

Letteratura gay in Italia?

Questioni, genealogie, scritture

A cura di Emanuele Broccio e Cristina Vignali



La scuola di Pitagora editrice

BIBLIOTECA DI STUDI UMANISTICI

51



Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO

LETTERATURA GAY IN ITALIA?

Questioni, genealogie, scritture

a cura di Emanuele Broccio e Cristina Vignali

La scuola di Pitagora editrice

Volume pubblicato grazie al patrocinio del laboratoire LLSETI – Langages, Littératures, Sociétés, Études Transfrontalières et Internationales (EA 3706) Université Savoie Mont Blanc

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2025 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-040-5 (versione cartacea)
ISBN 979-12-5613-041-2 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

| | |
|---|----|
| Introduzione, <i>di Emanuele Broccio e Cristina Vignali</i> | 9 |
| Raffaele Donnarumma Associazioni. Preliminari a una storia delle scritture dell'omosessualità nell'Italia contemporanea | 17 |
| Marco A. Bazzocchi Sessualità, desiderio e omosessualità (a partire da Foucault) | 51 |
| Giulio Iacoli Estraneo ad ambienti particolari: sui significati dell'omosessualità nei romanzi di Mastronardi | 75 |
| Antonio Pizzo Guidone e l'emersione della figura omosessuale in <i>Mia famiglia</i> di Eduardo | 95 |

| | |
|--|-----|
| Francesca Belviso L'épistémologie au seuil du placard ? Quelques variations sur Moravia | 121 |
| Michele Carini «La tua vanità maschile dovrebbe esserne lusingata»: seduzione e innamoramento in <i>Giorgio contro Luciano</i> di Alberto Arbasino | 135 |
| Gianluca Bufo Più delizia che croce. Un'analisi delle rappresentazioni dell'omosessualità in <i>Fratelli d'Italia</i> | 151 |
| Johnny L. Bertolio «Non abbiamo un modello per il nostro amore»: coppie queer da Pier Vittorio Tondelli a Jonathan Bazzi | 165 |
| Florian Fraissard Le couple gay chez Tondelli et Pastore : modèles et contre-modèles d'écriture | 179 |
| Diego Pellizzari Coppie poco canoniche? La relazione omosessuale ne <i>La vita nascosta</i> di Raffaele Donnarumma e <i>In un dolore normale</i> di Walter Siti | 193 |
| Mirko Mondillo Il frocio intellettuale [...] che ha troppa "nostalgia dell'anima". Omossessualità ed ego-saggistica in <i>Troppi paradisi</i> | 209 |
| Tanja Habrle Educare alla diversità: tre romanzi da considerare | 223 |

Avvertenza

Il presente volume si concentra esclusivamente sulla letteratura omosessuale maschile, non per ignorare la produzione letteraria lesbica italiana, ma per rispetto delle profonde differenze storiche, politiche ed epistemologiche che distinguono i due campi. La letteratura lesbica, pur meno visibile nel contesto editoriale italiano, ha sviluppato percorsi critici autonomi, spesso fondati su metodologie proprie. Integrare senza distinguere i due percorsi avrebbe rischiato di appiattire differenze teoriche fondamentali e di riprodurre, paradossalmente, una logica inclusiva solo apparente. Il volume si è dunque focalizzato su un campo preciso, riservando al futuro l'auspicio di un lavoro complementare dedicato alla scrittura lesbica e alle sue specifiche genealogie.

Introduzione

Emanuele Broccio e Cristina Vignali

L'interrogativo che attraversa – e in parte fonda – il presente volume è insieme semplice e vertiginoso: esiste una letteratura gay italiana? E, nel caso, quali sono le condizioni – storiche, linguistiche, culturali – che ne rendono pensabile non solo l'esistenza, ma anche la nominazione, il riconoscimento e la trasmissibilità, senza ridurla a una categoria identitaria rigida, a un canone minore, a una sottosezione tematica del più vasto territorio delle lettere italiane del Novecento e del nuovo millennio? Evitando di rispondere in modo affermativo o assertivo, i saggi qui raccolti assumono la domanda come orizzonte mobile, terreno comune d'indagine più che punto di partenza condiviso. È in questa postura interrogativa, nel rifiuto di ogni cristallizzazione identitaria, che si colloca il cuore teorico e politico del volume.

La categoria di "letteratura gay" – nel contesto italiano, segnato da persistenti rimozioni, da canonizzazioni eteronormative e da forme di

dissimulazione linguistica – resta, ancora oggi, oggetto di sospetto o di marginalizzazione. Non si tratta, però, di chiederne la legittimità con tono rivendicativo, quanto piuttosto di osservare analiticamente le condizioni epistemologiche e culturali in cui tale etichetta diventa dicibile, operativa e produttiva di senso. Parlare di letteratura gay, in questa sede, significa riconoscere l'eterogeneità delle scritture che la compongono, la pluralità degli approcci critici che la interrogano, e insieme l'instabilità delle categorie che pretenderebbero di definirla. Da qui la necessità di pensarla come orizzonte di riflessione, come mappa in movimento, come scena di enunciazione in cui si inscrivono corpi, desideri, soggettività, storie sommerse, linguaggi deviati, genealogie eccentriche, e soprattutto testi che parlano, si contraddicono, si corteggiano, si rifuggono.

La questione, per quanto datata e apparentemente consumata, non cessa di rinnovarsi nel contesto italiano, dove il riconoscimento di una tradizione critica gay e queer resta tuttora intermittente, spesso relegato a una dimensione militante o extraaccademica, oppure dissolto in allusioni e reticenze. In ambito letterario, il gesto di nominare una "letteratura gay" rischia costantemente l'effetto di congelare in un'etichetta ciò che dovrebbe restare proteiforme e inafferrabile: e, tuttavia, non nominare, tacere, implica un'altra forma di violenza epistemologica. Questo volume si muove in tale campo minato: prende parola, rischia la definizione, ma lo fa come atto critico, consapevole della provvisorietà dei propri strumenti e della necessità di continuare a interrogare le categorie stesse con cui lavora.

Gli studi qui raccolti non delineano un canone, ma ne mettono semmai alla prova i confini. Non inseguono l'unità, ma registrano divergenze, spostamenti, dissidi teorici, tracciando una geografia instabile – testuale, politica, affettiva – nella quale il soggetto omosessuale prende parola, si frammenta, si maschera, si espone. Il lettore non troverà un prontuario della letteratura omosessuale italiana, ma un attraversamento molteplice di testi, forme, discorsi, epoche, autori. Ciò che emerge è una costellazione irregolare, una trama di forze divergenti che problematizza continuamente il suo stesso centro. Ogni saggio è una soglia: non tanto verso un archivio definito,

quanto verso un possibile spazio di significazione che si costruisce nel rapporto tra chi legge, chi scrive, e il testo che media tale incontro.

In questo senso, riflettere oggi sulla specificità della letteratura gay italiana significa anche sottrarsi al rischio di un universalismo epistemico centrato esclusivamente su paradigmi anglofoni o francofoni. Il concetto di *Queer Epistemicides* – che denuncia l’obliterazione di saperi, pratiche e genealogie LGBTQ+ locali da parte di una teoria queer globalizzata e culturalmente parziale – ci invita a ripensare le nostre categorie di lettura, alla luce di contesti nazionali e linguistici specifici. Questo volume, che prende in esame scritture e discorsi della letteratura italiana contemporanea, si allinea a tale prospettiva: non per rivendicare una marginalità autoctona, ma per contribuire a una ridefinizione policentrica del sapere queer. Ogni testo analizzato è letto nella sua capacità di mettere in tensione non solo i codici narrativi e linguistici, ma anche gli orizzonti epistemologici in cui prende forma. Si tratta, allora, non semplicemente di applicare al corpus italiano griglie teoriche importate, ma di far emergere – a partire dal testo, dalla lingua, dalla sua scena di enunciazione – elementi di divergenza, resistenza, o anche solo di eccentricità rispetto ai paradigmi dominanti. È in questa sotterranea cartografia del disallineamento che prende corpo una possibile epistemologia queer italiana: situata, minoritaria, e proprio per questo capace di disturbare e ampliare il campo.

Alcuni contributi esplorano la rappresentazione del desiderio e della coppia in prospettiva narratologica, intrecciando lettura formale e analisi dell’intimità maschile in testi diversissimi, ma accomunati da una medesima inquietudine: la difficoltà di dare forma, in letteratura, a legami non normati, spinti ai margini del dicibile. In questi casi, la “coppia gay” emerge come figura paradossale – imitazione e contestazione del modello eterosessuale, teatro di traumi e strategie affettive, luogo di costruzione e insieme di dissoluzione del soggetto. Altri spostano lo sguardo sul rapporto tra scrittura e genealogie culturali, mostrando come la sessualità non sia solo tema o contenuto, ma forza critica che plasma strutture narrative e soggettività finzionali. Il trait d’union delle varie disamine è l’attenzione alla figura

gay nella letteratura contemporanea, dal novecento ad oggi, dalla sua comparsa in contesti culturali segnati da reticenze, stereotipi e silenzi strutturati in cui l'omosessuale è ancora corpo larvale, insinuante, collocato ai margini della rappresentazione, non soggetto ma sintomo, alla sua maggiore visibilità in scenari in cui la maschilità si fa maschera, parodia ed eccesso di un'identità sessuale che non viene rappresentata, ma messa in crisi attraverso il linguaggio. In questo caso il testo diventa spazio conflittuale, crocevia fra senso e corpo. Questa costellazione di figure marginali si amplifica fino a farsi, ora, scrittura dell'indicibile, dove il non detto e l'allusione costruiscono una forma di epistemologia queer, ora, dinamica che travalica i confini dell'estetica letteraria per investire anche l'ambito educativo e civile.

A fare da sfondo a tutte queste traiettorie, resta la mappa tracciata in apertura da Raffaele Donnarumma, che affronta la questione con un movimento ampio e teoricamente fondativo, intitolato *Associazioni. Preliminari a una storia delle scritture dell'omosessualità nell'Italia contemporanea*. Qui, lo studioso si interroga con acume critico su che cosa significhi parlare di "letteratura gay italiana", con uno sguardo che problematizza le definizioni, analizza i rischi del biografismo, denuncia l'assenza di riconoscimento accademico e invita a pensare in termini di paesaggio più che di genealogia: «Mentre fra gli storici l'omosessualità è un oggetto di studio che ha pieno riconoscimento, per chi si occupa di letteratura esiste in un certo senso una doppia verità». Delineando la nozione di scritture dell'omosessualità quale forma plurale e transitoria, Donnarumma offre la chiave per leggere il volume nel suo insieme: non come proposta sistematica o classificatoria, bensì come esercizio di ascolto critico, orientato più a disordinare che a ordinare.

La riflessione teorica si approfondisce nello studio di Marco Antonio Bazzocchi, che muove da Foucault per rileggere il nodo tra sessualità, desiderio e soggettività nella tradizione letteraria italiana del secolo scorso. Recuperando figure canoniche del Novecento (tra cui Palazzeschi, Saba, Pasolini, Moravia, Arbasino, Tondelli e Siti), il critico mostra che la sessualità non agisce tanto a livello del

contenuto, bensì come motore formale, gesto capace di mettere in crisi i codici del romanzo borghese, del linguaggio maschile, del soggetto moderno. Il desiderio, inteso come *epithumia*, è forza e scarto, eccedenza e crepa.

Se nel contributo di Bazzocchi il desiderio è una forza critica che disarticola l'identità, in quello di Giulio Iacoli il panico omosessuale si fa struttura narrativa e sociale insieme. Lo studioso articola una lettura lucida e rigorosa della rappresentazione dell'omosessuale nei romanzi di Lucio Mastronardi che emerge, nella narrazione, come figura deviante e stigmatizzata, in un contesto provinciale segnato da conflitti economici e ossessioni viriliste. Il panico omosessuale, per dirla con Sedgwick, si fa figura strutturale dell'identità maschile nel Vigevanese. Iacoli intreccia sapientemente letteratura, sociologia e biografia, restituendo a Mastronardi la densità di un autore che ha narrato il trauma dell'invisibilità e della violenza simbolica.

Una simile prospettiva si riverbera nel saggio di Antonio Pizzo, che – muovendosi tra analisi testuale e ricostruzione storico-culturale – si focalizza sulla figura di Guidone in *Mia famiglia* di Eduardo De Filippo, probabilmente la prima rappresentazione compiuta di un personaggio omosessuale nel teatro italiano del Novecento. Analizzando il ritardo della comparsa di questa figura nel contesto drammaturgico italiano rispetto a quello europeo, la disamina illumina la funzione del teatro di Eduardo che diventa così un varco tra la cultura repressiva del dopoguerra e l'emersione di nuove soggettività dissidenti.

A riportare l'attenzione sulla narrativa è lo studio di Francesca Belviso che offre un'acuminata analisi filologico-interpretativa di un romanzo incompiuto e poco noto di Alberto Moravia, in cui è proprio la scrittura sospesa a costituire luogo di ambiguità e resistenza semantica. La coppia Sergio-Maurizio diventa pretesto per riflettere sull'indecidibilità del desiderio, sulla performatività del testo, sulla scrittura come luogo di epistemologia al limite del *placard*, dove ciò che conta non è l'identità, ma la vibrazione del significato, il gioco tra enunciazione e allusione. Il romanzo incompiuto non rappresenta una mancanza, ma si configura come un campo di possibilità.

Ad accomunare gli studi di Michele Carini – che analizza la strategia seduttiva e manipolatoria in *Giorgio contro Luciano* – e Gianluca Bufo – che legge *Fratelli d'Italia* come dispositivo del grottesco – è Alberto Arbasino, affrontato come laboratorio testuale della performatività desiderante, le cui opere appaiono qui non come specchio di identità definite, ma come luogo della loro messa in crisi. Indugiando sul carattere libertino e perturbante di *Giorgio contro Luciano*, Carini – attento all'unità formale e tematica del testo – ne esplora l'impalcatura narrativa a doppio monologo interiore che restituisce un erotismo mentale e manipolatorio, dove la seduzione si trasforma in zona di scontro tra vanità e abbandono. Muovendo dall'impianto metanarrativo dell'opera memorabile di Arbasino, Bufo illumina come l'omosessualità non venga tematizzata ma agita, tra boutades, flussi verbali, parodie proustiane, aneddoti spudorati in un testo stratificato che diviene un cantiere in movimento, “una macchina desiderante”, capace di mettere in crisi ogni tentativo di categorizzazione tematica o identitaria.

In modo affine ma con declinazioni differenti, Johnny Bertolio e Florian Fraissard affrontano la questione della coppia come nodo critico e affettivo: il primo studioso ne propone una genealogia che da Tondelli conduce a Jonathan Bazzi in un saggio che intreccia discorso letterario e sociopolitico, mostrando come la relazione queer diventi luogo di resistenza e costruzione, in assenza di modelli preesistenti. «Non abbiamo un modello per il nostro amore»: da questa frase di *Altri libertini* si sviluppa un discorso affettivo e politico che attraversa i decenni, fino ad arrivare alle narrazioni contemporanee. Il secondo la esplora come orizzonte fragile, elegiaco, dove la scrittura stessa si misura con il lutto, l'assenza, il non detto. Mettendo a confronto *Camere separate* di Tondelli e *Io non so chi sei* di Giancarlo Pastore, Fraissard rintraccia in entrambi i testi una riflessione profonda sulla forma-relazione, sulla solitudine, sul linguaggio come gesto d'amore e di separazione. In un saggio attraversato da un'urgenza di dare nome all'indicibile, i testi analizzati diventano non solo narrazioni dell'amore omosessuale, ma meditazioni sulla perdita, sull'alterità, sulla fragilità della coppia.

Muovendosi, a sua volta, sul terreno sempre fruttuoso dell'indagine intertestuale, anche Diego Pellizzari fa della coppia un dispositivo teorico capace di articolare una lettura raffinata di *La vita nascosta* di Raffaele Donnarumma e *Un dolore normale* di Walter Siti. Lo studioso evidenzia come, negli autori considerati, tale dispositivo si configuri come zona di attrito tra norma e sovversione, tra desiderio di forma e vocazione all'eccesso, e si delinei, insieme, come figura testuale, strumento analitico e campo privilegiato per l'esplorazione dell'identità e delle sue ambivalenze. La tensione tra visibilità e sparizione, tra narrazione e afasia, si radicalizza nel saggio di Mirko Mondillo che si misura con la scrittura ego-saggistica di *Troppi paradisi* di Walter Siti, mettendo in luce la complessità del soggetto Walter, che si fa dispositivo di riflessione sul desiderio, sul corpo, sulla maschera, sulla solitudine. Il «frocio intellettuale» è figura liminale, esclusa dalla comunità omosessuale e da quella eterosessuale, voce dissidente che parla da una minorità consapevole e pensante. Questa forma di solitudine critica trova un'eco polemica – e programmaticamente altra – nel contributo pedagogico-politico di Tanja Habrle, che chiude il volume: lì dove Mondillo vede in Siti una soggettività isolata e iper-riflessiva, Habrle concepisce un'educazione che riapre il discorso alla collettività, attribuendo alla letteratura queer una funzione di inclusione, cittadinanza e trasformazione. Le opere di Pitzorno, Mazzucco e Mazzantini diventano, in questa prospettiva, strumenti per formare alla complessità dell'identità e del desiderio. Entrambi gli studiosi, però, riconoscono alla letteratura un potenziale trasformativo, capace di agire sia nel settore dell'estetica che in quello della formazione civile.

La pluralità degli approcci, delle scritture, dei linguaggi contenuti nel volume è il suo stesso punto di forza. La letteratura gay italiana, se così vogliamo continuare a chiamarla, non esiste come genere unitario, né come ambito disciplinare autonomo, né come corpus stabile. Esiste, piuttosto, come campo di forze, come dispositivo critico che mette in crisi le categorie della storia letteraria, sfida la legittimazione accademica e domanda nuove forme di lettura, di ascolto, di cittadinanza testuale.

Questo libro è, in fondo, un esercizio di lettura che preferisce moltiplicare i punti di accesso piuttosto che fissarli. Non propone modelli, ma racconta tentativi, gesti, ipotesi interpretative. Non stabilisce un canone, ma chiede: che cosa facciamo, oggi, con questi testi? Come li leggiamo, come ci parlano, come ci disordinano? E quale comunità temporanea, fragile, queer possiamo immaginare, anche solo per il tempo di una pagina, nell'atto condiviso della lettura?

Non è poco. Anzi, è proprio da qui che si comincia.

ASSOCIAZIONI.
PRELIMINARI A UNA STORIA DELLE SCRITTURE
DELL'OMOSESSUALITÀ NELL'ITALIA CONTEMPORANEA

Raffaele Donnarumma

1. *Paesaggi*

È un problema ormai annoso, in sospetto di essenzialismo e forse anche un po' di tedio, ma inaggirabile almeno per un paese come il nostro (altrove, infatti, sembra risolto da tempo): esiste una letteratura gay italiana? E se esiste, come definirla? Quale spazio riconoscerle nella storia complessiva della nostra letteratura? Prima di cercare di dare qualche risposta a queste domande, credo convenga limitare il campo, non solo in ragione delle competenze di chi scrive. Ammettendo che una letteratura gay esista (vedremo in che senso), bisogna ammettere anche che un conto è parlarne per culture in cui la parola (la nozione?) di omosessuale non esiste, un altro per culture, come quella contemporanea di cui mi occuperò, nelle quali l'autoconsapevolezza e la presenza degli omosessuali nella vita sociale sono esplicite e

dichiarate¹. Occorrerà in primo luogo capire quando e a quali condizioni questa esplicitezza si manifesti, che rapporto instauri con il passato, quale significato possa avere nel campo complessivo della produzione culturale e più specificamente letteraria. Non solo per comodità, concentrerò l'analisi sulla prosa narrativa: da Penna (e Saba) a Pasolini, da Bellezza a Buffoni, da Naldini a Pecora, la poesia disegna infatti uno spazio con leggi proprie, più idiografiche, distinto da quello del romanzo o del racconto². Per motivi analoghi, e in accordo a una prassi consolidata, restringerò il campo all'omosessualità maschile: rispetto a quest'ultima, il lesbismo conosce infatti logiche molto diverse, a volte persino opposte (il *lesbian ghosting*, per esempio, è un fenomeno del tutto specifico); e così, le rappresentazioni del lesbismo richiedono analisi a sé, che non possono essere appiattite sui modelli interpretativi adottati per gli uomini.

Naturalmente, le risposte alle domande che ponevo sopra non poggiano sul nulla. Si sa: i *Gay and Lesbian Studies* non hanno preso piede in Italia come in altri paesi; eppure, ormai una tradizione italiana di studi su questo tema esiste, e chiunque ci si avvicini può riconoscere in un certo numero di libri alcuni sicuri punti di riferimento. Ogni ricostruzione e riflessione può perciò partire da Mario Mieli, Francesco Gnerre, Claudio Gargano, Paolo Zanotti, Franco Buffoni, Andrea Pini, Giovanni Dall'Orto o Tommaso Giartosio; e si sono messi su questa strada, a volte collaborando direttamente con loro, studiosi più giovani, come Daniele Coluzzi o Gian Pietro Leonardi o, naturalmente, gli studiosi che partecipano a questo volume; senza contare che ormai disponiamo di vari siti internet

¹ È una delle considerazioni preliminari di G. Woods, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, Yale University Press, New Haven and London 1998, p. 12: «The problem for us today is to conceive of how the mind of a poet might work in a society with completely different sexual rules from our own».

² Si può intanto vedere L. Baldoni, *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin Edizioni, Roma 2012.

spesso molto ricchi di informazioni.³ I lavori di questi autori hanno ambiti diversi e impostazioni talvolta contrastanti: possono essere rivendicazioni teoriche, studi storici, saggi di critica letteraria o ricostruzioni biografiche; quello che semmai li unisce è una vocazione in senso lato politico o militante. Il primo merito di questi studiosi è stato nominare una cultura e più specificamente una letteratura gay italiane, mettendone insieme i nomi: creare, insomma, un paesaggio e porre un problema di riconoscimento. Si potrebbe dire che gli autori che citavo sono, nel senso più pieno e anche etimologico del termine, gli inventori della cultura e della letteratura gay italiane: quelli che l'hanno portata alla luce e senza i quali essa non esisterebbe a pieno titolo. Proprio per la loro vocazione militante, questi studiosi si rivolgono a qualunque lettore colto e curioso; ma, anche quando il loro lavoro mostra tutto l'impegno di una ricerca scientifica, è

³ Mi riferisco in particolare (e senza nessuna pretesa di completezza), a M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino 1977, e ora Feltrinelli, Milano 2017; F. Gnerre, *L'eroe negato. Il personaggio omosessuale nella narrativa italiana contemporanea*, Gammalibri, Milano 1981, e ora Rogas, Roma 2018, *La biblioteca ritrovata. Percorsi di letteratura gay nel mondo contemporaneo*, Rogas, Roma 2015; C. Gargano, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 2002 e *Allegorie. Quindici studi su letteratura e omosessualità*, Oèdipus, Salerno-Milano 2017; P. Zanotti, *Il gay. Dove si racconta come è stata inventata l'identità omosessuale*, Fazi, Roma 2005; F. Gnerre, G. P. Leonardi, *Noi e gli altri. Riflessioni sullo scrivere gay*, Il dito e la luna, Milano 2007; F. Buffoni, *Laico alfabeto in salsa gay piccante*, Transeuropa, Massa 2010, *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano 2020 e *Vite negate*, fve, Milano 2021; A. Pini, *Quando eravamo foci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano 2011; G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Il Saggiatore, Milano 2015; T. Giartosio, *Perché non possiamo non dirci. Letteratura, omosessualità, mondo*, Feltrinelli, Milano 2004 e *Non aver mai finito di dire. Classici gay, letture queer*, Quodlibet, Macerata 2017; G. P. Leonardi (a cura di), *L'arte del desiderio. Omosessualità, letteratura, differenza*, il Mulino, Bologna 2015; D. Coluzzi, F. Gnerre, *In disgrazia del cielo e della terra. L'amore omosessuale nella letteratura italiana*, Rogas, Roma 2023; A. Molica Franco, *Il buio straordinario. La nascita dell'identità omosessuale nel romanzo del Novecento*, People, Busto Arsizio 2023. Fuori d'Italia, si può aggiungere almeno D. Duncan, *Reading and Writing Italian Homosexuality. A Case of Possible Difference*, Routledge, London 2006.

difficile si siano vista riconosciuta una legittimazione accademica: tra gli autori di sopra, la sola eccezione è Buffoni, che ha insegnato letteratura inglese e letterature comparate all'università di Cassino, ma che in questo ambito ha forse fondato la sua autorevolezza soprattutto sulla fama di poeta e prosatore.

Mentre fra gli storici l'omosessualità è un oggetto di studio che ha pieno riconoscimento, per chi si occupa di letteratura esiste in un certo senso una doppia verità: fuori dell'accademia c'è la visione di quel paesaggio, quando non la consapevolezza di abitarlo; dentro l'accademia, quel paesaggio, appunto in quanto paesaggio, non esiste. È in fondo comune che studiosi di Palazzeschi, di Pasolini o di Siti, anche quando tocchino il tema dell'omosessualità nelle loro opere, non li pensino in un contesto di letteratura e di cultura omosessuali, con il risultato che, per brillanti e profonde che siano le analisi, quegli autori sembrano muoversi o su linee unidirezionali di affinità o filiazioni, o in un'assenza di memorie, anziché in una rete comune di relazioni, di topoi, di temi e di strutture ritornanti, di archetipi. È per esempio un obbligo e quasi un'ovvietà critica segnalare i rapporti anche intertestuali tra Penna e Saba o tra Siti e Pasolini; ma fissarsi su quei soli rapporti, pure inoppugnabili, fondanti ed elettivi, rischia di cancellare un sistema di rapporti dentro i quali stanno sia Penna sia Saba, sia Siti sia Pasolini: vuol dire, appunto, scontornare le figure dal quadro e cancellare proprio il paesaggio che dà loro senso, proporzione, atmosfera.

Ha ragione Didier Eribon quando ricorda che esiste un momento iniziale in cui ogni omosessuale deve inventarsi la propria identità da sé, fuori dalla rete di segni e di senso che costruisce invece le identità eterosessuali, e dire a sé stesso chi è⁴. Esiste cioè una «*discontinuità*, nella condizione gay»⁵ che viene vissuta soggettivamente come solitudine e che si lega specificamente al riconoscimento dei propri

⁴ D. Eribon, *Réflexions sur la question gay. Nouvelle édition*, Flammarion, Paris 2012, pp. 47, 51, 55-63, 85. A questo libro devo molto più di quanto potrebbero dichiarare delle note a piè di pagina.

⁵ T. Giartosio, *Perché non possiamo non dirci*, cit., p. 51.

desideri; ed esisterà allora anche un momento in cui ogni scrittore omosessuale si deve inventare non solo, come tutti, in quanto scrittore, ma appunto in quanto scrittore omosessuale. Eppure, questa invenzione di sé non avviene nel vuoto e spesso gli scrittori gay raccontano o dichiarano la presa di consapevolezza della loro omosessualità per effetto di una serie di letture che tracciano, appunto, l'estensione di un campo culturale. È dentro questo campo che si compiono delle scelte e che si costruiscono delle (chiamiamole provvisoriamente così) tradizioni.

2. *Paradigmi I: biografie e sociologie*

Mi pare esistano in sostanza due paradigmi per l'identificazione di una letteratura gay⁶: entrambi legittimi, ma entrambi paradossali – e qui è soprattutto sui paradossi che vorrei riflettere per farne fruttare le implicazioni di senso. Il primo è un paradigma biografico: la letteratura gay è la letteratura prodotta da persone gay. Questo criterio si espone a due contestazioni. Anzitutto, nel metodo: il biografismo sarebbe la più primitiva fra le forme di critica, screditata da una gloriosa tradizione di teoria letteraria novecentesca che va da Proust allo strutturalismo e oltre. Eppure, nessuno contesterebbe che la letteratura delle donne è letteratura prodotta dalle donne, o che la letteratura italiana è la letteratura prodotta da scrittori italiani o che hanno adottato la lingua italiana (per motivi, ovviamente, legati alla loro biografia). Si aggiunge qui, inutile girarci intorno,

⁶ Secondo T. Giartosio, *Perché non possiamo non dirci*, cit., p. 119, la letteratura gay è stata «delimitata da tre requisiti: l'autore presumibilmente è omosessuale; parla di omosessualità [...]; e ne parla in modo non omofobo». Per parte sua, ritiene necessario «rinunciare a tutti e tre i requisiti, tranne, in parte, al secondo». Come si vedrà, giudico anch'io centrale e determinante il secondo criterio, che è tematico, ma non credo si possano ignorare gli altri due: Giartosio, del resto, riconosce con chiarezza che l'omofobia deve entrare a pieno titolo nel nostro campo d'indagine (ivi, p. 121).

un pregiudizio omofobo, esplicitamente dichiarato sino almeno alla metà del Novecento, ma ancora strisciante: occuparsi della sessualità di un autore è scadere nel pettegolezzo o nel morboso. Il risultato è che sappiamo ormai quasi tutto delle storie d'amore di Montale con Irma Brandeis o Maria Luisa Spaziani (il che ci permette di capire la lettera di molti testi delle *Occasioni* e della *Bufera*), ma nulla di quelle di Gadda: abbiamo le foto e le planimetrie della casa di Longone, le liste delle spese o i suoi temi delle elementari, ma se parliamo della sua sessualità, disponiamo solo di voci che suonano come maldicenze. La seconda obiezione è nel merito, e riguarda la definizione di persona gay: siamo sicuri, in assenza di prove documentarie, che questo o quell'autore fosse gay? Possiamo definire gay autori vissuti prima di quel fatidico 1870, l'anno in cui, secondo Foucault, sarebbe nato il «personaggio» dell'omosessuale, dopo che per secoli la sodomia aveva indicato solo «un tipo particolare di atti vietati»?⁷ Sono gay autori che hanno vissuto in condizione di bisessualità, ed è legittimo cancellare questa parte della loro storia?⁸

Per formazione, credo anche io che il biografismo sia una forma di critica primitiva, fondata com'è sulla superstizione che la letteratura copi la vita, quando è possibile che inizi là dove l'esperienza di vita si arresta. Questo non toglie che proprio alla comprensione dei testi, come rivela il caso di Montale che citavo, la conoscenza dei dati biografici sia a volte indispensabile; che come ci interessano gli orientamenti politici di uno scrittore, non si vede perché dovremmo ignorarne quelli sessuali, che sono una parte non meno importante della sua identità e del suo immaginario, accettato, trasfigurato o

⁷ M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 42-43. Questo schema interpretativo è stato ripreso da D. M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: and Others Essays on Greek Love*, Routledge, New York 1990, che sposta la data di nascita dell'omosessualità al 1892; lo adotta, per esempio, P. Zanotti, *Il gay*, cit. Come dirò tra poco, è stato contestato con ragioni fondate.

⁸ Anche su questo, e anche dal punto di vista morale, mi sembra molto lucido Eribon, *Réflexions sur la question gay*, cit., pp. 316-317. Si veda anche G. Burgio, *Fuori binario. Bisessualità maschile e identità virile*, Carocci, Roma 2021.

respinto che sia; che occorrono ricerche documentarie serie e che, in mancanza di prove, bisogna sia saper interpretare le ragioni dei silenzi e delle censure, sia avere l'onestà di rimanere nel campo delle ipotesi, sia sospendere il giudizio e spostare la ricerca sul campo che le è più proprio (quello, cioè, della testualità); che, lasciato ai positivisti sainte-beuviani o lombrosiani il biografismo, una sociologia della letteratura non può trascurare questo dato, forse soprattutto se è oggetto di una censura nella società e nell'esistenza degli autori⁹. Da questo punto di vista, prima ancora che cercare riflessi, rispecchiamenti o altre illusioni ottiche fra vita e opera, ricostruire le biografie degli autori ci darebbe anzitutto un capitolo tutt'altro che irrilevante di storia della socialità gay¹⁰. A leggere diari, carteggi, documenti iconografici, cronache e appunto biografie non isolatamente, ma insieme, si viene presi da un senso di vertigine: Palazzeschi, Saba, Penna, Comisso, De Pisis, Gadda, Pasolini, Arbasino, Bellezza, per limitarsi a pochi nomi eccellenti, hanno incrociato le loro traiettorie non solo perché alcuni di loro singolarmente hanno stretto, come si sa, amicizie decisive per la loro stessa carriera intellettuale, ma perché quasi ciascuno di loro ha conosciuto o frequentato gli altri. Abbiamo già molte ricostruzioni e molti documenti su alcune di queste amicizie (Penna e Saba, Comisso e De Pisis, Arbasino e Gadda, Bellezza e Pasolini); in altri casi abbiamo le evidenze ma ci mancano i riscontri esatti (cosa sappiamo di preciso sui rapporti fra Gadda e Penna, fra Bellezza e Arbasino, fra Santi, Palazzeschi e di nuovo Gadda?); ma soprattutto, manca quella percezione del paesaggio di cui parlavo. E sarebbe un paesaggio di condivisioni, di scambi, di influenze, di

⁹ Sull'impossibilità di liquidare le posizioni biografiche come biografismo, come pure sulle ricadute storiografiche di uno studio non astrattamente tematico delle letterature omosessuali, ha scritto con grande lucidità C. Savettieri, *Presentazione a Rappresentare il desiderio lesbico. Un'indagine sulla narrativa italiana (1930-1967)*, «Allegoria», 88 (2023), pp. 7-12.

¹⁰ È questo il piano della ricerca storica. Mi sono avvalso soprattutto di Dall'Orto, *Tutta un'altra storia*, cit., e M. De Leo, *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Torino, Einaudi 2021.

posizionamenti reciproci, di relazioni generazionali, come pure di opposizioni latenti e di conflitti espliciti: il paesaggio, insomma, di un campo letterario¹¹.

Quanto invece alla definizione di gay, è vero che, se pensiamo agli ultimi decenni, il problema dell'orientamento sessuale degli scrittori sembra per lo più risolto in partenza, potendo disporre di dichiarazioni esplicite; ma questo non ci esenta dal dover fare i conti con un passato che o non è così remoto, o non ha smesso di esercitare una sua influenza. Si deve registrare una cronologia di posizioni nel corso del Novecento, che permette di individuare, se non proprio delle fasi precise, delle linee di tendenza e dei mutamenti. Per gli scrittori italiani, fatte salve alcune eccezioni (in primo luogo, Penna), esporsi come omosessuali diventa possibile dagli anni Cinquanta, con la generazione di Pasolini, di Arbasino, di Santi; ma è una scelta realmente praticata ed estesa solo dalla fine degli anni Settanta. Anche qui, è la sociologia bourdiesiana lo strumento più utile per capire se e come uno scrittore spenda la propria identità sessuale per affermarsi nel campo letterario. È un meccanismo ben noto e in azione anche oggi: c'è chi rivendica la propria appartenenza e chi, pur dichiarando la propria omosessualità e mettendo il tema dell'omosessualità al centro nella propria opera, vuol essere considerato un gay scrittore anziché uno scrittore gay. Sono posizioni, credo, che vanno esaltate nella loro differenza e indagate nel loro significato; e ha molto da insegnare il confronto con la pluralità delle posizioni assunte dalle donne nel corso del Novecento: da Aleramo, che intendeva portare in letteratura la sua esperienza specifica di donna, a Morante che si definiva poeta al maschile, a Rosselli che dichiarava non esserci nella sua scrittura nessun segno di appartenenza di genere, a chi oggi si definisce *una* poeta, al femminile. Ma, come dicevo, non possiamo dare per sepolto il passato, e fingere che l'identità e l'immaginario di Michelangelo o di Leopardi (su cui molti degli

¹¹ Il riferimento è, come ovvio, a P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

studiosi che citavo all'inizio tornano spesso¹²) non ci riguardano. Dall'Orto argomenta con chiarezza e ricchezza di materiali come la vulgata foucaultiana sull'invenzione moderna dell'omosessuale come personaggio, cui alludevo prima, non è sostenibile: non è certo dal 1870 che ci si pensa e si viene definiti come individui anche in base all'orientamento sessuale¹³. Ciascun caso, del resto, andrebbe indagato a sé; anche se confesso che talvolta mi stupisce la facilità con cui vengono considerati gay scrittori che devono aver vissuto i propri desideri in modi troppo complessi perché noi possiamo attribuire loro bruscamente questa o quella etichetta: sarebbe, anzitutto, disconoscere che la violenza della repressione e della censura ha effetti così profondi da agire dal di dentro dei soggetti. Ma da un certo punto di vista, occorre capovolgere la questione: quello che importa, allora, non è sapere se possiamo definire gay Michelangelo o se Leopardi fosse omosessuale, ma registrare se, in quali casi e con quali effetti queste figure sono oggetto di appropriazione da parte di scrittori che costruiscono un paesaggio di cultura gay. È il topos della lista dei gay famosi, che parte dall'antichità classica per arrivare al presente, e il cui uso, decaduto forse in letteratura, permane in una fase almeno della vita di ogni gay: «naming the major figures in the tradition had become a tradition in itself», spiega Woods¹⁴; e se questo topos risponde a un'esigenza di autolegittimazione, la disinvoltura con cui spesso coopta o ha cooptato personaggi che non erano affatto omosessuali produce, più che una tradizione o un canone, una mitologia, visto che i miti, se si tratta di definire identità, hanno un potere fondativo molto più forte della storia.

¹² Su Michelangelo, per esempio, ha osservazioni puntuali G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia*, cit., *passim*; su Leopardi ha scritto più volte F. Buffoni, *Silvia è un anagramma*, cit., e *Vite negate*, cit., pp. 65-71.

¹³ G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia*, cit.

¹⁴ G. Woods, *A History of Gay Literature*, cit., p. 23.

3. *Paradigmi II: temi e immaginari*

Il secondo paradigma per l'identificazione di una letteratura gay è tematico. Un paradosso ulteriore del primo paradigma è che, naturalmente, non sempre e non tutti i gay scrittori scrivono di omosessualità: e i motivi possono essere opposti, perché vanno dall'autocensura, alla volontà, come si dice, di non essere etichettati, a quella di rivendicare l'omosessualità come uno spazio di libertà che non coarta nella scelta dei propri temi. Corrispettivamente, non tutti i testi in cui si parla esplicitamente di omosessualità sono prodotti da persone gay. Il parallelismo che facevo prima con la letteratura delle donne o la letteratura italiana si rompe, ma resta istruttivo: le immagini femminili offerte da secoli di letteratura degli uomini hanno un effetto profondo sulla letteratura delle donne; l'immagine dell'Italia che ci viene da tanti scrittori stranieri ha condizionato quella degli scrittori del nostro paese. Dunque, non solo la creazione di figure e temi legati all'omosessualità non è appalto esclusivo degli omosessuali, ma vive in una relazione molto stretta con l'immaginario eterosessuale – e vale il contrario, l'eterosessualità essendo anche il prodotto di una definizione dell'omosessualità. Il paradosso si fa più forte non appena si pensa che non poche rappresentazioni dell'omosessualità hanno una declinazione omofoba¹⁵, e più delicato quando bisogna fare i conti con l'omofobia degli stessi omosessuali. È un tema, quest'ultimo, che mi sembra spesso sottovalutato dalla critica militante per un bisogno comprensibile di autolegittimazione: da un lato, l'urgenza di costruire valori comuni e positivi è spesso così forte da indurre a trascurare o ignorare quello che non può essere ricondotto a quei valori; dall'altro occorre saper distinguere una capacità di leggere criticamente e se necessario a contropelo l'esperienza omosessuale (un valore anche questo, di cui è bene ricordare la necessità) da forme effettive di

¹⁵ Sul legame strutturale fra omosessualità e omofobia, si veda E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, Columbia University Press, New York 1992, pp. 113-114.

disprezzo, ingiuria e discriminazione (che, ripeto, possono provenire dagli stessi omosessuali). Proseguire sulla scia del paradosso può aiutarci a mettere a fuoco il problema. Considereremmo ebraica una letteratura antisemita? Naturalmente, no (ma anche qui, il tema dell'antisemitismo di alcuni scrittori ebrei non può essere eluso: penso, per citare solo un esempio, a *David Golder* di Irène Némirovsky). Invece, dobbiamo fare i conti con rappresentazioni omofobe, poiché esse fanno a pieno titolo parte del campo delle scritture a tema gay: da questo punto di vista, l'omofobia dei gay o il persistere negli scrittori gay di stereotipi omofobi non è che il caso estremo, e un'analisi di tanti testi di Pasolini, o Arbasino, o Caccioli, o Santi, o *Bellezza* lo dimostrerebbe a sufficienza. Esiste un'introiezione femminile del dominio maschile, come un'illustre tradizione di anti-italianità nella cultura italiana: esiste pure un'avversione all'omosessualità nella stessa cultura omosessuale che in certi momenti ha una particolare evidenza e pone il problema della continuità o discontinuità delle rappresentazioni. A enunciarlo sino in fondo, insomma, il paradosso suonerebbe: l'omofobia è uno dei segni della persistenza di una tradizione nella rappresentazione degli omosessuali – un altro essendo, per converso, quello della legittimazione, che è in primo luogo resistenza e risposta all'omofobia.

Anche se disponiamo di varie ricerche su singoli autori, una mappa generale del tema dell'omosessualità, ovviamente circoscritta a momenti precisi della storia letteraria, resta ancora da fare; e sono convinto possa essere un lavoro futuro di grande interesse. In primo luogo, occorrerà distinguere fra i tipi di omosessuali e di omosessualità: la pluralità delle esperienze gay è asserita ormai come un luogo comune, ma di fatto non disponiamo né di un quadro delle rappresentazioni sincrone, né di un possibile tracciato dei loro mutamenti. Sappiamo bene, per esempio, qual è il *tipo* pasoliniano (che è un oggetto del desiderio, molto più che un soggetto di desiderio): tendiamo a dimenticare che in Pasolini compaiono tipi differenti di omosessuali, e non ci è sempre chiaro né da dove vengano, né quale futuro abbiano avuto. In secondo luogo, bisognerà studiare le costellazioni tematiche che si costruiscono intorno al

tema dell'omosessualità, e che appunto contribuiscono a definirne le varietà e le evoluzioni.

Per il Novecento, possiamo provare a suggerire non certo una mappa, ma le rilevazioni necessarie ad allestita. È frequente, per esempio, che l'omosessualità si leghi al problema religioso e in particolare al rapporto con la Chiesa cattolica, e (a volte persino per rovesciamento polemico) ai temi del peccato e del vizio: succede in *Fabrizio Lupo* di Coccioli (1952), nella *Confessione* di Soldati (1955), nel *Gesuita perfetto* di Furio Monicelli (1960), più diffusamente in Testori; e perché non si pensi che questo legame appartenga al passato di un'Italia democristiana, basta ricordare che esso torna, trionfalmente, in *Bruciare tutto* di Siti (2017). Neppure può essere ridotto a espressione di un clima estesamente repressivo il fatto che molti personaggi omosessuali si suicidino, perché se è quanto accade ancora in Coccioli o in *Lettere da Sodoma* di Bellezza (1972), è pure il destino di Michel in *Viaggio* di *Altri libertini* di Tondelli (1980) o di Mimmo in *Un dolore normale* e di don Leo in *Bruciare tutto*, entrambi di Siti (1999 e 2017). Un filone piuttosto sfrangiato predilige la marginalità sociale, come accade in Pasolini, in Bellezza, o nel Tondelli di *Altri libertini* (ma arriverei sino a *Febbre* di Bazzi, del 2019, anche se ormai fuori da un clima maledettista); e in questo ambiente si collocano due declinazioni specifiche. La prima sceglie il tema della prostituzione (*Ragazzi di vita* di Pasolini e *Ragazzo di Trastevere* di Patroni Griffi, entrambi del 1955, *Libertà condizionata* di Santi del 1966, *Lettere da Sodoma* di Bellezza) o più specificamente della mercificazione (dagli anni Novanta, con Golinelli in *Basta che paghino*, del 1992, sino ad arrivare a un nutrito gruppo di libri di Siti, come *La magnifica merce*, *Troppi paradisi*, *Autopsia dell'ossessione*, *La natura è innocente*, usciti tra il 2004 e il 2020); la seconda racconta invece il contatto fra classi diverse, e tipicamente l'avvicinamento del borghese o del personaggio intellettuale al proletario o al sottoproletario: in questo caso, si riconosce una vera e propria linea che passa per Penna, Saba (con *Ernesto*), Pasolini, Bellezza, Siti, ma che tocca anche scrittori di altra formazione, come Piero Santi

con *Ombre rosse* o Gilberto Severini con *Congedo ordinario*¹⁶. Qui, l'omosessualità può diventare un privilegio di conoscenza e critica della società (da Pasolini a Siti), o un'enfatizzazione mitica di quella alterità, sia in chiave erotico-vitalista (Penna prima di tutti), sia in chiave negativa, come gusto della degradazione (Bellezza). Eppure, non è affatto escluso che lo scenario delle relazioni omosessuali sia tutto borghese, anche se con effetti molto diversi: in Arbasino, si passa dal romanzetto ironicamente melodrammatico dell'*Anonimo lombardo* (1959) all'esplosione snobistica di *Fratelli d'Italia* (1963, 1976, 1993), dove, piuttosto eccezionalmente per gli anni delle prime due edizioni, l'omosessualità è completamente spogliata di pathos; è invece immerso in una cupa *décadence* alla Luchino Visconti *Passeggiata con il diavolo* di Gian Piero Bona (1983); mentre siamo in un clima di normalizzazione (e qui certo per effetto di un mutamento sociale) con *Camere separate* di Tondelli (1989) o con *Amore, romanzi e altre scoperte* e *Noi tre* di Mario Fortunato (1999 e 2016).

