Accademia University Press, 2019.
- Pezzana, Angelo, *Un omosessuale normale: Diario di una ricerca d'identità attraverso il ricordo, la storia, il costume, le vite*, Roma, Stampa Alternativa, 2011.
- Pini, Andrea, *Quando eravamo froci: Gli omosessuali nell'Italia della dolce vita*, Milano, Il saggiatore, 2011.
- Platone, *Simposio*, Milano, Rusconi Libri, 2016.
- Polce, Roberto (febbraio 1978). «*Teatro gay in Italia: cronistoria e pettegolezzi*», in *Scena*, anno III, n. 1.
- Prearo, Massimo, *La fabbrica dell'orgoglio*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

- Quadri, Franco, (8 giugno 1976) «Teatro», in *Panorama*, anno XIV, n. 529.
- Rigoletto, Sergio, *Le norme traviate: saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Milano, Meltemi Editore, 2020.
- Rusconi, Marisa, (10 aprile 1977) «Per favore: non rompetemi le ovaie», in *l'Espresso*, anno XXIII, n. 14.
- Santin, Lorenzo, (20 settembre 1977) «Sette casi per l'autunno», in *Panorama*, anno XV, n. 71.
- Silvestri, Gianpaolo, *Oro, eros, armonia: L'ultimo Mario Mieli*, Roma, Libreria Croce, 2012.
- Scarlini, Luca, *L'uccello del paradiso: Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Roma, Fandago Libri, 2020.
- Scarlini, Luca, *Ermafroditi, chimere e prodigi del corpo, tra storia, cultura e mito*, Roma, Carrocci, 2015.
- Trione, Vincenzo, *Artivismo: Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi, 2022.
- Vittoria, Albertina, *Storia del PCI: 1921-1991*, Roma, Carocci, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig, *Le ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009.
- Wittkower, Rudolf e Margot, *Nati sotto saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968.
- Wolikow, Serge, *L'Internazionale comunista: il sogno infranto del partito mondiale della rivoluzione (1919-43)*, Roma, Carocci editore, 2016.

Sitografia

<https://giovannidallorto.wordpress.com/2018/03/10/mario-mieli-ne-santa-ne-vergine/>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Camp_\(arte\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Camp_(arte))

https://it.wikipedia.org/wiki/Elementi_di_critica_omosessuale

<https://it.wikipedia.org/wiki/Fuori!>

https://en.wikipedia.org/wiki/Queer_Nation

<https://it.wikipedia.org/wiki/Travestitismo>

<https://ilmanifesto.it/il-risveglio-di-mario-mieli>

<https://lafalla.cassero.it/mario-mieli-elementi-di-non-binarismo/>

<http://journals.openedition.org/mimesis/1646>

<https://journals.openedition.org/mimesis/2274>

<http://journals.openedition.org/mimesis/2279>

<http://journals.openedition.org/mimesis/2374>

<http://journals.openedition.org/mimesis/285>

<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2018/08/camp-e-queer-il-performer-mario-mieli-secondo-franco-buffoni-e-andrea-maccarrone/>

<https://www.culturagay.it/intervista/508>

<https://www.gay.it/mario-mieli-storia-di-uno-dei-leader-del-movimento-di-liberazione-omosessuale/amp>

<https://www.kabulmagazine.com/mario-mieli-favola-transessuale/>

<http://www.leparoleele cose.it/?p=9207>

<http://www.portalenazionalelgbt.it/breve-storia-del-movimento-lgbt-in-italia-una-conversazione-con-porpora-marcasciano/index.html>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-mieli_(Dizionario-Biografico)/)

RINGRAZIAMENTI

“La rivoluzione la si fa ovunque”: ritengo doveroso fare un passo indietro per lasciar spazio ai dovuti ringraziamenti alle tante persone che hanno contribuito, consapevolmente o inconsapevolmente, alla realizzazione di questo elaborato e a un nuovo approccio rivoluzionario da adottare nella quotidianità.

Ringrazio la mia relatrice, Susanne Franco, per aver fin dall’inizio riposto la sua fiducia in questo progetto, per avermi spronato a migliorarmi e per la sua grande disponibilità e professionalità nel corso di questi mesi. Indispensabile è stato l’aiuto prezioso della mia correlatrice Federica Maria Giovanna Timeto, che con i suoi consigli e correzioni ha arricchito la mia ricerca.

Ringrazio le preziose relazioni della mia vita per il sostegno fondamentale: la famiglia, le amiche e gli amici, i collettivi di cui faccio parte e i miei compagni di università. In particolare, ringrazio le persone che hanno letto e corretto questo elaborato, che mi hanno supportato con i loro ideali e che rappresentano per me un punto di riferimento.

Ringrazio infine la House of Serenissima, la mia famiglia *queer* che mi ha permesso di conoscere cosa significa fare militanza *en travesti* oggi a Venezia e che rappresenta per me un terreno di sperimentazione delle teorie analizzate in questa ricerca.