Se poi volessimo, semplificando, costruire una mappa tematica per coppie antinomiche, dovremmo registrare come queste siano spesso compresenti, e quanto pervasive si possano rivelare, tanto da sconsigliare un'emplificazione. In questo senso, l'omosessualità è insieme privilegio e dannazione; ossessione sessuale e sentimentalismo; primato del corpo e primato dell'immaginario; solitudine e chiusura in spazi omosociali o apertura e amicizia; monadismo della relazione a due e promiscuità; esclusione del femminile sino alla misoginia e introiezione o emulazione del femminile; ricerca dell'alterità o ricerca della parità; snobismo e adesione al pop, non necessariamente camp; trasgressione e conformismo; rivendicazione politica e protesta antipolitica; e si potrebbe continuare a lungo. È vero che queste coppie costruiscono spesso false opposizioni e, in

¹⁶ La «trasgression des frontières de classe» è comunque un elemento che connota l'esperienza omosessuale già nel XIX sec.: D. Eribon, *Réflexions sur la question gay*, cit., pp. 313-316.

quanto stereotipi, vanno decostruite¹⁷: ma che davvero la letteratura degli stessi omosessuali le decostruisca è un'ipotesi non sempre confermata dai testi. Del resto, il punto di interesse sta, più ancora che nei casi in cui queste antinomie appaiono scopertamente, in quelli in cui esse sopravvivono oltre le epoche che hanno dato loro più voce e sotto la superficie del racconto. Non trascurerei, però, la scarsa rappresentazione di certi temi legati all'omosessualità: di sieropositività e di Aids, per esempio, si è iniziato a parlare piuttosto tardi (uno dei primi casi significativi è *Kurt sta facendo la farfalla* di Golinelli, del 1995; altrimenti occorre attendere *I misfatti del buon Dio* di Lancini, del 2007, *La vita non vissuta* di Gardini, del 2015, o *Febbre* di Bazzi, del 2019)¹⁸; allo stesso modo, l'omogenitorialità è per ora molto poco narrata (e non è irrilevante che *Hello daddy. Storie di due uomini, due culle e una famiglia felice* di Rossi Marcelli, del 2011, e *Quattro uomini e una stella* di De Florio e Tumino, del 2022, siano libri non finzionali, cioè puntino sull'impatto della storia vera, della testimonianza concreta e della battaglia per i diritti).

In terzo luogo, una mappa dovrà misurarsi con gli spazi sia narrativi sia simbolici concessi al tema dell'omosessualità: la centralità del tema nel *plot* o, al contrario, il suo carattere accessorio o laterale possono avere significati diversi, e non comportano necessariamente un'attribuzione o una detrazione di valore positivo; e del resto, è responsabilità del lettore e del critico dare peso a certi elementi al di là della loro presenza nel numero delle pagine di un libro. La mancata accentuazione dell'identità gay di un personaggio che lo è, per esempio, può essere tanto indice di una censura in atto, quanto di un liberalismo post-gay (una categoria, quest'ultima, su cui nutro perplessità che qui non posso argomentare); può insomma parlare sia della presenza di una repressione, sia del suo superamento.

¹⁷ D. Eribon, *Réflexions sur la question gay*, cit., p. 184.

¹⁸ Un panorama comparatista che spiega sociologicamente anche la rarità di testi italiani sull'Aids è quello di S. Grassi, *L'apocalisse e la peste dei gay*, Il dito e la luna, Milano 2007.

In quarto luogo, si dovrà tenere conto dei modi in cui il tema prende forma: altro è se c'è nominazione (e lo spettro delle scelte lessicali è come ovvio il primo dato su cui riflettere, comportando premesse e conseguenze molto diverse parlare di un invertito, di un pederasta, di un frocio, di un omosessuale o di un gay); altro se è dato per implicito (per esempio, nel *Gesuita moderno* di Monicelli l'attrazione del protagonista Andrea per il confratello Marco non ha alcun nome); altro se è alluso (come nel *Codice di Perelà* di Palazzeschi o per il commissario Angeloni del *Pasticciaccio*; ed è qui che è decisiva la responsabilità dell'interprete); altro se vale anzitutto alla lettera e parla della propria specificità, altro se intende caricarsi di significati metaforici e allude a una condizione che riguarda tutti al di là dell'orientamento sessuale (in qualche modo, il corrispettivo retorico della polarità fra tendenza minorizzante e universalizzante individuata da Sedgwick¹⁹).

Come prevedibile, l'emersione del tema in posizione sia centrale sia esplicita ha peso simbolico e aiuta a fissare una periodizzazione. Forse con la sola eccezione dei *Neoplatonici* di Luigi Settembrini (del resto scritto tra il 1858 e il 1859, lasciato inedito, ritrovato nel 1937 e pubblicato solo nel 1977), l'Italia dell'Ottocento italiano non ci ha dato romanzi o liriche sull'omosessualità. È semmai da segnalare che non l'assoluto silenzio, ma appunto l'assenza di centralità o di nominazione del tema si protragga di norma sino alla metà del Novecento, a differenza di quanto accadeva fuori d'Italia: è dunque dopo la seconda guerra mondiale che si può registrare, anzitutto statisticamente, una vera emersione del tema.

4. *Appropriazioni indebite*

Per esteso e sfrangiato che sia, il campo delle scritture a tema gay non può però colonizzare tutto lo spazio di quelle culture e pratiche

¹⁹ E. Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, a cura di F. Zappino, prefazione di S. Antosa, Carocci, Roma 2011, pp. 33-34.

che raccogliamo sotto la sigla LGBTQIA+. È del resto un paradosso non privo di significato che il teorico italiano dell'omosessualità più riconosciuto, Mario Mieli, sia piuttosto, per la sua stessa radicalità, un pensatore queer. Già precisavo che la letteratura delle lesbiche ha bisogno di categorie e di una storia a sé; allo stesso modo, per alcuni testi che vengono comunemente considerati gay questa designazione mi sembra abusiva.

In alcuni casi, mi pare infatti evidente che siamo di fronte a personaggi transgender: penso per esempio a *Scende giù per Toledo* di Patroni Griffi, del 1977, che mette in scena un *femminiello*. Ma è forse più interessante indagare in ambiti meno ovvi. Faccio due esempi distanti tra loro negli anni. Qual è l'identità di Edoardo in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, una scrittrice che sino al suo ultimo romanzo, *Aracoeli*, è stata fortemente suggestionata dal tema dell'omosessualità? Davvero è solo un omosessuale latente, che non riconosce a sé stesso la realtà dei propri desideri, e per il quale la narratrice Elisa non ha un vocabolario in grado di designarlo? Le scene famose dello scambio di abiti e della cerimonia della marchiatura (parte II, cap. IV), se lette con le categorie freudiane che erano senz'altro di Morante, parlano di una regressione perversa di fronte alla sessualità genitale (ed eterosessuale); ma possono essere lette con piena adeguatezza come esercizi di allontanamento e di contestazione del binarismo di genere: possono essere lette, cioè, non solo secondo la categoria di androginia che viene riconosciuta come tipica dell'immaginario morantiano, ma anche con categorie decisamente queer. Wilhelm dell'*Isola di Arturo* è un omosessuale che vive nel closet, o piuttosto un bisessuale i cui desideri, nella scelta della sedicenne Nunziata come seconda moglie, rivela pulsioni scabrose, legittimate dai costumi del tempo, ma che esprimono una rivolta contro le forme socialmente più codificate di sessualità? Se ci spostiamo avanti negli anni per arrivare a un secondo esempio, come trascurare che in *Altri libertini* di Tondelli le identità dei personaggi non si lasciano affatto ridurre alla sola omosessualità, certo ben presente, ma abitano uno spazio più vasto, dove spesso si gioca con una certa indecidibilità, impedendo al lettore – almeno sino a un certo

momento – di individuare con chiarezza il genere di chi è in scena (come accade, per esempio, il gruppo delle Splash di *Mimi e istrioni*)?

Bisogna insomma fare i conti con una logica di appropriazione, che tende a leggere come gay quanto in senso proprio non lo è; e credo sia giusto contrastarla, per rendere ragione di una pluralità di esperienze che altrimenti restano disconosciute o negate. Del resto, la logica dell'appropriazione è un elemento costitutivo del discorso e dell'immaginario gay. Parlavo prima delle liste di omosessuali famosi e della mitologia che fondano; potremmo aggiungere certi fenomeni di outing che i media amplificano, e che non sono promossi da etero maligni; ma ancora più esteso e radicale è un aspetto tipico della cultura pop: quello che fa di star della musica e del cinema, che gay non sono e che talvolta neppure necessariamente hanno (avuto) espliciti pronunciamenti *gay friendly*, delle icone gay²⁰: figure come Maria Callas o Mina o Raffaella Carrà, per restare nei confini della cultura nazionale del secondo Novecento e limitarsi ai casi più eclatanti, fanno a pieno titolo parte di un immaginario omosessuale; e semmai, con qualche eccezione²¹, stupisce come in letteratura abbiano uno spazio circoscritto anche nei libri attenti a registrare i fenomeni della *mass culture*.

5. Scritture dell'omosessualità: tradizioni, canoni?

Per trarre le prime somme: costruire una geografia e una sociologia dei gay scrittori è un compito che non può essere né risolto nel biografismo, né liquidato come biografismo; questa geografia naturalmente incrocia quella della letteratura gay, ma non la copre per intero, per eccesso (sebbene l'atto con cui un gay scrittore decide di mettere in mora l'omosessualità e di parlare d'altro non sia mai

²⁰ Su questo tema, anche se relativamente alle arti visive, si può vedere V. Patanè, *Icone gay nell'arte. Marinai, angeli, dei*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2022.

²¹ Testori, per esempio, cita Wanda Osiris e Lauretta Masiero: F. Gnerre, *L'eroe negato*, cit., p. 322.

neutro) o per difetto (come dirò subito). Per letteratura gay intendo dunque la letteratura in cui la condizione omosessuale è messa a tema, sia prodotta o meno da persone omosessuali. Da questo punto di vista, l'orientamento sessuale di Moravia, di Bassani o di Morante è irrilevante rispetto al fatto che *Il conformista*, *Gli occhiali d'oro* o *Araceli* sono libri che non solo fanno a pieno titolo parte del nostro campo, ma che sono entrati nell'immaginario e nella formazione dei gay, scrittori o lettori. Perciò, mi sembra che convenga adottare una formula come scritture dell'omosessualità, dove l'ambivalenza del genitivo, oggettivo o soggettivo, rende ragione delle fluttuazioni del campo.

Le scritture dell'omosessualità disegnano una tradizione:²² La stessa varietà delle declinazioni tematiche fa capire che, semmai, dovremmo parlare di tradizioni, al plurale; e anche una sociologia letteraria metterebbe subito in chiaro che tra queste tradizioni si possono dare continuità, sovrapposizioni, incroci, rivalità, opposizioni, conflitti. Come l'idea di tradizione richiede subito cautele, così è per quella di canone che le è collegata. Mi sembra molto utile, da questo punto di vista, avvalersi dell'intenso lavoro di riflessione compiuto dalla critica femminista sulla letteratura delle donne: se infatti, da un lato, emergono delle analogie con le scritture dell'omosessualità, dall'altro risaltano delle differenze che aiutano a capirne meglio la natura.

Alle idee di canone e di tradizione costruite intorno all'idea di paternità (e rilanciate ormai vari anni fa, con il dibattito che ne è seguito, da Bloom)²³, se ne sono opposte altre costruite intorno alla maternità: la genealogia ha lasciato così spazio alle gineologia,

²² Si tratta, naturalmente, di un oggetto di riflessione obbligata, il cui senso è ben sintetizzato da D. Coluzzi, F. Gnerre, *In disgrazia del cielo e della terra*, cit., pp. 4-9: «Tra le comunità che nella storia sono state vittime di persecuzioni e discriminazioni, quella omosessuale [...] ha pagato e paga ancora il prezzo più alto, perché è stata privata anche di una tradizione in cui riconoscersi»; in questa tradizione «è possibile scoprire non solo una storia di repressione ma anche la storia di una resistenza».

²³ H. Bloom, *Il canone occidentale*, Bompiani, Milano 1996.

in quanto spazio culturale delle donne²⁴. Le metafore non sono mai neutre, si sa: queste che citavo presuppongono o evocano un universo patriarcale o matriarcale che esalta la potenza generativa dei *maiores*, oscurando l'ovvietà per cui nel caso delle tradizioni culturali non sono affatto i padri o le madri a generare i loro figli, ma semmai i figli e le figlie a scegliersi madri e padri. Le genealogie e le ginealogie sono sempre costruite a ritroso; le tradizioni sono comunque inventate²⁵. Ma se è così, nemmeno la reversione del modello generativo ci aiuta sino in fondo a cogliere nel segno: se alla linea che da padri/madri discende a figli/figlie sostituiamo la linea che da figli/figlie risale a padri/madri, restiamo pur sempre tributari di un'ottica patriarcale e matriarcale, magari sotto forma di desiderio, di proiezione, di fantasma, e in ogni caso di autodefinizione. Ora, la condizione omosessuale chiede appunto che questo modello sia riconsiderato. La genitorialità gay maschile e quella lesbica non sono sovrapponibili, per una evidente asimmetria nella possibilità che uomini e donne hanno di avere figli; eppure, entrambe ridefiniscono i rapporti sociali reali e i temi dell'immaginario, a partire dal modo in cui le persone omosessuali si pensano. Essere gay e lesbiche in un mondo che consente la scelta della genitorialità o in un mondo che la proibisce muta così profondamente il quadro che con questa scossa agli istituti del patriarcato abbiamo appena iniziato a fare i conti (tutti e tutte, intendo, ma anzitutto noi omosessuali). Eppure questa scossa, mentre chiede di rileggere i secoli trascorsi, non li cancella: ci rende anzi più sensibili all'alterità del passato (che è spesso il nostro passato biografico), come al carattere per nulla garantito delle conquiste del presente.

²⁴ E. Gajeri, *Studi femminili e di genere*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 1999, pp. 296-340.

²⁵ Il riferimento va a E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2002: lo cita già G. Woods, *A History of Gay Literature*, cit., p. 23. Oltre che di «invenzione della tradizione» parla, suggestivamente, di «tradizione dell'invenzione» T. Giartosio, *Perché non possiamo non dirci*, cit., pp. 109-110.

La non innocenza delle metafore impone perciò di adottare nuove metafore, cioè nuovi concetti, per uscire dal campo semantico della generazione e della famiglia. Scarterei per questo le idee di affratellamento (che per altro non riesce a rendere ragione di un'attribuzione di autorevolezza) o di affiliazione (che, attraverso la figura del figlio, continua a chiamare in causa il modello paterno/materno). Esiste certo «une sorte de solidarité intergénérationnelle» tra gay²⁶: ma va costruita di volta in volta, è precaria e minacciata dal disconoscimento e dalle differenze di esperienza (che negli ultimi anni si sono fatte sempre più forti), non può essere ridotta né alla forma positiva della trasmissione ereditaria, né a quella negativa del conflitto edipico. Mi pare perciò più laica e percorribile l'idea di associazione, che con la sua semantica larga richiama utilmente sia la libertà con cui autori e lettori possono accostare elementi diversi in nome di una somiglianza (è, dunque, la creazione di una tradizione), sia la necessità di costituire legami comunitari, che a una certa data surrogavano per via di immaginazione quelli reali, sia, nell'accezione biologica, l'«unione di organismi [...] o anche comunità di esseri viventi di specie diverse, che si riproducono e coabitano in un ambiente limitato»²⁷ (è, questa volta, la costruzione di uno spazio letterario). L'idea di associazione sottolinea l'aspetto creativo dell'invenzione della tradizione che soprattutto nelle fasi di maggiore repressione ha connotato l'esperienza omosessuale e i suoi miti. Da questo punto di vista, essere gay significa vivere sino in fondo la condizione che si instaura a partire dalla modernità²⁸: quella per cui bisogna darsi da sé le proprie leggi, scegliersi e costruirsi spazi sociali e culturali, produrre il nuovo, diventare padri di sé stessi.

Ma come non si danno un campo letterario in cui non esistano differenze di valore e di peso, né una società o una cultura che ab-

²⁶ D. Eribon, *Réflexions sur la question gay*, cit., p. 50.

²⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/associazione/>

²⁸ Da studioso del modernismo, non riesco però a vedere un legame, almeno in Italia, fra modernismo e omosessualità, come fa invece in ambito internazionale G. Woods, *A History of Gay Literature*, cit., p. 25.

biano cancellato del tutto le figure e le funzioni della paternità, della maternità e della filialità, così anche le associazioni non sono spazi inarticolati, ma prevedono ruoli, differenze, responsabilità assunte, riconosciute o persino contestate. Non sono, inoltre, spazi esclusivi: se nell'immaginario patriarcale si ha solo una coppia di genitori, un individuo può invece essere membro di associazioni diverse (così come uno scrittore gay non è mai *solo* uno scrittore gay); e le associazioni stesse intrattengono fra loro relazioni di carattere diverso: si alleano, si combattono, si ignorano. La questione del canone può essere ripensata a partire da qui, e la condizione della letteratura gay rivela qualche peculiarità. La prima risalta dal confronto con la scrittura delle donne: mentre alle donne è stato interdetto l'accesso al canone quando non allo spazio culturale, con forme di silenziamento e di cancellazione brutali, non vale lo stesso né per i libri a tema gay, né per gli scrittori gay. Certo, ci sono testi e autori gay che sono stati censurati, e non possiamo sapere quante persone gay si siano vista preclusa la presa di parola o se la siano inibita; ma il fenomeno su cui val la pena di riflettere è un altro: e cioè che, sin dall'antichità classica, il grande canone occidentale ha accolto scritture dell'omosessualità²⁹. Il paradosso è perciò questo: sebbene i lirici greci o i dialoghi di Platone o i sonetti di Shakespeare, in modi e con storie proprie, sono riconosciuti come fondamenti della nostra cultura, dall'età medioevale in poi è proprio il loro contenuto omosessuale a essere stato circoscritto, mascherato, sfigurato, trasfigurato o negato. Le donne non sono state lette, o prima ancora non hanno potuto scrivere; gli omosessuali, quando non sono stati cancellati, hanno scritto e sono stati letti, ma ad alcune condizioni. La prima è che le istituzioni della cultura e i lettori detentori dell'egemonia ne disconoscessero l'omosessualità (e così, si negava che Shakespeare parlasse di amore omosessuale); la seconda che la rappresentazione censurasse in misure variabili l'esperienza omosessuale – e nel caso si trattasse di scrittori omosessuali, l'autocensura poteva sia essere censura introiettata, sia

²⁹ Su questo tema è molto acuta E. Kosofsky Sedgwick, *Stanze private*, cit., pp. 81-92.

una strategia per aggirare una censura sociale violenta e rigida. Di fronte a quest'ultima, il tema dell'omosessualità è stato oggetto di cautele che attraversano lo spettro delimitato da due poli opposti: a un estremo c'è la sublimazione, retta dalla sessuofobia (come nella tradizione platonica), e all'altro la degradazione, retta dell'omofobia. Lo spazio in cui le scritture dell'omosessualità sopravvivevano davvero come scritture dell'omosessualità era quello, sotterraneo e clandestino per secoli, ma resistente, dei lettori omosessuali: per le élites colte, era quello un luogo dove pensare le proprie identità (viverle, ovviamente, era un'altra questione). Era lì che si creavano le prime associazioni, più o meno fantasmatiche a seconda di quanto consentissero le circostanze sociali. Se volessimo identificare nel canone un agente del potere patriarcale (simulazione a cui mi presto senza crederci), dovremmo ammettere che proprio il canone, contro i propri sacerdoti, ha tutelato forme di immaginario e di identità socialmente negate, e le ha trasmesse a noi permettendoci di riappropriarcene: poiché, appunto, le opere di Platone o di Michelangelo, di Shakespeare o di Whitman, anche con il portato di censure e di autocensure che le condizionano, continuano a operare nel presente e ad alimentarlo.

Se ci avviciniamo alla letteratura del Novecento, mentre la lotta delle donne per la conquista dello spazio culturale è tuttora in corso, per la letteratura gay il problema non si pone in quegli stessi termini: la storia e la ricezione di Palazzeschi o di Penna, di Pasolini o di Tondelli sono state spesso contrastate con un'ostilità che ha conosciuto i diversi gradi della svalutazione, del sussiego, del disprezzo, della polemica, della persecuzione, della violenza; ma oltre al fatto che, talvolta, è stato proprio lo scandalo a produrre notorietà e a consentire un ascolto, d'altro lato non si può negare che spesso il processo di canonizzazione è stato precoce e ha comportato un'acquisizione stabile nel canone (Pasolini resta, in una storia come questa, la figura più esemplare)³⁰. Per le scritture dell'omosessualità, insomma, è valso

³⁰ L'indagine dell'immaginario di Pasolini sull'omosessualità richiederebbe un'intera monografia – che, a mia conoscenza, e senza troppo stupore, in Italia

il principio della lettera rubata: erano spesso sotto gli occhi di tutti, ma o si faceva finta di non vederle, o proprio non le si voleva vedere.

Altro discorso vale se parliamo di un canone di letteratura gay in quanto tale; e anche qui il confronto con la scrittura delle donne insegna molto. È la nozione di oltrecanone a imporre e permettere un ripensamento³¹. Proprio perché molti scrittori gay sono *già* in un canone a cui possiamo anche riconoscere i caratteri di una cultura patriarcale o maschilista, seppure spesso nella posizione paradossale di disconoscimento di cui parlavo, la loro presenza non mette necessariamente in discussione la nozione stessa di canone, come accade invece con l'emersione delle voci femminili. Se infatti si vuole contestare l'autoritarismo del canone, bisogna ripartire dall'idea di tradizione: ed è quello che ho tentato di fare parlando di associazioni, che sono strutture decisamente più mobili e problematiche. Tuttavia, i rapporti di forza e i conflitti sono nelle cose. Le teoriche dell'oltrecanone disegnano spesso uno spazio di genealogia fatto di scambi e di accordi, che alla fine costituisce una comunità senza conflitti, una sorta di ideale città delle donne finalmente sottratta al dominio maschile: dunque una comunità utopica e, come tutte le utopie, segnata da una volontà politica fortemente costruttiva; ma, appunto come tutte le utopie, alternativa e dunque inadatta a una storiografia che, prima di capovolgere i rapporti di forza, sente il dovere di registrarli.

Con intenti analoghi di rivendicazione e di edificazione di una cultura, spesso anche le ricostruzioni militanti delle scritture dell'omosessualità sottovalutano o non mettono a tema le tensioni che le abitano. Alcune sono tensioni interne. Anzitutto, esiste una forte tradizione di letteratura gay che racconta esperienze di effrazione

manca. Per un'approssimazione parziale al tema rimando al mio *Metamorfosi e nascondimenti. Pasolini e l'omosessualità in «Petrolino»*, in S. Chemotti, D. Susanetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 293-321.

³¹ A. M. Crispino (a cura di), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Iacobellieditore, Roma 2015.

del comune sentire morale. Se Penna, Saba o Bellezza sono pericolosamente vicini ai temi non, come si vorrebbe, di una pederastia blasonata e innocua, ma di un'effettiva pedofilia, fa problema pure che, in moltissimi testi, la sola forma di amore fra uomini rappresentata sia quella mercenaria con un prostituto. Che cosa può fare di questi autori (la cui grandezza è spesso fuori di dubbio) una cultura gay progressista, che si impegna nella lotta per i diritti civili e nella proposizione di valori positivi? C'è un conflitto oggettivo fra un immaginario che punta sulla trasgressione (uso un termine così insoddisfacente e perbenista perché mi pare che, alla fine, sia quello che meglio porta alla luce una logica di ribellione e insieme sudditanza rispetto allo stesso perbenismo) e un immaginario che invece chiede la legittimazione del desiderio omosessuale se non l'integrazione: un conflitto che ha una storia lunga, e che troviamo tanto in *Fabrizio Lupo* di Coccioli, del 1952 (il protagonista cerca l'amore puro e fedele ed è esasperato dal libertinismo e dal consumo sessuale) quanto in *Generations of love* di Matteo B. Bianchi, del 1999 (il protagonista attraversa i luoghi deputati del *cruising* per approdare a una relazione seria, sia pure con un uomo decisamente più vecchio e meno colto di lui); un conflitto che, altrimenti, prende le vesti mitiche della «corrotta innocenza»³², cioè dello sprofondamento in un'abiezione che permette di scoprire il sacro, e che in modi diversi va da Penna a Pasolini a Siti.

Come emerge dalla pur rapida ricognizione di sopra, i contrasti segnano i campi tematici; ma delimitano pure le poetiche. Prendiamo il caso di tre scrittori come Pasolini, Arbasino e Testori, che, per una parte almeno della loro carriera (e per responsabilità di Arbasino), sono stati pensati come «nipotini dell'ingegnere», cioè di Gadda. Le immagini dell'omosessualità che ci trasmettono sono molto diverse: anche l'accostamento fra Testori e Pasolini, in nome di una comune radice cristiana, è piuttosto superficiale, visto che il senso del peccato e lo spirito autocensurioso del primo ha poco a che

³² D. Bellezza, *Lettere da Sodoma*, Marsilio, Venezia 1995, p. 122.

fare con l'ostinazione di libertà del secondo; mentre l'esibizione di aproblematicità di Arbasino, che rifiuta sardonicamente qualunque concezione dolorista dell'omosessualità, fa caso a sé. Oppure, si pensi a scrittori un po' sfalsati per date di nascita ed esordi, ma le cui carriere si sono sovrapposte dagli anni Ottanta, come Dario Bellezza (nato nel 1944, ha esordito nel 1970 con *L'innocenza*, come narratore, e nel 1971 come poeta, con *Invettive e licenze*), Aldo Busi (nato nel 1948, ha esordito nel 1984 con *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*) e Pier Vittorio Tondelli (nato nel 1955, ha esordito nel 1980 con *Altri libertini*). Al di là di una celebre lite televisiva tra Bellezza e Busi, questi tre scrittori intendono la narrazione dell'omosessualità in modi alternativi, anche se i punti di intersezione non mancano: Bellezza, che destruttura il romanzo e dimostra un dichiarato disinteresse per la trama, si muove intorno ad alcune ossessioni tematiche che attraversano tutti i suoi libri di prosa, e che volgono in un compiacimento di degradazione una mitologia penniano-pasoliniana sul sesso come estasi e dannazione, aggiungendovi una marcata conflittualità con il femminile (dietro la quale emerge senza troppi veli la complicata relazione personale – e letteraria – con Elsa Morante e Amelia Rosselli). Anche Busi rifiuta il romanzo ben fatto, ma in nome di una sperimentazione di forme più libera e di un'euforia affabulatoria e stilistica: questa, insieme a una rivendicazione allegramente sfacciata della sessualità e a un senso satirico non estraneo al risentimento morale, può ricordare per certi versi Arbasino, se non fosse che Busi, a differenza di lui, si può immergere disinvoltamente nella cultura di massa ed è avverso a qualunque sussiego borghese. Ad Arbasino è stato accostato anche Tondelli, ma quello che conta nel suo libro di esordio è la connotazione generazionale, sensibile anche nella rielaborazione dei gerghi giovanili: se in *Altri libertini* la libertà con cui Tondelli si pone di fronte alle identità di genere è molto alta (lo ricordavo sopra) e può ricordare per certi aspetti Busi, l'evoluzione della sua carriera testimonia un bisogno di raccontare la vita omosessuale fuori di una marginalità o di un'eccezionalità che gli saranno parse, a un certo punto, delle costrizioni e delle ipoteche troppo grandi.

Bisogna insomma riconoscere che, proprio perché costruita su criteri tematici, la mappa delle scritture dell'omosessualità non può scegliere come elementi costitutivi criteri formali o di genere letterario. Un esempio: gli scrittori gay non solo italiani prediligono spesso la materia autobiografica, ma non la forma dell'autobiografia³³. Che poi questa predilezione li distingua in quanto scrittori gay, è a mio parere piuttosto dubbio.

6. *Verso una storia*

A partire da queste prime coordinate è possibile immaginare una storia delle scritture dell'omosessualità che, proprio mentre rende ragione della pluralità delle associazioni, tenta anche di costruire un racconto del loro articolarsi nel corso del Novecento. Una periodizzazione che allinei letterature e svolte storico-sociali sembra certo possibile: dovremmo pensare allora ai primi vent'anni del Novecento come a un'epoca di libertà e di sperimentazioni, al Ventennio fascista come a un periodo buio e censorio, alla nascita della Repubblica come a una fase di sommovimenti frenati dalla duplice e diversa egemonia democristiana e comunista, ai mutamenti del Sessantotto e a quelli segnati poi dall'Aids (il primo caso italiano è del 1982), quindi alla fine di quell'incubo grazie a nuove terapie preventive e alla legge che nel 2016 ha istituito le unioni civili. Eppure, a una ricognizione esatta questa ricostruzione non mi sembra del tutto convincente. I primi vent'anni del Novecento non segnano in Italia un momento particolarmente produttivo per la cultura gay, a differenza di quanto accade in altri paesi, dalla Francia alla Germania; nel Ventennio inizia a pubblicare, sia pure con difficoltà, il più primo e più grande poeta omosessuale italiano, cioè Penna; né il Sessantotto, né l'Aids (sugli effetti della legge Cirinnà è presto per pronunciarsi) hanno prodotto per numeri e per qualità testi all'altezza di questi

³³ T. Giartosio, *Non aver mai finito di dire*, cit., pp. 167-176.

fatti. Anche in questo caso, come spesso accade, il rapporto fra eventi e immaginario o rappresentazioni è sfalsato e diffratto³⁴. Meglio, allora, pensare a una storia interna al campo letterario.

Dopo aver sottolineato la continuità e la trasversalità di certi temi e di certe posture, si possono riconoscere alcune soglie cronologiche, del resto già emerse dal mio discorso. Una prima fase parte con l'inizio del secolo e arriva agli anni Quaranta-Cinquanta, ed è la fase dell'immaginario semisommerso. Palazzeschi, de Pisis, Comisso o Penna si muovono in modi diversi, hanno per lo più – quando li hanno – modelli non italiani, ma iniziano a costituire una rete di relazioni (non solo per l'amicizia fra de Pisis e Comisso, ma perché quest'ultimo è una lettura di Penna). Palazzeschi oscilla da un grado di reticenza ironica ma alta (*Il Codice di Perelà*, per altro ulteriormente velato nella riscrittura del 1954) a forme di esplicitzza maggiore (: *riflessi* del 1908, è più diretto, in linea con un clima europeo di apertura di quegli anni, ma anch'esso è destinato a conoscere una seconda redazione, che sarà *Allegoria di novembre*). Comisso compie l'atto trasgressivo di raccontare l'omosessualità (o per essere più precisi, la bisessualità se non pansessualità)³⁵ dentro la vita militare, ma evita la nominazione diretta. Nelle poesie di Penna, si sa, ci sono solo e «sempre fanciulli»³⁶; e questa decisione monotematica gli costa un certo ritardo nella pubblicazione del primo libro e una certa perplessità da parti di chi pure lo apprezzava, come Montale.

Ma è con la metà degli anni Quaranta che il tema emerge: e siamo così a una seconda fase. La declinazione omofoba non è infrequente. Basti pensare ad *Agostino* di Moravia, dove l'omosessualità entra in cortocircuito con la pedofilia e il disagio edipico. Fatto salvo l'aggiornamento freudiano, questa configurazione tematica non è affatto

³⁴ Ho argomentato questa ipotesi in *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in P. Cataldi (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo 2010, pp. 438-465.

³⁵ F. Gnerre, *L'eroe negato*, cit., pp. 133-156.

³⁶ S. Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di R. Deidier e E. Pecora, Mondadori, Milano 2017, p. 274.

nuova: al contrario, la costruzione del rapporto omosessuale intorno alla distanza di età è uno dei *topoi* più antichi; quello che è nuovo è lo sguardo: costruendo la narrazione intorno a un adolescente, Moravia capovolge gli assetti e trasforma la pederastia intesa come amor greco in pederastia nel senso contemporaneo del termine, cioè in molestia e abuso. L'omofobia, che fa di Saro, il marinaio che insidia i ragazzi di Viareggio, un individuo repellente, nasce proprio da questo ammodernamento. Ma (ed è un tema troppo delicato per essere affrontato qui) la pederastia in accezione antica non scompare del tutto, visto che attraversa tutta l'opera di Penna, in prosa persino con più esplicitzza che nei versi, riappare in Saba, tocca Pasolini, passa a Bellezza; e quando arriverà a Siti, avrà connotazioni così ambigue da suscitare polemiche accese³⁷. Per tornare all'omofobia, personaggi omosessuali oggetto di riso o di diletto, con minore o maggiore aggressività, compaiono in Malaparte, in Cacciari, in Gadda (il commendator Angeloni del *Pasticciaccio* – e devo qui tacere del lesbismo di Liliana) o in Pasolini (anche nel cinema); e il catalogo può continuare nei decenni successivi. Il corrispettivo dell'aggressione omofoba è la vittimizzazione: Fabrizio Lupo di Cacciari, Fadigati degli *Occhiali d'oro* di Bassani e, su un piano un po' diverso, Manuel di *Aracoeli* di Morante (ma si può arrivare sino a *Congedo ordinario* di Severini, del 2011) ne sono gli esempi più evidenti. In questa seconda fase il contatto con i modelli stranieri è molto forte: i nomi che ricorrono più frequentemente tra le letture della generazione degli anni Venti sono Gide, Cocteau, poi Genet, in una certa misura Peyrefitte, meno di quanto ci si potrebbe aspettare Proust. Fa caso a sé Arbasino, lettore onnivoro, influenzato certo, a modo suo, dalla *Recherche*, come da molti autori inglesi (Forster, Compton-Burnett, Spender, Auden, Isherwood, Rechy)³⁸. Eppure, proprio in questi anni non si afferma tanto *una* tradizione italiana di letteratura gay, quanto si consolidano alcune associazioni di scritture

³⁷ Le ricostruisco in *Walter Siti, immoralista*, «Allegoria», 80 (2019), pp. 53-94.

³⁸ Queste, come molte altre informazioni, trovano conferma in F. Gnerre, *L'eroe negato*, cit.

dell'omosessualità. A due figure, diverse sino quasi a essere opposte, riconoscerei il grado di caposcuola: Pasolini e Arbasino. Al primo (cui, anche se solo parzialmente e per qualche aspetto, si potrebbe avvicinare Testori) ricondurrei alcuni tratti tematici e alcune posture tipiche: una forte connessione fra omosessualità e sacro, l'idoleggiamento dell'inferiorità anagrafica e socio-culturale, la costruzione del rapporto omosessuale sull'esclusione di un rapporto intellettuale paritario e insieme, per paradosso, sulla sua intellettualizzazione, l'inesistenza di rapporti anche solo di amicizia fra gay (il che non risponde nemmeno all'esperienza biografica di Pasolini); al secondo un laicismo liberato e mondano, la proposizione di un modello di rapporti paritari per età e posizioni socio-culturali, la centralità del tema delle amicizie gay. Il caso di Pasolini è quello di un'omosessualità politicizzata, in quanto promossa a modo di conoscenza e contatto con la realtà sociale (è una declinazione di un topos che abbiamo già citato), ma anche di un'omosessualità apolitica, perché Pasolini è estraneo a una lotta per i diritti degli omosessuali e giudica la propria omosessualità un fatto, per usare le sue parole, «personale, particolare, minoritario»³⁹, trasformandola così in un mito. Non è meno paradossale il caso di Arbasino, che mentre racconta una socialità gay molto intensa, anche se ristretta a un'élite, d'altro lato è indifferente quanto Pasolini a rivendicazioni e battaglie in nome dell'orgoglio. E se vogliamo aggiungere un altro paradosso, dobbiamo riconoscere che uno scrittore per pochi come Arbasino è così vicino, per certi aspetti, a una sensibilità contemporanea da poter essere giudicato post-gay; mentre Pasolini, che gode di un'effettiva popolarità, è così lontano dai movimenti gay degli ultimi decenni (come lo era da quelli dei suoi anni) da essere irrecuperabile a una prospettiva militante ed emancipatrice: se è, come c'è motivo di credere, il più grande tra gli intellettuali e gli artisti omosessuali del Novecento italiano, è anche, tra loro, uno dei più violentemente inattuali. Costruire delle associazioni tra le scritture gay vuol dire

³⁹ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 379.

anche fare i conti con questa contraddizione: e del resto, non c'è da stupirsi troppo, se persino i grandi canoni si edificano intorno a figure fuori norma come Dante o Shakespeare.

Pasolini si rifà con forza a un immaginario che lo precede (e che ha in Italia i suoi esponenti di spicco in Saba e soprattutto Penna) e intreccia relazioni con scrittori che ci hanno dato rappresentazioni dell'omosessualità di peso (come Moravia e Morante: e, soprattutto, con quest'ultima i debiti sono reciproci); ma esercita pure influssi decisivi e differenti su molti scrittori più giovani, da Bellezza a Naldini a Siti (lo abbiamo visto più volte). A prima vista meno forte ed esteso è l'influsso di Arbasino; eppure, non si può trascurare che in qualche modo a lui si sono richiamati o possono essere richiamati due scrittori come Tondelli e Busi: il primo per sua esplicita dichiarazione, il secondo per l'affabulazione con cui decostruisce le strutture narrative tradizionali, oscillando lui pure tra satira e avvenuta liberazione da sensi di colpa soprattutto se di marca religiosa.

Appunto Tondelli e Busi, che citavo sopra per le loro differenze, possono essere considerati gli iniziatori di una terza fase, che ha inizio con gli anni Ottanta. È stato giustamente notato che la nascita di un movimento gay italiano, negli anni Settanta, non riesce a produrre romanzi che si impongano all'attenzione pubblica⁴⁰: se per esempio leggiamo *La maschia* di Vittorio Pescatori percepiamo tanto un'anticipazione di Tondelli (più in senso queer che gay, oltretutto), quanto la distanza dalla sua novità di linguaggio e dal suo successo. È solo nel decennio successivo che, compiutamente, siamo di fronte a una letteratura gay, cioè prodotta da scrittori che si dichiarano gay – e anzi, direi che a questo punto le scritture sull'omosessualità sono quasi esclusivamente scritture di omosessuali. Dopo Tondelli e Busi, la figura di maggiore spicco è, a mio giudizio, Walter Siti, che fa dei gay un'avanguardia (nel peggio) della condizione di vita contemporanea, cioè di un occidentale che non conosce altri dei se non il desiderio e

⁴⁰ D. Coluzzi, F. Gnerre, *In disgrazia del cielo e della terra*, cit., p. 378.

l'immagine-merce. Come in Pasolini, l'omosessualità è un modo di conoscenza e contatto con la realtà; ma a differenza di Pasolini, Siti, che a tratti riprende il tema e la postura del privilegio-degradazione, universalizza l'omosessualità e procede sulla strada del nichilismo. Eppure, Siti non rappresenta il fatto più nuovo dal punto di vista dell'evoluzione delle scritture dell'omosessualità: ovvero, l'emergere di autori e di libri che, in modi diversi, cercano di conquistare uno spazio educativo per la letteratura gay. Se infatti in Tondelli e Busi la rivendicazione coincide con la rappresentazione della vita gay, scrittori che si affermano più tardi, soprattutto dagli anni Novanta, sentono il bisogno anche di una riflessione, che assume sia i tratti della militanza politica, sia, nel campo della scrittura, del saggismo. È il caso di Franco Buffoni (che pure è perfettamente coetaneo di Busi, essendo nato come lui nel 1948), il quale all'attività di poeta accosta un'intensa produzione in prosa, narrativa o argomentativa, con una certa predilezione per il pamphlet; oppure di Tommaso Giartosio (nato invece del 1963), che si muove però su piani diversi perché se la sua produzione saggistica è molto consapevole nell'affrontare la condizione gay e nel ragionare sul suo significato culturale e politico, spesso come narratore preferisce non mettere al centro il tema dell'omosessualità, ma trasformarlo in una modalità di sguardo. In una generazione ancora successiva, è proprio il racconto ad assolvere alla funzione di costruire un'identità gay, spesso nella forma del racconto di formazione. Appunto questa volontà positiva stacca questi testi da una tradizione di lungo corso nel Novecento, che identifica nell'adolescenza il momento di scoperta della (omo) sessualità. Attribuirei un posto a sé a *Piccoli italiani* di Lanzòl (1996), anzitutto per ambizioni stilistiche. Un ruolo di apripista va invece riconosciuto a Mario Fortunato, che è stato amico di Tondelli (cui ha dedicato un bel *memoir*, *Noi tre*), e che nei modi della scrittura è più vicino all'ultimo Tondelli (quello di *Camere separate*) che al primo (quello generazionale e gergale di *Altri libertini*): *Amore, romanzi e altre scoperte* (1999) va appunto in una direzione che verrà confermata per esempio, anche se in toni più pop, da Matteo M. Bianchi o da Jonathan Bazzi.

7. *E adesso?*

Dopo le mappe e i censimenti che citavo all'inizio, e di cui non potremmo fare a meno, una storia delle scritture omosessuali deve essere ancora scritta – sempre che se ne senta il bisogno, che se ne abbiano gli strumenti, che si possa sfruttare questa occasione per ripensare anche altre zone della storia letteraria o forse addirittura l'idea di storia letteraria nel suo complesso. Ma soprattutto in questo caso, una storia non avrebbe senso se non partisse dal punto di vista del presente: in questo senso, la storiografia non è per nulla espressione di una scienza imperturbata, ma un atto politico. Le scritture dell'omosessualità sono oggi tante, insieme visibili e disperse. Visibili, per il lavoro che è stato fatto negli anni passati, e perché la nominazione dell'omosessualità non è un tabù; ma visibili sino a un certo punto, perché molti libri non sono stati ristampati (il che, va detto subito, è la sorte di moltissima letteratura), o perché sono pubblicati da case editrici minori, o perché, quando sono pubblicati da case editrici maggiori, non è detto che i loro temi siano dichiarati in quarta di copertina, per una sorta di ipocrisia opportunistica: perché, insomma, sono appunto dispersi. Forse ancora più che di ordine politico o sociale, il maggiore ostacolo che incontra la letteratura omosessuale è di ordine economico. Parlo proprio di letteratura, non di cultura in senso ampio: cioè di un campo cui viene riconosciuta una relativa autonomia anche perché, soprattutto in un paese come il nostro, ha una vita limitata e tocca una parte esigua della popolazione. Non sarà ammesso esplicitamente, ma mi sembra viga il presupposto che le scritture dell'omosessualità vendono poco, perché si rivolgono quasi solo agli omosessuali⁴¹. Questo non impedisce che qualche scrittore che parla di omosessualità acquisti posizioni di preminenza, come dimostra Walter Siti, o possa arrivare alla grande editoria dopo aver esordito in quella minore, come nei

⁴¹ Sulla situazione editoriale della letteratura gay si vedano le brevi ma lucide osservazioni di G. P. Leonardi (che parte da una riflessione di Edmund White) e di P. Burston, in G. P. Leonardi (a cura di), *L'arte del desiderio*, cit., pp. 21 e 96.

casi di Marco Mancassola, Matteo M. Bianchi o Jonathan Bazzi: è possibile che in questi ultimi casi abbiano fatto gioco le storie forti o il tono pop, ma sarebbe sempre utile capire a quali condizioni si possa giungere ad affermarsi nel mercato.

I dominati hanno bisogno in primo luogo di prendere la parola, di appropriarsi della loro cultura, di costruire le loro associazioni; ma se questi atti restano chiusi dentro i confini di una comunità, i dominati restano dominati. Le scritture dell'omosessualità devono avere l'ambizione di parlare a tutti, e devono mostrare di essere all'altezza di questa ambizione, non per dissolversi in un universalismo indistinto e insostenibile, ma per rivendicare il punto di vista delle particolarità. L'immaginario omosessuale si è sempre mosso tra il senso della propria minorità o marginalità e l'orgoglio di vivere una condizione eccezionale. Possiamo abbandonare i miti della dannazione e del privilegio, della vittimizzazione che ci fa santi o dell'abiezione che ci rende impuri, diventare laici e adulti. La condizione omosessuale rimane minoritaria; ma è da punti di vista fuori centro, e soprattutto fuori del mito del centro, che si vede quello che altrimenti non si riesce a vedere.

SESSUALITÀ, DESIDERIO E OMOSESSUALITÀ (A PARTIRE DA FOUCAULT)

Marco A. Bazzocchi

1. Nei corsi *Subjectivité et Vérité* (il corso al Collège de France del 1980-81) e in *Le souci de soi* (1984) Michel Foucault ha spiegato che per i greci le pratiche sessuali erano classificate come *aphrodisia*, e comprendevano regole ben precise nel rapporto tra due uomini, un uomo e una donna, due donne. Si tratta di comportamenti, di azioni, di figure della sessualità: c'è un legame molto specifico tra quello che è permesso nel privato e le sue ricadute in pubblico, e questo legame riguarda innanzitutto la figura dell'uomo maturo, del cittadino, attorno a cui si dispongono l'uomo adolescente e la donna. Se un uomo adulto, di classe sociale elevata, ricco, con qualità morali e intellettuali, ha rapporti sessuali con un giovane verso il quale porta attenzione, interessi, volontà di cura, questo rapporto viene considerato isomorfo all'interno del sistema sociale. Se, al contrario, lo stesso uomo adulto si sottopone passivamente al rapporto sessuale con uno schiavo (cioè si mette in una posizione di inferiorità

rispetto a chi si trova socialmente inferiore a lui) allora la relazione sarà eteromorfa. Questa la linea di demarcazione: la prima condotta viene considerata buona, corretta, la seconda cattiva, condannabile¹. L'atto sessuale viene dunque considerato non in sé, ma sulla posizione che rivestono i due soggetti che lo praticano all'interno del campo sociale. In questa ottica, esistono individuazioni di atti considerati contro natura sempre tenendo al centro dell'attenzione la figura maschile. Il sesso tra due donne, per esempio, è considerato contro natura per il semplice fatto che si presuppone che una delle due vada ad usurpare il luogo deputato all'uomo: il concetto di contro-natura (come tutto il sistema delle pratiche sessuali) viene regolato dall'uso attivo del membro maschile, cioè dall'atto della penetrazione. Sia chiaro: si tratta di un concetto culturale, fortemente culturale, e non ha niente a che fare con quanto oggi banalmente si considera "contro-natura". Con l'inizio del cristianesimo si consolida una concezione, già presente nei primi secoli, secondo cui la sessualità viene regolata sulla base del contratto matrimoniale: il matrimonio è il meccanismo che regola gli eccessi della sessualità, è uno strumento di controllo reciproco tra moglie e marito, e non ha nessun valore sentimentale o privato. Il matrimonio serve principalmente a sancire il ruolo maschile nelle sue funzioni pubbliche e private: là dove c'è un buon marito ci deve essere una buona moglie, e solo così si garantisce un buon cittadino. Foucault individua un punto di passaggio fondamentale, una svolta di non ritorno là dove gli *aphrodisia*, cioè gli atti sessuali, i comportamenti, le modalità erotiche dominabili o non dominabili, ciò che viene tenuto sotto controllo e ciò che invece sfugge inevitabilmente al controllo assumono lo statuto di una consapevolezza, cioè entrano nella coscienza come una "cesura" (così la chiama Foucault) dalla quale prende spazio una dimensione propria all'individuo, un modo con cui ogni individuo entra in rapporto con se stesso, nasce cioè una "soggettivazione" come forma di un rapporto permanente di sé stesso con sé stesso. L'attività sessuale

¹ Sintetizzo quanto affermato da M. Foucault in *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, Seuil-Gallimard, Paris 2014, pp. 81-82.

non è più connessa al rispetto di un codice di natura sociale ma una forma di osservazione protratta con cui ognuno controlla la propria coscienza. Ci avviciniamo alla concezione moderna di quello che chiamiamo “sessualità”. Si fa strada una nuova presenza, quella che i greci definiscono *epithumia*, cioè il desiderio: il desiderio prende una posizione superiore rispetto all’atto sessuale in sé, perché è proprio il desiderio che apre una forzatura all’interno dell’individuo, spinge la sessualità a debordare rispetto alla consapevolezza di possedere un sesso. Prima esisteva un blocco solido secondo il quale il desiderio si traduceva in atto e l’atto produceva piacere. Dopo (tra Epitteto e Marco Aurelio) il desiderio viene isolato come ciò che mi serve a stabilire un rapporto con il mio sesso, ciò che va osservato, tenuto sotto controllo, elaborato. Io so chi sono se divento consapevole di ciò verso cui mi spinge il mio desiderio².

Questa sintesi del discorso di Foucault sulla sessualità può orientarci per percorrere il terreno in cui si muovono sessualità e desiderio nella letteratura italiana del ’900, considerata come un settore ristretto rispetto ad un discorso culturale molto ampio. Non si tratterà dunque di identificare tappe progressive di una liberazione del desiderio e di una rappresentazione della sessualità, ma di capire come questi fenomeni siano sempre immersi in una rete complessa, dove si intrecciano temi come l’identità autoriale, le forme espressive attivate, il rapporto con il pubblico, il gioco tra provocazione e allusione. Si tratta dunque di capire se (pur in un ambito cronologico ristretto) scrittori che vivono in contesti sociali ampiamente pervasi dalle forze eversive del desiderio trovano soluzioni che in qualche modo possono essere lette parallelamente alle analisi di Foucault che, non dimentichiamolo, scrive all’inizio degli anni ottanta, e quindi ha vissuto, spesso in prima persona, le lotte di liberazione dei decenni precedenti. Il suo corso del 1980 è il punto di approdo di un percorso

² Anche questa è la sintesi da *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France*, cit., pp. 290-293. Oggi si possono leggere i primi passi del percorso di Foucault sulla sessualità nella conferenza di Berkeley del 1975, *Discours et répression*, in M. Foucault, *Généalogies de la sexualité*, Vrin, Paris 2024, pp. 53-76.

intellettuale dedicato alle forme diverse con cui nasce l'immagine moderna della soggettività, e quindi rispecchia un clima culturale assorbito da scrittori per noi più vicini (Moravia, Morante, Pasolini, Volponi, Manganelli, Parise, Arbasino) per i quali il discorso della sessualità ha rivestito un ruolo importante nei diversi processi di simbolizzazione linguistica e letteraria.

2. Le turbolenze della sessualità hanno sempre un duplice aspetto, pubblico e privato, e spesso opere dall'alto potenziale eversivo non riescono a raggiungere il pubblico dei contemporanei ma agiscono dopo anni dalla loro composizione, senza aver perso un certo tasso di interesse. Aldo Palazzeschi scrive un romanzo omosessuale e liberty, dal titolo : *riflessi*, ma il suo romanzo più eversivo, *L'interrogatorio della Contessa Maria*, resta nel cassetto ed esce solo nel 1988, come escono tardi *Ernesto di Saba* (1953, ma 1977) o *Atti impuri e Petrolio* di Pasolini, o *L'odore del sangue* di Goffredo Parise.

Due considerazioni sulle opere censurate. Per quanto riguarda Palazzeschi, che si autocensura, il potenziale eversivo del suo romanzo consiste nel fatto che una donna, colta e aristocratica, non mostra nessun pudore nel rivelare a un giovane amico intellettuale le molteplici forme di erotismo che ha praticato durante tutta la vita. Questa donna assume dunque un ruolo che socialmente spetterebbe a un uomo, quello di seduttore e di dominatore. Lo scandalo non consiste nelle ripetute pratiche sessuali della Contessa, ma nel fatto che una donna nobile possa dichiarare senza pudore tutti i fatti della sua vita sessuale a un giovane che si mette in posizione di ascolto e tenta inutilmente di riprenderla dal punto di vista morale. Lo scandalo ancora una volta consiste nella volontà di dire, non nel silenzio del non dire: «La donna è la menzogna, io sono la verità», proclama la contessa. La sua funzione è quella di portare alla luce, in modo molto semplice, il dispositivo del desiderio maschile, facendo così emergere la sua posizione di donna che può insegnare a un giovane apparentemente moralista i segreti della vita sessuale. Palazzeschi sposta sulla Contessa non il suo desiderio privato di omosessuale

(sempre presente in forme diverse nei processi di teatralizzazione della sua poesia) ma fa del suo personaggio l'incarnazione di una libertà di dire, di una volontà di svelare e di rendere pubblico l'apparato maschile della sessualità, che attraverso di lei viene non solo reso esplicito ma anche ribaltato comicamente. La vera trasgressione sta in questo, cioè nell'aver fatto di una donna la portatrice di una rivoluzione che si trova dentro a un discorso tipico di un mondo abitato solo da maschi.

Ernesto, il giovane alter ego di Saba, incarna la prima esplicita dichiarazione di un desiderio erotico esclusivamente fisico, pronunciato direttamente senza censure dal giovane che vuole provare l'esperienza di un piacere omosessuale e si rivolge a un uomo adulto conosciuto nell'ambiente di lavoro. Lo scandalo è indubbio. Non solo è il giovane a rendere esplicito il suo desiderio, ma esiste anche una forte differenza sociale tra Ernesto, che proviene da una famiglia borghese, e l'uomo che lo deve sodomizzare, che invece appartiene a un mondo povero. Dunque l'inversione di ruoli è anche una implicita scelta di degradazione per la quale poi Ernesto prova vergogna, tanto è vero che quell'uomo sarà allontanato da lui. «Nol sa quel che me piaseria tanto farghe?» – chiede l'uomo a Ernesto, usando il dialetto – «Mettermelo in culo» – risponde il ragazzo. Si tratta di un'espressione netta, pronunciata da Ernesto quasi come un comando. Al che segue la penetrazione: «Non dissero nulla, né l'uno né l'altro, tranne un "angiolo" sfuggito all'uomo poco prima di venire, ed un "ahi" precauzionale emesso dal ragazzo, quando gli parve che l'uomo spingesse un po' troppo». In realtà, il vero scandalo sta nel fatto che il ragazzo rende esplicito, per subito realizzarlo, un desiderio che normalmente sarebbe tenuto nascosto, o censurato, o emergerebbe tra mille incertezze. In altre parole, Ernesto, che è alle soglie dell'età adulta, rivela il suo aspetto di uomo nel momento in cui richiede di essere sottoposto a un atto passivo di erotismo, e lo fa nei confronti di un uomo di classe sociale assai inferiore. Il paradigma antico che Foucault porta alla luce non ha più nessuna consistenza culturale: non si tratta più di una pratica condotta da un uomo adulto, ma è l'adolescente che domina il gioco erotico,

con una inversione dei ruoli. Ciò che Saba ottiene è proprio la dispersione del desiderio di Ernesto su livelli diversi, senza che poi il percorso di formazione prenda realmente una sola strada (e forse questo determina anche l'incompletezza del racconto). "C'è" un individuo desiderante, la sua libertà almeno dentro lo spazio di questo racconto non viene delimitata, il pudore e la vergogna non sono espressi come sentimenti di inibizione ma entrano in dialogo con il desiderio stesso, e con la sua mobilità.

Secondo gli studiosi di Saba, la scelta di Ernesto corrisponde a un cammino iniziatico ben calcolato dallo scrittore, tanto è vero che poi il ragazzo si sottopone al taglio dei capelli, e in seguito cerca un secondo coito con una prostituta. Non so se sia così. Innanzitutto non dobbiamo dimenticare che il romanzo non è finito, e dopo una scena in cui Ernesto si confessa alla madre, inizia un racconto frammentario da cui ricaviamo che Ernesto conosce un coetaneo con il quale vuole intraprendere un vero rapporto amoroso.

La scena con l'uomo adulto è rivoluzionaria proprio perché non mescola sessualità e sentimenti ma li lascia volontariamente separati. Il ragazzo ha bisogno di mettere in pratica un desiderio come se solo così potesse aprirsi un cammino di maturazione che lo libera da alcuni vincoli, soprattutto da quello materno. I sentimenti sono sempre uno strumento che serve a sublimare la sessualità, e quando sono assenti rendono più complesse le proiezioni simboliche che agiscono nel rapporto tra pubblico e lettori. *Chiamami con il tuo nome*, il romanzo di André Aciman che ha fatto successo anche grazie a una versione cinematografica edulcorata, ha agito proprio nell'incrocio tra amore e sessualità che lega per un periodo breve un adolescente a un uomo più adulto, che poi farà una scelta eterosessuale, anche se l'autore, in seguito, darà di nuovo vita all'incontro e lo renderà sentimentalmente ancora più intenso. Il segreto del successo sta proprio nel fatto che il protagonista, a differenza di Ernesto, vive un lungo processo di interiorizzazione prima di arrivare alla pratica omosessuale che gli viene concessa secondo la stessa modalità con cui verrebbe concessa a una ragazza. Questo è il vero meccanismo che scatena l'interesse del pubblico, soprattutto del pubblico femminile.

Passando a un altro contesto, voglio ora citare una frase molto esplicita che viene scritta da Pavese nel suo diario: «Chi guarda una donna con occhio porcino è come se avessero già fatto il pompino» (16 aprile 1940). Lasciamo stare il fatto che Pavese stia creando una specie di gioco linguistico volgare. Il termine “pompino”, che la Treccani non riporta in questa occorrenza, è popolare e volgare. Pavese afferma che guardare una donna in un certo modo significa avere già consumato un rapporto orale. C'è qualcosa di allusivamente cattolico in questa frase, proprio perché evoca un atto sessuale che si realizza solo nel pensiero, attraverso l'impurità dello sguardo. Il peccato sta nascosto, emerge solo con gli occhi, offre un piacere non reale.

Leggiamo ora questa descrizione di Italo Calvino, che viene scritta quasi quarant'anni dopo. Si tratta di uno dei microromanzi inseriti in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove il protagonista viene coinvolto in un amplesso dalla moglie del padrone di casa, la signora Miyagi, ma in realtà desidera la figlia di lei, Makiko, che li sta osservando: «Questa delicata ricognizione tattile veniva da me condotta non solo mediante i polpastrelli ma anche conducendo nel modo più opportuno il mio membro a planare sul suo seno con carezza radente e aggirante, dato che la posizione in cui eravamo venuti a trovarci favoriva l'incontro di queste nostre zone diversamente erogene [...] Si dà il caso che anche la mia pelle presenti, lungo il corso del membro e specialmente sulla parte protuberante del suo culmine, punti e passaggi di sensibilità speciale che vanno dall'estremamente piacevole al gradevole al cagionate prurito al doloroso, così come punti e passaggi atoni o sordi». Si tratta realmente di una scena erotica? A me sembra che lo sia solo in parte, perché Calvino ha polverizzato in modo calcolatissimo tutti gli elementi che la compongono, isolando sensazioni e reazioni, facendo del membro quasi un oggetto privo di contenuti sessuali, dove ciò che conta è la serie di sfumature dei sensi. È come se vedessimo una scena pornografica estremamente rallentata, frammentata in piccole porzioni: il nostro occhio non riesce a collegare gli stimoli e si perde nella perfezione del quadro, sfumatura dopo sfumatura.

E in contrapposizione ecco un passaggio di *Petrolio* (dal famoso Appunto 55) «Sandro cominciò a sbottonarsi i pantaloni... Prima

si limitò a sbottonarsi i pantaloni, e, affondando dentro l'apertura la mano, a tirar fuori il cazzo, evidentemente troppo stretto e sacrificato dentro gli slip blu scuro: poi siccome così non riusciva a estrarlo, con una mossa ancor più burbera e sbrigativa, si slacciò la cinta e si tirò giù i pantaloni fino all'inguine: il cazzo poté così essere estratto dagli slip. E la ragione per cui prima non era potuto saltar fuori era semplice: era diritto. [...] Sorrise festosamente e disse: "Già mi s'è rizzato" [...] Il cuore di Carlo era in tumulto, per la visione di quel cazzo, grande, chiaro, quasi luminoso nel suo pimento, con la pellicina tirata sulla glande appena appena un po' arrossata, e con la leggera screpolatura dovuta a una lanugine inodore, segno che era tanto che Sergio 'non se ne veniva': e del resto il carico del seme e della voglia era ben visibile in una certa palpitazione dell'intero membro, pulito, chiaro, ma nodoso, con le vene affioranti, che si spingevano in fuori e in alto, scoprendo sempre più disperatamente la glande rosea, lucida e asciutta».

L'impostazione stilistica della pagina è molto particolare: mentre Calvino rimane su un unico livello, e gioca soprattutto con gli incroci di sguardi, con la tecnica grafica che rimanda all'arte erotica giapponese, Pasolini mescola livelli diversi, in modo tale che il gergale "cazzo" può coesistere con il "sorridere festosamente", il termine tecnico "lanugine" precede l'indiretto libero "non se ne veniva". Ma l'elemento più anomalo della pagina è che Pasolini usi il femminile "la glande" al posto del convenzionale maschile. Emanuele Trevi si è fermato su questo uso che era già al centro di una nota erudita di Roncaglia, il primo editore del dattiloscritto³. Secondo Trevi Pasolini inventa «un'oscillazione che non esiste» perché in questo momento sta implicitamente alludendo a una condizione di androginia (del protagonista) che corrisponde alla «chiave d'accesso a un livello ulteriore e definitivo della realtà» e, sottolinea Trevi, in modo esplicito, Pasolini vuole che «proprio nel punto di massima

³ Mi riferisco a E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Firenze 2012, pp. 145-146.

energia irradiante, sulla punta del cazzo» siano presenti entrambi «il maschio e la femmina, la glande e il glande».

Non so se questa spiegazione possa convincere, a me non convince. Il testo ci parla della trasformazione, momentanea, di Carlo, e non di quella dei ragazzi che devono soddisfarlo. E credo che l'uso del femminile corrisponda a una specie di preziosismo linguistico che ha una funzione ironica, come se Pasolini volesse dimostrare di usare un tono alto là dove invece la materia sarebbe bassa. E c'è una ragione. La degradazione di Carlo, ingegnere colto e benestante, formatosi in area cattocomunista e pronto a stringere un accordo con i fascisti per quanto riguarda la trasformazione economica dell'Italia connessa al petrolio, si mostra con molta forza nella sua perdita di virilità. L'omosessualità di Carlo, qui, è il ribaltamento del concetto di potere. Chi ha potere possiede, sostiene Pasolini in più occasioni, chi viene posseduto rinuncia a una posizione di potere. Dunque, in modo molto tradizionale, per Pasolini c'è uno stereotipo che il suo racconto vuole rovesciare: essere attivo significa avere una posizione dominante, essere passivo il contrario. Le trasformazioni sessuali che accompagnano la vita di Carlo, o meglio il suo alter ego dominato solo da impulsi sessuali, devono portare a una volontaria esclusione di Carlo dal potere, alla scelta di non partecipare al gioco di chi comanda. E la trasformazione in donna, con il conseguente ritorno al sesso maschile, vanno inquadrati nel gioco complessivo del romanzo, per cui sono i due cliché del binarismo a essere esposti e reciprocamente sottoposti a parodia: in altre parole è come se Pasolini dicesse: vi mostro come il desiderio sessuale possa muoversi in tutte le direzioni, dal momento che viene liberato paradossalmente in un individuo che è la caricatura della sessualità presente in ogni individuo. Se c'è una ipotesi *queer*, come qualcuno sostiene, direi che il *queer* sta proprio nel gioco non nel rovesciamento da maschile a femminile.

Quello che potrebbe infastidire in *Petrolio* è che il sesso sembra dominare slegato dai sentimenti, ma in realtà tutto il romanzo evita i sentimenti programmaticamente dal momento che si tratta di un'opera che rientra in un genere satirico, grottesco, in una tradizione che va da Swift a Joyce, e il corpo è l'unico oggetto in

cui si riflettono gli stati emotivi del personaggio principale, senza mediazioni. Questo personaggio a un certo punto si trasforma in donna. Pasolini descrive con attenzione il corpo che ha perso gli organi genitali maschili, e in quanto donna Carlo può realizzare un desiderio di erotismo assoluto, sottoponendosi a dodici giovani ragazzi del popolo che usano sessualmente il suo corpo in varie forme. Questi dodici ragazzi (che dovevano essere 50) sono identificabili dalle caratteristiche del loro pene, come se Carlo vedesse solo questo e li considerasse unicamente in quanto dotati di un organo sessuale che si identifica con il loro carattere. Credo che lo scandalo consista innanzitutto in questo: Pasolini ha eliminato ogni idea di interiorità creando una scena dove il sesso ha una funzione che prescinde da qualsiasi sublimazione simbolica o retaggio psicologico.

A scandalizzare non è l'omosessualità, ma la sessualità resa assoluta, senza appigli. Inoltre, ciò che crea realmente uno scandalo morale è che un uomo adulto, di classe sociale alta, assuma un ruolo passivo che altera le convenzioni della sessualità maschile attraverso gli stereotipi della sessualità femminile. I due ruoli convenzionali, "passivo" e "attivo", vengono rovesciati. E, ancora più a fondo, Pasolini mette in atto un dispositivo classico (lo sdoppiamento del protagonista) secondo il quale lo statuto pubblico della mascolinità viene posto di fronte all'incarnazione dei desideri erotici, senza differenze di livello. Dividendo Carlo in due metà, quella pubblica e quella privata, il soggetto è costretto a prendere atto in modo esplicito del rapporto di sé con se stesso, come se compisse un atto protratto di confessione pubblica che passa attraverso il corpo e non la coscienza.

Il problema della modernità non è più quello delle pratiche ma quello della soggettivizzazione dei desideri, del loro rimanere impigliati nelle pieghe del corpo: è possibile che in una qualsiasi enunciazione, in un discorso scritto, in un testo organizzato, la sessualità prenda parola senza trascinarsi dietro realmente dei significati? E gli scrittori riescono a elaborare codici specifici legati alla sessualità?

3. Dunque in questo momento la sessualità ha un legame esplicito con l'idea di potere e con la condizione di una società che si trova al centro della sua più tragica trasformazione, quella che porta all'affermazione di un Potere di centro destra, quella che culmina con il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro, e poi con le stragi di Stato (qui Pasolini parla in un appunto di una strage alla Stazione di Bologna). Il vero scandalo a mio parere è proprio questo, ed è l'indice di un clima sociale e culturale che domina da metà degli anni Settanta fino all'inizio degli anni Ottanta: la sessualità non è solo una forma di rivendicazione del privato sul pubblico, non è solo il modo con cui le pratiche emergono in forma sempre più eversiva, contraria alle chiusure morali, e alla fine liberatoria. La sessualità aggancia i grandi temi della trasformazione del paese, e quei temi possono passare attraverso il corpo dal momento che il corpo è il luogo dove sta avvenendo una battaglia. Ma bisogna far attenzione, e ancora una volta è Pasolini a capirlo: il nuovo potere capitalista, fondato sulla riduzione di ogni cosa a merce, esattamente nel momento in cui il corpo sembra liberarsi lo ingabbia di nuovo dentro i vincoli voluti dal meccanismo consumistico. Al potere non importa che la sessualità sia ortodossa o eterodossa, importa che la sessualità sia il dispositivo che crea dei consumatori accaniti. Ed è per questo che la coppia eterosessuale acquista, almeno per due decenni, un ruolo centrale. Quando l'omosessualità verrà normalizzata, cioè non procederà più su un livello parallelo ma oscuro rispetto all'eterosessualità, il potere la accetterà senza problemi, dal momento che gli omosessuali, la coppia omosessuale, acquista finalmente il ruolo importante del consumatore, anzi se possibile scavalca la coppia eterosessuale dal punto di vista consumistico.

Questa è l'analisi che Walter Siti conduce quando crea un cortocircuito tra consumismo occidentale, pervasività dei media e comportamenti omosessuali (mi riferisco in particolare a *Troppi Paradisi*). Siti è colui che ha capito meglio Pasolini, e proprio perché lo ha capito ne rifiuta il maledettismo e l'eroismo che per lui è comunque una persistenza viriloide. Il personaggio che si chiama Walter è un attento analizzatore sia dell'ambito del privato sia di quello pub-

blico. Il suo privato, cioè la condizione di coppia in fallimento, il compagno ormai modellizzato dalla televisione, la falsità pervasiva dei comportamenti, porta a un riassetto che si realizza nelle avventure con il culturista Marcello, che compare non a caso proprio su uno schermo televisivo. E provoca il dispendio economico che si oppone all'accumulo capitalista, l'assorbimento della borgata che addirittura soprasa il mondo borghese e lo ingloba, arrivando a una entità confusa dentro la quale Walter cerca di continuo un ordine razionale (la sua natura di indagatore della realtà è indubbia), pur dichiarandosi dominato da impulsi erotici.

Tra l'epoca di Pasolini e l'epoca di Siti, cioè tra due generazioni distanti vent'anni, il problema che si consuma e sul quale gli autori spesso si mettono alla prova, coscientemente o inconsciamente, è quello del rapporto tra gli atti sessuali (che possono essere descritti con ogni abilità linguistica, dal momento che il linguaggio sembra ormai diventato trasparente rispetto alle cose) e la radice nascosta degli atti stessi, cioè il desiderio. Potremmo ricorrere al paradigma che individua Foucault quando analizza i processi di soggettivazione tra epoca classica e primo cristianesimo. Riprendo il punto da cui è partito il mio discorso. Nel mondo antico le pratiche sessuali sono regolate da norme che vedono al centro la funzione maschile, nel doppio aspetto dell'attività e della passività. Ma in questo caso gli atti sessuali hanno un rapporto diretto solo con la comunità di riferimento, e con l'istituzione del matrimonio. Il matrimonio è un patto che regola i desideri sessuali dei due contraenti, al di fuori di questo patto, l'amore dell'uomo adulto con il ragazzo adolescente è consentito purché vengano rispettate certe regole, fondate soprattutto sulla censura del piacere fisico e sull'attivazione di un procedimento di *philia* secondo il quale l'uomo adulto deve educare il ragazzo e il ragazzo non deve pensare al piacere fisico ma all'educazione che riceve. Qualcosa di simile avviene anche nei divieti sulla ricerca del piacere che un uomo può ricavare dalla frequentazione di un numero eccessivo di donne: l'uomo in questo caso perde il suo ruolo maschile, si femminilizza, si passivizza, esattamente come se si sottoponesse a una penetrazione da parte

di uno schiavo: le regole di un mondo che a noi sembra libero sono in realtà ferree.

Proprio il piacere fisico viene spostato in una zona oscura, là dove resterà per molti secoli. Ma il desiderio invece, cioè la fase che precede la realizzazione dell'atto sessuale, acquista un ruolo fondamentale, sia prima che durante il cristianesimo. La sessualità non è mai la somma della semplice serie degli atti con i quali un corpo entra in rapporto con un altro corpo, ma diventa un aspetto specifico di ogni individuo. E questo aspetto è il frutto del rapporto che ogni individuo ha con se stesso, cioè la propria coscienza. In questo modo proprio la porta aperta dal desiderio conduce, nel giro di qualche secolo, al tema che ci tocca da vicino, cioè l'identità. Questo è il tema che gli scrittori si trovano ad affrontare, indipendentemente dal modo con cui descrivono situazioni narrative impregnate di sessualità. Dal mazzo di carte completo in cui troviamo l'intera gamma degli atti sessuali ne esce una che assume la funzione del Jolly, e per questo è la più complessa da identificare. Si apre uno spazio tra l'io che desidera, l'io che insegue un piacere e l'io che realizza, con un atto erotico, questo piacere. Se seguiamo questa traccia, ci rendiamo conto che implicitamente lo statuto della mascolinità e della femminilità non ci portano più da nessuna parte. La mascolinità non coincide con il fatto di essere maschio. E lo stesso avviene con la femminilità. Il che non esclude – sia chiaro – che ricostruzioni storiche maschili abbiano occultato le tappe percorse da un'altra storia, che non è solo la storia delle donne ma la storia del femminile, molto più complessa e occulta tra le pieghe dei fatti.

Questa è la ragione per cui mentre le pratiche sessuali possono essere oggetto di regolamentazione, di normatività, di controlli esercitati dall'esterno sull'individuo, il rapporto che ognuno ha con il proprio desiderio deve essere oggetto di un'osservazione permanente che ognuno esercita su di sé, un'osservazione che giorno per giorno porta verso la radice del desiderio senza che realmente il soggetto possa raggiungerla mai. In estrema sintesi: non vado a letto con un partner per capire chi sono, ma cerco di capire chi sono per poi scegliere un partner: è da qui che prende inizio una profonda ricon-

siderazione del valore che assume l'identità sessuale. Questo luogo di autoconsapevolezza ha raggiunto oggi dimensioni ampissime, dentro le quali giocano i poteri più forti e occulti del capitalismo. È qui che dobbiamo realmente tenere alta la guardia, distinguendo sempre, ammesso che sia ancora possibile, le scelte reali di ognuno dalle scelte indotte non da ideologie ma da interessi di cui ancora non siamo realmente consapevoli. Proprio là dove non riusciamo a mettere a fuoco le ragioni dei comportamenti (per esempio nel mondo degli adolescenti) può esercitarsi la pressione maggiore. A chi giova creare insicurezze nelle giovani generazioni? A chi proporre l'educazione sentimentale smembrandola dall'educazione sessuale?

4. Proviamo a indicare le fasi con cui nella letteratura moderna osserviamo questo ulteriore passaggio: 1. Fase della sessualità come oggetto misterioso che ha bisogno di indagine e che conduce questa indagine in modo più o meno occultato, facendone emergere solo aspetti parziali. Se vogliamo fare un nome facciamo quello di Proust e della analisi del lesbismo e dell'omosessualità maschile come rivelazioni improvvise di verità segrete. La sessualità è fortemente agganciata a una volontà conoscitiva indefinibile, ambigua, una volontà che porta il soggetto a oltrepassare se stesso. Il desiderio è quella forza che porta me stesso a ignorare i limiti biologici che mi costituiscono come soggetto: io stesso non mi conosco, se compio alcuni atti devo intraprendere una discesa accidentata in me per ritrovare la possibile origine di quegli atti. A questo potremmo anche collegare i Palazzeschi e Saba prima ricordati: non a caso siamo nell'epoca in cui la letteratura tocca da vicino la psicanalisi, si imbeve di psicanalisi perché gli scrittori la considerano la chiave possibile di questa autocoscienza; 2. Fase della sessualità come scardinamento di un ordine borghese, in cui si passa dalla liberazione della sessualità ma anche "dalla" sessualità. Qui possiamo collocare Pasolini, Moravia, Parisè. La sessualità è ormai scrivibile, diventa un codice di valore ampio, sociale, psicanalitico, culturale. Moravia e Pasolini possono individuare nella società borghese capitalistica il terreno sul quale si

sta modellando una nuova forma di individuo, le cui caratteristiche sono innanzitutto l'asservimento del corpo a un codice ancora non del tutto esplicito, quello del consumismo. Pasolini capisce che l'allargamento del campo della morale da lui sperimentato con l'esibizione di corpi nudi e di coiti è solo un velleitario tentativo dopo il quale il Potere si è impossessato anche della sessualità (scrive l'Abiura e gira Salò); 3. Fase in cui, viste le premesse precedenti, gli scrittori devono elaborare un modello di individuo capace di esprimersi senza censure, mettendo in atto complesse strategie retoriche nelle quali emergono il tema del desiderio e dell'identità. O perlomeno, emerge chiaramente che il desiderio è l'agente principale connesso alle scelte sessuali. «Agire su se stessi» afferma Foucault a proposito di questa nuova prospettiva che sostituisce la tradizionale pratica degli atti sessuali e introduce un principio che precede la pratica, che la mette in secondo piano, e che noi chiamiamo "desiderio", mentre nel cristianesimo entra nella sfera dell'interiorità e della soggettivizzazione.

Proprio su questa ultima fase vorrei fermarmi, utilizzando esempi che vengono dagli autori omosessuali che più si sono trovati coinvolti in un processo che non ha una cronologia fissa. Intendo: Arbasino con *Anonimo Lombardo* (1964), Pier Vittorio Tondelli con *Altri libertini* (1980), Aldo Busi con *Seminario sulla gioventù* (1984), Siti con *Altri paradisi*. Dovrei aggiungere, ma non riesco per questioni pratiche, Patroni Griffi con *Scende giù per Toledo* (1975), o Milena Milani con *La ragazza di nome Giulio*, o Goliarda Sapienza con *L'arte della gioia* (1974, ma 1994).

Foucault spiega che per l'uomo greco la virtù principale è la temperanza, cioè la capacità di lottare contro la tirannia dei propri desideri, di operare su se stesso in modo da controllare e rendere consapevole l'attività che si esercita nei confronti degli altri nel campo dell'attività sessuale. Foucault la chiama una «struttura di virilità». Ora può sembrare paradossale che alcuni dei romanzi da me qui sopra nominati rappresentino campi di eversione sessuale molto espliciti ma perseguano anche, in modo sottile, una forma di esercizio che riguarda il personaggio che parla e che confessa la propria sessualità. Ancora una volta la radice si potrebbe trovare in

Pasolini, ma Pasolini declina sempre con forme di sacrificio personale e di autopunizione quello che invece è ampiamente accettato per scrittori di nuove generazioni, anche se non escludo che un sottofondo vittimistico lasci comunque tracce: il Walter che parla nei primi romanzi di Siti, come l'io che parla in Busi, ostentano spesso un ruolo di inadeguatezza al mondo che li circonda ma lo rovesciano altrettanto spesso in una coscienza di superiorità intellettuale e morale che li rende capaci di vedere là dove gli altri non vedono, spesso di sopraffare dialetticamente i loro partners (la tecnica del dialogo è l'elemento centrale in entrambi gli scrittori, e assume spesso forme paradossali e stranianti). L'omosessualità non è più un vizio oscuro ma gli antichi stratagemmi di occultamento, una volta considerati inutili, possono essere introiettati e produrre personalità estremamente eversive, dove l'identità acquista caratteri che propongono un nuovo "stile di vita", una nuova forma di "etica" che scava all'interno dei gruppi sociali considerati normativi, portando alla luce azioni non conformi ma in ogni caso modellate da principi morali. I personaggi di queste opere, spesso sovrapponibili ai loro creatori, sono capaci di scavare nell'intimità degli altri, esercitano sugli altri il privilegio della loro superiorità intellettuale. Busi, per esempio, da *Seminario della gioventù*: «Vuoto e disponibile, ecco come sono felice di essere. Vuoto come un incavo che attende una colata di vita che non sia questa e che ci sarà a patto che io sia capace di crearmela dal nulla», e anche: «Le vere personalità sono quelle inventate: non c'è grandezza dove non c'è autoviolenza, e nessuna umiltà è possibile se non è umiltà nella grandezza di non proporsi e di non conseguire nessun fine»⁴. Questo sforzo di autocreazione, di plasmabilità ininterrotta, che ha una derivazione modernista (potremmo pensare al Felix Krull di Thomas Mann), diventa la forza motrice del romanzo, dentro al quale avventure omosessuali e coinvolgimento in avventure femminili non si elidono a vicenda. Anzi. L'io di Busi narratore e

⁴ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, Mondadori, Milano 1984, pp. 57-58.

di Barbino personaggio riescono a far emergere, negli altri, ogni deviazione dalla norma. Il romanzo contiene l'analisi di tre personaggi femminili assolutamente fuori da stereotipi, tre donne che ruotano intorno a Barbino e che interagiscono con la sua bizzarria (Geneviève si muove lungo un cammino di falsificazione e di svelamento parallelo a quello del protagonista).

Tondelli è forse l'autore che innesta la maggior carica eversiva nell'Italia degli anni Ottanta, con un'operazione che si ricollega a quanto realizzato da Arbasino nel 1964 con *Anonimo Lombardo*. Il ricorso a un parlato continuo, giocato a livello gergale e popolare, con parole proibite e bestemmie, ma anche con improvvise impennate liriche, è la ripresa del codice colto, con continui rimandi alla cultura settecentesca, da Parini al melodramma, con cui Arbasino infarcisce le confessioni del suo *Anonimo*. Ma nel 1964, proprio perché chiuso in una armatura potentemente colta, Arbasino non subisce nessun tipo di persecuzione giudiziaria, mentre *Altri libertini* viene sequestrato, esattamente come era successo a *Ragazzi di vita* nel 1955. Oggi bisognerebbe riguardare le due opere una di fronte all'altra, e forse si scoprirebbe che il personaggio di Arbasino prova pene d'amore e di letto sempre filtrate attraverso un codice lirico-melodrammatico, per cui ogni scena erotica è prontamente accompagnata da citazioni che ne depotenziano il valore scandalistico, tipo: «mi eccita spaventosamente! Tutti quelli che l'hanno molto grosso come lui vogliono continuamente prenderlo!» e in nota: «Les plaisirs sont amers d'abord qu'on abuse: / Il est bon de jouer un peu, / Mais il faut seulement que le jeu nous amuse»⁵. Arbasino lo teorizza nel racconto stesso. La sua tecnica alla Stravinskij: «suole concludere ogni pagina soi-disant "ispirata" o almeno "corretta", con l'ammicco della dissacrazione dissonante, la sofisticata degradazione del pastiche-parodia»⁶.

Arbasino conduce la sua formazione erotica con grandi paracaduti che lo proteggono. Ha bisogno della cultura come forma di compro-

⁵ A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Adelphi, Milano 1996, p. 56.

⁶ Ivi, p. 62.

messo. Non è un caso se, a proposito di un romanzo successivo, la *Bella di Lodi*, è stata fatta l'ipotesi (da lui stesso sconfessata) di un'opera dell'archeologia *queer* italiana, perché la giovane protagonista benestante, innamorata di un nullafacente belloccio, potrebbe essere la maschera che nasconde un desiderio maschile. Il che dimostra che il problema non è quello della sessualità ma quello del desiderio che plasma l'identità, per cui un personaggio femminile resta tale anche se si fa portatrice di un desiderio che arbitrariamente attribuiamo all'omosessualità di chi la ha creata. E che Arbasino scenda in campo per difendersi la dice lunga sulle schermature con cui un autore si ribella a un'operazione critica che lo farebbe assumere in un campo identitario specifico, quando invece vuole parlare a una media borghesia colta che preferisce gustare la "dissacrazione dissonante" e trascurare cosa c'è sotto (Pasolini diceva che Arbasino tirava giù i pantaloni al suo pubblico, con un gesto dissacrante...). Qui andrebbe introdotto, come controcanto, il discorso recentemente proposto da Alberica Bazzoni⁷ sulla «dissimulazione» presente nei romanzi lesbici di formazione (Alice Ceresa, Goliarda Sapienza), dove la mancanza di una vera tradizione sessuale spinge le autrici a girare intorno al codice del romanzo maschile e a esprimere le strategie di nascondimento con cui le giovani donne devono tenere nascosto il loro desiderio in modo opposto a quanto viene invece esibito nei romanzi omosessuali al maschile. Ci troviamo dunque in una situazione anomala: il processo di soggettivazione della giovane lesbica, tenuto nascosto, viene spesso deviato verso un rapporto eterosessuale che resta sempre carente proprio perché all'origine il desiderio non ha potuto manifestarsi. Ciò che per gli omosessuali maschili tradizionalmente avviene di nascosto, in luoghi specifici, per le donne lesbiche che scrivono della loro esperienza tra anni Sessanta e anni Settanta è marcato dalla originaria soffocazione del desiderio, che poi si ripercuote in successive soffocazioni: le due tradizioni non possono procedere parallelamente perché quella maschile

⁷ Cfr. «Allegoria», 88 (2023).

ha trovato la voce nel segreto o nella simulazione, mentre quella femminile è stata costretta a strategie di dissimulazione, legate anche alla diversità delle forme di orgasmo. Scrive Sapienza: «Lo stadio di omosessualità o di masturbazione, se esaurito nel suo limite, non è necessario alla comprensione di se stessi, del proprio corpo?» (*Lettera aperta*). Sapienza sembra essere in sintonia con l'idea di Foucault: la sessualità non è più questione di atti, di tecniche, ma di indagine protratta dell'io con se stesso.

Al contrario di Arbasino, Tondelli scende a livelli bassi. Però questo non significa niente dal punto di vista dell'aspetto che sto considerando. Non è l'abuso del linguaggio che modifica realmente il codice della sessualità. Il linguaggio si modella secondo le spinte interne del desiderio, le asseconda o le occulta, le esibisce o le frena. Il vero nucleo psichico dei racconti che formano *Altri libertini* è la solitudine, la ricerca di uno statuto identitario ancora fragile, la anticipazione della coppia omosessuale che ormai si adegua alle regole della coppia eteronormata, cerca freneticamente di negarla ma poi vi gira intorno ossessivamente. Leggo solo l'inizio dell'ultimo racconto, che è modellato sull'idea ripresa da Celati del vagare come svuotamento dell'io e delle passioni negative: «Lacrime lacrime non ce n'è mai abbastanza quando vien su la scoglionatura, inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo e manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non c'è da far proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro»⁸. Su questo stato di "scoglionatura" si innesta il tema dell'odorino, cioè della ricerca di un "fuori" che possa servire come correzione rispetto alla disillusione individuale, il "fuori" che a questo punto diventa il mondo in tutti i suoi aspetti meno convenzionali, come dichiara il ragazzo incontrato in autostrada con la macchina da presa, che si rivela alter ego dell'autore: «L'occhiocaldo mio s'innamorerà di tutti, dei frak dei beatnik e degli hippy, delle lesbiche e dei sadomaso, degli autonomi, dei cani sciolti, dei froci, delle superchecche e dei filosofi, dei pubblicitari ed

⁸ Cito dalla prima edizione, P. V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 177.

eroinomani e poi marchette trojette, ruffiani e spacciatori, precari assistenti e supplenti, suicidi anco ed eterosessuali, cantautori et beoni, imbrocchi sballati scannati bucati e forati»⁹.

L'evoluzione di Tondelli portava a elaborare questo malessere nella forma del romanzo di confessione condotto di fronte alla morte. *Camere separate* è il tentativo di tenere insieme quanto nel 1995 stava appena albeggiando, sotto la falce dell'AIDS, cioè l'esperimento della coppia omosessuale, l'elaborazione del desiderio che mette in crisi la condotta di vita sia sul versante privato che su quello pubblico. Il romanzo è un lungo, malinconico *mémoire* con cui Tondelli parla della coppia come esperimento di irregimentare il desiderio che si rivela una via d'uscita inutile quando la coppia si disgrega ed emerge l'elaborazione del lutto. In realtà l'apprendistato del protagonista si rivela incompleto, le camere separate del titolo anticipano la traiettoria di un destino che si conclude nel momento in cui, riprendendo il tema di *Altri libertini*, dichiara la scoperta della sua vera natura, cioè quella di diventare il cantore delle giovani generazioni, espandendo a livello pubblico ciò che si è inaridito a livello personale. A questo, del resto, portano i modelli dell'autore, da Auden a Isherwood alla Bachmann. In una scena del romanzo, ambientata in un locale gay, avviene un incontro erotico con uno sconosciuto. Questa scena ha un potenziale eversivo molto esplicito, anche per gli anni Novanta. Ma dovremmo paragonarla a una scena parallela che Busi inserisce nel *Seminario*, come omaggio a Proust e come sovvertimento dello stereotipo: «Prima cosa: solita puntatina ai cessi, proprio per toccare con mano il fatto di essere libero e di poter disporre del mio tempo come meglio mi aggrada, cioè meditando. Come al solito, dopo tre minuti non spio più gli uomini ma seguo automaticamente i voli delle zanzare, e quando vengono a tiro, splaff, le schiaccio. Sulle piastrelle ci sono ancora i segni dei miei precedenti passaggi»¹⁰.

E a seguire: «Il bello dei cessi pubblici è la sdrammatizzazione degli organi sessuali: diventano giocattoli democratici, a cui tutti

⁹ Ivi, p. 190.

¹⁰ A. Busi, *op. cit.*, p. 166.

possono dare una sbirciatina o una palpatina -quasi tutti. Una forma di saluto universale tra anarchici». Infine: «L'oscenità ridotta a passatempo, ecco quello che dà fastidio all'ordine politico e ai suoi tutori: il gesto pericoloso e gratuito di stare in piedi due ore a schiacciare zanzare senza sentire nessuna nostalgia del grande apparato social-erotico che lo Stato controlla per la soddisfazione degli "istinti" dei contribuenti». In un certo senso, Busi si è già liberato dai moralismi, mentre Tondelli, che scrive dopo, deve probabilmente fare i conti con un contesto che si sta richiudendo, sta leggermente regredendo verso convenzioni che sembravano ormai superate, e soprattutto deve inserire la scena erotica nel codice drammatico e sentimentale che percorre tutto il suo ultimo romanzo, dove finalmente ci viene mostrato come la formazione dello scrittore sia una struttura riparativa nei confronti di un trauma personale, non sempre esplicito nei racconti precedenti. L'idea di farsi cantore di giovani generazioni, di metterle al centro della sua opera, deve risarcire il narratore dall'esperienza di morte e di perdita di appiglio sul corpo del proprio amante (anche per questo si tratta di "camere separate", da intendere come due spazi mentali diversi – quello luttuoso e quello euforico giovanile –, capaci però di comunicare tra loro).

Siti ha compiuto un'oltranza ancora più esplicita. Busi esprime un mondo omosessuale che ha regole e che si infila nel mondo eterosessuale scardinandolo. Siti arriva alla conclusione che il mondo del desiderio è ormai modellato sul desiderio omosessuale. Tutto passa attraverso il concetto di "finzione", cioè di attrazione rivolta a un sé inautentico, manipolato, rimodellato che rappresenta l'ideale dell'io di chi parla, cioè di Walter, e che si incarna nei corpi dei culturisti, dentro i quali Walter rintraccia la perfezione platonica originaria, che viene poi fatta coincidere con il sogno di una società consumistica planetaria. In altre parole, il desiderio omosessuale è ormai normalizzato non per conquista politica ma per imposizione mediatica. «L'omosessualità come avanguardia dell'integrazione consumistica; maestri di recitazione, nell'epoca della recitazione universale. E maestri di regressione infantile, nell'epoca dell'infantilismo di massa: se il consumismo è la lotta dell'inconscio contro

il conscio, dell'im maturità contro la maturità, gli omosessuali ne sono gli alfieri».

Tutti sono omosessuali, in quanto consumatori di desideri-merci (cioè immagini, artefatti, oggetti manipolati), e quindi nessuno lo è più. Siti dichiara implicitamente la fine della cultura omosessuale come è stata rappresentata da Pasolini a Busi (che è il suo vero modello antagonista), mentre Arbasino può essere ridotto a una macchietta venerata ma ormai incapace di agire nel presente. Resta però un principio di autenticità, dal momento che il corpo di Marcello, il body builder prostituto cocainomane, subisce (un po' come Ninetto in Pasolini) un processo di risacralizzazione fisica, che ne fa uno diverso dagli altri. È il suo corpo, anzi la natura specifica della carne del suo corpo, a costituire l'eccezione capace di attivare un desiderio salvifico, esattamente come in Proust il colore della guancia di Albertine costituisce un'essenza inarrivabile, una specie di frammento di mondo ormai perduto. È Ercole, eroe che passa dalla terra agli inferi, che è virile ma sa travestirsi da donna: «Quando gioco con Marcello, è la Natura (la montagna) che mi fa un pompino». Possedere Marcello significa arrivare a un grado zero del desiderio, cioè riportare la sessualità a una tecnica che coincide con un'indagine protratta di sé. Tutta l'opera di Siti (al di là del problema dell'autofiction) può essere considerata una protratta rappresentazione di un uomo che si espone pubblicamente con le sue manie erotiche, ne fa un oggetto di autoanalisi che però sempre più diventa anche analisi del mondo che lo circonda, o dei mondi che lui attraversa (borgate romane, televisione, mondo cattolico, mondo della finanza, borghesia milanese ecc.). Ogni volta c'è un personaggio che si ricollega a un io precedente, portando in una direzione diversa e con declinazioni diverse la sua esperienza erotica. L'insieme di questi personaggi (che siano in prima o terza persona) percorre le trasformazioni della società italiana degli ultimi decenni. Il corpo di questo personaggio invecchia, e progressivamente emergono aspetti sentimentali inaspettati. Forse Siti è il vero autore della borghesia italiana nel capitalismo avanzato, forse al tono alto melodrammatico di Arbasino e a quello basso picaresco di Busi si

contrappone ora un tono intellettuale medio alto che si mescola di continuo con il corporeo non basso (secondo la vecchia definizione di Auerbach) ma reso sublime nelle forme dei corpi desiderati. Sarebbe forse utile un raffronto tra il discorso che Massimo Recalcati conduce sul godimento del capitalista, e sulla rivalutazione della Legge come spazio dentro al quale può esercitarsi una forma di desiderio, e quello di Siti che invece entra e esce, con effetti di smascheramento esibizionistico di sé, dallo spazio della Legge, ma poi in realtà proprio nella elaborazione di un modello che è sempre in fieri rivela una ricerca sottile di una soggettività capace di frenare le derive di godimento del presente e dei suoi alter ego. Siti vede nelle forme perfette del corpo di Marcello l'annuncio del godimento del "tutto", mentre invece Recalcati insiste sulla necessità della Legge come preservazione del "non tutto", cioè di un godimento parziale e limitato che però non spegne la forza del desiderio¹¹. Per Siti il "non tutto" è implicito nella forma stessa della sua narrazione, cioè nell'ironia profonda con cui lui osserva, anche quando ne diviene empatico, la disperazione del suo alter ego omonimo (o degli alter ego eteronimi di altri romanzi). Recalcati pensa a un soggetto capace di rendersi il più possibile "trasparente", Siti mette in scena i nodi oscuri che stanno dietro questa trasparenza irraggiungibile. Le rabbie del Walter professore universitario vengono compensate dalle lotte di ambito intellettuale, mentre i desideri sono convertiti in trasgressioni che però rivelano sempre qualcosa di mefistofelico adeguatamente addomesticato. E non a caso il tema della vita di coppia avanza progressivamente da *Altri paradisi* a *I figli sono finiti*. Marcello (il body builder cocainomane) contiene in sé qualcosa di "sublime" (come i suoi simulacri successivi), mentre Walter progressivamente acquista caratteri ambigui, cinici, a volte fastidiosi. La sua psicologia coniuga acume e ristrettezza, una formazione reattiva rispetto al modello pasoliniano, di cui Siti accentua i caratteri velleitari e

¹¹ Uso questa ultima formulazione con cui Recalcati affronta il tema della Legge all'interno delle istituzioni nel saggio *Il vuoto e il fuoco*, Feltrinelli, Milano 2024, pp. 32-34.

esageratamente trionfalistici (in realtà c'è nel secondo Pasolini un discorso sulla vecchiaia che Siti ha ben presente).

Walter si sottopone a un'operazione chirurgica che gli consente di potere mantenere ancora uno "statuto di virilità". Nello stesso tempo però ritornano fuori i sentimenti, occultati nelle pratiche erotiche. «Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia», cioè un corpo finto (il culturista) sta cancellando la verità di un corpo vero che si è sottoposto alla tecnologia. L'eversione si normalizza, Walter sembra un nonno amorevole accudito da un nipote porcello (o che recita questo ruolo). Siti riscrive comicamente il codice dell'eros con uno sberleffo rivolto all'immagine della vita di coppia, che resta il luogo dove il desiderio viene spinto a forza ormai da qualche secolo.

ESTRANEO AD AMBIENTI PARTICOLARI:
SUI SIGNIFICATI DELL'OMOSESSUALITÀ
NEI ROMANZI DI MASTRONARDI

Giulio Iacoli

1. *Premesse a una tematizzazione: risvolti biografici, presenze testuali*

Difficili oggi a inquadrarsi in un termine sfumato – e, verosimilmente, oltremodo lontano dall'orizzonte mentale dell'autore – come “queer”¹, nella breve parabola narrativa di Lucio Mastronardi a venire tematizzati, al contrario, sono la viva coscienza del problema

¹ Nell'importante assiomatica introduttiva di *Epistemology of the Closet*, in luogo di un più aggiornato e inclusivo “queer” (ma siamo solo agli esordi della fortuna accademica del termine, va ricordato), troviamo un impiego ponderato e storicizzato della categoria di “omosessuale”, a cui questo stesso saggio si rifà: «“omosessuale” e “gay” appaiono ora entrambi adeguati per essere applicati a periodi distinti e dissociati della storia di un fenomeno per il quale non esiste più alcuna etichetta atemporale», E. Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* (1990), a cura di F. Zappino, prefazione di S. Antosa, Carocci, Roma 2011, p. 49.

dell'omosessualità, il corpo e la condizione materiale dell'omosessuale nella società in cui si situa. E questo in una provincia, la Lomellina, ritrovatasi a un tratto benestante, fra i centri propulsori del "boom", e per la precisione capitale dell'industria calzaturiera così vividamente dipinta da Mastronardi nel corso della sua trilogia come negli articoli e nei racconti dal carattere di denuncia, e nel tempo rimasta, per contro, incolta, «fra le più povere quanto a vita intellettuale e sociale»:

Si dirà che Vigevano fa storia a sé. Può darsi, ma ho la vaga impressione che nella provincia italiana toccata dal miracolo la piccola industria sia in gran parte così, avventura e improvvisazione. Di certo essa sta mettendo quantità enormi di denaro nelle mani di neoborghesi impreparati a spenderlo, combattuti fra il desiderio di mostrarlo e quello di nascondere, terrorizzati al pensiero di perderlo².

Sono i tratti di vita e società vigevesi, questi, ai quali Giorgio Bocca ha affidato, indelebilmente, la sua descrizione della cittadina in un'inchiesta, *Mille fabbriche nessuna libreria*, pubblicata sul «Giorno» a inizio del 1962, pochi mesi prima dell'uscita del *Maestro di Vigevano*. La descrizione consuona in più punti con il ritratto impietoso racchiuso dalle narrazioni mastronardiane, dal *Calzolaio* edito sul «Menabò» nel '59 (e poi in volume nel '62), al *Maestro*, sino a giungere al volume che chiude la trilogia dedicata al centro lomellino, il meno riuscito, e meno fortunato, *Meridionale di Vigevano* (1964). Ma sfondo, figure e temi sarebbero rimasti i medesimi, nelle narrazioni pubblicate lungo gli anni Settanta: il romanzo *A casa tua ridono* (1971), e la galassia di racconti contenuti in *L'assicuratore* (1975).

Ora, se lo sfondo provincial-produttivo appare chiaro, va individuata con esattezza la presenza di contrasto, per così dire, dell'o-

² In P. Pallavicini, A. Ramazzina, *Mastronardi e il suo mondo*, Edizioni Otto/Novecento – Comune di Vigevano, Biblioteca "Lucio Mastronardi", Milano-Vigevano, 1999, pp. 60-67 (le citazioni provengono, rispettivamente, dalle pp. 66 e 63; il capitolo 3, nel quale è raccolta l'inchiesta, è stato curato da Piersandro Pallavicini).

omosessuale all'interno di questo stesso mondo conchiuso: figura, o motivo, impalpabile eppure determinante, per il modo con cui, incarnando una tipologia maschile deviante, un'eccezione vistosa ed esecrabile³, anima e mette in risalto l'ossessione per la propria virilità che connota la società maschile del Vigevanese. L'angoscia omofobica che, come vedremo, assilla Pietro, il padre di *A casa tua ridono*, il vero e proprio "panico omosessuale", nei termini di Sedgwick⁴, che agisce in lui con fissità ossessiva all'idea di una relazione tra il figlio Luigi e l'amico di questi, Filippo Barnocco, si fa espressione di un'emergenza cognitiva, sentimentale e relazionale, e di una condivisa tensione alla stigmatizzazione degli elementi più inermi della società, come, a colloquio con Bocca, lo stesso autore fa trasparire:

C'è una parte del tuo libro dedicata alla presunta, raccontata, immaginata omosessualità di Luigi, il figlio di Pietro. Perché l'hai scritta?» «Perché l'omosessualità nella provincia operaia è un problema molto sentito, un problema serio. Noi abbiamo imparato a fare l'amore l'altro ieri, dagli immigrati meridionali; noi non avevamo il coraggio di dire, di pensare che fare all'amore è bello; ne parlavamo sempre in modo indiretto, come a chiedere scusa: ho fatto l'amore, ma *per stabilire un primato o per fare un dispetto o per far vedere chi sono*. In questo amore recitato, camuffato, il problema della omosessualità, vera o immaginaria, può diventare drammatico. *Se si dice, di uno, "non l'ho mai visto con una donna" è finito, segnato*⁵.

³ Di qui l'interesse per il tema sociologico della "fuga verso la città", prospettato in S. Chauvin, A. Lerch, *Sociologia dell'omosessualità* (2013), prefazione di C. Rinaldi, Kaplan, Torino 2016, pp. 37-39.

⁴ Per la categoria (e i suoi effetti contaminanti), di comune impiego in ambito giudiziario, nelle strategie di difesa degli aggressori, e poi ampliata e rivista teoricamente dall'autrice, si rimanda ancora a E. Kosofsky Sedgwick, *Stanze private*, in part. alle pp. 51-55, e *passim*.

⁵ G. Bocca, *A casa tua ridono*, «Il Giorno», 11 agosto 1971, ora in P. Pallavicini, A. Ramazzina, *Mastronardi e il suo mondo*, cit., pp. 106-108 (p. 108), corsivo mio.

E segnato ne fu pure Mastronardi, stando a quanto Riccardo De Gennaro, autore di una ricca biografia (*La rivolta impossibile*, del 2012), ha prontamente riconosciuto. Nelle parole dell'intervista sopra riportata trapela infatti la memoria viva delle sferzanti parole di pubblica umiliazione cui il giornalista locale Pallavicini (a sua volta, poi, traslato in Pallavicino e a più riprese spernacchiato nelle pagine del *Maestro*) aveva fatto ricorso, per vendicare la stimabile categoria degli operosi concittadini scarpari, a fronte del ritratto mordace di uno di loro, il finzionale e, a quel tempo, si può intuire, assai riconoscibile Girini, ne *L'industrialotto* (ma farà il proprio ritorno sulla scena cittadina nel *Meridionale*), pubblicato sull'«Unità» il 30 settembre del '62⁶:

Ecco che cosa arriva a scrivere in quei giorni sul settimanale *L'informatore vigevanese*, il «giornalista di punta», Vito Pallavicini, sempre pronto a correre in soccorso del più forte: «Lucio, nessuno ti ha mai visto con una donna... – insinua – Nessuno sa di qualche tuo piccolo e anche vecchio “flirt”... Se fosse esistito la stampa nazionale se ne sarebbe subito impadronita»⁷.

Come si vede, non si tratta di un'idea astratta, colta nelle trasformazioni che investono un intero paesaggio antropologico, e nello specifico le relazioni che hanno luogo nella stessa «provincia operaia»; l'autore ha sperimentato su di sé il potere dell'asserzione infamante. Né la tematizzazione dei conflitti tra padre e figlio, così centrale nell'intreccio di *A casa tua ridono*, è indenne da profonde risonanze biografiche, se stiamo alla testimonianza di amici che bene ricordano l'educazione autoritaria impartita da Luciano Mastronardi al figlio:

⁶ Ora in L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, introduzione di G. Tesio, Einaudi, Torino 2002, pp. 267-272.

⁷ R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, prefazione di G. Fofi, Ediesse, Roma 2012, p. 79. Sulle provocazioni di Pallavicini vedi inoltre ivi, p. 110.

Di Lucio, privo del suo temperamento, arriva addirittura a pensare che sia omosessuale. La sua convinzione nasce non solo e non tanto dalla difficoltà che Lucio manifesta nei rapporti con le ragazze, quanto piuttosto da un'amicizia molto stretta del figlio adolescente con un amico. Ricorda Piera Zanoletti, un'amica di famiglia: «Intorno ai 18 anni Lucio aveva un amico con cui trascorrevva moltissimo tempo. Un giorno il padre l'ha aggredito e gli ha dato dell'omosessuale, riempiendolo di botte.» E Di Blasio: «L'impressione che Lucio suscitava in coloro che non lo conoscevano era quella di essere un pederasta. Ma posso escludere nella maniera più assoluta che lo fosse»⁸.

Se i risvolti biografici della tematica omosessuale, in Mastronardi, restano comprensibilmente, e in larga misura, impliciti e imponderabili, un'immagine rende conto in maniera esemplare della sua generale funzionalità narrativa: il suo costituirsi in un insieme di paure e interdetti, segnali allusivi, pettegolezzi che conducono a una precisa sanzione sociale, il venire segnati a dito, come indicazione precisa della ferocia e della precisione sistematiche con le quali l'individuo debole viene a essere attaccato⁹.

2. *Apparizioni in forma di motivo: l'accostamento a «quellità»*

In un ciclo dotato di innegabile congruenza interna come la trilogia dedicata a Vigevano¹⁰ – come pure nei prolungamenti della narrativa di Mastronardi –, al cui interno hanno un peso notevole i

⁸ Ivi, pp. 95-96.

⁹ Di un «pavore-fascino per le ferite» ha parlato Giuliano Gramigna, recensendo *A casa tua ridono* (*Pietro ha paura di farsi del male*, «Corriere d'informazione», 11-12 settembre 1971).

¹⁰ La continuità sarebbe stata enfatizzata a livello editoriale con la ripubblicazione della trilogia in volume unitario, *Gente di Vigevano*, a cura di S. Pautasso, Rizzoli, Milano 1977.

concetti di onorabilità maschile¹¹, reputazione e orgoglio virile, anche declinati in forme specifiche, o qualità rivendicate come caratteristiche del *vir* vigevanese, quali vocazione e capacità imprenditoriali¹², l'affioramento dell'omosessuale come figura discreta, di contrasto, si è detto, agisce nei margini del discorso narrativo. E tuttavia, la sua sussistenza come motivo libero – e dunque funzionale a definire sviluppo e modi dell'intreccio, piuttosto che a determinare la configurazione della fabula: il *come*, a dispetto del semplice *che cosa* –, rivela una sua significativa efficienza: puntualizza, fa risaltare un preciso assetto sociale, o viene a correggere o addirittura a contraddire aspettative, progetti individuali. Se quest'ultimo è inequivocabilmente il caso rappresentato in *A casa tua ridono*, dove però l'omosessualità ha una sua ben più sicura consistenza tematica, che dunque richiederà uno spazio autonomo di analisi, è interessante vedere la sua realizzazione già fra le pieghe del *Maestro di Vigevano*, il più complesso, quanto ad ampiezza di intreccio e sistema dei personaggi, dei romanzi di Mastronardi.

In un capitoletto della terza e ultima parte, il sedicesimo, Mastronardi fa convergere due distinte sottotrame, una legata alla vita pubblica, scolastica del narratore, e l'altra incentrata sul suo privato – rispettivamente, *a*) la contesa fra il maestro comunista e precario, l'eterno supplente Nanini, e il collega dalla specchiata carriera, insi-

¹¹ Ne è un esempio perfetto il Mombelli *maestro di Vigevano*, ossessionato, fra l'altro, dall'assottigliarsi del *catrame* che ricopre la pelle, i corpi, le estremità dell'individuo, e che consiste, in buona sostanza, nella crosta di dignità cui si aggrappa l'individuo: un'immagine, questa, di rara icasticità, sintomatica di una tenuta psichica del narratore dubbia, che frana di continuo, all'interno della narrazione, con effetti di sdoppiamento, estraniamento da sé; si veda la lettura in questa chiave di M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, «Strumenti critici», XXIX (2014), 3, pp. 455-474.

¹² Al riguardo, si permetta il rimando a una prima indagine, contenuta in G. Iacoli, *Alzare la testa. Sul problema della mascolinità nella narrativa di Mastronardi*, in L. del Castillo, C. Panella, M. V. Tirinato, T. Toracca (a cura di), *Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)*, «L'ospite ingrato», 8 (2020), pp. 131-154.

gnito fra l'altro della medaglia d'oro e giunto alle soglie del massimo pensionabile, Amiconi, cui seguono i funerali, a breve distanza, di entrambi, e *b*) l'ossessione del tradimento da parte della moglie Ada, confessato infine, in punto di morte, da lei stessa.

Per condurre a una sintesi le dense linee dell'intreccio: dopo avere partecipato al corteo che segue il feretro di Amiconi traendo con sé il proprio figlio adolescente, Rino, Mombelli acconsente alla richiesta di quest'ultimo di spingersi a fare visita alla tomba della madre. Dinanzi alla lapide di Ada, il maestro è però come soggiogato dal suo ritratto, che pare animarsi, secondo un procedimento caratteristico delle narrazioni di ordine fantastico¹³. La donna, che con il tempo aveva preso a disprezzarlo apertamente, sbeffeggiando la sua figura pubblica di "maestrucolo" come pure, sul piano privato, la sua scarsa valentia virile, e che in punto di morte gli aveva rivelato come Rino non fosse in realtà figlio suo, lo sogguarda ora vittoriosa, con un «sorriso sarcastico»¹⁴, misto di scherno e compatimento. La reazione sacrilega di Mombelli, che sputa sulla tomba, ha l'effetto immediato di sgomentare e far fuggire il giovane, che non tornerà a casa. Apprendiamo da uno dei carabinieri, giunti a casa del maestro per condurlo con sé alla stazione, che Rino, nella sua fuga, «[h]a percosso un vecchio e l'ha derubato»; a suo carico pendono, per soprammercato, «atti osceni con uno di quellilà – seguitò, e indicò l'abitazione di un famigerato omosessuale»¹⁵.

Nel breve e convulso svolgimento della sequenza, il provocatore, iconoclasta Mastronardi dà libero corso a quello che oggi, sulla scorta di alcune tendenze radicali nella teorizzazione queer (Lee Edelman

¹³ Sulla continuità tematica fra il ritratto animato della tradizione del fantastico e la fotografia che ride, si vedano le osservazioni di lettura, intorno ad alcune novelle pirandelliane, di R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 161 sgg.

¹⁴ L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in *Il maestro di Vigevano, Il calzolaio di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*, introduzione di M. A. Grignani, scritti di I. Calvino e G. C. Ferretti, glossario a cura di V. Zerbi, Einaudi, Torino 2016, p. 157.

¹⁵ Ivi, p. 161.

e Leo Bersani, in primis)¹⁶, possiamo compiutamente individuare come una spinta, o sovversione, antisociale: fa prorompere, nel mezzo di un'unità familiare già minata dal lutto e dai sospetti, la disillusione più ferma, la dissoluzione del progetto familistico di continuità sul quale poggiano le aspettative paterne. Non solo il potere contaminante di «quellilà» trascina nello scandalo, attraverso il figlio degenerato, il maestro Mombelli, sinora vissuto nel culto della rispettabilità sociale, correlativo obbligato della vita di provincia; non solo la prospettiva del riformatorio interrompe bruscamente il decoroso e mesto tran tran del vedovo, dedito ora alla sola educazione del proprio figlio. La scoperta di Rino nella marginalità criminosa (il romanzo può avere intercettato, in questo sviluppo narrativo, un'eco dei "balletti verdi" bresciani, che, portati all'attenzione delle cronache nel 1960, si situano alle immediate spalle del romanzo) e la conseguente opera di correzione imposta dalla società hanno l'effetto di spezzare ogni aspettativa paterna basata sulla *futurità*¹⁷ – sul piano riproduttivo, legato a promesse di discendenza, come pure su quello dell'affermazione personale, ovvero del conseguimento di un riscatto che passi attraverso il raggiungimento di condizioni lavorative, migliori rispetto a quelle personali, da parte del proprio erede.

In questa luce particolare, il motivo tutto mastronardiano del «coefficiente»¹⁸, ovvero della valutazione esatta del prossimo mediante la sua associazione a una specifica fascia retributiva, si presta a un'ironia atroce, nel cammino costellato di umiliazioni e delusioni del travet Mombelli: il suo progetto, consistente nel fare di Rino un impiegato di gruppo A, si arena dinanzi alla realtà, per quest'ultimo, di una fedina penale non immacolata, come nel più ampio senso di un fallimento educativo.

¹⁶ Cfr. L. Bernini, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Ets, Pisa, 2013.

¹⁷ Per il concetto, si veda L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham 2004.

¹⁸ *Sic* nel romanzo.

3. *Nel retroscena della modernizzazione: ridere della «mezzadonna»*

Quanto alle restanti parti della trilogia, il discorso sull'omosessualità si acquatta nei margini, ma non scompare. Davvero puntuale e di contorno è un'attestazione leggibile nel *Calzolaio*, che dobbiamo leggere nell'esatto senso espresso dalla chiosa affidata al Netto, vicino di casa e ora amante – approfittando della lunga assenza del marito, Mario, impegnato al fronte, in Albania – della coprotagonista Luisa:

Lena portava notizie di questo quello l'altro. Come quel tale che il suo figlio è il figlio dell'amico Fritz. E un altro che soddisfaceva le voglie d'un tognino [un soldato tedesco] che non ci piacevano le donne. – In tempo di guerra più le balle che la terra – diceva Netto¹⁹.

Ovverosia, il gusto morboso per la maldicenza prospera, in un simile tempo gramo, a danno di una solidarietà, di un senso della comunità che il romanzo provvede a mostrare in più punti come assenti, o destituiti di validità; fra i modi di “segnare” l'individuo, beninteso, secondo lo schema richiamato dall'autore con Giorgio Bocca, il richiamo alla sua omosessualità occupa un posto privilegiato. Il che consuona con un passo, ambientato invece nella contemporaneità, del *Meridionale*, romanzo ben più denso di implicazioni legate alle questioni della virilità e della sessualità²⁰ – al cui interno,

¹⁹ L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in *Il maestro di Vigevano, Il calzolaio di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*, cit., p. 255.

²⁰ D'altro canto, ragioni narrative ben precise, come l'eclissi della voce narrante, e di ambientazione, legate alla claustrofobia del tracciato (quando non della coincidenza) casa-lavoro, rendono particolarmente chiuso e alienante il mondo del *Calzolaio*: si vedano al proposito i contributi di G. Turchetta, «*La musica è sempre quella: danè fanno danè*». *Il mondo piccolo globale del Calzolaio di Vigevano* (2006), in L. del Castillo, C. Panella, M. V. Tirinato, T. Toracca (a cura di), *Quarant'anni dopo*, cit., pp. 263-293; M. Tortora, *Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del Calzolaio di Vigevano*, ivi, pp. 81-103; T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022, pp. 229-253.

si può osservare, la dimensione quasi religiosa del lavoro, cui è votato il singolo a Vigevano, occupa uno spazio meno totalizzante; e ciò, assieme alla centratura sui fatti e sui sentimenti espressi dal narratore omodiegetico, consente alla narrazione di aprire squarci più ampi sulla società cittadina.

Il capitolo sesto si incentra su una scena caratteristica, sul rituale del passeggio, la domenica mattina, per la Piazza Ducale. La narrazione coglie, per mezzo di immagini anaforiche, paratattiche, saldamente raccordate al punto di vista giudicante, il soffermarsi delle beninformate compagnie di uomini – un *oculus populi* – dapprima sulle passanti (non manca, nella schedatura qui riprodotta, un accenno agli amori saffici), e poi sui passanti, descritti, nei loro tratti qualificanti, con uno sguardo ammirato o invidioso, o ancora di compatimento, a seconda delle propensioni, fortune, o disgrazie incontrate nelle loro vicende pubbliche, imprenditoriali, o viceversa nel loro privato. Va da sé che, ancora una volta, supporre che qualcuno possa avere «voltato pagina», scoprire un concittadino nell'omosessualità, rappresenta un ghiotto segreto infamante:

La Piazza è piena. Il passeggio sotto i portici, lentissimo [...]. Seduti davanti ai caffè, compagnie di uomini guardano con certi occhi le donne che passeggiano, come volessero svestirle. Quella l'ho passata. Quellalà è fredda. Quellalà è calda. Quellalà va con... Quellalà fa corna al marito. Quella va con le donne. Quella va con quelli che ci sono simpatici. Quella, aprendo le gambe, ha aperto una fabbrica di cento para. Quella ci ha un bitorzolo sulla chiappa sinistra. Non fidarti di quellalà: fa parlare i suoi morosi e poi va a riferire. Quellolì mi sbaglierò ma deve essere uno che ha voltato pagina: non l'ho mai visto con nessuna insieme²¹.

Una simile, diramata galleria di tipi vigevanesi, richiama un episodio, nell'esordio del *Maestro*, con Ada che, dopo una serata al cinema,

²¹ L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in *Il maestro di Vigevano, Il calzolaio di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*, cit., p. 320.

passa in rassegna dinanzi al marito i diversi industrialotti e industrialotti che compaiono fra la piazza e i portici, sdegnata per le loro fortune repentine, e per la sua sorte segnata, accanto a un povero maestro. Tuttavia, nel *Meridionale* Mastronardi non si limita a riprendere e variare tale modulo rappresentativo; lo amplifica, facendo sì che la scena di piazza sopra funga da anticipazione rispetto a capitoli e scene successivi. Fra questi, l'autore assegna all'operosa e concreta sarta Olga, con la quale Camillo, il protagonista, viene fidanzandosi, un simile modo distintivo, "radiografico", di riconoscere e valutare i propri concittadini. In un salone del Circolo locale, il ballo che coinvolge i due, appena conosciutisi, viene a essere scandito dalla descrizione e dai conti in tasca fatti dalla donna a tutti i presenti, a detta sua innamorati di lei; e questo a iniettare nella poesia del primo incontro robuste dosi di pragmatismo, facendo sì che l'ossessione per i «danè», elemento questo in grado di unificare le varie classi di una Vigevano scopertasi piccola capitale dell'Italia in preda al "boom", detti il tono del loro rapporto. Fra l'altro, in una delle loro conversazioni, dinanzi al caso del tutto ipotetico in cui Olga dovesse subire un'operazione che le impedisse di avere rapporti sessuali, Camillo dichiara che le sarebbe, nonostante ciò, fedele. «Inura te, scusami, ma te tsè una mezzadonna!»²², è il commento di Olga, che tradisce un modo di pensare paesano, fondato su un maschilismo interiorizzato a fondo, e su una concezione dei rapporti sentimentali che li vede subordinati a ragioni di funzionalità sessuale. (Si ritorna, come si può vedere, alle convinzioni espresse da Mastronardi nella conversazione con Bocca citata all'inizio).

Ma, a testimoniare come quella per il pettegolezzo sia passione diffusa, capace di travalicare gli stereotipi di genere, a Vigevano, ritroviamo il medesimo modo di passare in rassegna le fabbriche, i successi e le finanze degli industrialotti, a connotare il personaggio del fratello di Olga, Arnaldo, a sua volta piccolo industriale trafficone e "platone" (vantone): l'autoglorificazione costante cui l'uomo si dà

²² Ivi, p. 400.

mentre accompagna Camillo a cena in un paese vicino, il suo esibito virilismo che trova voce attraverso la menzione reiterata di non avere mai avuto la necessità di usufruire di mercenarie, leggibile come segno di un ricorso all'ipercompensazione virile²³, per stornare da sé paure e impressioni eventuali di scarsa mascolinità, si costruiscono mediante l'individuazione di una controparte, un controtipo svilito su cui proiettare i segni della propria eterosessualità vigorosa e vincente.

Nel bar-«sala da nait» alla periferia cittadina, dove i due fanno tappa nel dopocena,

Un cameriere, che si muoveva come un bambolotto, ci venne vicino.

– Clotilde, due grappe! – disse Arnaldo.

– Subito! – disse Clotilde, vezzoso²⁴.

Nuovamente, non è che un accenno, questo, nell'ampia e di per sé esauriente presentazione del personaggio di Arnaldo, come nel più generale piccolo mondo spiccio e spietato su cui le figure dei due fratelli insistono; mi pare, però, che renda adeguatamente conto, facendo leva – e al contempo rovesciando la prospettiva²⁵ – sulla «gag triviale»²⁶ che Mauro Giori ancora vede in opera, in certe rappresentazioni dell'omosessualità nella commedia dei primi anni Sessanta, come per esempio nella creazione dell'Occhiofino del *Sorpasso* di

²³ Il concetto, attinto alla teorizzazione del sociologo Robb Willer, è discusso in M. G. Pacilli, *Uomini duri. Il lato oscuro della mascolinità*, il Mulino, Bologna 2020, p. 44.

²⁴ L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, cit., p. 360.

²⁵ Non, cioè, con l'intento di riprodurre, dal proprio canto, lazzi e schemi di lunga durata, quanto piuttosto per concentrare la rappresentazione sulla volgarità distintiva dell'industrialotto, e sul sistema di valori da questo incarnato.

²⁶ «In generale, se la cosiddetta commedia all'italiana offre un repertorio di commenti sulla società contemporanea e sui costumi che vanno cambiando (compreso tutto ciò che riguarda il sesso), nel farlo ricorre abbondantemente a processi di semplificazione, attraverso stereotipi, maschere e personaggi di repertorio» M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo* (2017), Utet Università, Torino 2019, p. 187.

Risi²⁷, di due anni precedente, dei processi di stigmatizzazione ed esclusione del diverso, in una provincia che vedeva rapidamente edificare o consolidare, nelle sue pieghe, forme di mascolinità competitiva e ansiosa, sprezzante, determinata a passare per trionfatrice.

4. *Immagini che ritornano: A casa tua ridono*

Sin qui, uno sguardo alla disseminazione di spunti raffigurativi all'interno della trilogia vigevanese ha restituito un'idea del personaggio omosessuale, e della sua limitata visibilità sulla scena cittadina, in funzione eminentemente di contrasto, si è detto. Per contro, con *A casa tua ridono* il pensiero interdetto o rimosso, di un ravvicinato incontro, di una compromissione con l'omosessualità si insedia al centro del racconto, nella mente del protagonista, Pietro.

Nella ricostruzione effettuata da Giuliano Gramigna, lo sperimentalismo, la polivalenza del romanzo (di contro alla monovalenza, alla compattezza e agli effetti calcolati su cui faceva leva la trilogia) si giocano su una ricercata «stratificazione dei tempi»²⁸, su effetti di ripetizione e riecheggiamento, come ad esempio la triplice iterazione del «momento critico dei rapporti padre-figlio», ovvero «quando

²⁷ Nella sua lettura del film, Sergio Rigoletto ha riconosciuto una strategia di rappresentazione dell'uomo medio (e di contenimento o esclusione dell'omosessualità dai suoi tratti), legata a segni e apparizioni di figure omosessuali come quella in questione: relativamente a Occhiofino (o Occhio Fino; in ogni caso, chiaro anagramma di "finocchio"), l'effeminato cameriere degli zii di Bruno, «[L]a sua presenza nella storia serve a scartare la possibilità che ci possano essere delle tendenze omosessuali nell'intensa relazione emotiva tra Roberto e Bruno. L'omosessualità "ovvia" di Occhio Fino è la copertura che garantisce l'eterosessualità dei due protagonisti», S. Rigoletto, *L'italiano medio, i margini e la commedia del miracolo economico*, in *Le norme traviate. Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Meltemi, Milano 2020, pp. 29-43 (p. 43).

²⁸ Così l'autore in una lettera del 3 dicembre 1969 a Calvino, citata in G. Tesio, *L'ultimo Mastronardi: la sfida di un moralista insocievole tra demoni e clown*, in L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, p. XIX.

Pietro crede che Luigi sia un omosessuale»: «attraverso il diario di Luigi, in diretta, per così dire, attraverso Pietro e poi seguendo le ricapitolazioni che Pietro fa nel lettino d'ospedale»²⁹, dove giace in seguito al tentato suicidio. Andatolo a trovare, la domestica Rosa gli rivela i particolari del salvataggio dalle acque del Ticino, a opera del padre, aggiungendo, nell'andarsene: «A casa vostra ridono!»³⁰. La frase-stigma ingiuriosa verrà dal protagonista interiorizzata, rielaborata e rivolta a sé stesso, o contro di sé (nella forma che dà il titolo al romanzo), per fungere da *refrain* ossessivo, intercalato alle considerazioni della lunga *suite* delirante in cui consiste l'ultimo capitolo del romanzo.

Attingiamo a quest'ultima sezione, per vedere come i fatti precedentemente narrati in maniera piana dettagliata e consequenziale – a Pietro che spia dietro la porta il figlio seminudo e inerte, Luigi replica, con una risata di scherno, di avere dei «fastidi»: «E non chiedermi dove, i fastidi! che senò te lo dico!»³¹ –, vengano a essere ora riproposti in forma condensata: si osservi come l'andamento regolare della frase venga a essere cristallizzato, volto al modo infinito (con una plausibile finalità esortativa) e strutturato in obbedienza a un rigoroso ordinamento paratattico. E questo con l'effetto di presentarci una sfilata di immagini martellanti, angosciose:

A casa tua ridono. Ora fissava il figlio con occhio vitreo. A casa tua ridono. Luigi cercare di sostenere lo sguardo. A casa tua ridono. Finalmente Pietro ha parlato. Sicché tu hai i fastidi. I fastidi. Oggi nel tuo letto mi parevi un putto. Nella sfrontatezza del mezzo uomo dell'altra sponda. A casa tua ridono. Maledetto quel Barnocco. Cercarvi. A casa tua ridono. Trovarvi. A casa tua ridono. Starvene insieme. A casa tua ridono³².

²⁹ G. Gramigna, *Pietro ha paura di farsi del male*, cit.

³⁰ L. Mastronardi, *A casa tua ridono*, in *A casa tua ridono e altri racconti*, cit., p. 230.

³¹ Ivi, p. 199.

³² Ivi, p. 254.

Il “panico omosessuale” che si impossessa di Pietro trae alimento da due idee dominanti: la fissazione sul luogo centrale delle pratiche sodomitiche³³, alluso mediante il riferimento, antonomastico nelle barzellette da trivio, ovvero fra le pratiche di condivisione di un rassicurante spazio di genere, omosociale³⁴, alle conseguenze di un’intensa attività omosessuale (questo, quantomeno, il significato che il padre, convintosi di una sfacciata relazione tra i due giovani, attribuisce ai «fastidi»), e la dispersione di tratti certi di genere nell’immagine del figlio, la svirilizzazione traumatica cui questi, nella sua sfacciata indolenza, sottostà, dapprima apparendo desessualizzato («putto»), e a seguire apertamente femminilizzato («mezzo uomo dell’altra sponda»).

Non solo: oltre a focalizzare l’angoscia per le conseguenze sociali, la perdita di reputazione virile e il disonore derivanti dal pensiero dell’omosessualità filiale, cui Pietro cerca di porre rimedio prendendo accordi con una prostituta, Elvira, perché riporti Luigi sulla strada giusta (ma questi scapperà dall’appartamento della donna, sottraendosi così all’iniziatica prova di virilità), il modulo reiterato ci permette di cogliere, ancora una volta, un’alta congruenza interna, a livello tematico e narrativo, nell’opera di Mastronardi.

A destabilizzare profondamente Pietro è l’aggressività della risata con la quale Luigi accompagna la sua replica protestataria indirizzata al padre, come ingigantita nel suo prodursi e nei suoi effetti, capace di

³³ La fissazione sul censurabile, risibile e terrorizzante, a uno sguardo eterosessuale, piacere ricettivo anale non è irrelata, nel romanzo: in una fantasia in cui Pietro, ricoverato in ospedale, si vede dipendente nell’azienda che ora dirige, dal giornale locale che consulta emerge la notizia seguente: «Al dottor Merani si è presentato un uomo per farsi visitare; accusava il dolore emorroidale; e non era vero niente», L. Mastronardi, *A casa tua ridono*, cit., p. 231. Sul nodo del rifiuto simbolico del godimento anale da parte della mascolinità egemonica, si veda R. W. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale* (1995), Feltrinelli, Milano 1996, p. 70.

³⁴ Per i concetti di *continuum* omosociale e *homosocial bonds*, si veda E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), foreword by W. Koestenbaum, Columbia University Press, New York 2016, pp. 1-4 e *passim*; Ead., *Stanze private*, cit., *passim*.

tramutarlo in creatura proteiforme e transgenere, diabolica: un modo in sé “queer”, questo, si potrebbe osservare di sfuggita, di far saltare la verosimiglianza dell’episodio, e con essa la riconoscibilità, la decifrabilità, agli occhi paterni, del personaggio di Luigi. Risaliamo alla più composta – anche se vi affiorano alcuni, pur limitati, segni della concitazione caratteristica del racconto, dalle frasi affidate al modo non finito, ai brevi periodi ellittici del verbo e alle violazioni grammaticali, come in “pensare” utilizzato in forma transitiva anziché con il complemento indiretto – e analitica descrizione del capitolo quarto della seconda parte. La vediamo rinserrata in dispositivi anaforici («nella crisi del ghignare»)... «quel ghignare»)... «il ghignare»; «seguire»)... «seguiva»)... «Ancora seguiva»), impegnati a dare conto dell’infernale sequenza (e il «rumore di gola e di denti» sembra davvero contenere echi della prima cantica dantesca), dell’impossibilità, per Pietro, di defletterne dalla mente i segni orrorosi:

Il ridere trasformarsi nella crisi del ghignare e seguire nella più sguaiata sfrontatezza.

Pietro era già stato male perché il ragazzo l’aveva colto nel furtivo atteggiamento della spia; adesso quel ghignare sulla faccia lo lasciava secco. E il ghignare seguiva, snervante rumore di gola e di denti. Ancora seguiva. Quel ragazzo, pensava Pietro, aveva l’aspetto diavolesco. La faccia rigata dalle lacrime. Pietro se n’è andato nello sbattere delle porte. È uscito. È salito sulla macchina. Girava a vuoto mentre pensava il figlio. E dopo tanto e dopo tanto e intenso pensare aveva capito quello che il figlio gli voleva dire. Il ragazzo è uno dell’altra parrocchia.

E non chiedermi dove i fastidi che senò te lo dico!

L’amicizia col Filippo Barnocco era diventata relazione. Rivedeva il figlio nella spudoratezza, nel fare della femminuccia. Mio figlio. Pietro è andato nella fabbrica. Si è chiuso nello studio. Devo intervenire, pensava. Non posso permettere che mio figlio possa venire di quelli segnati a dito³⁵.

³⁵ L. Mastronardi, *A casa tua ridono*, cit., pp. 224-225.

Non sfuggirà, ragionando in termini intertestuali e paratestuali, come qui Mastronardi articoli il timore, segnalato nell'intervista con Bocca e altresì localizzato, nella trilogia, nello sguardo giudicante dei personaggi-osservatori della vita vigevanese, di essere «segnati a dito», riconosciuti e stigmatizzati dalla *vox populi*, nel ripensare, da parte di Pietro, ora in forma puntuale, più oltre in una propagazione allucinata della sua memoria traumatica, al perturbante incontro con il figlio. Ma, a puntellare ulteriormente la costruzione di un ininterrotto ragionamento "a tesi", sul mondo osservato e sulle relazioni in esso contenute, è la persistenza, la potente centralità di un'immagine: il ghigno, che nel *Maestro* veniva accompagnandosi in modo formulare alle reazioni e ai comportamenti di un'Ada sempre più mascolina, autonoma e sdegnosa nei confronti del marito tapino, anche qui – come nell'episodio della visita di Mombelli e figlio al cimitero – si presta a una deformazione in senso fantastico, alla dissoluzione dei tratti certi, nella visione, di genere del personaggio come della realtà narrata, o rivissuta; si fa, in senso più ampio, ingrediente essenziale del grottesco come risorsa principe per la rappresentazione dello stesso mondo di provincia, squilibrato, deforme, invivibile.

5. Conclusioni

Ai margini del canone, ufficiale, scolastico ed editoriale, del secondo Novecento, Lucio Mastronardi conduce una lettura autonoma di motivi e figure dell'omosessualità; lo fa, certamente, raccordandola alla costruzione del personaggio dell'industriale, del *pater familias*, con la sicura capacità "sociologica" di intercettare e delineare tipi e comportamenti ben radicati nel piccolo mondo alla cui descrizione lo stesso autore si è integralmente votato³⁶. Ma, lo si è potuto osservare, è al livello narrativo che tali motivi e figure, di

³⁶ Ancora sull'asfittica rete narrativa e tematica del *Calzolaio*, così Massimiliano Tortora (*Quando l'incipit chiude il romanzo*, cit., p. 89): «L'affissante centralità di Vigevano, che si erge a luogo unico [...] divora qualsiasi geografia».

contorno o di contrasto, o viceversa tematizzati in maniera aperta e rilevante, come nel caso di *A casa tua ridono*, manifestano una loro compatta persistenza, rinviandoci a un contesto inquieto dal quale si suppone originino le idee e i presupposti traumatici, le segnature a dito, le ossessioni generative del Mastronardi scrittore, il quale d'altro canto, ricorrendo a una metafora *d'antan*, può essere definito come estraneo ad ambienti particolari³⁷. Estranee, si intende dire, ai tentativi di sistemazione canonica di una storia del personaggio omosessuale del Novecento, per una letteratura italiana che solo con gli anni Cinquanta e soprattutto con il decennio successivo avrebbe ospitato con convinzione e in modo diretto la visibilità di situazioni e tipi sottratti alla norma eterosessuale³⁸, le narrazioni qui sottoposte ad analisi sollecitano l'iscrizione in quell'area connotata da «inconsistenza e molteplicità», ovvero fra quei *testi gay*, ha scritto Gian Pietro Leonardi, che, scritti da persone omosessuali, o, come nel caso dell'autore, o in quello esemplare di una Ginzburg, eterosessuali, in ogni caso «tendono a sfidare le narrazioni eteronormative ed egemoniche, presentando un mondo e una storia che contengono e codificano il soggetto gay, e mostrano anche come ci sia qualcuno disposto a decodificarlo»³⁹.

Provvisto di un distintivo piglio anarchico⁴⁰, di una forza anti-sociale con la quale assale ridendo l'istituzione familiare e i legami

³⁷ La locuzione, legata a inserzioni pubblicate su riviste per adulti o siti di incontri, di sapore un po' burocratico-da casellario giudiziario, intendeva in genere rassicurare i lettori sull'affidabilità e sulla discrezione dell'inserzionista, e anche intercettare lettori aventi pari requisiti.

³⁸ Sull'argomento si vedano i rilievi introduttivi (*Silenzi, reticenze e segnali di novità*) contenuti nella prima storia sociale dell'omosessualità letteraria in Italia, a opera di F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano* (1981), Baldini & Castoldi, Milano 2000, in part. alle pp. 20 sgg.

³⁹ G. P. Leonardi, *La tradizione e il talento individuale gay*, in Id. (a cura di), *L'arte del desiderio. Omosessualità, letteratura, differenza*, il Mulino, Bologna 2015, pp. 21-22.

⁴⁰ A questo proposito va richiamato un *topos* della critica su Mastronardi, l'accostamento a Bianciardi, del quale fu amico e interlocutore; cfr. R. De Gennaro, *La rivolta impossibile*, cit., pp. 80-89.

comunitari, nell'omosessualità, in ultima istanza, Mastronardi identifica un tropo, che avverte come potente e congeniale: la possibilità di articolare in maniera obiettiva una condizione, un modo d'essere e un problema, e al tempo stesso di alludere in forma dolente ai suoi effetti, all'ingiunzione di una diversità e di un'esclusione più ampie, che accomunano l'omosessuale al suo mondo di *déracinés*.

GUIDONE E L'EMERSIONE DELLA FIGURA OMOSESSUALE
IN *MIA FAMIGLIA* DI EDUARDO

Antonio Pizzo

Introduzione

È singolare che la prima rappresentazione sulle nostre scene nazionali di un omosessuale, abbastanza articolata da potersi considerare un vero e proprio ruolo, che fosse però creata da un autore italiano, sia quella presente in *Mia famiglia* di Eduardo De Filippo nel 1955. Nell'identificare le ragioni di questa peculiarità, cercheremo di individuare il significato, inquadrando il contesto storico e artistico in cui tutto ciò si colloca.

Innanzitutto, notiamo che ciò accadde in ritardo rispetto alla drammaturgia europea, e in generale occidentale, dove a quell'altezza storica l'argomento era già stato tematizzato; un ritardo che appare più evidente se consideriamo che quella drammaturgia era stata tradotta e rappresentata sulle scene italiane¹.

¹ Riprendo qui i temi già discussi in un precedente articolo, al quale rimando

Aggiungiamo che, malgrado il tentativo nel Ventennio fascista di imporre il suo mito di “uomo nuovo”, anche in Italia, come nel resto del mondo occidentale, tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, la figura della/dell’omosessuale era entrata nel dibattito politico e culturale, e aveva “conquistato” una salda presenza sia nella letteratura medico-psichiatrica, sia nella cronaca dei quotidiani².

Ad esempio, il passaggio di Oscar Wilde a Napoli, tra il 1897 e il 1898, non passò inosservato, e sollecitò un articolo di Matilde Serao. Il poeta inglese, pochi mesi dopo la scarcerazione, si era trasferito insieme a Lord Douglas a Napoli, il 20 settembre 1897, alloggiando per qualche giorno all’Hotel Royal, per poi trasferirsi Villa Giudice a Posillipo (intorno al 27 del mese)³. Di ciò corse immediatamente voce in città, tanto che, pochi giorni dopo, il 7 ottobre, Matilde Serao scrisse il suo violento articolo in cui si augurava che la notizia fosse falsa, e dovuta alla sola presenza di Douglas al quale il poeta era comunemente associato. Serao avrebbe preferito che calasse il silenzio su quella figura che, a dire dell’autrice, avrebbe potuto continuare a scontare la sua colpa nel carcere⁴.

Questo aneddoto ci interessa perché la figura di Wilde, assurta agli onori della cronaca internazionale, aveva portato in piena luce una nuova forma di eversione dalle rigide norme del comportamento sessuale, sia perché era interna alla classe benestante (la cosiddetta “buona società”), sia perché non poteva essere più catalogata come azione individuale amorale o contro i codici della legge o della religione ma rappresentava qualcosa in più.

per uno sguardo storico sull’emersione della tematica LGBTQ+ sulle scene italiane: A. Pizzo, *I luoghi del teatro LGBT nell’Italia del Novecento*, «Acting Archives Review», XIII (2023), 25, pp. 15-47.

² Sul periodo fascista si veda L. Benadusi, *Il nemico dell’uomo nuovo. L’omosessualità nell’esperienza totalitaria Fascista*, Feltrinelli, Milano 2005.

³ *The Letters of Oscar Wilde*, R. Hart-Davis (a cura di), Harcourt, Brace & World, New York 1962, pp. xxiv, 648-649. Si veda anche R. Ellmann, *Oscar Wilde*, trad. it. E. Capriolo, Mondadori, Milano 2000, p. 628.

⁴ Gibus (Matilde Serao), *C’è o non c’è*, in «Il Mattino», 7 ottobre 1897.

Questo “di più” sarà poi argomentato chiaramente dal discorso LGBTQ negli anni Ottanta, quando gli studi di genere hanno iniziato ad elaborare quella cesura teorica individuata da Foucault nel primo volume della sua *Storia della sessualità*. In questa nuova prospettiva, se nei secoli precedenti il sesso tra uomini era un fatto eminentemente giuridico e il loro autore era un sodomita, nel XIX secolo affiorò il carattere dell'omosessuale come personaggio sociale, culturale, umano. Non sorprende quindi che l'origine di quella cesura fu riconosciuta nel personaggio di Wilde, così come il suo processo fu considerato come l'atto costituente di questa nuova entità. Il primo processo (che lo vedeva parte offesa) aveva come obiettivo di veder riconosciuta come calunniosa non l'accusa di “essere” un sodomita, bensì quella di “apparire” tale, e Moe Mayer ritiene che si possa riconoscere semioticamente la creazione di un significante e di un significato:

sono stati i processi a rendere possibile la trasfigurazione del sodomita nell'omosessuale poiché furono i primi accadimenti a porre in essere tutte le condizioni necessaria: un significante, fornito dallo stesso Wilde, composto da un codice (la gestualità di Wilde) e da un agente (l'identità sociale di Wilde); un significato, obbligatoriamente originato nel discorso dominante, composto da una narrazione (l'omosessuale-come-tipo fornito dall'attivazione giuridica della semiosi dormiente all'interno della sessuologia); un contesto di interazione definito in cui contenere il segno (definendo normativamente il significante di Wilde come il modo “previsto” di condotta per la nuova identità); e – cosa più importante – un mezzo di riproduzione (l'assunzione culturale del segno attraverso lo spettacolo di massa della pubblicità)⁵.

Durante il processo, alla verifica della oggettività dell'atto sessuale si sostituiva la verifica dei tratti caratteristici che dovevano intendersi

⁵ M. Meyer, *Under the Sign of Wilde*, in *The Politics and Poetics of Camp*, (a cura di M. Meyer), Routledge, London-New York 1994, p. 103.

propri e “naturali” della figura dell’omosessuale. Poiché Wilde perse la causa, fu evidente che i suoi comportamenti fossero da assimilare a una natura omosessuale e, di conseguenza, l’ultimo processo che lo condannò per atti osceni ebbe anche l’effetto di attestare la nascita di un nuovo “segno” il cui significato era l’omosessualità. Come ricorda Alan Sinfield: «l’identità queer dominante nel ventesimo secolo [...] è stata costruita sulla base di elementi che si coagularono nel processo a Wilde: effeminatezza, piacere, ozio, immoralità, lussuria, noncuranza, decadenza ed estetismo⁶».

Questa lettura diventa rilevante, al di là delle vicende storiche di Wilde e del suo processo, perché entra in risonanza con il discorso sociale e scientifico che negli stessi anni si sviluppava intorno al travestitismo e alle sue implicazioni “perverse”.

Laura Schettini ha ricostruito puntualmente lo sviluppo italiano di questo tema, a cavallo dei due secoli. Nel nostro paese, il travestimento e l’inversione di genere sono stati argomenti che hanno interessato la scienza, le forze dell’ordine ma ancora di più le cronache giornalistiche e il pubblico:

a mostrare un crescente interesse per le incertezze di genere, in questi decenni, non sono solo gli scaltri editori e i solerti reporter, ma parimenti anche gli uomini e le donne che popolano le città italiane e che in diverse occasioni finiscono loro stessi, con i loro comportamenti spesso scomposti e appassionati, per dare vita alla notizia [...] Tanto da poter sostenere che in Italia il travestitismo, prima di essere una realtà raccontata dai giornali, è una paura che circola e si insinua nella routine quotidiana⁷.

Il travestitismo stava diventando qualcosa di più di una bizzarria e soprattutto apriva un discorso che non poteva essere ricondotto

⁶ A. Sinfield, *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* Columbia University Press, New York 1994, pp. 11-12.

⁷ L. Schettini, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Quaderni di Storia, vol. 6, Le Monnier, Firenze 2011, p. 95.

al regolamento del binarismo di genere. Come abbiamo visto con la vicenda di Wilde, in Europa era emersa una nuova figura la cui peculiarità non stava nell'assumere i connotati (aspetto, abiti, ...) di un genere che non corrispondeva a quello biologico, bensì era colui o colei la cui "colpa" era più propriamente la scelta di un partner sessuale e/o affettivo che non corrispondeva a ciò che la morale comune avrebbe accettato. In altre parole, s'imponeva la figura di omosessualità in quanto orientamento sessuale.

Ma era una figura sfuggente perché non immediatamente e tout court catalogabile (secondo un modello allora in voga) come "una donna" che vuole essere "un uomo" (o viceversa); in aggiunta, i suoi tratti esteriori potevano essere più o meno definiti (al contrario dell'evidenza nel cosiddetto "travestimento"). A inizio del Novecento si era fatta strada l'accezione "omosessualità", probabilmente, come sostiene Robert Beachy, in Germania prima che in altri paesi⁸. Di certo, come afferma Foucault, già nel XIX secolo «il campo generalmente coperto dal sesto comandamento comincia a dissociarsi», emergono delle «sessualità periferiche» che diventano un campo più medico scientifico che morale, dando luogo a una «specificazione nuova degli individui». Di qui la famosa affermazione:

la sodomia – quella degli antichi diritti civile o canonico – era un tipo particolare di atti vietati; il loro autore ne era soltanto soggetto giuridico. L'omosessuale del XIX secolo, invece, è diventato un personaggio: un passato, una storia, ed un'infanzia, un carattere, una forma di vita; una morfologia anche, con un'anatomia indiscreta e forse una fisiologia misteriosa [...]. Il sodomita era un recidivo, l'omosessuale ormai è una specie⁹.

Come ricorda Florence Tamagne, questo passaggio, con la di-

⁸ R. Beachy, *Gay Berlin. L'invenzione tedesca dell'omosessualità*, Bompiani, Milano 2016, pp. 17-19.

⁹ M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 39, 40, 42-43.

scesa in campo delle teorie mediche e psichiatriche, produsse una vasta lista di definizioni («inversione, uranismo, unisessualità, bisessualità, ermafroditismo psichico, sentimenti contro sessuali¹⁰»). Ma ciò non avvenne da un giorno all'altro e il segno wildiano, descritto da Meyer, avrà bisogno di un lungo lavoro culturale per installarsi nel senso comune e nel discorso sociale, e un vocabolario specifico apparirà nel corso dei decenni. Per esempio, secondo Aland Sinfield, almeno in area anglosassone, il termine "gay" (così diffuso in anni recenti) ha acquisito il suo significato "moderno" negli Stati Uniti fra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, per poi giungere in Inghilterra¹¹. Ciò però non testimonia soltanto l'introduzione di un nuovo codice condiviso all'interno della comunità ma anche l'emersione di una diversa categorizzazione che «si era spostata da un sistema basato sul genere (i comportamenti: checche versus uomini) a uno basato sulla sessualità (l'atto sessuale: gay versus etero)»¹².

Infatti, il travestimento restò negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento una delle forme più evidenti di un comportamento che la scienza medica aveva ormai chiaramente incluso nelle patologie. Ma Laura Schettini giustamente nota come sia altrettanto evidente che gli stessi discorsi medico-scientifici avessero registrato il cambiamento per cui l'attrazione sessuale verso individui del proprio sesso non fosse più vincolata alla percezione di appartenere ad un sesso diverso da quello di nascita¹³. In quei decenni, il desiderio verso lo stesso sesso e l'identità di genere restarono temi strettamente intrecciati mentre la nozione di omosessualità si andava affermando come uno spettro con varie intensità: coloro che erano classificati/e come "invertiti" potevano esserlo con diversi profili:

¹⁰ F. Tamagne, *The Homosexual Age, 1870-1940*, in R. Aldrich (a cura di), *Gay. Life and Culture*, Thames & Hudson, London 2006, p. 167.

¹¹ A. Sinfield, *Out on Stage...*, cit., p. 145.

¹² Ivi, p. 146.

¹³ L. Schettini, *Il gioco delle parti*, cit. p. 158.

«essere più o meno donne maschiline o uomini effeminati a seconda del grado della loro omosessualità¹⁴».

Inoltre, l'ampia presenza nella cronaca giornalistica dimostra che, anche in Italia e in quei decenni, l'omosessualità aveva acquisito ormai una dimensione pubblica «nel senso letterale di una questione o possibilità che diventa potenzialmente accessibile a tutti, largamente nota, che fuoriesce dalla discrezione della sfera privata e domestica¹⁵».

In teatro

Non mancano gli indizi per sostenere che questo tema non fosse estraneo al teatro. Da un lato possiamo assumere per l'Italia, ciò che Sinfield assume per l'ambito anglosassone: vale a dire che i luoghi del teatro sono stati, in vario modo e diversa misura, anche luoghi di aggregazione per le persone omosessuali. Probabilmente anche in Italia il teatro offrì l'occasione per socializzare e magari avvicinare persone che condividevano gli stessi gusti sessuali. Nei decenni successivi ciò è stato vero per le sale cinematografiche, e tutto indica che può esserlo stato anche per quelle teatrali. Le testimonianze raccolte da Andrea Pini ricordano alcune sale romane in cui, tra proiezioni di cinema e avanspettacolo (spesso con artisti *en travesti*) si consumavano incontri sessuali tra gli avventori¹⁶. Bisogna anche notare che per un lunghissimo periodo i mestieri del teatro hanno anche offerto occasioni d'impiego a persone che, per il loro stile di vita, avrebbero avuto più difficoltà a integrarsi in altri ambienti lavorativi. E ancor più specificamente lo spettacolo teatrale, il varietà e i generi d'intrattenimento dal vivo, non avevano mai smesso di utilizzare il travestimento come un genere d'attrazione, diventando così un'op-

¹⁴ Ivi, p. 159.

¹⁵ Ivi, p. 128.

¹⁶ A. Pini, *Quando eravamo froci*, il Saggiatore, Milano 2011, pp. 94-95. Si veda anche il paragrafo "Nelle ultime file" in M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano*, UTET, Novara 2019, pp. 63-72.

portunità per alcuni e alcune di esaudire legittimamente il proprio desiderio di eversione dai canoni binari del genere¹⁷. Come ricorda Laura Schettini, «in Italia la presenza degli uomini e delle donne omosessuali sulla scena artistica e nella vita sociale, benché non sia visibile come a Parigi o Berlino, non è insignificante¹⁸», e aggiunge: «i numeri e gli sketch *en travesti*, le allusioni sessuali, entrano da subito a far parte del repertorio dei varietà e spesso, attraverso figure carismatiche come quelle di Nicola Maldacea, Leopoldo Fregoli, Fatima Miris o Tina Parri, guadagnano una posizione di assoluto rilievo¹⁹».

Se l'uomo o la donna in abiti e pose opposte al proprio genere ha popolato i palcoscenici (e poi gli schermi cinematografici) italiani, quasi unicamente come fonte di divertimento, se non di scherno e derisione, la nuova figura omosessuale faceva fatica a diventare personaggio drammatico nei testi italiani. Le sue prime apparizioni furono importate, mai calate nella cultura nazionale e sempre originate da ambienti, contesti e situazioni chiaramente al di fuori dei confini della società italiana.

Uno dei primi casi di rappresentazione dell'omosessualità nel teatro italiano di prosa è stato probabilmente *Il Dio della vendetta* di Sholem Asch, scritto nel 1907 e presentato in Italia il 3 novembre 1916 al Teatro Filodrammatici di Milano dalla compagnia di Alfredo de Sanctis²⁰. Nel dramma, Yekel Shepshovitch, proprietario di un bordello ambisce a una vita borghese e rispettabile per la figlia Rifkele la quale però si innamora di una delle prostitute, Manke. Questo tema sollevò perplessità nella censura milanese, che nel 1907 aveva

¹⁷ Si veda a proposito la biografia del Caso 1 esposto da G. Vidoni, *Per Lo Studio Della Prostituzione Maschile*, «Il Manicomio. Giornale di Psichiatria e Scienze Affini», XXXV (1922), 1, pp. 225-46: 231.

¹⁸ L. Schettini, *Il gioco delle parti*, cit., p. 126.

¹⁹ Ivi, p. 133. Si veda anche il capitolo dedicato ai varietà in A. Jelardi, *In scena en travesti*, Libreria Croce, Roma 2009, pp. 107-134.

²⁰ S. Asch, *The God of Vengeance*, The Stratford, Boston 1918. Non abbiamo la traduzione utilizzata dall'edizione italiana ma il "Corriere della Sera" 23 settembre 1907 indica come traduttore O. Piltz. Esiste una traduzione recente di Sigrid Sohn pubblicata a Torino dalle edizioni indipendenti Free Ebrei nel 2019.

vietato alla compagnia Talli di rappresentare l'opera all'Olimpia. La fuga delle due ragazze, unite anche sentimentalmente, e oppresse dalla rigida autorità di Yekel, offre una dimensione erotica evidente nel testo: la scena in cui Manke propone a Rifkele di dormire insieme sottolinea una intimità bel oltre i confini dell'amicizia romantica. Tuttavia, la relazione lesbica rimase implicita in un contesto più ampio sulla moralità, e poteva non essere chiaramente compresa da tutti gli spettatori.

Infatti, la trama de *Il Dio della vendetta* ruotava attorno al conflitto tra le aspirazioni del padre e le condizioni di vita, evidenziando soprattutto la tragedia di questa frattura. Al contrario, *La prigioniera* di Édouard Bourdet, vent'anni dopo, metteva al centro del dramma proprio il lesbismo²¹. Irene, la protagonista, si innamora appassionatamente di Madame d'Aiguines. L'omosessualità non è più il frutto di un contesto di miseria economica e morale ma emerge nell'alta società parigina: Irene è figlia di un diplomatico vedovo, ma rifiuta di seguirlo nel suo nuovo incarico a Roma. Pur di restare a Parigi, inventa la proposta di matrimonio da parte di un amico, Jacques. Quest'ultimo, ignaro, accetta di sposarla ma presto scopre il motivo che legava Irene a Parigi. Quando si presenta in casa il signor Aiguines, anziché assistere alla più prevedibile disputa tra uomini per la stessa donna, il pubblico viene informato della vera ragione delle assenze di Irene: la sua relazione con Madame Aiguines. La prima rappresentazione de *La prigioniera* avvenne il 1° settembre 1944 al Teatro Quirino con la compagnia Maltagliati – Cimara e la partecipazione straordinaria di Gino Cervi e Vivi Gioi²². Possiamo supporre

²¹ E. Bourdet, *La prigioniera*, trad. it. non accreditata, «Il Dramma», anno 22, n. 9 (nuova serie) (1946).

²² L'annuncio dell'inizio repliche appare su "L'Avanti" nelle cronache di Roma, 30 agosto 1944. «Il Dramma», in calce alla pubblicazione del testo fornisce una diversa distribuzione delle parti «Alla prima rappresentazione di questa commedia, le parti sono state così distribuite: Evi Maltagliati (Irenè); Mirella Pardi (Francesca); Paola Veneront (Gisella); Franca Bertramo (Signorina Marchand); Lia Giovanella (Giuseppina); Luigi Cimara (Aiguines); Augusto Mastrantoni (Montrel); Mario Colli (Giacomo); Giulio Galliani (Giorgio)». anno 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 35.

che gli esiti furono soddisfacenti: Evi Maltagliati mantenne l'opera in repertorio negli anni successivi, proponendola ancora nell'ottobre del 1950. Nel 1946, la rivista «Sipario» pubblicò il testo italiano con un'introduzione di Maltagliati, che narrava gli sforzi per portare in scena l'opera di Bourdet, sottolineando di essere una «donna equilibrata e normale (la mia vita di sposa e madre lo dimostra)»²³.

Questa fu la prima volta che il pubblico del teatro di prosa italiano poté assistere a una vicenda in cui la relazione lesbica era esplicitamente al centro, seppur descritta in termini derogatori. Come osserva Alan Sinfield, in questo testo le lesbiche sono ritratte come esseri con una ineluttabile compulsione a esprimersi; gli uomini che cadono nella loro orbita sono considerati perduti²⁴. In quegli anni, il tema era considerato scabroso e la società italiana mostrava scarso interesse per il libertinaggio, soprattutto durante il regime fascista che aveva ulteriormente irrigidito i canoni del binarismo di genere. Il testo fu presentato solo come denuncia della depravazione e dei pericoli che il desiderio omosessuale rappresentava per la famiglia borghese.

Si dovette attendere ancora un decennio prima che la tematica omosessuale ritornasse sulle scene nazionali, e fu ancora grazie alla traduzione di un testo straniero. *La calunnia* di Lillian Hellman, già un successo a Broadway nel 1934, fu tradotto in Italia nel 1950 per andare poi in scena in prima nazionale il 6 dicembre 1955 al Teatro Manzoni di Milano con la Compagnia de Lullo, Falk, Guarnieri²⁵. La trama (ispirata a un processo in Scozia del secolo precedente) narrava di due insegnanti, Marta e Karen, fondatrici di un collegio per ragazze, accusate da una studentessa di intrattenere una relazione lesbica. Le due amiche devono affrontare il crollo del

²³ E. Maltagliati, «Il Dramma», anno 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

²⁴ A. Sinfield, *Out on stage...*, .cit., p. 379.

²⁵ E. Possenti, *La Calunnia*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1955. Nella messa in scena Rossella Falk interpretava Karen ed Elisa Albani aveva il ruolo di Martha. Per la traduzione si veda Lillian Hellman, *La calunnia*, trad. it. G. C. Castello, «Sipario», anno 5, n. 53, 1950.

loro sogno professionale a causa delle false accuse di una ragazzina prepotente, Mary Tilford, nipote di una finanziatrice del collegio. Le due insegnanti intentano una causa per diffamazione ma perdono il processo. Tutte le studentesse sono ritirate dalla scuola e le protagoniste si trovano costrette a cercare un'altra professione. Nel finale, mentre riflettono sul loro futuro e sullo stigma dell'accusa subita, Karen realizza che l'evento ha anche compromesso il suo matrimonio imminente. Inaspettatamente però, Marta confessa, sia a se stessa che all'amica, che le accuse hanno un fondo di verità e poco dopo si suicida.

Nello stesso periodo, il 14 dicembre 1955, fu presentato per la prima volta in Italia, al Teatro Valle di Roma, *Tè e simpatia* di Robert Anderson che aveva debuttato a Broadway nel 1953. Fu messo in scena dalla compagnia di Ivo Garrani, Aroldo Tieri, Olga Villi e Zora Piazza, con la regia di Luigi Squarzina, e con un giovane Luca Ronconi nel ruolo del protagonista Tom Lee²⁶. Anche in questo caso il dramma si svolge in un collegio maschile e ruota attorno a una calunnia. Lo spettro dell'omosessualità appare solo nella figura di un insegnante della scuola con il quale Tom ha fatto il bagno nudo, e che è stato licenziato proprio perché omosessuale. La correlazione tra questo innocente evento e la non corrispondenza agli stereotipi virili, scatenano i pettegolezzi che isolano il giovane protagonista. Gli amici lo evitano, il padre lo rimprovera e Bill, il direttore del suo dormitorio, lo tormenta. Il testo pone l'omosessualità al centro dell'intreccio, facendone causa di panico nella società borghese: un panico che però è ridimensionato dalla "redenzione" finale del giovane che va a letto con Laura, la moglie di Bill. A differenza del dramma di Hellman, qui la calunnia si dimostra infondata. Il pubblico assiste alla minaccia della perversione sessuale ma gode anche dello "scampato pericolo" e del ritorno alla normalità, con Laura che offre una "corretta" educazione sessuale al timido giovane. Sebbene avesse disinnescato il "pericolo omosessuale", Anderson aveva messo

²⁶ R. Anderson, *Tè e Simpatia*, trad. it. Luigi Squarzina, «Sipario», vol. 11, no. 118, 1956.

sotto accusa il bigottismo dell'epoca con una narrazione in cui Tom è presentato come un ragazzo che sfida i tradizionali stereotipi maschili americani, appassionato di teatro, musica e letteratura, ma è anche dotato di saggezza e umanità, risultando così più affascinante degli altri personaggi maschili turbati e impauriti.

Queste poco più che incursioni nel genere serio del teatro di prosa rivelano due direttrici. Per un verso i primi riferimenti espliciti all'omosessualità riguardavano il lesbismo che probabilmente appariva più "digeribile" alla società saldamente patriarcale in quando non creava crepe nel pilastro della virilità. Per un altro verso, quando i caratteri virili erano messi in discussione, il discorso era declinato come semplice sospetto, tale da poter essere ricondotto nei canoni tradizionali mediante la consueta "iniziazione" al sesso eterosessuale. In altre parole, come suggerisce Alan Sinfield, non si mostrava l'omosessualità ma la sua "latenza" e con essa le soluzioni²⁷.

Ancora pochi anni dopo, quando un personaggio apparve mosso da un reale desiderio omosessuale, non esponeva i tratti della figura che il pubblico poteva riconoscere nelle cronache sui giornali. Aroldo Tieri interpretò un omosessuale latente (il giovane luogotenente Wicziewsky) quando, il 24 ottobre 1958, al Teatro Ridotto dell'Eliseo a Roma, fu rappresentato *Sud* (*South* – Parigi 1953) di Julien Green nella traduzione di Raffaele La Capria²⁸. Nel testo l'omosessualità, sebbene mai nominata, era motivo di una delle scene più drammatiche dello spettacolo. La vicenda è ambientata durante la Guerra Civile americana, con protagonisti giovani uomini che devono mettere a repentaglio la propria vita: in quei momenti di forte tensione emergono emozioni profonde e anche verità nascoste. Wicziewsky è descritto per tutto il testo come un outsider e nel terzo atto lo vediamo discutere con un altro giovane militare Mac Clure. Per motivi che hanno chiaramente a che fare con un desiderio omosessuale, la situazione s'infiama tanto che Wicziewsky, preso dall'ira per l'ingovernabilità delle proprie pulsioni, diventa aggressivo, finisce per

²⁷ Si veda il paragrafo "Latenza", in A. Sinfield, *Out on stage...*, pp. 267-277.

²⁸ J. Green, *Sud*, trad. it. R. La Capria, «Sipario», vol. 11, no. 121, 1956.

offendere l'amico dandogli dell'imbelle. La situazione degenera e alla fine i due si confrontano in un duello dove Wicziewsky resta ucciso. Insomma, l'omosessualità esisteva nelle motivazioni drammatiche ma non poteva apparire nei tratti che anzi la occultavano con un manto di virilità ed eroismo nel contesto di guerra.

Guidone, prototipo dell'omosessuale

Anche se si nota una inconsueta moltiplicazione della tematica omosessuale sulle scene proprio nel 1955, la scelta di Eduardo De Filippo non le è direttamente debitrice. Innanzitutto, la messa in scena di *Mia famiglia* (16 gennaio 1955) precede quelle di *La calunnia* e *Tè e simpatia*; inoltre, la sua ideazione, come vedremo, inizia per lo meno cinque anni prima. Questa sorta di primato appare ancora più marcato perché l'autore utilizza una strategia differente, e per certi versi innovativa, nella costruzione del personaggio, proponendo proprio quella figura che, a partire da Wilde fino alle cronache contemporanee, il pubblico conosceva e riconosceva²⁹.

La vicenda narrata nel dramma si svolge nel 1955 e ruota intorno ad Alberto Stigliano, noto speaker radiofonico che permette alla sua famiglia una vita abbastanza agiata. È ambientata negli anni in cui l'Italia sta superando la miseria del dopoguerra e si avvicina un periodo di prosperità economica e consumismo. Nella famiglia Stigliano questa "modernità" assume i tratti del declino dei valori e del vuoto morale. La moglie Elena sembra quasi assente, e trascorre molto tempo fuori casa incontrando le sue amiche. I due figli, ormai adulti, sono lasciati a loro stessi: Beppe, che potrebbe seguire le orme del padre lavorando alla radio, preferisce frequentare amicizie eccentriche, in particolare

²⁹ *Mia Famiglia* ebbe un'anteprima al Teatro Morlacchi di Perugia il 16 gennaio 1955 e fu presentato ufficialmente in prima nazionale il 18 gennaio, al Teatro Eliseo di Roma. Cfr. E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Arnoldo Mondadori, Milano 2005; traiamo le informazioni sulla fortuna scenica dalla *Nota storico teatrale*, pp.1347-1370, e il testo pp. 1371-1449.

un giovane omosessuale, Guidone, che asseconda le sue aspirazioni di attore cinematografico; Rosaria ha pose da ragazza emancipata e discute apertamente di liberazione femminile e sesso libero, anche se ciò complica la sua relazione con il fidanzato Corrado. Anche Alberto ha i suoi scheletri nell'armadio: ha una relazione con un'altra donna che nasconde alla sua famiglia. La situazione precipita quando Guidone mette in contatto Beppe con un regista suo amico, Serenè, che sta girando un importante film a Parigi dove il giovane Stigliano, grazie alla sua avvenenza, potrà avere una parte e fare fortuna come attore. La crisi della famiglia diventa evidente quando la moglie, confessa al marito di aver perso una grossa somma di denaro al gioco, accumulando un debito che non può pagare. Forse colpito dalla situazione, Alberto perde improvvisamente la capacità di parlare. Nel secondo atto, Elena, rendendosi conto dei suoi errori e non potendo più contare su un Alberto come fonte economica, decide di aprire una sartoria in casa per sostenere la famiglia. Ma i problemi non finiscono: Beppe torna improvvisamente dalla Francia per nascondersi perché il regista Serenè è stato ucciso e lui è sospettato dell'omicidio. A questo punto, il padre recupera la parola e denuncia il figlio alla polizia che viene ad arrestarlo. Nel terzo atto è passato un anno: Beppe, riconosciuto innocente, lavora con il padre alla radio, mentre Rosaria si è sposata con Corrado, un giovane dal carattere rude con in quale, almeno in apparenza, condivide le idee "moderne" su libertà e sesso. I due giovani, in linea con i propri valori anti-tradizionalistici, hanno voluto sposarsi senza la presenza dei rispettivi genitori. Questi ultimi quindi sono in casa Stigliano, attendendo il ritorno dei figli stanno, pranzando in pacata conversazione. C'è anche Alberto, che intanto ha lasciato la famiglia per andare a vivere con la sua amante ma è tornato per festeggiare il matrimonio insieme ai consuoceri. Finalmente, Corrado torna a casa con Rosaria, ma è infuriato tanto da dichiarare che quel matrimonio non può andare avanti. Mentre tutti restano attoniti e increduli, Rosaria in lacrime vuole restar sola con il padre. Gli rivela che la crisi è dovuta alla sua confessione di aver avuto una passione – casta – prima di conoscere Corrado, ma quest'ultimo si è infiammato di gelosia. Insomma, i due giovani avevano assunto atteggiamenti moderni e disinibiti ma

nel fondo restavano ancorati a valori tradizionali (la verginità come elemento essenziale del matrimonio): solo il ristabilirsi di questi valori permetterà la ricomposizione della coppia. Alberto è quasi commosso dal disorientamento dei giovani che non riescono a tenere insieme le velleità ideologiche con i loro sentimenti più intimi; quindi, rassicura la figlia su questa ricomposizione e la riaccompagna da Corrado. Il dramma si chiude con una conversazione onesta e chiarificatrice tra Alberto ed Elena e con un accenno alla possibilità che lui ritorni a casa.

È evidente che il tema principale del testo sia l'incapacità di questa famiglia a rispondere alle sfide della contemporaneità, riproponendo così i temi cari a Eduardo: l'inadeguatezza morale delle istituzioni e degli individui, alla quali si può far fronte solo con un atto di onestà intellettuale e sincerità affettiva.

Ma in questo contesto la figura di Guidone non è marginale, e infatti partecipa attivamente a tutto il primo atto. In un dramma in cui, come spesso accade in Eduardo, la famiglia è un microcosmo che simboleggia questioni che investono l'intera società, anche l'inserimento della figura dell'omosessuale risponde a un progetto ideologico e a uno schema valoriale globale.

L'evoluzione del personaggio nella lunga fase di ideazione del testo ci fornisce alcune preziose informazioni. Innanzitutto, la sua rilevanza è indicata dal fatto che appare fin dai primi abbozzi del primo atto conservati al Gabinetto Viesseux, (probabilmente databili all'autunno del 1950) e verrà sempre confermato, anche se non sono mancati altri rilevanti cambiamenti fino alla redazione finale (per esempio i figli da tre diventano due, scompaiono i loro vari amici e appare il fratello del padre)³⁰. Nel secondo di questi abbozzi il personaggio, descritto esplicitamente come pederasta:

[un certo Prì prì il non meglio identificato] Prì pri [costui è un uomo sui 45 anni visibilmente in contrasto coi suoi occhi "accuc-

³⁰ Per la puntuale ricostruzione della storia del testo e delle sue varianti si veda la "Storia del testo" (pp. 1355-1359), la "Nota filologico-linguistica" (pp. 1451-1481) e "Il manoscritto Viesseux" (pp. 1483-1504) in E. De Filippo, *Teatro*, cit.

ciati”] I quaranta anni di costui sono visibilmente in contrasto con [la sua carne] le sue [guance] guance flacide [sic] da sessantenne, e con gli occhi “accucciati” dal vizio. La sua pederastia non da fastidio almeno così dicono i suoi amici, compreso i fratelli Imparato. Anzi costoro non lo sottono, al contrario, rispettano il suo caso, manifestandogli spesso una simpatia fatta di considerevole ammirazione. E Pri pri di quello si bèa; cosciente della sua preziosità riesce sempre a chiudersi in un recinto “sacro” dal quale sono inesorabilmente esclusi i poveri diseredati da... lui³¹.

Nel terzo abbozzo del primo atto, la distanza tra l’età dei fratelli Imparato (intorno ai vent’anni) e Pri pri aumenta ma resta la loro confidenza.

pur avendo superato la cinquantina, Pri pri ha 56 anni – non fu mai funestato dall’idea di far prevalere sui giovani il peso dei cinque lustri [sic] e mezzo compiuti. Pri pri, per la sua eterna euforia, fatta di ricordi frivoli dell’Ottocento e di cocciuta speranza in un futuro migliore, intenerisce e diverte insieme i ragazzi, i quali hanno per lui, più che una vera e propria simpatia un senso di considerazione come ogni padre sgomento di fronte al figlioletto che ebbe la sventura di battere la testa in terra da piccolo³².

Le due descrizioni mettono insieme caratteristiche che si erano sedimentate nel senso comune durante il corso nei primi cinquant’anni del secolo: da un lato il vizio che segna l’aspetto fisico, dall’altro un atteggiamento *flamboyant* che caratterizza il modo di agire e parlare del personaggio.

Nicola De Blasi nota che il nome stesso Pri pri sottolinea «l’abitudine mondana di utilizzare vezzeggiativi fatti di monosillabi ripetuti» che richiamavano i personaggi ascrivibili alla classe benestante o nobile, spesso giovani, con tendenze decadenti ed estetizzanti, che

³¹ Ivi, p. 1484.

³² Ivi, p. 1486.

sovente erano identificati con nomignoli come Fru-fru, Du-du, ecc., di cui un eccellente campionario si trova nel famoso circolo caprese in *Totò a colori* del 1952³³.

Questi personaggi descritti come rammolliti, imbelli, oziosi, dediti al piacere più che al lavoro, erano di solito costruiti su un registro comico che marcava la de-virilizzazione del maschio, anche quando si mostrava seduttore di donne. Ma questi tipi non erano nuovi e possiamo farli risalire, per lo meno in parte, alla figura del giovane affettato e petulante di Don Felice Sciosciammocca, specialmente nei suoi esordi all'interno della produzione pettitiana. Ad esempio, in *Aida dint' 'a casa 'e Donna Tolla Pandola* (1873) Don Felice è un ricco borghese, con smanie culturali cittadine, che affida la propria comicità alla costante ripetizione di frasi o modi di dire, con tono affettato e querulo, precursore di quei “marchesini” o “gagà” ai quali allude De Blasi, che si incontrano in molte commedie napoletane successive: personaggi la cui messa in ridicolo mirava a metterne in luce i tratti moralmente discutibili³⁴. L'affettazione di questi personaggi era implicitamente messa in contrapposizione con la virilità sana e operosa del popolo ma abbiamo anche visto come – nel corso dei decenni – questi stessi tratti iniziarono a coprire uno spettro semantico diverso, più prossimo all'eversione sessuale, alla perversione degli “istinti naturali”.

Le annotazioni presenti nei primi abbozzi di *Mia famiglia* appaiono particolarmente utili perché ci permettono di cogliere queste ascendenze che potrebbero non essere suggerite dal primo copione manoscritto e nella versione che Eduardo darà alle stampe. Infatti, nel testo definitivo il personaggio assume definitivamente il nome di Guidone, mancano le indicazioni specifiche sull'età lasciando intendere che sia simile a quella del suo amico Beppe, e le didascalie non indicano le caratteristiche che abbiamo visto lasciandole trasparire dalle battute. Che però queste caratteristiche,

³³ Ivi, p. 1473.

³⁴ A. Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Bulzoni, Roma 2009, p. 132.

per quanto implicite, dovessero mostrarsi evidenti al pubblico è testimoniato da un breve scambio di battute nel secondo atto: la cameriera Maria risponde alle curiosità di un giornalista, Bugli, che si è intrufolato in casa con la scusa di intervistare Elena come rappresentante delle donne imprenditrici, ma invece vuole fare uno scoop sull'omicidio del regista e sulla fuga di Beppe, di cui la famiglia è ancora all'oscuro.

BUGLI [...] Voglio sapere tutto: il carattere di Alberto Sigliano, i suoi rapporti con la moglie, coi figli, in genere di vita della signorina Rosaria, del fratello, e degli amici che frequentano.

MARIA Ma voi conoscete la signorina Rosaria?

BIGLI Non ti preoccupare, io conosco tutti. E soprattutto voglio informazioni sull'amico del signorino Beppe: Guidone.

MARIA (Ride divertita) 'O femmenella...

BUGLI Proprio, 'o femmenella [...] ³⁵.

L'omosessualità del personaggio è esposta come un dato di fatto di cui nessuno dei personaggi e – dobbiamo supporre – nemmeno il pubblico si meraviglia.

La parte di Guidone copre tutto il primo atto e la commedia inizia proprio con un dialogo tra lui e Beppe, poiché ha convinto quest'ultimo a tentare la fortuna a Parigi come attore cinematografico, inviando alcune foto del giovane Stigliano a torso nudo a un tale Achille Sereno, detto Serenè. Questa ampia presenza di Guidone poteva rientrare nel più generale biasimo dell'ambiente giovane "moderno", e così mostrare al pubblico la degenerazione dell'istituzione familiare (e con essa della società intera), vero obiettivo di tutta la commedia.

Sebbene all'inizio del dramma l'omosessualità, come abbiamo detto, non fosse ancora nominata, tutto doveva lasciar intendere che Beppe stesse trafficando con ambienti omosessuali. Guidone

³⁵ *Mia famiglia*, Atto II, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., p. 1414.

non perde occasione per definirsi “sensibile” e aggiunge che Serenè ha fatto «salti da cerbiatto» quando ha visto le foto.

BEPPE (*vanesio*) Sì... fotografie indovinate.

GUIDONE Tu scherzi? Beppe, ma sei riuscito a realizzare quante volte sei bello a torso nudo, e con quella pelle di leopardo stretta intorno al bacino? E se no i produttori francesi ti firmavano il contratto che ti hanno firmato? (*A Corrado, come per valorizzare sempre più la sua opera di mediatore*). Sai come lo ha definito Serenè? Un dio greco. Sono parole sue, tengo la lettera a casa, quando la vuoi vedere... (*A Beppe*) E ti vuole ospite suo. Quando arrivi a Parigi, Serenè non ti molla. Non spenderai una lira, e i soldi del contratto te li porti sani sani in Italia³⁶.

Lo stesso riferimento a Parigi allude al seducente fascino che la città, per la mitizzata libertà di costumi (il Moulin Rouge, Pigalle, ...), aveva conservato nei decenni. Insomma, tutto congiurava affinché il pubblico potesse immaginare una situazione come quella che sarà descritta pochi anni dopo (1959) nel film *Costa Azzurra* di Vittorio Sala: «un regista (circondato da assistenti muscolosi o effeminati) che cerca di sedurre un ortolano (Alberto Sordi) con la promessa di una piccola parte in un film»; quando il giovane viene invitato alla villa «si ritrova a ballare con [il regista] con il pretesto di provare una scena in cui il regista sostituisce un'attrice che ovviamente non ha mai convocato³⁷». La scena del film era giocata sulla ingenuità dell'ortolano che non riconosceva i codici dell'ambiente omosessuale e pertanto non riusciva a comprendere le intenzioni del regista. Al contrario, Beppe è presentato come un giovane volitivo, energico, smaliziato e soprattutto caro amico di Guidone, che è un omosessuale. Quando nel secondo atto la vicenda prende una piega drammatica, poiché Beppe scappa da Parigi e ritorna a casa, temendo di essere incolpato dell'omicidio di Serenè, trovato «in un

³⁶ *Mia famiglia*, Atto II, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., pp. 1380-1381.

³⁷ M. Giori, *Omosessualità nel cinema italiano*, cit. pp. 41-42.

lago di sangue... scannato come un capretto³⁸», la contiguità tra Beppe e l'ambiente omosessuale compone un quadro di possibile colpevolezza. La situazione offerta alla immaginazione del pubblico dipingeva un giovanotto che, grazie alla sua avvenenza fisica, sperava di convincere un regista omosessuale a fargli fare carriera nel cinema: di conseguenza era plausibile supporre che il giovane sapesse che i "salti da cerbiatto" preludessero ad una seduzione sessuale, ma non fosse in fin dei conti disposto ad assecondare quei desideri, e che ciò, alla fine, avesse scatenato in lui una violenta reazione e l'omicidio. D'altronde il pubblico poteva ricordare i non rari articoli di cui le persone omosessuali erano tragiche protagoniste. La cronaca nera era tornata in auge dopo il Fascismo e la stampa non lesinava le notizie di eventi tragici maturati in «torbidi retroscena» tra «equivochi amici» e «ambienti del vizio³⁹». A quel punto dello spettacolo, il pubblico era indotto a considerare l'omosessualità non come una coloritura d'ambiente ma come una pericolosa e contagiosa devianza. Che il testo volesse indurre questo immaginario è chiaro anche da come la notizia è recepita dagli altri personaggi. Corrado, futuro cognato di Beppe, ricorda: il morto «era amico di Guidone, e noi sappiamo di che panni veste Guidone»; ancor più esplicitamente, richiama la più diffusa descrizione – e giustificazione – degli omicidi a sfondo omofobico, quando suggerisce che Beppe potrebbe aver ucciso Serenè perché questi avrebbe "osato" sedurlo⁴⁰.

Quindi, il personaggio di Guidone appare più di una coloritura d'ambiente poiché non solo è attivamente presente in tutto il primo atto ma è anche l'evento scatenante della disgrazia di Beppe nel secondo: Beppe è colpevole di utilizzare la sua avvenenza per fare "affari" con l'omosessualità senza immaginare che ciò avrebbe "messo in pericolo" la sua virilità e di conseguenza lo avrebbe esposto al rischio di doverla "difendere" con la violenza. Insomma, Guidone

³⁸ *Mia Famiglia*, Atto II, cit., p. 1421.

³⁹ A. Meroni, L. Locati Luciani, *Quelle come me*, PM, Varazze 2020, pp. 209-213.

⁴⁰ *Mia famiglia*, atto II, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., p. 1422.

simboleggia la prima di altre "corruzioni" che tormentano la famiglia Stigliano e che costituiscono i temi morali dell'opera (l'infedeltà coniugale dei genitori, il mito di liberazione sessuale della figlia). La rilevanza drammatica questa "minaccia" omosessuale è messa in luce dalla definitiva rottura del delicato equilibrio di silenzi sui quali si reggeva la famiglia. In questa occasione, Eduardo De Filippo, nei panni del protagonista Alberto Stigliano, interrompe il proprio mutismo e recita uno dei monologhi più omofobi di quegli anni. Come abbiamo visto, poco prima nello stesso atto l'autore aveva fatto ricorso al colorito e forse più innocuo aggettivo dialettale "femmenella", ma qui il suo discorso si fa serio e, anche se non utilizza mai il già noto termine "omosessuale" (forse per non avere problemi con la censura) i toni sono assolutamente derogatori⁴¹.

A Parigi ci sei stato, non perché l'hai voluto tu, ma perché così aveva deciso il tuo amico Guidone. Quante volte avevo predicato che quel disgraziato non doveva mettere piede in casa nostra? Invece, niente: Guidone a tutto pasto. (*Ad Elena*) E tu per prima hai permesso che quel signore frequentasse i nostri figli. Da un uomo che appartiene ad una categoria di gente che non ha niente da perdere e che una famiglia non se la potrà mai creare, che ti puoi aspettare di buono? Una setta diabolica, che funziona da un capo all'altro del mondo, ramificando e mettendo radici da per tutto. S'impongono servendosi dell'Arte per corrompere e distruggere quel tanto di buono che ci serve a credere nella vita che dobbiamo vivere giorno per giorno. E si servono del gusto «raffinato». Mettono su negozio? E tutti di corsa al negozio del «raffinato» «Non sapete niente? È uscito il romanzo del "raffinato.»» In quella strada, c'è la sartoria del «raffinato»; in quell'altra c'è il parrucchiere «raf-

⁴¹ Il visto della censura fu ottenuto il 17 gennaio 1955, con acclusa una relazione in cui si notavano gli «argomenti scabrosi, come quello sui pederasti e sulle tendenze all'amore libero» ma si riconosceva la condanna del vizio e il fine morale dell'opera, in E. De Filippo, *Teatro*, cit. p. 1461.

finato». Guarda com'è «raffinata» tua figlia. Non sembra più nemmeno una donna. Si può confondere con un uomo⁴².

Questo monologo è scritto affinché il pubblico riconoscesse non la macchietta divertente che ridicolizzava “l’inversione di genere” bensì la minaccia rappresentata dal tipo di omosessuale aggiornato alle forme che aveva assunto nella società contemporanea, e segnala anche la persistenza e la durata di un termine – “raffinato” – che cinquant’anni prima aveva utilizzato Serao per descrivere Wilde.

Dunque, possiamo sostenere che sul piano dell’intreccio narrativo l’omosessualità aveva una funzione rilevante sintetizzando molteplici questioni allora in auge e che servivano a dar corpo alla vicenda, chiamando in causa la “perversione sessuale”, la “decadenza morale”, la prostituzione, e finanche la fragilità della mascolinità. Al contrario, come contenuto drammatico non è tematizzato, o meglio è assunto in modo assolutamente acritico. Un atteggiamento che diverge dal programma culturale e drammaturgico dell’autore, il quale spesso invece era partito da situazioni sociali ed elementi valoriali ben sedimentati poi sottoporli a riflessione critica mediante l’evoluzione drammatica dei personaggi. Valga ad esempio in questo testo, il modo in cui la questione del cosiddetto “amore libero” è presentata, sviluppata e conclusa nella evoluzione della relazione tra Rosaria e Corrado. Invece, l’omosessualità è tematizzata in modo superficiale, anche se Eduardo aveva pensato al «tema scottante della inversione sessuale» fin dalle prime idee di composizione⁴³.

La figura dell’omosessuale è mero strumento tant’è vero che l’autore l’abbandona non appena ha svolto il suo compito: Guidone non appare più, anche se un suo amico è morto e un altro è sospettato dell’omicidio. Eduardo aveva usato tutti i mezzi per far balenare agli occhi del pubblico gli stereotipi della “inversione sessuale” solo per imbastire il proprio racconto morale: il giovane travolto dalle ami-

⁴² *Mia famiglia*, atto II, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., pp. 1425-1426.

⁴³ Intervista a R. Radice, «L’Espresso», 22 gennaio 1953, citato in E. De Filippo, *Teatro*, cit., p. 1348.

cizie e dalle sue sterili aspirazioni si salva dal pericolo ravvedendosi e tornando ai sani valori borghesi di famiglia e lavoro. Ma è una conclusione che appare troppo didascalica tanto che l'autore stesso non riesce a darle una vera e propria sostanza drammatica. Infatti, anche il personaggio di Beppe, una volta scagionato dalle accuse di omicidio, e scongiurata "la minaccia omosessuale", non può far altro che sparire dalla scena. Le uniche linee narrative che appaiono poi sufficientemente drammatizzate e portate a conclusione sono quelle della relazione di coppia tra Alberto Stigliano e la moglie, e quella tra la Rosaria e Corrado.

Resta da apprezzare come Eduardo avesse acutamente individuato un tema che in quegli anni stava emergendo rapidamente. Pochi anni dopo, Giò Staiano scrisse il suo romanzo *Roma capovolta*, poi esplose lo scandalo dei "Balletti verdi", e ancora dopo ci fu il processo ad Aldo Braibanti. Come ricorda Alessio Ponzio, «L'omosessualità era stata motivo di discussione sin dal secondo dopoguerra ma l'ostilità contro gli omosessuali, acuitasi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, finì per dare loro maggiore spazio e maggiore visibilità⁴⁴».

Pur avendo intuito la coerenza della questione, aveva poi deciso di non farla esplodere in scena. Questa strategia di contenimento potrebbe giustificare le tracce di quella matrice comica alla quale il pubblico era avvezzo grazie al varietà e all'avanspettacolo. È una ipotesi che ci sembra suggerita dalla distribuzione dei ruoli ipotizzata in uno dei primi abbozzi in cui la scelta era caduta su un caratterista, Carlo Pennetti (che ritroveremo come Alfredo, il tuttofare di Domenico Soriano nella versione cinematografica di *Filumena Marturano*, 1952). Nella prima rappresentazione il ruolo fu di Giuseppe De Martino, caratterista che aveva lavorato al cinema nelle commedie con Renato Rascel e poi fu spalla in alcuni film con Totò. L'opzione comica è ribadita anche dalla presenza di Pietro de Vico in una probabile successiva edizione. Ciò potrebbe spiegare

⁴⁴ A. Ponzio, "Ragazzi Squillo", "Ballerini" e "Battoni". *La Prostituzione Maschile Nell'Italia Post-Merlin*, «Giornale di Storia», 34 (2020), pp. 1-24:22.23.

anche perché, pur se in bella vista, l'omosessualità scomparve agli occhi della critica che, nella quasi totalità dei casi, eluse del tutto la questione, registrando velocemente solo «le cattive compagnie», gli «ambigui figurei» e «i costumi equivoci»⁴⁵.

Questa direzione è parzialmente ribadita nella scelta di Orazio Orlando per la versione televisiva del 1964. In questo caso Eduardo optò per un uomo piacente ed elegante facendogli però allestire un catalogo dei cliché di effeminatezza, fatti di volteggianti movimenti delle mani e toni melliflui della voce. Ma bisogna tener conto che erano passati quasi dieci anni dalla prima messa in scena, e un caratterista come quelli delle prime edizioni avrebbe corso il rischio di proporre un “cliché ridicolo” fuori tempo massimo. La società italiana stava cambiando e la sinistra parlamentare stava assumendo posizioni meno retrive: ad esempio, nel 1968 “L'Unità” pubblicò un accurato editoriale del suo direttore Maurizio Ferrara contro la condanna di Braibanti. Ma proprio questa variazione nel casting degli interpreti fece sì che Orlando, moderando la caratterizzazione comica, introducesse una soluzione interpretativa che incarnava nel modo più chiaro tutta l'omofobia che pervadeva l'immagine di “raffinato” nel monologo di Eduardo.

Camp involontario?

La simbolica afasia che coglie all'improvviso Alberto Stigliano è un indizio per un'altra direzione d'indagine sulla rappresentazione dell'omosessualità. Sappiamo che *Mia Famiglia* è un testo sull'importanza della parola e sui pericoli che la comunità (famiglia, società...)

⁴⁵ Cfr. A. Savioli, *Mia famiglia*, «L'Unità», 19 gennaio 1955, F. B. *Mia Famiglia an Carignano*, “La Stampa”, 8 febbraio 1955; V. Pandolfi, *Mia famiglia*, «Il Dramma», anno 31, n. 221, febbraio 1955, pp. 49-50. Per una più ampio quadro dell'accoglienza critica si veda Paola Quarenghi, *Nota storico-teatrale* in E. De Filippo, *Teatro*, cit. in cui si nota che Francesco Càllari è «uno dei pochi a citare esplicitamente, senza eluderlo, il tema dell'omosessualità», p. 1363.

corre quando il dialogo non attinge al nucleo più vero e umano dell'individuo per diventare invece mascheramento, superficialità, artefatto. L'eloquio di Guidone è sempre molto articolato e colorito di aggettivi e metafore come se lo costruisse con meticolosa attenzione. Ma c'è uno specifico momento in cui quest'attenzione diventa addirittura compiaciuta.

Quando Beppe e Rosaria discutono su come reagirà il padre al contratto cinematografico, Guidone ha la risposta pronta «Frocoleaténne», che vuol dire fregatene. Ma poi ha una pausa:

(Ripensando all'espressione dialettale che gli è venuta alle labbra, socchiude gli occhi estasiato, ripronunciando la parola per assaporarne tutto il gusto che gliene viene, ogni qual volta può dimostrare agli altri quale raffinato conoscitore egli sia di battute, frasi e motti partenopei)
Frocoleaténne! Sentite, io credo che non ci sia al mondo nessun altro dialetto capace di poter esprimere qualunque sensazione e stato d'animo: frocoleaténne! ... Come se il mondo si frantumasse in minutissime scaglie di mica... Come se un'enorme torna millefoglie sparpagliasse felice le sue squame profumate alla vaniglia sulla tela di Penelope... La parola ha in se stessa una miracolosa scala musicale, ricca di semitoni e di bemolli. Frocoleaténne!⁴⁶

Questo improvviso, seppur fugace, delirio sulla potenza espressiva del dialetto apre un inedito spiraglio sulla rappresentazione dell'omosessualità nella drammaturgia italiana. Nicola Di Blasi nota che con questo breve monologo Eduardo denuncia la perdita di senso del linguaggio, e nello specifico del dialetto come «strumento primario e spontaneo di comunicazione», mettendone in luce i caratteri artificiosi e falsi⁴⁷. In sostanza l'autore contrappone l'uso della parola in Alberto Stigliano, tenacemente impegnato nel 'dire' la realtà fattuale, contro

⁴⁶ E. De Filippo, *Teatro*, cit., pp. 1383-1384.

⁴⁷ N. Di Blasi, *Nota filologico-linguistica*, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., pp. 1471-1472; si veda la nota anche per altri riferimenti alle definizioni dell'omosessuale in questo testo.

quello di Guidone, fatto di musicalità e iperboli. Ma proprio questa attenzione alle parole, unita alla affettazione con la quale Eduardo caratterizza il personaggio di Guidone produsse, forse inconsapevolmente, il primo monologo camp al quale il pubblico poté assistere in un teatro di prosa italiano e in un testo di un autore nazionale.

I caratteri di artificiosità ed estetizzazione, insieme al tono onirico delle immagini evocate, denotavano la matrice camp che in quegli anni appariva in tutta la sua chiarezza come cifra della subcultura omosessuale⁴⁸. Indubbiamente, nel testo eduardiano, questa specifica critica a un simile utilizzo del dialetto serve a svalutare tutta l'oleografia localistica che esaltava le coloriture folcloristiche per mettere in ombra i temi sociali e umani cari all'autore. Ma d'altro lato apre la strada alla possibilità rappresentare l'omosessualità o una più generale "dissidenza sessuale" mediante la ricalibrazione del dialetto in quando codice, linguaggio comunitario. D'altronde, su questi presupposti si fonderà buona parte del lavoro di una nuova leva di autori teatrali napoletani (Annibale Ruccello, Enzo Moscato) che daranno vita a una importante corpus teatrale in cui l'omosessualità e le identità trans assumeranno una statura drammatica quasi inedita nel teatro in dialetto. Se da un lato *Mia Famiglia* metteva in bella vista tutti i termini derogatori sull'omosessualità, e se dall'altro la comprimeva a pura funzione drammatica nell'intreccio, dette però la possibilità al pubblico di osservare, in un dramma serio, un carattere maturo nelle forme al quale mancava ormai solo la consistenza psicologica e l'evoluzione drammatica che però il teatro italiano impiegò quasi altri vent'anni per mettere a punto.

⁴⁸ Il termine era stato introdotto da C. Isherwood, *Il mondo di sera*, Sugar, Milano 1958 (ed. originale inglese *The world in the Evening*, 1954). Il termine inizia ad essere discusso a partire da un famoso articolo di S. Sontag, *Note sul Camp* del 1964, in cui è definito come qualcosa di esoterico, un codice privato che segnala l'identità di piccoli gruppi urbani; in Italia contributo appare come una serie di annotazioni numerate progressivamente nel volume di Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, trad. it. E. Capriolo, Mondadori, Milano 1967. Per una comprensione storica del fenomeno camp si veda l'importante raccolta curata da F. Cleto, *Pop Camp*, Marcos y Marcos, Milano 2008.

L'ÉPISTÉMOLOGIE AU SEUIL DU PLACARD ?
QUELQUES VARIATIONS SUR MORAVIA

Francesca Belviso

Goût difficile

Si l'on me laissait choisir librement,
Je me choiserais bien une petite place
Au beau milieu du paradis :
Mieux – devant sa porte !¹

Littérature et constellation « queer »

Cette contribution se situe d'emblée dans un moment spécifique de la réflexion « queer » qui prend en compte les ressources offertes par les théories qui troublent les attendus de genre, en faisant référence en particulier aux travaux de De Lauretis, Sedgwick et Butler qui revendiquent chacun.e à leur manière une « politique queer » inspirée de *l'Histoire de la sexualité* de Foucault. Je m'emploierai ainsi à « queeriser » la littérature en la désassignant de toute perspective d'identification à un genre afin de garder l'opacité irréductible du texte littéraire.

Le risque d'assigner des identités lesbiennes et gay a été évoqué par Teresa De Lauretis dans son ouvrage *Théorie queer et culture*

¹ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, dans *Œuvres*, Flammarion, Paris 1997, p. 60.

*populaire. De Foucault à Cronenberg*² dans lequel elle rappelle que la naturalisation du binôme homosexuel/hétérosexuel ne fait que remplacer le binôme homme/femme. La constellation de la « Queer Theory » peut être utilisée non seulement « pour empêcher d'adhérer à l'un ou l'autre de ces termes (gai et lesbien) ou d'en assumer le poids idéologique mais bien plutôt pour les transgresser et les transcender ou, du moins, les rendre problématiques³ ». Les théories « queer » ont alors en commun de saper les identités de genre, de souligner combien les différences sont irréductibles jusque dans le champ du sexe, du genre et de la sexualité.

Ce sont d'ailleurs de telles différences irréductibles qu'une autre théoricienne, Eve Kosofsky Sedgwick, met en avant dans l'Axiomatique qu'elle présente dans l'Introduction de son *Épistémologie du placard*⁴ où elle entend critiquer les épistémologies qui hypostasient une différence au détriment de toutes les autres et qui réidentifient les sujets autour et par cette différence. La littérature, paradoxalement, peut, parfois même à ses dépens, fonctionner comme une machine à identifier, à produire de la différence en assignant un sujet à une altérité spécifique pour en faire le trait constitutif d'un personnage. Il suffit de penser aux stéréotypes coloniaux de Joseph Conrad ou même aux traits d'identification homosexuelle du baron de Charlus dans *À la recherche du temps perdu*.

Le risque est bel et bien de réintroduire un canon littéraire à l'intérieur des études gaies et lesbiennes. Comme le rappelle Sedgwick dans son Axiome 6 : « La relation des études gaies aux débats autour du canon littéraire est, et doit rester tortueuse⁵ ». Souligner que cette relation « doit rester tortueuse » signifie que l'ambiguïté du texte littéraire se doit de rester intacte et qu'elle ne peut être dissoute

² T. De Lauretis, *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, La Dispute, Paris 2007.

³ Ivi, p. 100.

⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Editions Amsterdam, Paris 2008.

⁵ Ivi, p. 66.

dans un quelconque canon, y compris dans les contre-canons de la littérature gaie et lesbienne.

Variations sur les variations

C'est pour mettre en relief l'essentielle ambiguïté du texte littéraire que je souhaite proposer quelques variations autour d'un roman inachevé d'Alberto Moravia, lui-même disponible en trois versions, mieux, en trois *variations* rédigées en 1952 et découvertes cinq ans après la mort de l'auteur en 1996, puis parues en 2007 à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain.

Ces trois ébauches de roman ont trait aux relations entre deux personnages principaux : Sergio, un jeune intellectuel désargenté et Maurizio, un riche jeune homme, ancien sympathisant du fascisme et qui est désormais dans la posture de l'esthète indifférent. Chacune des trois versions met en scène l'amour de Sergio pour une femme et la façon dont cet amour est déplacé et finalement entravé par la relation trouble qui s'installe entre les deux hommes. C'est donc précisément cette relation que nous allons analyser à travers les différentes versions du roman.

La première version écrite à la troisième personne du singulier se situe durant la seconde guerre mondiale (tandis que les deux autres versions se déroulent dans l'après-guerre) et elle est clairement écrite du point de vue de l'hétérosexualité. L'écart entre les deux amis s'affirme comme une dichotomie à la fois psychologique et sociologique.

Maurizio est présenté par Sergio comme l'homme du plaisir qui se place dans une posture de supériorité par rapport à la gente féminine.

In quel tempo gli accadeva piuttosto frequentemente di incontrare Maurizio per le strade della città, e tutte le volte era colpito dalla spensieratezza e leggerezza del suo amico. Maurizio, come pareva, non si occupava che del suo piacere, il più delle volte Sergio l'incontrava con qualche ragazza nella macchina, queste ragazze erano

sempre diverse e nel loro atteggiamento leggermente imbarazzato e inferiore Sergio indovinava un rapporto d'amore con Maurizio⁶.

Maurizio en revanche se présente, certes, selon le plus banal stéréotype de genre, comme l'homme à femmes, mais il semble pourtant enchevêtré dans un mécanisme de séduction trop huilé, dans une sorte de donjuanisme harassant qui est une source d'ennui profond pour lui.

Beh, vedi, disse Maurizio un po' impacciato, io mi occupo molto delle donne... praticamente, anzi, non mi occupo di altro... e allora da un po' di tempo mi accorgo che è sempre la stessa cosa e mi annoio... sempre la stessa cosa. Egli riprese dopo un momento con voce disperata, il primo incontro, le frasi scherzose per fare capire che la ragazza ci piace, l'invito in macchina per andare fuori a cena o al mare, il primo bacio, poi il secondo, poi il terzo, e poi finalmente, la ragazza cede e si dà, con gli stessi gesti, le stesse parole, le stesse proteste e gli stessi slanci della precedente e della susseguente... ammetterai che tutto questo può diventare noioso⁷.

Cette opposition entre Sergio présenté comme une sorte d'intellectuel nonchalant et peu sûr de lui et Maurizio, l'homme à femmes blasé, se double d'une dichotomie sociologique (la richesse de Maurizio et la pauvreté de Sergio) et aboutit à une opposition nature/Histoire. Maurizio ne croit pas à l'histoire, il est du côté de la naturalité d'une certaine forme d'existence vouée au plaisir, tandis que Sergio s'efforce de rejoindre la grande histoire de par son engagement politique antifasciste, un engagement tout de même ambivalent voire contradictoire⁸.

⁶ A. Moravia, *I due amici. Frammenti di una storia fra guerra e dopoguerra*, Bompiani, Milano 2007, pp. 18-19.

⁷ Ivi, pp. 58-59.

⁸ Cette ambivalence de Sergio par rapport au fascisme s'exprime par le fait que, d'une part, il évoque le souhait de la défaite allemande lorsqu'il est avec ses

Cette dichotomie des personnages n'aboutit pas à la moindre ambivalence de genre. Au contraire, c'est bien la réinitialisation de l'hétérosexualité de Sergio qui occupe la fin du roman. Dans la scène finale, où l'on voit les deux amis se précipiter dans les sous-sols de la villa Borghese pour échapper à un bombardement, Sergio noue une double idylle avec la sœur de Maurizio et avec une inconnue, Nella, dont le visage lui évoque la statue de Pauline Bonaparte.

La deuxième version, elle aussi, écrite à la troisième personne du singulier, diffère de la première car ce n'est plus Maurizio qui a une relation mais Sergio dont les liens avec une certaine Lalla occupent le devant de la scène. C'est de l'intérieur de cette histoire que le rapport entre les deux hommes est désormais invoqué sous la forme d'un désir forcené de Sergio de convertir son ami bourgeois au communisme. Ce désir de conversion peut donner lieu à différentes interprétations mais il acquiert une signification psychique évidente : convertir Maurizio au communisme, c'est une manière de s'en approprier la substance.

Pour preuve, le lien entre les deux hommes est présenté dans ce roman sous la forme d'une attirance obsessionnelle et inévitable.

L'idea di far convertire Maurizio gli piaceva così in maniera singolare: da un lato perché quella sua attrazione per Maurizio gli dava vagamente fastidio e pensava che una volta diventato comunista, questa attrazione avrebbe avuto un carattere lecito e giusto; dall'altra perché così avrebbe ribadito il suo legame al partito, legame che ormai era parte integrante della sua vita e anzi tendeva a diventare sempre più la sua vita stessa. Tutto questo non gli era molto chiaro, tuttavia, sola cosa chiara era il desiderio, ossessionante e assolutamente inevitabile e sempre presente, di portare Maurizio in qualche modo a condividere le sue idee⁹.

amis, mais d'autre part, une fois seul, il exprime à maintes reprises une forme de désillusion, voire de déception à l'idée que l'Allemagne sorte perdante de la guerre. Afin de sortir de l'impasse d'une forme d'*afascisme* existentiel, Sergio exprime son implication dans la rédaction d'articles pour un journal antifasciste (ivi, p. 111).

⁹ Ivi, pp. 101-102.

On voit bien ici que la conversion de Maurizio n'est pas d'abord mise au service du parti ; elle est en réalité un enjeu de l'attirance qu'éprouve Sergio pour son ami. Une attirance dans laquelle les stéréotypes de genre commencent à être fortement troublés. Moravia évoque en effet l'attirance éprouvée par Sergio sous la forme d'un contraste entre la robustesse physique, entre la brutalité même de Maurizio et son caractère doux et sensible.

Maurizio aveva mani grandi e piedi grandi e insomma dava a prima vista un'impressione di vigore e di semplicità. [Era] inoltre straordinariamente gentile, affabile e levigato nei modi: tutte cose sorprendenti in un uomo dall'apparenza alquanto brutale. Era veramente il gigante che è capace di afferrare la farfalla tra due dita e di tenerla in mano senza farle alcun male, pensò Sergio, e si rese conto che questo contrasto in Maurizio lo attraeva ed era forse una delle ragioni principali della sua attrazione¹⁰.

Le processus que décrit Moravia est ainsi en son fond un impossible désir de possession, qui se traduit même dans d'autres passages dans un désir anthropophagique. Sergio veut s'approprier la substance de Maurizio mais c'est en réalité ce dernier qui l'absorbe en ruinant la relation amoureuse de Sergio et Lalla qui part finalement avec un autre à la fin du roman. Ainsi, au terme de cette deuxième version, l'attirance homosexuelle refoulée et inavouée de Sergio pour Maurizio semble avoir entièrement raison de son amour hétérosexuel.

La troisième version est peut-être la plus intéressante dans notre perspective. D'abord, contrairement aux deux précédentes, elle est écrite du point de vue de Sergio à la première personne du singulier. Cette donnée est loin d'être anodine puisque l'emploi de la première personne va caractériser tous les romans moraviens successifs.

¹⁰ Ivi, p. 124.

Dans cette troisième version Sergio décrit son adhésion au communisme et son amour pour une femme, Nella. Le rapport avec Maurizio n'est présenté qu'au début du chapitre IV sous la forme d'un duel.

Il quel tempo Maurizio mi era uscito dalla mente, ossia non pensavo mai direttamente ed esplicitamente a lui, ma nel fondo più oscuro della mia coscienza, io sapevo di certo che avrei dovuto incontrarlo di nuovo e che quella specie di muto duello che avevamo impegnato fin dalla nostra infanzia sarebbe ricominciato. Questa certezza era d'altra parte quasi un inconfessato desiderio: io desideravo in fondo che egli riapparisse nella mia vita e che il nostro duello ricominciasse, perché sentivo che la mia iscrizione al comunismo, in gran parte determinata dal mio complesso di inferiorità davanti a lui, non avrebbe acquistato tutto il suo valore, se non appunto, in una mia vittoria su di lui e comunque in una mia contrapposizione a lui¹¹.

Le désir que Maurizio adhère au communisme est également au cœur de cette ébauche. Ce thème constitue d'ailleurs l'invariant des trois versions. Mais cette fois-ci ce désir est réinscrit dans un dialogue sur l'attrance que les deux amis éprouvent mutuellement.

Dans un échange qui constitue le véritable point d'orgue de toutes les trois versions on peut lire un aveu ultime, définitif et sans ambiguïté.

Tra noi due c'è una specie di lotta sorda e inconfessata... tu lo sai e io lo so... ma io ho il coraggio di dirtelo... [...] sì, da quando ci siamo conosciuti... tu e io lottiamo e ciascuno di noi due vuol portare la vittoria sull'altro... questa lotta è cominciata si può dire fin dal giorno che ci siamo visti per la prima volta... non so perché sia cominciata... mettiamo la differenza sociale, tu sei ricco e io

¹¹ Ivi, p. 271.

povero, tu di buona famiglia, io di famiglia oscura... oppure semplicemente la ragione di questa lotta sta nel fatto che tu, fisicamente, ti senti più forte di me e vuoi impormi la tua forza e io reagisco e voglio sottrarmi a questa imposizione... ma al tempo stesso [...] mentre ci detestiamo ci amiamo anche... è inutile che io lo neghi... io provo per te un'attrazione misteriosa e tu anche tu per me... ci sfuggiamo e ci cerchiamo...¹²

Le terme d'attirance déjà présent dans la deuxième version revient et enchâsse le dialogue : il intervient comme l'indice d'un bouleversement des subjectivités et des frontières hétérosexualité/homosexualité. Il y a ainsi quelque chose d'indécidable dans cette ultime version : l'ambivalence amoureuse de Sergio pour Maurizio est une ligne de vie qui circule à l'intérieur d'une seconde ligne qui est la structure d'un duel à mort qui les relie l'un à l'autre et où la question demeure de savoir qui des deux gagnera sur l'autre. Une philosophie de la vie s'élabore dans ce duel. Si Maurizio gagne, c'est le plaisir qui aura raison de l'engagement politique alors que dans le cas contraire la philosophie de l'Histoire (ici incarnée par l'adhésion au communisme) terrassera son hédonisme et sa légèreté.

A la lisière du placard

Dans son *Épistémologie du placard*, Sedgwick s'intéresse aux ambiguïtés des textes littéraires de la fin du XIXe et du début du XXe siècle dans leur capacité à dissimuler et dévoiler à la fois l'homosexualité des protagonistes. En se référant notamment à Oscar Wilde, à Marcel Proust et à Henri James, elle note comment le texte littéraire dissimule autant qu'il exhibe l'homosexualité des personnages. Cette position ambiguë du texte littéraire renvoie à la condition duelle de l'homosexuel tenté d'un côté de faire son *coming out*, de sortir du

¹² Ivi, pp. 322-323.

placard pour affirmer son identité, et d'un autre côté, de rester dans le placard pour laisser inchangée sa forme de vie. Sortir du placard c'est en effet s'exposer à tout moment à une forme de vulnérabilité, à la fois juridique et sociale. Telles sont les contradictions performatives du placard : y rester c'est se renier, se fragiliser. En sortir c'est prendre le risque de devenir vulnérable. C'est cette ambiguïté (être dans le placard, ou en sortir ?) qui est présente en filigrane dans le triptyque romanesque de Moravia.

La trajectoire de l'hétérosexualité avec tous les attendus de genre qu'elle présuppose (les binômes actif/passif, domination/assujettissement, la hantise du trio, etc.) est tissée à des trajectoires homosexuelles rentrées qui restent pour ainsi dire non pas entièrement dans le placard (car cela impliquerait une conscience de l'homosexualité qui fait défaut dans les ébauches de roman et fait l'objet d'un refoulement) mais, je dirais, au seuil du placard. L'une des originalités de ce triptyque, quand il est ainsi déplié le long d'un axe de genre qui court sur les trois versions, est que les attendus des conduites de genre hétérosexuelles cohabitent avec des formes rentrées et implicites de vie à la lisière du placard.

Finalement et presque fatalement l'anthropophagie comme structure de la dévoration – dans le sillage de la réflexion inaugurée par Lévi-Strauss et reprise par Foucault¹³ – semble la seule issue possible en lieu et place d'une relation amoureuse ou sexuelle. Cette structure réinscrit ainsi les deux amis de Moravia dans un rapport d'antagonisme, de rivalité qui tisse une histoire explicite du désir amoureux hétéro-normé.

Il serait peu pertinent d'affirmer que l'une des versions est plus achevée que les autres. En réalité, ce roman inachevé ne git dans

¹³ Claude Lévi-Strauss trace une nette distinction entre les sociétés dites *vomitives* qui tendent à exclure l'ennemi et les sociétés *digestives*, à savoir celles qui s'incorporent l'ennemi par le recours à l'anthropophagie. Voir C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955, p. 448. Foucault reprend cette analyse dans la leçon du 3 janvier 1973, dans M. Foucault, *La société punitive. Cours au collège de France 1972-1973*, Gallimard, Paris 2023, p. 18.

aucune des trois versions ; il n'existe que de façon kaléidoscopique dans l'ensemble des trois variations. Plus encore que dans l'ambiguïté de genre qui se révèle progressivement et s'amplifie de la première à la troisième version, le lecteur est renvoyé à l'idée que chaque version défait partiellement les attendus de la précédente et se tient au bord d'une constellation de possibles indécidables dont aucun régime discursif, aucune volonté de vérité ne peut venir les discréditer.

Afin d'étayer cette hypothèse, je renvoie aux travaux de Judith Butler à commencer par son ouvrage fondamental *Gender trouble*. Butler pose que le genre est une norme mais c'est aussitôt pour rouvrir la possibilité d'un champ de conduites indéterminées. D'une part, le genre est une norme qui ne renvoie à aucune origine ou à aucun substrat naturel. Il est une construction liée à une répétition d'actes. Ainsi que l'écrit Butler, « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité¹⁴ ». Mais d'autre part, le genre n'est pas seulement une norme puisque sa répétition performative rouvre des variations, tout un champ de conduites. Le genre peut dès lors être rejoué et il peut devenir l'occasion de subversions à même ses répétitions parodiques.

Dans un registre voisin, de même que le genre n'est pas que norme mais champ, le canon littéraire que semble dessiner ce triptyque de Moravia doit être réinscrit dans un champ d'écriture dans lequel non seulement des contre-canon alternatifs émergent qui défont, subvertissent ou même performant le canon hégémonique, mais dans lequel tout ce qui compte c'est la puissance subversive et libératrice de l'indécidable. Dans ce registre il existe bel et bien un trou béant du texte, un trouble dans la littérature.

¹⁴ J. Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, La Découverte, Paris 2005, p. 259.

La littérature peut-elle être neutre ?

Le roman de Moravia est indécidable à même ses trois versions car elles ouvrent des variations de sens par le jeu des relations qui les rapportent les unes aux autres. Chaque récit défait les effets de clôture des récits précédents. Au terme de la lecture des trois versions, non seulement aucune ne l'emporte mais chacune défait le sens de la précédente et rouvre des possibilités nouvelles. En ce sens, ce champ ouvert de possibles laissés à l'état de virtualités inscrit pleinement ces ébauches de roman dans le cadre de ce que Barthes a appelé le « Neutre ». En reprenant le titre d'un célèbre cycle de cours donnés au Collège de France en 1978, le « Neutre » est, pour Barthes, la suspension de toute catégorie, la négation de tout paradigme. Il est précisément l'indécidable, ce qui se soustrait à l'injonction de la décision finale, il est ce qui fait primer la variation sur la signification : « La suite de fragments : ce serait mettre *quelque chose* en état de variation continue et non plus l'articuler en vue d'un sens final¹⁵ ». Autrement dit il est, dans le même champ des possibles ouvert par Foucault, un ultime rempart de liberté préservé et intensifié par le texte littéraire. Dans un passage emblématique de ses *Dits et écrits*, Foucault éclaire son propos par rapport à la question de l'identité et de la liberté : « les rapports que nous entretenons avec nous-même ne sont pas des rapports d'identité ; ce sont des rapports de différenciation, de création, d'innovation. L'identité sexuelle a été très utile politiquement mais c'est une identité qui nous limite et je pense que nous avons (et pouvons avoir) le droit d'être libres¹⁶ ».

Exactement dans le même sillage de Barthes, le discours sur le « Neutre » devient un discours éminemment politique qui détermine le sujet et sa place dans la société. Comme Barthes lui-même l'affirme dans un passage de son cours au Collège de France particulièrement

¹⁵ R. Barthes, *Le Neutre, Cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil, Paris 2002, p. 35.

¹⁶ M. Foucault, « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in *Dits et Écrits*, IV, Gallimard, Paris 1984, p. 739.

significatif sur le plan de l'aveu personnel : « J'ajoute : une réflexion sur le Neutre, pour moi : une façon de chercher – d'une façon libre – mon propre style de présence aux luttes de mon temps¹⁷ ».

Ces ébauches de romans posthumes que le lecteur a la chance de lire grâce à une découverte fortuite d'archive, s'emploient, en dernière analyse, à défaire le thétique (du grec *thesis*, ce qui est posé, ce qui est affirmé). Défaire le thétique, défaire la dictature de l'affirmation, signifie se soustraire à ce que Barthes appelle le « fascisme de la langue » car, « la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire¹⁸ ».

Dans cette perspective barthienne, une éthique de la littérature peut se dessiner dans la nécessité de briser le cou à toute fascisation de la langue, dans le souhait de sortir de la gangue du langage qui définit, détermine, catégorise, structure et encapsule. La vocation ultime de l'écriture s'avère donc tout autre, dans le sillage de la réflexion de Blanchot.

Écrire, l'exigence d'écrire : non plus l'écriture qui s'est toujours mise (par une nécessité nullement évitable) au service de la parole ou de la pensée dite idéaliste, c'est-à-dire moralisante, mais l'écriture qui, par sa force propre lentement libérée (force aléatoire d'absence), semble ne se consacrer qu'à elle-même qui reste sans identité et, peu à peu, dégage des possibilités tout autres, une façon anonyme, distraite, différée et dispersée d'être en rapport par laquelle tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l'Un, puis l'idée du Livre et de l'Œuvre, en sorte que cette écriture (entendue dans sa rigueur énigmatique), loin d'avoir pour but le Livre, en marquerait plutôt la fin : écriture qu'on pourrait dire hors discours, hors langage¹⁹.

¹⁷ R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, cit., p. 33.

¹⁸ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Seuil, Paris 2002, p. 432.

¹⁹ M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. VII.

Dès lors, défaire toute catégorie de genre, briser la dictature de la définition, déjouer les automatismes de l'attente ne serait-il pas finalement le programme des écritures de la modernité – au sens de Foucault?²⁰ Certes, rien n'est moins évident comme nous venons de l'établir : si l'éthique de la littérature peut résider dans le vœu blanchotien et barthien de la désidentification, de la désassignation, il n'en reste pas moins que la littérature comme fabrique de la narration obéit également, comme nous l'avons vu dans les trames écrites par Moravia, à une volonté de réidentifier, de créer des types littéraires, d'assigner des rôles. De toute évidence, il est toujours possible de se réclamer de ce geste de Barthes et de Blanchot pour analyser comment Moravia lui-même, grâce à la fragmentation des trois versions, défait ces identités et rôles et revient en ce sens à l'impératif éthique de l'écriture comme expérience de l'écart. Assurément il s'agit là d'un discours tissé *a posteriori*, car la réélaboration du texte moravien se fait depuis le point de vue du lecteur dans la mesure où ces variations n'étaient pas vouées à la publication. Mais le plus remarquable est qu'en le devenant, elles ont acquis un statut indécidable qu'elles n'auraient nullement eu si l'une des versions seulement avait paru à l'exclusive des deux autres. Il y a là de quoi réfléchir à l'effet de clôture des textes fabriqués par leur édition mais aussi aux possibilités de défaire ces délimitations grâce à un art de la lecture qui nous relie à l'éthique de l'écriture. Eco, on le sait, a consacré des pages fondamentales au rôle du *lector in fabula*, à la fonction du lecteur-faiseur d'un texte considéré désormais comme une oeuvre ouverte à de multiples interprétations²¹. C'est précisément cette possibilité, pour tout texte, de croiser d'autres textes et de laisser jaillir de multiples lectures qui est à l'origine du concept de productivité pour Barthes²².

²⁰ Le lien entre littérature et modernité est établi par Foucault dans des passages éclairants de son *Débat sur le roman*. Voir M. Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1975, t. I, pp. 366-377.

²¹ La référence renvoie à cette oeuvre ouverte à une infinité de lectures possibles évoquée par Umberto Eco dans *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano 2000, p. 65.

²² « C'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte [...] images

Pourtant, face à la question de l'assignation de genre, tout se passe comme si, en tant que lectrices et lecteurs, nous étions pris au rouet d'un paradoxe constitutif de l'ambiguïté littéraire : identifier d'un côté les rôles, les récits, les personnages, désidentifier de l'autre côté les pratiques d'écriture en les explorant dans leur puissance subversive. À suivre cette ultime piste il peut nous apparaître que certaines formes d'écriture, notamment celles que Barthes définit dans son éthique de la littérature comme *assertives* peuvent et doivent être renversées dans des formes subversives qu'il définit d'écritures *interrogatives*. Ces dernières esquissent en d'autres termes un registre de *l'antifatigue d'être soi*²³, voire d'un *nihilisme actif* (pour reprendre une formule chère à Nietzsche) susceptibles de nourrir la foi dans le pouvoir libérateur de la littérature. La publication posthume de ces textes moraviens, fruit d'un pur hasard²⁴, semble bien nous placer face au coup de dés du geste de l'écriture – ce fameux *coup de dés* qui *jamais n'abolira le hasard* –, ultime rempart de liberté d'une métaphysique d'artiste mais aussi et surtout ultime rempart de liberté créatrice pour le lecteur devenu désormais interprète et faiseur d'énigmes.

qui assurent au texte le statut non d'une reproduction, mais d'une productivité » R. Barthes, *Théorie du texte*, dans « Encyclopedia Universalis », p. 1973.

²³ Nous reprenons, tout en le renversant, le propos du très bel essai d'A. Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Odile Jacob, Paris 1998.

²⁴ Pour une reconstruction de la généalogie de cette découverte et sur les tenants et les aboutissants de cette publication posthume, nous renvoyons aux éclairages fournis par Simone Casini dans l'introduction à la première édition du roman *I due amici*, (cit., pp. VII-IX).

«LA TUA VANITÀ MASCHILE DOVREBBE ESSERNE
LUSINGATA»: SEDUZIONE E INNAMORAMENTO
IN *GIORGIO CONTRO LUCIANO* DI ALBERTO ARBASINO

Michele Carini

Giorgio contro Luciano, scritto nel 1954, è il terzo racconto della raccolta *Le piccole vacanze*, primo volume pubblicato da Arbasino nel 1957 – a ventisette anni – presso Einaudi, con la supervisione editoriale di Calvino¹.

Si tratta di un racconto piuttosto lungo, suddiviso in cinquantacinque capitoletti, non numerati, di diversa estensione (dal para-

¹ I cinque racconti della raccolta confluiscono nel 1959 nel volume *L'Anonimo Lombardo*, pubblicato presso Feltrinelli; nel 1971 Einaudi pubblica una seconda edizione delle *Piccole vacanze*, con l'aggiunta di altri due racconti; una terza edizione, nel 2007, appare presso Adelphi. Per gli interventi di riscrittura di *Giorgio contro Luciano*, rimando a R. Manica, *Notizie sui testi*, in A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, cronologia scritta da A. Arbasino con R. Manica, Mondadori, Milano 2009, pp. 1431-1432. Il racconto è anche antologizzato in E. Siciliano (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1983, pp. 1354-1386.

grafo di poche righe alle due pagine) e intitolati con il nome di uno dei due personaggi: trenta capitoletti per Giorgio e venticinque per Luciano. In esergo si leggono due citazioni, quattro versi di Gerard Manley Hopkins (*The Handsome Heart*)² e quattro di Juan Ramón Jimenez, tratti questi ultimi da due poesie (*El Adolescente, Un día...*) e disposti in modo da suggerire una tensione omosessuale assente nei due testi³. Queste citazioni tematizzano il contenuto del racconto e gli interventi deformanti operati sui versi di Jimenez possono eventualmente far presagire la strategia manipolatoria di Giorgio nei confronti di Luciano.

Il titolo, invece, esplicita in maniera cristallina la dinamica diegetica principale, costituita da una sorta di assedio, coronato da temporanei momenti d'intenso affiatamento, segnato da soprusi e destinato a una contrapposizione conclusiva. Per quanto dunque vi siano elementi formali e tematici che lasciano presentire gli accenti briosi di opere immediatamente successive come *L'Anonimo Lombardo* (penso in particolare al romanzo) o *Fratelli d'Italia, Giorgio contro Luciano* ha anche tratti alquanto cupi – che portano ad esempio Giuliano Gramigna in una delle prime recensioni a giudicarlo come il racconto probabilmente più riuscito della raccolta, quello di «una

² Sono citati il primo verso della prima terzina e la terzina conclusiva del sonetto, separati da una riga di puntini: «Mannerly-hearted! more than handsome face – / ... / Of heaven what boon to buy you, boy, or gain / Not granted! – Only... O on that path you pace / Run all your race, O brace sterner that strain!».

³ I versi tratti da *El Adolescente* non sono contigui e il loro ordine è cambiato, con aggiustamenti interpuntivi («¡Madre, madre, ya sé lo que me faltaba! / – No pienses más, duerme, hijo...»); sono giustapposti in seguito i primi due versi della seconda poesia, con l'inserzione di un punto fermo che enfatizza in senso assoluto il verbo *desnudar*, utilizzato invece figuratamente e seguito da un complemento nel componimento di J. R. Jimenez: «Un día, vendrá un hombre / que, echado sobre ti, te intente desnudar / de tu luto de ignota, / ¡palabra mía, hoy tan desnuda, tan clara!». Come avviene qualche anno dopo per il titolo di *Parigi o cara*, anche in questo caso si può notare «un evento microscopico di manipolazione delle “fonti”» (R. Manica, *Se il romanziere non racconta storie*, in A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, cit., p. XIX).

storia di “amitiés particulières”, raccontata con gelida nettezza di taglio ed efferata, quanto più elegante, impassibilità⁴.

A proposito di *impassibilità*, infatti, potremmo dire che si ritrova in questo racconto un’impostazione quasi documentaria: non vi è alcuna voce narrante extradiegetica (coerentemente con le invettive che Arbasino riserverà all’utilizzo della *terza persona*) e tutt’al più si può riconoscere un lavoro di “edizione”, grazie al quale i capitoletti parrebbero restituire la trascrizione dei pensieri dei due personaggi e, talvolta tra virgolette, frammenti di parlato (o prove di discorsi, nella logica della strategia seduttiva di Giorgio) – a questo proposito, nonostante secondo alcuni dei primi recensori questi racconti afferissero a una «corrente del neorealismo»⁵, ricordo invece gli strali che Arbasino non risparmiava a tale tendenza e riporto un frammento di una nota dell’*Anonimo Lombardo*: «quella prefazione dei *Malavoglia* non so decidere se è un documento più curioso o più commovente»...⁶

Questa impostazione documentaria potrebbe piuttosto rivisitare la struttura classica del romanzo epistolare (e che Arbasino utilizza anche in altri racconti, poiché appunto permette l’utilizzo della prima – e solamente autentica – persona), sebbene, non trattandosi di lettere, queste trascrizioni non siano accessibili ad altri personaggi:

⁴ G. Gramigna, *Le vacanze di Arbasino*, «Settimo Giorno», 14 settembre 1957; poi ripubblicata in M. Belpoliti e E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, «Riga», 18 (2001), pp. 143-144.

⁵ A. Bocelli, *Fra diario e racconto*, «Il Mondo», 28 gennaio 1958; in questo senso, anche A. Seroni, *Euforia e angoscia della “gioventù dorata”*, «l’Unità», 9 gennaio 1958 e A. Sensini, *Le marionette di Arbasino*, «La Tribuna», 23 febbraio 1958 (la recensione è accompagnata da una fotografia dello scrittore, con una didascalia che recita: «Il mondo dell’alta borghesia è al centro dell’opera prima di un giovanissimo e abile narratore neorealista: Alberto Arbasino»); il superamento, invece, della stagione neorealista è espressamente rimarcato negli interventi di F. Virdia, *Racconti italiani*, «La Fiera letteraria», 5 settembre 1957, e di G. Bigi, *Arbasino scrittore*, «Criteri», 8 (1958), pp. 23-26.

⁶ A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 415 (l’edizione a testo nel «Meridiano» è del volume di Adelphi del 1996, per la quale sono segnalate dal curatore per lo più rielaborazioni sintattiche).

come se fosse un frammento delle *Liaisons dangereuses*, nel quale chi legge è il muto destinatario delle missive della Marquise de Merteuil o di Cécile Volanges. Il tema è d'altronde affine a quello del romanzo di Laclós (e in senso più ampio alla tradizione romanzesca libertina): Arbasino racconta infatti della seduzione che il personaggio di Giorgio pianifica nei confronti di Luciano, adattandone la strategia fino a un risolutivo e problematico successo.

La vicenda si svolge nell'operosa provincia dell'Oltrepò Pavese⁷, in un lasso di tempo non ben specificato, ma che dovrebbe essere di alcuni mesi – secondo quanto affermato da Giorgio con enfasi forse non completamente affidabile («le labbra che sogno da mesi oramai di baciare»⁸). L'ambiente ritratto è quello della ricca borghesia imprenditoriale del triangolo economico, dalla prospettiva di una cittadina, nella quale i ritmi delle compagnie giovanili sono cadenzati per lo più dai ritrovi presso un bar principale. Giorgio, attraente ventiquattrenne⁹, tornato ad uscire nella cittadina dopo essersene allontanato attorno ai diciotto anni, nota piccoli cambiamenti generazionali e soprattutto ritrova Luciano, amico di amici, ora quasi ventenne.

L'incipit del racconto è travolgente:

Credo proprio di essere uno di quelli che gli americani chiamano *oncercs* o *one night stand*, cioè quelli che non sopportano di far l'amore più di una volta con la stessa persona, e questo fatto da un lato mi handicappa, sarò grazioso e piacevole e con un mucchio di risorse eccetera eccetera, però immaginerete che non è poi così

⁷ Cfr. A. Arbasino, *Giorgio contro Luciano*, in Id., *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi 1957, p. 107.

⁸ Ivi, p. 115.

⁹ «Chi sa che cosa mi porteranno i venticinque anni che compio fra qualche giorno» (ivi, p. 132). Nel testo dell'edizione Adelphi del 2007, riprodotto nel primo «Meridiano», il passo è variato con l'immissione di un dettaglio («i venticinque o ventisei anni») che dissolve la consistenza del personaggio, sfumandola verso quelle forme di entità discorsive che si trovano in *Fratelli d'Italia*.

facile trovare sempre nuove vittime; d'altra parte, passata l'irrequietezza dei diciotto anni, e tutta quella bramosia di fare, questo almeno è uno stimolo che mi fa muovere, mi spinge a una ginnastica benefica infine¹⁰.

Travolgente, appunto, perché fluviiale e discorsivo (con un eventuale appello, «immaginerete», a lettori o muti testimoni del monologo interiore), ma meno ironico di quanto possa sembrare, sebbene immediatamente dopo il personaggio si attribuisca un «senso dello humor aumentato», appena prima di ricordare tra parentesi di essere stato «un vero richiamo, mi piovevano addosso da tutte le parti». Rileggendo queste righe e sottraendoci alla tentazione di proiettare su di esse cadenze ironiche se non addirittura *camp*, che si ritrovano in qualche altro passaggio del racconto e di certo in altri scritti coevi e immediatamente successivi, accediamo a una caratterizzazione del personaggio – che parla di se stesso in prima persona – piuttosto oggettiva e destinata a trovare conferme nel seguito del racconto: Giorgio è ricco, brillante, cinico e spigliato, deciso a trovare per lo più un partner sessuale, verso il quale è pronto a elaborare una calibrata strategia di accerchiamento – una *vittima* del suo desiderio, che potrebbe poi divenire un amico¹¹. E su Luciano, «tutto armonioso, [...] una dolcezza nativa, spontanea, nei movimenti, niente di preordinato»¹², si posano le mire, chiare sin dal primo incontro. Luciano è pure di estrazione borghese e ben inserito nella compagnia del caffè: «un po' i soldi un po' il carattere un po' la bellezza», spiega Giorgio, gli conferiscono una «posizione preminente»¹³.

Il racconto dunque è scandito dalla strategia seduttiva di Giorgio, che tramite appostamenti casuali al caffè intesse conversazioni riempiendo di complimenti, domande e consigli Luciano, ma che

¹⁰ Ivi, p. 99.

¹¹ «Tanto più che le mie amicizie migliori sono sempre quelle cominciate andandoci a letto insieme» (*ibidem*).

¹² Ivi, p. 100.

¹³ Ivi., p. 103.

si scontra con la presenza del «branco»¹⁴ – gli altri amici – che non permette gli sviluppi desiderati. Occorre dunque isolare dal gruppo Luciano e architettare «una grande seduzione alla Charlus»: ¹⁵ lo invita con la scusa di presentargli delle ragazze a un ricevimento, poi ad una battuta di caccia e, infine, a una settimana a Barcellona – una delle *piccole vacanze*, appunto, che danno il titolo alla raccolta.

Luciano, che non è un personaggio imbecille, nutre alcune perplessità per il comportamento di Giorgio, ma si lascia gradualmente irretire, sviluppando un sentimento di fiducia nei suoi confronti e raccogliendo la sua offerta di amicizia, oltre che l'invito a Barcellona. È a conoscenza delle *voci* su Giorgio e arriva a sospettare che questi durante la vacanza provi un interesse per lui, ma l'esperienza del soggiorno a Barcellona offre momenti condivisi di affiatato e spensierato divertimento. In una delle ultime sere, però, dopo aver bevuto abbondantemente e fumato varie «sigarette alla mariagiovanna» insieme, Giorgio assedia in camera Luciano, ottendo di consumare con lui un rapporto sessuale.

Emerge dunque il problema del consenso, poiché nel momento di alterazione della coscienza, debitamente pianificato da Giorgio, Luciano non sembra riuscire ad opporre una resistenza tale da impedire il rapporto. Il comportamento di Giorgio è approfittatore ed esecrabile: questo è poi riconosciuto da entrambi i personaggi (se pur diversamente da come lo sarebbe oggi) e anche l'autore si riferirà al racconto con termini inequivocabili, per quanto sfumati dalla consueta sfuggente ironia¹⁶.

L'avvenimento segna inoltre un parziale fallimento della sua strategia seduttiva, perché questa sembrava innanzitutto discorsiva (in vari capitoletti intitolati a Giorgio delle virgolette delimitano

¹⁴ Ivi, p. 104.

¹⁵ Ivi, p. 105.

¹⁶ Nel segnalibro dell'*Anonimo Lombardo* del 1959 si legge: «Solo qualche volta i personaggi [...] si spostano in direzione della Spagna, dove succedono sempre nerissime cose (bei ragazzi violentati nel loro letto, nonne fatte morire per la strada)» (A. Arbasino, *Arbasino su Arbasino*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1363).

il discorso che il personaggio si appresta a fare, evidenziandone il calcolo). Inoltre quello che sembrerebbe un abuso interviene dopo un momento di armonia tra i due individui, nei quali il personaggio di Giorgio si esprime con estrema franchezza (e senza virgolette strategiche), modulando senza più sottintesi il tema di quell'accurata profferta di amicizia, precedentemente evocata a più riprese:

Io ti amo, ti amo, ti amo, Luciano ho perso la testa per te, e ti supplico, lasciati voler bene e non dovrebbe costarti neanche molto, la tua vanità maschile dovrebbe esserne lusingata, ho perso la testa, stabilirai tu le forme, i limiti, le condizioni, voglio fare solo quello che vuoi tu, se tu mi respingi se tu non me lo dà mi finisci, non posso vivere senza di te, questo vorrei dirgli, mi ammazzi, questo glie lo dirò, è impossibile resistere ancora¹⁷.

Questo momento di massima tensione del desiderio pare coincidere con l'innamoramento, o quanto meno con la forma d'innamoramento possibile per l'individuo particolare Giorgio. Ed è a quel punto che Luciano ritrova quel sentimento di amicizia già provato per Giorgio, quando pensa di essersi sbagliato nell'aver riconosciuto dei doppi fini: così trascorrono insieme alcuni giorni che nella prospettiva di Giorgio paiono idilliaci, percezione determinata e confortata dal comportamento di Luciano.

Dopo l'assalto notturno, Luciano, attraversando varie fasi, ma piuttosto rapidamente, rassicurato dal fatto che non convenga a nessuno dei due che la cosa si sappia, si rasserena e anzi si riavvicina a Giorgio, cercando un contatto fisico; aveva d'altronde immediatamente ammesso a se stesso, pur nello sconforto, che in qualche modo gli era piaciuto: «lui è stato un animale, certo, si è comportato da porco, però una cosa a denti stretti devo riconoscerla, che tutto l'affare l'ha condotto molto bene, si è comportato da dritto»¹⁸. Invero risulta complesso, oltre che relativamente inutile, formulare

¹⁷ A. Arbasino, *Giorgio contro Luciano*, cit., p. 121.

¹⁸ Ivi, p. 130.

dei giudizi sul comportamento di questi personaggi, tanto più che Luciano si attribuisce la leggerezza di non aver prestato sufficiente attenzione e non vuole ora approfittare della situazione accettando gentilezze – secondo un tacito sistema di convenzioni che avrebbe forse indotto Luciano a riconoscersi nel giovanotto che per potersi fare una vacanza a Barcellona concede favori sessuali.

Un altro aspetto essenziale del racconto, elemento di interesse tematico, ma nel contempo motore narrativo, è dato dalla rappresentazione della pressione sociale esercitata sui due personaggi. Sappiamo che può risultare anacronistico utilizzare i termini «omosessuale» o «gay» come ce ne serviamo oggi, o come si è potuto fare a partire dalla diffusione dei movimenti di liberazione omosessuale (dai quali Arbasino si è tenuto a debita distanza), ma è tuttavia inevitabile evidenziare come tutto il racconto sia attraversato dalle questioni delle voci sulle pratiche omosessuali (mai nominate esplicitamente) che girano sul conto di Giorgio, a tal punto che questo spiega di contribuire a diffondere su di sé storie inventate per aumentare la confusione e sviare sospetti. Al ritorno in Italia, poi, Luciano vorrebbe continuare a frequentare Giorgio, ma lui – pur soddisfatto di quello che hanno vissuto insieme, ma non motivato a proseguire la relazione, coerentemente con il suo piano iniziale – interrompe definitivamente il rapporto quando si diffondono altre voci, su loro allontanamenti dalla compagnia con la quale avevano passato la settimana a Barcellona.

Questa medesima pressione sociale spinge Luciano a formulare l'intenzione di un gesto riparatorio per la sua persona, ormai accolta da risatine ogni qualvolta si presenti in società – ovvero al caffè, luogo di omosocialità eterosessuale maschile:

Quello che non sopporto è che gli stupidi mi deridano [...]. E quell'altro animale [...] sembra che abbia paura di vedermi o di farsi vedere insieme a me, se lo incontro e gli parlo fa il seccato fa l'evasivo e scantona, ma anche se mi consideri limitato e ristretto, ma, Giorgio, io ti volevo bene e ti voglio bene, se non ti avessi voluto bene non avrei fatto quello che ho fatto, io non ci ho pro-

vato nessun piacere, l'ho fatto per te, ma adesso quello si è stufato, ha ottenuto quel che voleva e se ne va via tranquillo e soddisfatto, e io non ho più nessuno perché non avevo nessun altro che lui, e lui se ne va via e lascia qui me da solo nella merda, e io lo amavo, allora lui ha fatto la commedia e mi ha fregato per sempre, ma io lo amavo, per questo è necessario che io uccida Giorgio¹⁹.

In questo paragrafo conclusivo ho tagliato alcune parti che restituiscono l'insistenza del *branco* nelle insinuazioni su Luciano, di fatto espulso dal contesto nel quale occupava «una posizione preminente». La mimesi del parlato restituisce qui lo sfogo di un individuo abbandonato e confuso: vi sono almeno due motivi di frustrazione per Luciano, interrelati. L'esperienza della relazione, per quanto sia breve e contraddittoria – nel momento di crisi, il personaggio sembra negare il piacere che pure aveva riconosciuto di aver provato, e che aveva poi cercato –, trasforma la persona, la sua percezione della realtà e degli altri legami sociali («io non ho più nessuno perché non avevo nessun altro che lui»), in un modo tanto più profondo quanto più difficile pare l'eventualità di reiterarla (mentre invece Giorgio, sulla reiterazione, pare assai più sereno e spregiudicato, forse semplicemente più adulto). L'altro motivo, così, è quello dato dal confronto con la dinamica sociale eteronormativa («lascia qui me da solo nella merda»), che pur ributtante e mutilante appare l'unica soluzione. Ma occorre un riscatto per potersi reintegrare ed ecco dunque il proposito omicida, la cui tensione drammatica sarà potenziata e insieme velatamente irrisa per la ristampa nel volume del 1959, dove viene tradotto in francese²⁰.

Nel complesso la ricezione critica accolse piuttosto favorevolmente il volume delle *Piccole vacanze*: se nella *Bibliografia della critica*

¹⁹ Ivi, p. 135.

²⁰ «L'ultima frase [...] diventa "il faut absolument que je tue Giorgio": "con un ammicco ironico agli analoghi finali 'tranchant' di molti racconti di Camus e di Sartre allora in voga" rammenta l'autore» (R. Manica, *Notizie sui testi*, cit., p. 1429).

del primo «Meridiano» si scorrono i primi ventitré contributi, che riguardano la prima edizione e sono pubblicati in un lasso di tempo di circa due anni, si ritrovano considerazioni di diverso tenore, ma tendenzialmente concordi nell'evidenziare la promettente novità stilistica, la specificità del contesto sociale borghese preso in considerazione, i numi tutelari stranieri (da Proust a Fitzgerald) e italiani (Gadda)²¹.

Tuttavia, al netto del giudizio critico espresso, se e quando i recensori scrivono specificamente di *Giorgio contro Luciano*, in pochi si servono di termini neutri (non ironici, né sprezzanti, né stigmatizzanti) per riferirsi al racconto e ai personaggi (se non all'autore): oltre a Giuliano Gramigna, già citato, solo Giorgio Pullini su «Letterature Moderne», ne restituisce una sintesi obiettiva²². Altri si servono di termini e perifrasi, che risultano oggi compiutamente omofobi: se risulta complesso valutare retrospettivamente il potenziale denigratorio di tali espressioni nel contesto italiano della fine degli anni Cinquanta, se ne può rilevare senza troppi indugi il registro talvolta moralista, altre volte sguaiato e scandalistico²³; il ricorso peraltro a

²¹ Su Gadda, Arbasino preciserà nella *Nota 1971* alle *Piccole vacanze*: «In quelle fasi non avevo ancora realmente scoperto né l'*Adalgisa* né le *Novelle dal Ducato in fiamme* (letture esclusive che poco dopo determinarono direttamente il "libro di note" *L'Anonimo Lombardo*)» (A. Arbasino, *Arbasino su Arbasino*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1352).

²² «Un giovane intraprendente conduce un piano di seduzione nei riguardi di un amico più inesperto ed esaurisce ben presto ogni sua riserva affettiva, abbandonandolo a una crisi di turbamento» (G. Pullini, *Narrativa à la page*, «Letterature Moderne», VIII (1958), pp. 769-774). Si trovano espressioni sintetiche e non connotate negativamente anche nelle recensioni di G. Bartolucci, *Le piccole vacanze*, «Avanti!», 19 settembre 1957, («quello [l'amore] dei due giovanotti in viaggio in Spagna»); di G. C. Ferretti, *Ultime in libreria*, «l'Unità», 11 novembre 1957, («La storia d'amore tra il maturo commerciante e la ragazza giovanissima, e l'altra storia dei due giovanotti in Spagna»); di M. P., *Alberto Arbasino, Le piccole vacanze*, «Belfagor», 12 (1957), 6, p. 733, («un'avventura coridonica»).

²³ Alcuni esempi: «Qui il sesso non domina, ma impera, e sotto forma di intrigo matrimoniale, di adulterio, di pederastia» (G. Manacorda, *Arbasino e Ottieri*, «Il contemporaneo», 12 ottobre 1957); «La terza novella "Giorgio contro Luciano",

questo tipo di espressioni non implica necessariamente un giudizio negativo del racconto. Osservo, infine, che nessuno tra coloro che commentano *Giorgio contro Luciano* pare cogliere, o decide di mettere in evidenza, l'aspetto della pressione sociale esercitata sui due individui: si sarebbe portati a concludere che costituisse un tratto socio-culturale talmente scontato da non destare alcun motivo di interesse; come, d'altronde, altrettanto raramente i critici si soffermano sulla tensione drammatica del finale.

Anche alla luce di queste considerazioni, siamo portati a chiederci quale possa essere, dunque, oggi, il posto di *Giorgio contro Luciano* nel canone ipotizzabile della letteratura gay italiana²⁴. Rispetto alle intenzioni autoriali, ricordo ciò che è noto, ovvero che Arbasino, con un eufemismo, non fu propriamente in prima linea nella rivendicazione dei diritti degli omosessuali e che in molte sue pagine è piuttosto rivendicato il diritto di non nominare e di praticare senza troppe esitazioni²⁵. E se non accettò di farsi intervistare per il libro

avvalendosi di una tecnica se non altro originale, narra il morbido interesse per l'apollineo e compiacente Luciano. In queste pagine Arbasino è, ci spiace dirlo, arrogantemente volgare e troppo equivocamente morboso, tanto da parere portato a giustificare la vicenda» (G. Vergani, *I libri - Le piccole vacanze*, «Visto», 16 novembre 1957); «Il suo personale terreno di caccia è il bel mondo, gli alti o medi borghesi settentrionali, pieni di soldi o in cerca di soldi, carichi o affamati di compagne o compagni di piacere (i sessi, chi non lo sa?, sono quattro) [...] [...] la storia della seduzione d'un diciottenne da parte d'uno smalziatissimo invertito» (P. Milano, *La tuta e la marsina*, «L'Espresso», 1° dicembre 1957); «amori anche da omosessuali [...] [...] un'avventura di pederasti» (A. Seroni, *Euforia e angoscia della "gioventù dorata"*, cit.); «tutti quegli uomini, quelle donne (e quegli invertiti)» (A. Bocelli, *Fra diario e racconto*, cit.).

²⁴ Ad Arbasino sono già dedicati un capitolo nel volume di F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Rogas Edizioni, Roma 2018 (2000 1ª ed.) e parti del volume di L. Starita, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, Firenze 2021.

²⁵ A questo riguardo, rinvio al capitolo di M. Masneri, *Arbasino pride*, in Id., *Stile Alberto*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 81-90 e alle voci *Baffi*, *Libertini* e *Sodomia* di B. Castaldo in A. Cortellessa (a cura di), *Arbasino. A-Z*, Electa, Milano 2023. In questi contributi sono ricordati anche l'infausto articolo di A. Arbasino,

*Quando eravamo froci*²⁶, dove pure è ampiamente citato, concesse invece un'intervista al portale «gay.it» nel 2013 in cui parla di *Giorgio contro Luciano* come di un racconto in effetti «abbastanza innovativo». Soprattutto per il fatto che l'amore omosessuale si considerava in maniera naturale e, nello stesso tempo, naturalistica. Poi c'erano tutte le note coi rinvii e i richiami insieme ai discorsi molto seri e severi, impegnati e impegnativi. «Giorgio contro Luciano» è nato in maniera spontanea²⁷.

Rilevante appare nel frammento dell'intervista la contrapposizione evocata tra la *spontaneità* di *Giorgio contro Luciano* e la complessità dell'*Anonimo Lombardo*: nel racconto, in effetti, non troviamo l'esplosione *camp* o l'eros omosessuale dirompente, vitalistico, scanzonato, autoironico di altri testi. Vi è però un'evidenza, porta al lettore e alla lettrice, senza commenti: l'attrazione di un uomo per un uomo è un dato di fatto, è un fenomeno che può manifestarsi, a metà degli anni Cinquanta, in amicizie dai contorni confusi, in tentativi di seduzione, in gesti irrispettosi e inconsulti, in esternazioni inadeguate ed estemporanee, ma che appartengono anche alla sfera sentimentale, oltre che sessuale. Corollario di questa fenomenologia è la descrizione delle condizioni ambientali in cui questo fatto avviene o meno: il quadro sociale che contribuisce a impedire la proiezione del rapporto su un'eventuale estensione temporale più ampia. Ma

Matrimoni gay troppo froufrou, «La Repubblica», 26 gennaio 1996 e alcuni passaggi altrettanto indigesti di Id., *Paesaggi italiani con zombi*, Adelphi, Milano 1998. Si veda anche l'«Epistola ai froci romani» in *Super-Eliogabalo*.

²⁶ A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Il saggiaatore, Roma 2011.

²⁷ A. Arbasino, *Gadda era cupo e ombroso ma capace di piacevolezze*, intervista di Roberto Schinardi, 14 ottobre 2013, <https://www.gay.it/alberto-arbasino-gadda-era-cupo-e-ombroso-ma-capace-di-piacevolezze>, consultato il 15 gennaio 2024. Il riferimento alle «note» induce a pensare che Arbasino si riferisse alla prima edizione dell'*Anonimo Lombardo* (1959), dove appunto erano confluiti i racconti delle *Piccole vacanze* e il racconto *Il ragazzo perduto*, corredato dall'imponente sistema delle note di ispirazione gaddiana. Il lungo racconto sarebbe stato poi pubblicato in volume autonomo, nel 1966, acquisendo il titolo della raccolta del 1959.

l'autenticità del rapporto, nella quale si riflette l'autenticità degli individui, è stata sfiorata «in modo spudorato»:

Per due giorni siamo andati in giro liberi e leggeri, vedendo sempre le cose più belle nell'aria fresca di questa stagione che è la migliore dell'anno, nessun pensiero, nessuna preoccupazione, il cuore in vacanza, nessun problema sembrava urgente, nessuna soluzione si presentava se non prossima e immancabilmente favorevole, come se non dovesse finire mai un incanto simile eravamo felici, per la musica nelle strade o per i dolci che mangiavamo o gli straordinari vini, specialmente bianchi e secchi, che piacciono molto anche a me, felici, e camminavamo insieme e se io lo prendevo per un braccio lui si voltava sorridendomi apertamente, ignoravamo gli altri in modo spudorato, però la prima sera siamo stati costretti a uscire tutti insieme per fare il giro dei locali tipici insipidi²⁸.

Questa franchezza nell'adesione all'esperienza per il personaggio e nella restituzione della medesima da parte dell'autore è propriamente uno degli elementi di maggiore novità riconosciuto al racconto in alcuni articoli di Franco Cerutti, apparsi sulla rivista francese «Arcadie», diretta da André Baudry e all'origine del primo movimento omosessuale organizzato in Francia²⁹. Cerutti firma una recensione favorevole delle *Piccole vacanze*, insistendo in particolare su *Giorgio contro Luciano* perché l'autore «analyse avec une grande finesse un amour homophile» e «son récit est avant tout une chronique, fidèle à la vérité»³⁰. Questi spunti sono ripresi in un interessante bilancio in due puntate sull'omosessualità nella letteratura italiana

²⁸ A. Arbasino, *Giorgio contro Luciano*, cit., pp. 123-4.

²⁹ Per un sintetico profilo storico della rivista, rinvio a J. Jackson, *Arcadie 1954-1982. L'histoire d'une publication homosexuelle*, «Triangul'ère», 3 ½ (2002), CADHP, pp. 35-38.

³⁰ F. Cerutti, *Les petites vacances, de Alberto Arbasino*, «Arcadie», 57 (1958), pp. 58-59: 59.

contemporanea³¹; Cerutti insiste sulla resa fenomenologica del vissuto omosessuale:

Il est absurde, à chaque fois qu'on tombe amoureux d'un garçon, appeler à la rescousse la Grèce classique, l'Angleterre élisabéthaine et l'Italie de la Renaissance, et de sophistiquer, à la façon de Gide, sur les amours homosexuelles des insectes et des chiens, ou, à la façon de Freud, sur la détermination de notre vie sexuelle par notre vie intra-utérine et les «chocs» de notre première enfance. Je sais bien que c'est là un procédé à l'ordre du jour aussi bien dans la vie que dans la littérature, mais c'est précisément ce qu'Arbasino ne fait pas³².

L'assenza di remore, il carattere che si direbbe oggi *unapologetic* del racconto, costituisce un portentoso carattere di novità, tutt'ora persistente, e non può passare inosservato che sia messo in evidenza solo in una pubblicazione come «Arcadie». Ma nel contempo, proprio la recensione di Cerutti manca nella già citata *Bibliografia della critica* del «Meridiano», che pure raccoglie brevissimi trafiletti³³ e a cui è possibile immaginare abbia contribuito l'autore; d'altronde, nell'*Anonimo Lombardo*, la rivista è liquidata nella descrizione dell'*e-lefantino*: «In patria spende patrimoni comprando non certo *Arcadie*, ma piuttosto le riviste americane di muscoli, piene di fotografie di *guys* in moto e di *lads* sotto la doccia»³⁴.

³¹ Id., *L'homosexualité dans les lettres italiennes contemporaines*, «Arcadie», 66 (1959), pp. 336-345 e *L'homosexualité dans les lettres italiennes contemporaines* (suite), «Arcadie», 67-68 (1959), pp. 406-415. Dopo un'introduzione generale sulla letteratura omosessuale, vi sono commentate pagine o opere di C. Malaparte, G. A. Cibotto, A. Savinio, A. Moravia, C. Cocioli, U. Moretti, P. P. Pasolini, V. Pratolini, G. Comisso, E. Morante, G. Bassani, A. Arbasino, G. Patroni-Griffi e S. Penna.

³² F. Cerutti, *L'homosexualité dans les lettres italiennes contemporaines* (suite), cit., p. 411.

³³ Per esempio, quello a firma di Strabicus, *Le piccole vacanze*, «Candido», 1° settembre 1957 o di G. Bartolucci, *Le piccole vacanze*, cit.

³⁴ A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 543.

Potrebbe essere questo un esempio delle tensioni paradossali che attraversano la scrittura di Arbasino sull'universo omosessuale: è improbabile pensare che l'autore non abbia letto le considerazioni di Cerutti su *Giorgio e Luciano* eppure pare, con questo lapidario riferimento ad «Arcadie» porsi quasi oltre il progetto d'integrazione dell'individuo omosessuale nella società francese di cui la rivista si faceva portatrice (e che alla medesima, negli anni Settanta, procurerà le critiche del FHAR), rivendicando la ragione di un edonismo sereno e individualista. Il paradosso, appunto, di uno scrittore che non si sarebbe mai rivendicato orgogliosamente *out*, ma che scrisse a metà degli anni Cinquanta un racconto completamente *out*, tematizzando in maniera pionieristica anche alcune complessità dell'essere *out*³⁵.

³⁵ Occorre ricordare, tutttavia, un aspetto che meriterebbe una maggiore attenzione: i personaggi di Giorgio e Luciano appartengono a una fascia economicamente privilegiata della società italiana del dopoguerra.

PIÙ DELIZIA CHE CROCE.
UN'ANALISI DELLE RAPPRESENTAZIONI
DELL'OMOSESSUALITÀ IN *FRATELLI D'ITALIA*

Gianluca Bufo

Fin dalla sua prima comparsa nelle librerie della Penisola, a maggio di un anno effervescente per il mondo delle Lettere come il 1963, intorno a *Fratelli d'Italia* si è formata una particolare cornice interpretativa che ha avuto più fortuna di altre in quanto è stata più tardi avallata dallo stesso Arbasino¹. L'idea è che il romanzo

¹ «Così certi romanzi cambiano involontariamente, nello scatto fra i decenni, la propria fisionomia e il proprio destino. E al di là di certe operazioni maniacali sulle Strutture e le Forme, oggi, proprio i materiali da costruzione che erano serviti per fabbricare l'edificio, corse frenetiche, conversazioni lunghissime, accumulo di idee sperpero di energie, feticismo di merci consumistiche, ingordigia di 'particolari'... finivano per costituire il più grosso deposito (o repertorio, cantina, soffitta, baule, documentario, 'affresco', deposito di figurine che tutti buttavano via...) attualmente disponibile a proposito delle illusioni e disillusioni e follie di quel periodo così scervellato, e forse adesso più incredibile dell'Età del Jazz o dell'Europa senza passaporti di Valéry Larbaud. [...] "Senza volerlo", mi trovavo lì un Supplemento Anomalo

rappresenti un perfetto affresco dell'Italia degli anni '60, che serbi altresì uno specifico valore documentario. Come scrive infatti Alberto Rodighiero:

Fratelli d'Italia sta al boom economico italiano come *Guerra e Pace* alle campagne napoleoniche, i romanzi di Dickens alla fuliginosa rivoluzione industriale inglese e la *Lettera scarlatta* di Hawthorne al puritanesimo americano ottocentesco.²

Tuttavia occorre, in primis, modificare i termini di questa proposizione. Sarebbe più appropriato infatti affermare che *Fratelli d'Italia* stia agli anni '60 come *Il grande Gatsby* sta all'età del jazz o come *Mentre morivo* sta alla Grande depressione, o addirittura chiamare in causa Melville. Piuttosto che semplicemente e realisticamente rappresentare, l'opera di Arbasino, infatti, si presenta come un vero e proprio cantiere di sperimentazione, un libro che in 30 anni di riscritture ha visto il suo volume pressoché triplicato. Ma, oltre a riconoscere le programmatiche scelte di stile dell'autore, è opportuno anche storicizzare l'opera. La rappresentazione dell'omosessualità è solo uno degli aspetti, per quanto privilegiato, sotto cui è possibile portare avanti un simile progetto. In quest'ottica, *Fratelli d'Italia* incarna o, meglio, agisce dei meccanismi di rappresentazione tipici degli anni '60 e che di quell'epoca portano impresso il marchio.

«Mah, per la noia della fica basta già Moravia. E la letteratura del culo è solo settoriale, come i libri sulle barche, sul Molise, sui funghi»³, queste le parole di Antonio, uno dei due protagonisti, quan-

di qualunque Storia d'Italia che non abbia un suo volume dedicato specificamente agli Anni Sessanta, quest'epoca ormai del tutto misteriosa, giacché chi non l'ha vissuta non ci crede e non riesce a capirne niente, e chi invece era là sta zitto e non ne vuol sentir parlare e discorre volentieri d'altro.» in A. Arbasino, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 208-209.

² A. Rodighiero, *Fratelli d'Italia*, «Studi Novecenteschi», luglio-dicembre 2003, vol. 30, no. 66, p. 280.

³ A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Adelphi, Milano 2020, p. 156.

do, durante una delle interminabili conversazioni tra amici di cui è costellata l'opera, il discorso si appunta sui romanzi di Jean Genet e, più in generale, su quella che oggi chiameremmo letteratura gay. È possibile annoverare *Fratelli d'Italia* nella categoria? A basarsi sulle indicazioni dello stesso Arbasino, si direbbe di no. In *Certi romanzi* si trova una lista piuttosto lunga degli argomenti dell'opera, ma è assente qualsiasi riferimento all'omosessualità o alla sessualità in generale⁴.

Eppure, *Fratelli d'Italia* pullula di scene di sesso gay e di conversazioni sul tema, così come, seguendo la lunga tradizione del grottesco, abbonda di divagazioni sulla vita sessuale di personaggi famosi, insieme a *puns* e *calembours* al limite dell'assurdo. Le forme in cui si presenta il discorso sull'omosessualità in *Fratelli d'Italia* sono sostanzialmente due: la semplice *boutade* e il racconto allusivo a sfondo erotico, variabile nella lunghezza, dalla mezza pagina alle due o tre, e nell'ambientazione (storica, realistica, completamente fantastica). Tra le *boutade*, ve n'è ad esempio una a proposito di Proust che ricorre per ben due volte nel testo:

E certo che qui si fa presto a dire Proust notte e dì... però, che tentazioni di sainte-beuvismo doloso e colposo... *tuo di lettore*... quanto ti rendi conto che pranzando con un po' di duchesse e avendolo preso qualche volta in quel posto si riesce poi a capire diversi passaggi e corrispondenze e transfert subliminali di Proust più a fondo degli specialisti [...]⁵

[...] un *savant* proustiano che non è mai stato a un pranzo né l'ha mai preso nel culo, non sarà come quegli americanisti che non hanno mai attraversato l'Atlantico né imparato l'inglese?⁶

Ma gli esiti più originali della verve comica arbasiniana a tema omosessuale sono rappresentati dagli aneddoti più lunghi. Tra tutti i

⁴ A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., pp. 110-111.

⁵ A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, cit., p. 655.

⁶ Ivi, p. 924.

personaggi, Renato è indubabilmente quello capace di catalizzare la maggiore quantità di storie a carattere inverecondo e tendenzioso e che, in una non trascurabile misura, si intrecciano con il piano della narrazione principale. Sul suo passato di libertinaggio si chiacchiera molto a partire dalla sua entrata in scena mentre il gruppo di amici si trova a Napoli. È davvero un attore nei teatri di posa o è una marchetta? Di famiglia facoltosa o semplicemente milanese spiantato al sud? Il *gossip* riprende a Spoleto dove, per un Festival di musica classica, si trova anche la madre di Renato, la famigerata Gazzaniga. Tuttavia, è a Londra che il personaggio di Renato fornisce il materiale per la divagazione più cospicua. Qui è lui stesso a prendere la parola raccontando diffusamente all'Elefante della sua relazione con un ex-marito di Desideria. Ironicamente, la narrazione, anche se non il libro in sé, si conclude proprio con il vaniloquio esibizionistico di Renato.

Anche nelle conversazioni di Antionio, dell'Elefante, di Klaus c'è spazio per qualcosa di simile. In più punti i tre si confidano a vicenda le loro prodezze sessuali (particolarmente significativi, data anche la loro estensione, sono i resoconti di Klaus e Antonio sui loro rispettivi soggiorni negli Stati Uniti, ricchi di illazioni psicanalitiche, osservazioni di costume e socio-antropologiche). Tuttavia, nei loro discorsi trova posto anche un altro tipo di racconto. I loro aneddoti a sfondo omosessuale, intrecciando verità e finzione, coinvolgono sempre in qualche modo arte, storia e letteratura. Ci sono Tolstoj che, venuto a Roma con la sua famiglia, incontra all'opera Ciajkovskij ma non lo saluta e anzi fa allontanare i bambini perché lo trova in disdicevole compagnia; Don Giovanni che sevizia Leporello con pratiche BDSM; Ludovico II di Baviera e i suoi eccessi elevati a ideale di vita, e, proprio sulla scorta delle vicende di quest'ultimo, una delle divagazioni più surreali dell'opera, una specie di ipotesi di ucronia: Umberto I di Savoia follemente innamorato di Verdi, che spende e spande in viaggi per due e rappresentazioni private della *Traviata* e del *Rigoletto* tanto che alla fine il Presidente del Consiglio è costretto a farlo sparire, alla nazione dichiarandolo morto in un attentato anarchico: insomma «un film di Visconti già pronto»⁷.

⁷ Ivi, p. 1118.

È evidente come il tema dell'omosessualità non sia affatto separato dal discorso sulla cultura. Lo dimostrano le divagazioni appena citate, così come molte delle *boutade*. Evidentemente per Arbasino quelle di intellettuale e di omosessuale non sono due condizioni incompatibili, non producono cioè quella frizione che invece è possibile osservare ad esempio in Pasolini, anzi, l'opera sembra fatta proprio per poter essere decifrata da altri intellettuali omosessuali. Volendo azzardare un'etichetta sulla scorta dell'elemento comico a sfondo omosessuale, si potrebbe pensare a quella di romanzo-*inside joke*. Non è un caso che Michele Masneri abbia descritto l'interesse di chi fruisce l'opera di Arbasino nei termini di un culto per pochi eletti:

I suoi lettori si stratificavano continuamente al ritmo di questi articoli e delle riedizioni ugualmente colossali che crescevano al pari della cattedrale arbasiniana. Il culto cresceva pure, parallelamente; e in quegli anni l'arbasiniano-tipo, l'adepto, lo riconoscevi subito. Erano soprattutto di due categorie ben precise: suoi coetanei borghesoni e angolofili, o invece più rari giovani scatenati, lirici o sinfonici; sempre e comunque minoranze in grado di decodificare la complessa opera-mondo di Arbasino.⁸

Che cosa implica questa forma di elitismo sul piano della definizione di omosessualità? Stando alla nomenclatura di Eve Kosofsky Sedgwick, si può affermare senza margini di incertezza che, lungo l'asse definizionale della sessualità, *Fratelli d'Italia* esprima istanze vicine a una concezione minorizzante dell'orientamento sessuale⁹. In altri termini, per Arbasino l'omosessualità è una faccenda che riguarda solo le persone omosessuali. L'umorismo esclude l'argomento dal regime del discorso o, meglio, lo contiene entro dei limiti prestabiliti. In un certo senso, la rappresentazione dell'omosessualità in *Fratelli d'Italia* risponde in maniera coerente alla doppia coercizione

⁸ M. Masneri, *Stile Alberto*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 15.

⁹ E. K. Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, trad. it. F. Zappino, Carocci, Roma 2011.

discorsiva che istituisce lo spazio del *closet*: “*tell me... without telling me*”. Del resto, uno dei motivi ricorrenti di *Fratelli d'Italia*, è quello del rimpianto per un'epoca in cui di omosessualità non si parlava ma di rapporti omosessuali ce n'erano parecchi:

Addio, cari semafori nel centro di Varsavia dove se appena ti fermi con la radio che cinguetta «cica-cica-bum» ti saltano subito dentro gli avieri e i marinai in divisa nella macchina aperta, con gran baci tenaci e nessun sospetto di astanti, perché evidentemente quando un atto è tabù non esiste il fatto... come nell'Italia fascista dove mancava il Vocabolo, e dunque il Concetto, e a maggior ragione la Cosa: racconti che m'hanno sempre fatto perfino a Varese e a Como! La nostalgia del «non conosce la *douceur de vivre* chi non ha conosciuto i moschettieri del Duce [...]».¹⁰

Se non bastasse il *leitmotiv*, si può aggiungere il risultato di un banalissimo spoglio: la parola, “il Vocabolo”, ricorre soltanto due volte (in un romanzo lungo 1371 pagine!), in più le due occorrenze sono entrambe parte di passi aggiunti nell'ultima edizione, il che vuol dire che in quella del '63 la parola “omosessuale” è completamente assente dal testo.

Vien fatto di chiedersi, tuttavia, se per effetto dell'ironia livellatrice, che prende sul serio le frivolezze e con frivolezza le cose serie, non finisca per essere rimosso, passato sotto silenzio, o perlomeno minimizzato un qualche aspetto della realtà. Uno sguardo alla cronologia può servire a chiarire questo punto. *Fratelli d'Italia* esce nel 1963. Nello stesso anno esce *Ro.Go.Pa.G.*, ma la pellicola viene sequestrata e Pasolini processato per vilipendio alla religione a causa dell'episodio de *La ricotta*. Tre anni prima, invece, aveva visto brevemente la luce, sui palchi di Roma e Milano e nelle librerie della penisola, *L'Arialda* di Giovanni Testori; brevemente perché nel 1961 il procuratore della Repubblica di Milano dispone il sequestro del

¹⁰ A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, cit., p. 35.

libro per oscenità e ordina la sospensione delle messe in scena. Per completare il quadro dei casi giudiziari dell'epoca e dipingere così una specie di quinquennio del terrore, possiamo ricordare da ultimo due fatti piuttosto celebri: lo scandalo dei "balletti verdi" del 1960 e il processo a Aldo Braibanti del 1964.

Non solo *Fratelli d'Italia* è in qualche modo sfuggito alla caccia alle streghe, ma di questo clima di repressione e di moralismo borghese che costituisce l'altra faccia della spensieratezza dell'epoca non sembra recare traccia. Nella sua coloratissima visione caleidoscopica fatta di corse sfrenate in automobile, *battuage*, concerti, cene, pranzi, mostre, interviste e conversazioni con le autrici e gli autori più importanti del panorama letterario europeo e non solo, bagni a Capri, marinai in licenza a Genova, estatiche visioni di Fire Island – in mezzo a tutte queste cose, nella sua enciclopedia dell'Italia del boom, in sostanza, Arbasino non sembrerebbe essere riuscito a trovare uno spazio per rappresentare, o per citare almeno, le effettive condizioni di vita delle persone omosessuali in quegli anni, che, se non erano spaventose, non erano nemmeno rosee. In proposito Andrea Pini ha osservato:

Esistevano due Italie, come in un contesto diverso è vero ancora oggi: una ufficiale, quella della politica, della Chiesa, della polizia, della magistratura, dei giornali, per la quale l'omosessualità era un fatto inaccettabile, immorale, vizioso, perverso, da tenere il più possibile soffocato e innominato, e un'altra godereccia e permissiva, pronta ad approfittare degli spazi di libertà consentiti, che praticava il sesso omoerotico in gran quantità e ovunque capitasse, senza particolari problemi morali.¹¹

L'impressione è che l'Italia rappresentata in *Fratelli d'Italia* sia appunto la seconda. È questa la principale implicazione della sensibilità *camp* che pervade l'opera, nonché del suo umorismo pseudo-criptato.

¹¹ A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, il Saggiatore, Milano 2011, pp. 17-18.

Ci sarebbe da lamentarsi o da spendere inchiostro se una volta tanto l'omosessualità non costituisce l'argomento di una tragedia, bensì di un'allegra farsa? Il fatto è che le cose non stanno esattamente così. L'omosessualità è una condizione più che felice, ma solo se sai come prenderla: questo è quanto sembrerebbe affermare Arbasino. In *Fratelli d'Italia*, il dramma dell'omofobia, per dirla nei termini più prosaici possibili, è una realtà costantemente allusa e costantemente esorcizzata, con tanto di riferimenti ai suoi effetti sulla psiche delle persone omosessuali. Va da sé allora che, oltre che codice privato e unica modalità espressiva possibile per uno specifico orientamento sessuale, l'umorismo ha soprattutto l'intenzione di scongiurare una rappresentazione patetica dell'omosessualità.

La traccia più vistosa di questo processo sul piano della narrazione è probabilmente rappresentata dall'episodio della gita al castello Odescalchi di Bracciano. Il crollo di un ponte durante un temporale impedisce agli amici e a tutto il seguito degli ospiti di Klaus a Spoleto di raggiungere la meta e, quando le automobili si ritrovano incolonnate in un pantano, impossibilitate ad avanzare, la Trona e Bustini prendono a inveire contro Klaus. Non sappiamo esattamente cosa gli dicano perché il passo è, guarda caso, una delle rare occasioni in cui Arbasino ricorre al discorso indiretto libero. L'Elefante, tuttavia, allude a una possibile somiglianza della vicenda con un episodio della *Recherche*, evidentemente riferendosi all'umiliazione di Charlus da parte di Madame Verdurin, la quale, piccata per essere stata ignorata da tutte le grandi dame durante la sua *soirée*, rinfaccia al barone la sua eccessiva intimità col violinista Morel. Di fronte alla scenata ai danni di Klaus, Antonio significativamente commenta: «È la Morte Civile della Conchiglia Fossile, un melodramma verista che si esegue sempre più raramente!»¹². In altre parole: la discriminazione omofoba come atteggiamento patetico o quantomeno demodé.

Tuttavia, è nel capitolo intitolato *Condizione del dolore*, novità assoluta dell'ultima edizione di *Fratelli d'Italia*, che l'argomento

¹² A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, cit., p. 551.

della rappresentazione patetica dell'omosessualità viene affrontato più esplicitamente. Qui Antonio e l'Elefante, in una specie di parentesi fuori dal tempo e dallo spazio del viaggio, si scambiano ricordi di infanzia, e il confronto tra la grettezza del *milieu* lombardo – gaddiana come il titolo del capitolo – da cui proviene il primo e la cosmopolita e liberale Svizzera del secondo è occasione per una critica dei costumi degli italiani. Il risultato è un'ipotesi di racconto di formazione che dimostra l'impossibilità stessa del racconto di formazione, oltre che, soprattutto, le sue controindicazioni. Il capitolo mette in scena, ma in proporzioni ridotte, le stesse tensioni critiche, la stessa sperimentazione di una forma contro se stessa, che stanno alla base dell'opera tutta. Dunque sarebbe una pratica deprecabile e rischiosa quella dello scavo intimista, della ricerca del tempo perduto. Arbasino arriva addirittura a mettere in guardia contro Proust, in quanto «fa eminentemente danni: perché clamorosamente scambiato per un elegiaco che incoraggia a chiudere gli occhi sul presente adulto per cullarsi nelle melansaggini delle infanzie più bozzettistiche, prolungandole fino agli ottant'anni con un consumo eccessivo di madelaines in serie»¹³. Si spiega allora perché tutto il capitolo sia, insieme, uno sberleffo rivolto alle narrazioni autobiografiche delle *Bildung*, e un manrovescio in faccia al moralismo e alla grettezza dei costumi italiani (anche se degli anni '40 e '50).

L'elegante e virtuosistico canto in falsetto del *camp*, che costituisce il tono uniforme e dominante di *Fratelli d'Italia*, proprio in *Condizione del dolore* a tratti si spezza. Ma ovviamente le stonature sono perfettamente controllate, l'effetto previsto essendo quello di mutuare il registro del grottesco dai due grandi riferimenti letterari del capitolo: Carlo Emilio Gadda e Franz Kafka¹⁴. Così, come in un teatro di burattini, si avvicendano sul palco della conversazione dei due amici i personaggi più buffi, ridicoli o ripugnanti, tutti co-

¹³ A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 12.

¹⁴ «Abbiamo a disposizione due testi fondamentali, su un problema fra i più spiacevoli del Novecento: esser figli. La *Lettera al padre* di Kafka, oltre che naturalmente *La cognizione del dolore*.», in A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, p. 817.

munque mostri venuti dall'infanzia di Antonio. Ci sono "La suora Coi Baffi" e "La suora Senza Baffi" (anche detta "suora Senza Denti-fricio"), nonne avarie, zie arcigne, «una troupe di megere, con le novità dal cimitero ogni giorno come tua *Éducation sentimentale*»¹⁵. La comparsa più interessante però è quella della madre, anche se parlare di comparsa potrebbe sembrare eccessivo. Come in un film dove, invece che l'attore o l'attrice protagonista, per assurdo si vedano solo le sue diverse controfigure, in *Condizione del dolore* a fare le veci della madre di Antonio ci sono la madre di Norman Bateman, Bernarda Alba, la Gertrude shakespeariana. Il livello più esplicito raggiunto dalla rappresentazione è la descrizione del pianto materno:

Ti viene inculcato, da piccino: il canarino cinguetta, l'elefante bar-risce, la rana gracchia, la mamma piange full time in tutte le stagioni e su qualunque pretesto. Il tam-tam ripete: "Sta a piangere per te tutto il giorno. Un bel film tutto da piangere. Ha pianto per la consolazione. Sta piangendo per la rabbia. Piange sempre per gli anniversari. Ha pianto di gioia vedendo che hai preso nove. Ha pianto di dolore vedendo che hai preso cinque. Come ha pianto, quando ha rivisto sua cugina. Quanto ha pianto, ora che non rivedrà più sua zia. Appena finisce di piangere, sentirai quante te ne dice". Sarebbe un classico dell'incubo, il Pianto di Mammà: perché questo gigantesco flutto può ostacolare la Natura, eliminare lo Spirito, intralciare le vocazioni, deviare le attitudini, incoraggiare le ipocrisie e le frottole, sospingere a quegli errori di scelta che rovineranno la tua vita per sempre.¹⁶

Da questa constatazione prende avvio una frammentaria collezione di soluzioni alle ingerenze materne, quasi uno degli scopi del capitolo fosse anche quello di comporre un manuale di autodifesa a uso dei figli. La più interessante è a tutti gli effetti un invito a pratiche *drag* e *cross-dressing*:

¹⁵ Ivi, p. 727.

¹⁶ Ivi, p. 758.

Basterà lasciarti crescere la prima barba per qualche giorno, poi ti metti i suoi vestiti con cappellini e rossetti, e ti lanci per i boulevards di provincia come Alida Valli nei Film Che Parlano Al Vostro Cuore: Stasera niente di nuovo, Catene invisibili... Modelli di Hollywood purtroppo non ce n'erano, maledizione! Non era ancora arrivata Pioggia con Rita Hayworth sui tavoli... Ma dopo la seconda o terza volta che esci col visone in tacchi alti, e per ore e ore mancano il visone and you, e i negozianti sotto casa dicono "abbiamo visto che andava verso la stazione", per lo più la cosa femminile s'acqueta.¹⁷

Suggerimento interessante, questo, che, sembrerebbe proporre la femminilità come elemento di discriminazione, piuttosto che di solidarietà, tra i maschi omosessuali e le loro madri. È quasi come se Arbasino cercasse di difendere uno spazio di esistenza, di affermare che nel *closet* non è concessa la cittadinanza ad alcun genitore. Il passo potrebbe essere considerato come una sorta di messa in scena della concezione minorizzante dell'omosessualità.

Ma le ingerenze materne non sono che uno degli obiettivi polemici di Arbasino in questo capitolo. Più in generale la sua è una crociata contro l'esposizione pubblica delle faccende private. A questo proposito, è particolarmente significativo che, come nel commento di Antonio sopra citato a proposito della vicenda di Klaus, anche in *Condizione del dolore* si faccia riferimento al "verismo":

Sembra il verismo. Ma basta non farlo entrare in casa. Telefona continuamente, il verismo. Muore dalla voglia di venire a ficcare il becco nel frigorifero e negli armadi e nei cassetti e soprattutto nel cesso: attratto dall'orribile sostanza, e non già dai libri negli scaffali. Ma per il verismo "il dottore non c'è". Così come per il realismo "è tuttora in riunione". E quando c'era il neorealismo, si faceva rispondere: quello sta sempre a scopà.¹⁸

¹⁷ Ivi, p. 825.

¹⁸ A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, cit., pp. 726-727.

Nel discorso di Arbasino, il nome della corrente letteraria diventa il correlativo oggettivo di un atteggiamento impudico nei confronti del proprio o dell'altrui privato, un atteggiamento considerato, in modo deliberatamente snobistico, di cattivo gusto. In fondo, tutto si riduce a una questione di sensibilità. Per esorcizzare la tragedia Arbasino compone un panegirico del *camp* come stile di vita:

[...] quando un sistema educativo se ne fotte del tuo benessere per stare attaccato ai suoi pregiudizi di merda, allora macché vendicatore solitario, niente sceriffo riluttante, e nemmeno allegra porcellona da torte in faccia... Il “portamento” più naturale sia una dissimulazione molto onesta ma soprattutto molto leggera, superficiale e disinvolta. Una vaghezza esistenziale... organica... Provvidenziale scarsità di attenzione e memoria... Mai le ribellioni a tutto tondo, o le ripicche a piccolo punto, e men che meno le letteracce: per le categorie C e D, sarebbe un Kafka sprecato. (Teniamoli da conto, i premiati fornitori della real casa). Giù, giù, scendiamo nel *lowbrow*. E dunque, una volta prese le distanze geografiche, mai epistolari da Sturm und Drang, nobili frasi ove i destinatari babaci, o macachi, o martuffi, subito passerebbero le squallide e solitarie sere, altro proprio non avendo, a cercar peli nell'uovo e cavoli a merenda. La premiata ditta non fornirà né uova né merende su cui reclamare: peli e cavoli andateli a cercare presso i vostri modelli di lamentela; e lì reclamate, protestate... Provate con l'insistenza (risponderà l'incostanza?), tentate con l'acidità... portate un po' in giro il risentimento... Sentirete “cosa dirà la gente”... Vedremo che gente vi starà a sentire...¹⁹

“Una dissimulazione molto onesta ma soprattutto molto leggera, superficiale e disinvolta”: questa la fondamentale legge per la sopravvivenza dei giovani omosessuali. Quella struttura dell'oppressione che è il *closet* è, al tempo stesso una preziosa alleata. Occorre, in primo

¹⁹ Ivi, p. 829.

luogo, imparare a parlare il suo linguaggio, che è il *camp*, poi si può rappresentare anche l'irrappresentabile, scrivere con decoro delle cose più indecorose. Del ritratto degli anni '60 dipinto da Arbasino in *Fratelli d'Italia*, la dissimulazione rappresenta uno degli elementi più importanti. È insieme regola di composizione, oggetto di rappresentazione e, soprattutto, principio di poetica. Solo comprendendo la verbosissima dissimulazione del silenzio sui temi della tragedia e del dolore – che non riguardano certo solo la condizione omosessuale, ma che sono fortemente implicati con essa – si può capire in che misura *Fratelli d'Italia* sia il ritratto di un'epoca.

«NON ABBIAMO UN MODELLO PER IL NOSTRO AMORE»:
COPPIE QUEER DA PIER VITTORIO TONDELLI
A JONATHAN BAZZI

Johnny L. Bertolio

I racconti e poi i romanzi di Pier Vittorio Tondelli furono pubblicati in un contesto storico e culturale in cui le rivendicazioni dei movimenti di liberazione sessuale avevano raggiunto, in Italia e nel resto dell'Occidente, traguardi importanti. Rifiutato l'approccio assimilazionista e filoborghese dei gruppi cosiddetti omofili nell'immediato dopoguerra, l'attivismo gay optò perlopiù per la radicalità, assumendo nelle denominazioni l'aggettivo "rivoluzionario" (pensiamo, per restare in Italia, al Fuori! e alle opere di Mario Mieli)¹. L'esigenza di rifondare su nuove basi la società, a causa del riconosciuto nesso tra repressione omofobica, sessismo, razzismo e

¹ Sulla dialettica dei movimenti per i diritti omosessuali nel secondo dopoguerra tra assimilazionismo riformista (come nei gruppi omofili) e radicalismo rivoluzionario (come nel FHAR e nel Fuori!), si veda M. De Leo, *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino 2021, pp. 141-191.

capitalismo borghese, spinse i movimenti gay, femministi e *black* a smascherare non solo i pregiudizi ma anche le costruzioni patriarcali della cultura. A questi discorsi corrisposero, in letteratura, opere attraversate da atteggiamenti e stili controcorrente, letterariamente più che politicamente eversivi, radicati nella *beat generation*; ce ne fornisce un esempio il Tondelli di *Altri libertini* (1980), la sua prima e dirompente opera letteraria.

Uno dei nuclei narrativi su cui Tondelli ritornò più volte nel corso della sua produzione, e da cui traspare l'oscillazione tra assimilazionismo e radicalismo, riguarda la coppia omosessuale², in un rapporto complesso e conflittuale con il modello eteronormato. La prima coppia di giovani gay fa la sua comparsa nel racconto *Viaggio*, il terzo, nel cuore, di *Altri libertini*, dedicato a circa quattro anni di vita ed esperienze (dal 1974 al 1978) di uno dei due protagonisti, l'anonimo io narrante, tra peregrinazioni europee, proteste, sesso, alcolismo e droghe, formazione irregolare verso l'età adulta. L'io narrante ha una relazione con Dilo e un episodio omofobico, su un autobus a Bologna, rappresenta la svolta verso una nuova concezione di sé. I due, infatti, mentre viaggiano insieme, sono aggrediti dal classico vecchietto che si sente investito di una missione civilizzatrice; questi, vedendo due uomini abbracciati su un mezzo pubblico, li apostrofa in dialetto con «spurcacioun³», come se per lui e per la sua mentalità esistesse soltanto la norma e tutto il resto fosse perversione, la vecchia categoria della “sodomia” in cui venivano fatti rientrare tutti i comportamenti e gli orientamenti non eterosessuali e non finalizzati alla riproduzione. Dall'insulto si passa a una colluttazione e soprattutto a una discussione tra Dilo e il compagno, una volta tornati a casa. L'io narrante, in un secondo momento, si lascia andare a un lungo sfogo, che tuttavia esaspera il compagno, finché Dilo:

² Benché l'espressione “coppia omosessuale” o “coppia queer” possa risultare ossimorica rispetto alla volontà di sottrarsi alle griglie della società eteronormata, abbiamo scelto di usarla, concepandola sempre tra virgolette, in quanto funzionale al nostro discorso.

³ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 95.

poi si mette sopra e mi copre e appoggia la testa sulla mia e dice sottovoce hai fatto bene, perché queste cose uno se le deve scegliere da solo e farsele da solo e io t'ho lasciato solo un poco, perché non è giusto che tu viva sempre addosso a me e lo so che non abbiamo un modello per il nostro amore, ma questo va anche bene perché ci obbliga a trovarcelo insieme tutti e due e crescere insieme e accettare quel che capita con tutte le conseguenze, mica bere o rimuovere o far finta che non accade niente anche dentro a noi solo perché ci vogliamo bene, cioè anch'io ti amo, ma per questo vorrei che tu comprendessi che prima o poi sarai solo e questa storia la ricorderai se t'ha fatto crescere sul serio [...]»⁴.

L'attacco omofobico e la successiva discussione tra i due personaggi diventano strumento di formazione, di crescita, di maturazione, a prescindere dall'esito più o meno felice della relazione. Privi di punti di riferimento stabili, in una società che non contempla il rapporto gay se non come «spurcacioun», Dilo e il compagno dovranno costruirsi da soli un modello di coppia che non sia l'ombra di quella eterosessuale ma qualcosa di originale, di valido soltanto per loro.

Nella frase «non abbiamo un modello per il nostro amore» si sente il peso sofferto di un mancato adeguamento alla norma che ricorda quel lamento che già altri personaggi non conformi del mito e della letteratura avevano levato contro il dio Amore, le cui frecce colpivano tutti e tutte. Uscendo brevemente dai limiti cronologici novecenteschi, potremmo citare il caso di Fiordispina, la figlia del re Marsilio che, nell'*Orlando furioso*, incontra Bradamante, la donna guerriera della tradizione cavalleresca, e se ne innamora. Il sentimento non viene meno neanche dopo che la giovane ha scoperto che quello che credeva un soldato è una donna, appunto Bradamante, e la bacia (la guerriera preferisce non schermirsi visto che si trova in territorio ostile), salvo poi ribellarsi alla sua condizione di lesbica innamorata:

⁴ Ivi, p. 108, su cui si veda I. Masenga, *Delaying the Self: Male Coming of Age in Pier Vittorio Tondelli's Altri libertini and Camere separate*, «Quaderni del '900», 11 (2011), pp. 113-122.

Se pur volevi, Amor, darmi tormento
 che t'increscesse il mio felice stato,
 d'alcun martir dovevi star contento
 che fosse ancor negli altri amanti usato.
 Né tra gli uomini mai né tra l'armento,
 che femina ami femina ho trovato:
 non par la donna all'altre donne bella,
 né a cervie cervia, né all'agnelle agnella⁵.

L'ottava, che cita Ovidio e il mito di Ifi (altra storia di omotransessualità: *Met.* IX 666-797), dimostra in realtà che questi temi hanno ottenuto piena cittadinanza letteraria prima che riconoscimento politico, sociale, civile. Se Dilo e il suo compagno, a scuola, li avessero letti, avrebbero ritrovato anche nella tradizione del cosiddetto canone un filone queer, un «modello per il loro amore». Oltre all'esortazione a trovare un nuovo paradigma di rapporto, Dilo esprime quel passaggio dall'«io» al «noi» che è il frutto della stagione di attivismo e protesta degli anni Settanta⁶; l'io narrante non deve cadere vittima della disperazione, perché non è solo: «pensa a noi che siamo la razza più bella che c'è [...] noi sì che siamo una gran bella tribù⁷». È un incoraggiamento propositivo che, con le parole «razza» e «tribù», ricorda la matrice afroamericana di molti degli slogan dei movimenti di liberazione gay, come il celebre *Black is beautiful* diventato *Gay is beautiful*. L'attivismo *black* negli Stati Uniti aveva infatti fornito a quello omosessuale un sostrato ideologico e linguistico forte, suggerendo necessarie alleanze tra comunità marginali che ritroviamo negli scritti di Mieli come di Carl Wittman, l'autore di *Refugees from Amerika: A Gay Manifesto* (1970).

La coppia Dilo-io narrante in *Viaggio* si sfalderà, dando spazio a quella malinconia, il «magone» padano che Marco Belpoliti ha

⁵ L. Ariosto, *Orlando furioso* XXV 33.

⁶ F. Gnerre, *L'eroe negato. Omotransessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini&Castoldi, Milano 2000, pp. 399-400.

⁷ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 116.

individuato come la cifra distintiva del Tondelli scrittore⁸; in effetti il personaggio di *Altri libertini* ritornerà nella natia Correggio con la sua «morte civile ed erotica e intellettuale e desiderante⁹», dopo varie peripezie e delusioni, fino al tentato suicidio¹⁰.

La complessità della relazione omosessuale fa riflettere anche uno dei personaggi secondari di *Rimini* (1985), secondo romanzo di Tondelli dopo *Pao Pao* (1982). Qui il rapporto coinvolge Bruno May, scrittore gay sui trent'anni, che si innamora, a Londra, di Aelred, artista spiantato. Da subito la loro relazione si basa su un'intesa corporea, che si sprigiona in particolare dall'andatura e dalla gestualità, dagli occhi e dai capelli di Aelred, il cui «carattere si diffondeva, completamente svelato, all'esterno¹¹». La loro prima simbiosi fisica avviene nell'appartamento-flat londinese di Bruno, sulla moquette, «in un abbraccio che largo pulsava come traendo vita da un unico cuore¹²». Il sesso acquista risonanze cosmiche: «Il loro movimento divenne il gesto dei loro nervi, i loro sospiri il canto dell'universo», in una dinamica che oscilla tra coinvolgimento universale e sensazioni esclusive, uniche, «in una avventura che solamente loro, in quel momento e in quell'ora, potevano vivere in nome dell'umanità¹³». L'idillio tuttavia dura poco: Bruno, in cerca di identità, si ritrova con un giovane non solo instabile e insicuro della propria omosessualità ma anche opportunistica. E tra i due si insinua una donna, che fa riflettere il narratore sulle basi dell'esperienza gay, elencando e problematizzando certi logori stereotipi:

Ma, una volta raggiunta la perfezione del rapporto, perché restava ancora “qualcosa”? E cos'era? Un rito di passaggio verso la vita

⁸ M. Belpoliti, *Pianura*, Einaudi, Torino 2021, pp. 204-213.

⁹ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 124.

¹⁰ Cfr. R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018, p. 60.

¹¹ P. V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 1985, p. 193.

¹² Ivi, p. 198.

¹³ Ivi, p. 199.

adulta o una cerimonia di preparazione all'incontro con l'*altro*, la donna? Perché si sentivano "fianco a fianco" e non uno di *fronte* all'altro? C'era differenza fra l'essere schierati insieme e quello di esserlo invece in opposizione?¹⁴

Dal discorso indiretto libero emerge la visione (una delle tante) del rapporto di coppia gay come fase temporanea, di sapore antico-ateniese e sabiano (nel personaggio di Ilio, non di Ernesto¹⁵), di un omoerotismo funzionale alla "vera" e piena sessualità, quella eterosessuale, a cui Aelred sembra ambire quando tronca i rapporti con Bruno. Questi, per lui, è stato l'unico uomo (un tratto che Aelred presenta come un complimento d'eccezione e che invece rivela tutta la fragilità del suo sé), mentre Aelred per Bruno è diventato il suo dio, che non deve chiedere di essere perdonato, un amore ossessivo e lacerante. La relazione sembra riguardare due entità parallele che si uniscono senza sentirsi davvero complementari: i due si confondono l'uno nell'altro, persino nei lineamenti riflessi allo specchio («il viso che [Bruno] trovava quando si specchiava, non era il suo, ma quello pallido di Aelred. [...] Aelred era come incollato alla sua pelle¹⁶»), in una sorta di inefficace rielaborazione del mito di Narciso o della fusione senza consenso tra la ninfa Salmaci e il giovane Ermafrodito, in Ovidio (*Met.* IV 285-388). Bruno e Aelred sono riusciti ad afferrarsi fisicamente, ma i loro abbracci non sono risultati meno vani di quelli di Narciso, meno dolorosi di quelli di Salmaci ed Ermafrodito. Bruno si consacra così, nelle sue parole, a un fidanzamento *in absentia* («il sentirsi cioè ancora fidanzato per il resto della propria vita, ma fidanzato in assenza¹⁷»), avendo

¹⁴ Ivi, p. 200.

¹⁵ F. Gnerre, *L'eroe negato*, cit., pp. 43-60: «Ernesto è la proiezione della liberazione di Saba stesso» (p. 57), mentre per tutti gli altri personaggi del romanzo l'omosessualità è peccato (lo zio Giovanni), violenza (la madre Celestina) oppure strumento di formazione verso il matrimonio (Ilio).

¹⁶ P. V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 214.

¹⁷ *Ibidem*.

riconosciuto che la relazione con Aelred ha congiunto «due deboli attaccati disperatamente uno all'altro¹⁸». Il personaggio vive sulla soglia dell'abbandono, a cui reagisce sprofondando nell'alcolismo e tentando la scrittura, invano. Quando ci riesce, «si accorse di essersi liberato dell'essenza stessa della sua vita¹⁹». Per Bruno, la scrittura non è stata terapeutica ma logorante²⁰; la sua morte viene travisata, interpretata come un segno di protesta contro i premi letterari e le loro conventicole, a dimostrazione che anche da morto il corpo di un omosessuale non smette di essere vittima di appropriazioni.

Un frammento di racconto di Tondelli, poi incluso nell'*Abbandono*, risalente al 1984 e intitolato *Attraversamento dell'addio*, aveva già affrontato, nella relazione tra i personaggi chiamati Aelred e Fredo («Il mistero della loro relazione era racchiuso tutto nell'attrazione che esercitavano reciprocamente le loro debolezze²¹») la questione dell'abbandono; l'addio con cui Aelred tronca ogni rapporto con «il suo ragazzo» assurge nel loro caso a occasione di salvezza, in quanto la separatezza consentirà a entrambi, che pure si amano, di non trascinarsi l'un l'altro «nelle spire insolubili del proprio dolore e della propria pazzia²²».

È forse per sottrarsi a questo logorante destino che i protagonisti del terzo e ultimo romanzo (1989) di Tondelli, Leo e Thomas, seguono la prassi delle «camere separate»: vivono cioè lontani, come per scongiurare l'incubo dell'addio al culmine di un rapporto di coppia doloroso ed estenuante²³. La loro relazione, che in alcuni punti sembra diventare filiale²⁴, rielabora e rilancia alcuni degli ele-

¹⁸ Ivi, pp. 226-227.

¹⁹ Ivi, p. 227.

²⁰ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 89-91.

²¹ P. V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2001, p. 121.

²² Ivi, pp. 117-118.

²³ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 122-123, che cita a questo proposito lo scritto di Tondelli *Fenomenologia dell'abbandono*, ispirato all'opera dello psicanalista Igor Alexander Caruso (in P. V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., pp. 28-33).

²⁴ Cfr. R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 123 e O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Ton-*

menti della relazione tra Bruno (o Fredo) e Aelred²⁵: la professione artistica di entrambi (Leo scrittore, Thomas musicista); la presenza di una donna, con cui Thomas va a convivere; i viaggi continui, con il loro carattere cosmopolita. Al bisogno di riconoscimento sociale dell'amore (a Leo è concesso di visitare l'amato morente solo per pochi minuti in ospedale) si aggiunge in *Camere separate* la ricerca continua di parole per definirsi: «Lui non ha sposato Thomas, non ha avuto figli con lui, nessuno dei due porta per l'anagrafe il nome dell'altro e non c'è un solo registro canonico sulla faccia della terra su cui siano vergate le firme dei testimoni della loro unione²⁶». Non solo agli occhi altrui («Leo infatti non si presentava più all'esterno come Leo, ma come Leo-con-Thomas²⁷») ma anche tra loro due innamorati, Leo «lettera dopo lettera, stava elaborando, insieme a Thomas, un nuovo codice di parole che fosse appropriato al loro amore», deviando «il loro desiderio di essere amanti [...] dalla sfera sessuale a quella del linguaggio²⁸». Le parole scritte diventano documento da lasciare come testimonianza sia per sé sia per gli altri: «E la loro unione veniva ad avere alle spalle non più solamente il vuoto di una disprezzata razza senza nome, ma iniziava a scrivere, da sé, la propria storia²⁹». Leo e Thomas si appartengono, ma non si possiedono, si rispecchiano nel loro isolamento di partner separati, ma questa prospettiva è in realtà teorizzata dal solo Leo, che rifiuta

delli, Mimesis, Milano-Udine 2000, p. 125. S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Pendragon, Bologna 2021, p. 437 sottolinea invece gli attributi infantili sia di Leo sia di Thomas, come se fossero due bambini incapaci di affrontare la relazione matura di coppia e poi la morte di uno dei due; dal loro rapporto nasce come un figlio il Leo rimasto solo.

²⁵ Filiale appariva anche quella tra Bruno e Aelred: S. Gola, *La seduzione post-moderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, «Cahiers d'études italiennes», 5 (2006), p. 228.

²⁶ P. V. Tondelli, *Camere separate*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2016, p. 36.

²⁷ Ivi, p. 64.

²⁸ Ivi, pp. 172-173.

²⁹ *Ibidem*.

di aderire ai modelli che, dagli anni di *Altri libertini*, si erano iniziati a proporre alle convivenze omosessuali:

Ora doveva affrontare seriamente una convivenza con un altro uomo. Ma per fare questo non aveva né modelli di comportamento da seguire, né esperienze da riciclare e alle quali far ricorso nei tentennamenti del rapporto. [...] Dovevano per forza normalizzare un rapporto che la società non poteva appunto recepire come norma?³⁰

Leo manifesta un atteggiamento di estraneità anche rispetto al “noi” del Dilo di *Altri libertini*; frequenta i luoghi della socialità gay, vivendola però con malcelata insofferenza. Nella sua ansia di dare alla relazione con Thomas il marchio dell’eccezionalità e di imporle i propri ritmi, Leo si condanna a una distanza che alla fine sfocerà nella perdita fisica, con la morte del compagno. Ne deriva un dolore anche questo atipico, incontenibile, in quanto il lutto non può essere esibito nel paese di Leo né celebrato con una cerimonia funebre: «nessuna società riconoscerebbe come autentico un lutto come il suo; né, di conseguenza, possiederebbe quella ritualità atta a risolvere, socialmente, una catastrofe non ancora ufficializzata³¹». La costruzione della relazione queer, nata dalle macerie di quella della coppia tradizionale, sembra lasciarne dietro di sé delle altre.

Il non dirsi, il non riconoscersi nelle definizioni comuni e negli stereotipi gay da parte di Leo è letto da Derek Duncan in controtuce con le narrazioni legate alle persone con Hiv o Aids negli anni Ottanta. Anche se Thomas nel romanzo muore per complicazioni legate a un tumore allo stomaco non curato in tempo, il silenzio che circonda la sua malattia e le non-definizioni della coppia che forma con Leo risentirebbero di quell’indicibilità e invisibilità che

³⁰ Ivi, p. 169.

³¹ Ivi, p. 193. Sulla sofferenza di Leo come lacerazione cfr. E. Bolongaro, *Leo's Passion: Suffering and the Homosexual Body in Pier Vittorio Tondelli's Camere separate*, «Italian Studies», 62 (2007), 1, pp. 95-111.

ha a lungo accompagnato la comunità gay durante e dopo il picco della pandemia di Aids³². È una suggestione interessante, che supera un'altra indicibilità, quella per cui certa critica rifiuta, se non leggenda in chiave metaforica o strumentale, l'omosessualità come tema centrale e nucleo narrativo dei lavori di Tondelli³³. Basti dire che la teoria delle «camere separate» compare già in due racconti, sempre raccolti nell'*Abbandono: Pier a gennaio* (1986)³⁴ e *Questa specie di patto* (1987)³⁵. E in questi lavori paralleli ai romanzi come nei volumi di *Under 25* si nominano gli autori cult che hanno rappresentato per Tondelli e i suoi giovani colleghi scrittori una sorta di controcanone letterario gay con cui dialogare in maniera paritaria, ricostruendone anche la geografia, i luoghi di vita, i paesaggi narrativi (come in *Un weekend postmoderno*): oltre agli autori *beat* come Jack Kerouac (1922-69), il Dante *on the road* di sua vita di cui Tondelli era stato definito «nipotino³⁶», i poeti Walt Whitman (1819-92), Wystan Auden³⁷ (1907-73) e Allen Ginsberg (1926-97), e poi Christopher Isherwood (1904-86), James Baldwin (1924-87), il più giovane Da-

³² D. Duncan, *Reading and Writing Italian Homosexuality: A Case of Possible Difference*, Routledge, London-New York 2017, pp. 115-128.

³³ Sulla problematicità della ricezione dell'omosessualità come tema nell'opera di Tondelli si veda D. Duncan, *Reading and Writing Italian Homosexuality*, cit., p. 121. E in generale sulla questione è intervenuto polemicamente S. Gastaldi, *Tondelli: scrittore totale*, cit., pp. 9-38.

³⁴ Nella relazione tra Pier e Marco (quest'ultimo vive con una donna) vige la regola delle «camere separate», dei «letti separati» (P. V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 136): non vivendo come coppia, non hanno bisogno di tradirsi.

³⁵ Helmut e l'io narrante, viaggiatori solitari, si incontrano solo in città straniere, «territori neutri» (P. V. Tondelli, *L'abbandono*, cit., p. 141) che danno loro la possibilità di amarsi e di scoprirsi, di compiere un viaggio che da esteriore diventa interiore.

³⁶ P. V. Tondelli, *Il mestiere dello scrittore*, in Id., *Opere*, a cura di F. Panzeri, vol. 2: *Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano 2001, p. 786. E sulla «gigantesca partouze» del gruppo *beat* a New York si veda P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in Id., *Opere*, cit., p. 534. Sui rapporti letterari, altamente produttivi, tra Tondelli e Kerouac si veda O. Campofreda, *Dalla generazione all'individuo*, cit., pp. 38-46.

³⁷ La casa «piccionaia» austriaca di Auden, nonché «camera separata» è immortalata da P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 438.

vid Leavitt (n. 1961) e, tra gli italiani, Carlo Coccioli (1920-2003), con le sue originali traiettorie religiose globali, Alberto Arbasino (1930-2020), con il suo stile inconfondibile e gioioso, e Aldo Busi (n. 1948). Aggiungiamo William S. Burroughs (1914-97), con il suo *Queer* (inizialmente tradotto in Italia come *Diverso*), su cui Tondelli riflette nella sezione *America* di *Un weekend postmoderno*³⁸. Nel secondo volume di *Under 25, Belli&Perversi* (1988), l'identità omosessuale ricorre come tema narrativo: il *coming out* in famiglia (primo racconto, *Darlin'* di Andrea Mancinelli); un altro giovane libertino (il narratore di *Tea room*, di Francesco Silbano); la prostituzione maschile e la violenza sessuale (*Bambini prodigio* di Giuseppe Borgia); la zoofilia (*Dago* di Giuseppe Borgia); il sesso adolescenziale (*Vacanze in famiglia* di Giuseppe Borgia); le aggressioni omofobiche, che ricordano casi contemporanei di cronaca nera (come il duplice omicidio di Giarre, nel 1980) e la resistenza alla sedicente normalità (*Emilio '87* di Andrea Demarchi). In una lettera-sfogo, il protagonista di *Emilio '87* fa rivivere quella congiunzione tra diversità, passione per l'arte (la musica nel suo caso) e consapevolezza della mancata accettazione sociale del Leo tondelliano:

quelli come noi li chiamano “peccatori”, e allora io non so, quando mi metto a pregare, se quello che ascolta è il Dio che ha fatto gli uomini tutti uguali e li ama indistintamente, oppure è un Dio che premia e condanna. [...] È come quando sto con un uomo, vorrei stringerlo e baciarlo e annientarmi nella sua grandezza, disperdermi nella sua immensità per non esistere più io, come persona, ma rinascere in un uomo nuovo fatto solo dell'amore che sento e che chiama, dentro di me³⁹.

³⁸ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 547-550: «Il titolo italiano è *Diverso*, mentre quello originale suona *Queer*, che vuol dire, sì, “diverso”, “eccentrico”, “bizzarro”, ma soprattutto, nel gergo omosessuale – come dice il mio serissimo dizionario – “finocchio”. Ma non si tratta di un romanzo sull'omosessualità».

³⁹ In *Belli&Perversi. Under 25 Secondo*, a cura di P. V. Tondelli, Transeuropa, Ancona, p. 192. Nella sua presentazione, Tondelli mette da parte volutamente le

L'invocazione a Dio, del resto, ci riporta a quell'afflato mistico, di fiducia giansenistica nella Grazia, che nei romanzi di Tondelli si sostanzia attraverso il dialogo con persone religiose: padre Anselme, amico di Bruno, in *Rimini*; la ricerca del misticismo in Leo, dopo la relazione con Hermann; la partecipazione, con distacco, ai riti della Settimana Santa, in paese, da solo, come già a Barcellona, con Leo.

Ai filoni sperimentati da Tondelli si richiamano altri lavori della più vicina contemporaneità: la fenomenologia dell'abbandono è stata esplorata da Nicola Gardini nel suo *Nicolas* (2022, sulla malattia terminale e il lungo addio del compagno del narratore) e da Matteo B. Bianchi nella *Vita di chi resta* (2023, sul suicidio), impegnati entrambi in uno sforzo memoriale, di ricostruzione di un amore finito tragicamente. L'effervescenza tondelliana, l'eccentricità di una coppia che mai viene definita "omosessuale" (un «dato», non più un «tema», secondo Alessandro Giammei⁴⁰) ma si configura pur sempre fuori dai canoni, trova invece un suo erede millennial in Jonathan Bazzi. Nei suoi (finora) due romanzi, Bazzi racconta in maniera originale e per nulla cupa sia la sieropositività (in *Febbre*, 2019, più scopertamente autobiografico) sia la relazione queer tra il mai nominato io narrante e Marius (in *Corpi minori*, 2022), anch'essa senza modelli ideali o familiari: «mai avuto un modello relazionale sano, un abbozzo di prototipo amoroso da replicare⁴¹». A unire i

«scelte sessuali» del personaggio per sottolineare invece la sua caratterizzazione come «una delle tante reincarnazioni dell'artista da giovane, figura letteraria, modello, forse già archetipo della condizione romantica dell'individuo "predestinato" a lottare contro la società, la normalità, l'ipocrisia, usando esclusivamente le armi della propria intuizione creativa, sbaragliando spudoratamente il sé in nome della propria verità» (ivi, p. 168).

⁴⁰ A. Giammei, *I corpi minori di Bazzi compiono il viaggio dal margine al centro*, «Domani», 4/4/2022, p. 13, in cui peraltro sono sottolineate le suggestioni pasoliniane dell'ambientazione e il fattore «coscienza di classe» nella formazione dell'io narrante.

⁴¹ J. Bazzi, *Corpi minori*, Mondadori, Milano 2022, pp. 289-290. Bazzi, allo stesso tempo, rifugge dalla creazione di un'aura eroica o positiva intorno ai suoi personaggi queer, che anzi in alcuni momenti appaiono in una luce decisamente

due lavori bazziani è l'ambientazione, quella stessa provincia cara a Tondelli, che tuttavia in Bazzi acquista una connotazione meno bucolica, meno malinconica e più brutale. La periferia di Rozzano, alle porte di Milano, è in entrambi i romanzi la cornice di un'infanzia e adolescenza difficili, segnate, in casa, dai conflitti tra i genitori e, fuori, dalle aggressioni omofobiche e dalle rapine. Solo l'istruzione, per quanto varia e poco lineare, porta l'io narrante, in particolare quello di *Corpi minori*, a percorrere sentieri nuovi, letterali (il trasferimento dal margine al centro, nella metropoli di Milano, alle cui vie sono intitolati i capitoli) e metaforici, capaci di incoraggiare e rispecchiare le sue consapevolezze personali. È soprattutto alle lezioni di filosofia dell'università Statale che il personaggio di Bazzi costruisce il proprio personale canone, anzi fuoricanone delle autrici di riferimento, assistito da una docente illuminata e da Melissa e Ismene, amiche dai nomi mitologici (Melissa la ninfa-ape del piccolo Zeus, Ismene la figlia-sorella-badante di Edipo) che si aggiungono alle divinità femminili celebrate dal protagonista, alle cantanti pop, alle personage degli anime, alle dive *drag*.

Se non avessi scoperto le pensatrici, mi dico, vive e morte, lingua materna, avrei lasciato perdere in fretta. Sono le loro parole a tracciare il posto, l'unico possibile, in cui posso restare, le parole delle filosofe che hanno pensato usando forme di scrittura minori, fuori dal canone: lettere, diari, saggi d'occasione e a commento di testi altrui, e che non hanno rinunciato all'uso della propria esperienza diretta. Mettere in campo ciò che abbiamo vissuto per intercettare scritture eidetiche, significati universali. Simone Weil con la condizione operaia, Edith Stein con la clausura, *la notte oscura*, Hannah Arendt con l'esilio, lo sradicamento, il baratro del nazismo: il corpo come a priori, fondamento primo, irrinunciabile. Riconosco in me uno spontaneo, esaltato sessismo al contrario⁴².

negativa, con le loro manipolazioni e autoinganni (cfr. Collins, *Tra Febbre e Corpi minori: intervista a Jonathan Bazzi*, «L'incendiario», 18/3/2023, incendiario.com).

⁴² J. Bazzi, *Corpi minori*, cit., p. 75..

Quel vuoto che i personaggi tondelliani sentivano alle proprie spalle è qui riempito da un «sessismo al contrario» che genera una nuova poetica: i margini della cultura alta come di quella popolare prendono il posto delle idealizzazioni beatifiche e delle condanne infernali, facendo dello sfumato la cifra di una celebrata queerness, che, anche quando sembra prevedere dinamiche di coppia, le illumina di luce nuova attraverso il superamento del binarismo di genere⁴³: «Restare territorio aperto, percorso da tutti gli spiriti, i nomi, le essenze: rimanere per sempre in bilico, negare che un ordine altro corrisponda a un disordine⁴⁴». Alle «camere separate», alle dipendenze, alle identità taciute o negate sono subentrati, in Bazzi, il monolocale metropolitano condiviso, i desideri e le ambizioni continuamente riallineate, la queerness nominata, studiata, praticata.

L'ultima citazione, naturalmente musicale, di *Camere separate* è: *I'm so glad to grow older, to move away from those younger years, now I'm in love for the first time*, di Morrissey; quella di *Corpi minori*: *We run things, things don't run we / Don't take nothing from nobody* di Miley Cyrus. Leo è rimasto solo e «in qualche modo è felice⁴⁵»; Marius e l'io narrante sono tornati insieme «nella dismisura degli inizi» e arrivano a pensare che «si può fare anche così⁴⁶». La coppia queer ha trovato un senso, che ne fa non un modello assoluto ma certamente un variopinto e incoraggiante esemplare per l'oggi.

⁴³ Bazzi stesso, nell'ambito della polemica sulla scarsa presenza di autrici nella cinquina del Premio Strega nel 2020, ha dichiarato: «Non mettetemi tra i maschi. [...] Siamo una cosa nuova, non nuova in assoluto, ma nuova in quanto istanza collettiva: comunità, racconto condiviso, rispecchiamento. Nostra, anche nostra, è la scena del mondo» (J. Bazzi, *Fluid, né maschi né femmine: «Siamo i bambini dai desideri proibiti*», «Corriere della Sera», 10/7/2020, corriere.it).

⁴⁴ J. Bazzi, *Corpi minori*, cit., p. 133.

⁴⁵ P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 211.

⁴⁶ J. Bazzi, *Corpi minori*, cit., pp. 315-316.

LE COUPLE GAY CHEZ TONDELLI ET PASTORE :
MODÈLES ET CONTRE-MODÈLES D'ÉCRITURE

Florian Fraissard

Que la littérature fasse une exposition quasi constante de l'amour est un fait indéniable. Que les présentations qu'elle en donne se déploient dans un double mouvement de congruence et d'opposition avec le réel – cet amour qui n'existerait que dans les livres – est un élément tout aussi significatif de la proposition relative au couple que porte la littérature. Le roman, notamment, est réputé mettre à mal le couple à travers le processus à la fois banal et transgressif de l'adultère. Mais force est de constater que le couple représenté en littérature est le couple hétérosexuel, du moins jusqu'à une date relativement récente, reléguant le personnage homosexuel dans la catégorie du célibataire, à propos duquel Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivaient que « sans famille et sans conjugalité, le célibataire est d'autant plus social, social-dangereux, social-traître, et collectif à lui tout seul¹ ». Représen-

¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paris 1975, p. 130.

ter le personnage gay en couple serait-il une façon d'amoindrir sa dimension subversive et de le faire entrer dans l'ordre des modèles ? La comparaison que nous allons mener entre les *Camere separate* (1989) de Pier Vittorio Tondelli, œuvre à la croisée des canons, et *Io non so chi sei* (2009), recueil de neuf nouvelles de l'auteur turinois Giancarlo Pastore, peut permettre d'éclairer ces questionnements depuis la littérature gay italienne.

1. *Modèles sociologiques et modèles littéraires*

Le sociologue Michel Bozon distingue trois grands modèles relationnels qui sont ceux du « réseau sexuel, [...] du désir individuel et [...] de la sexualité conjugale² ». Le premier modèle est, de son propre aveu, marginal et extrait la sexualité de la sphère intime pour en faire « une composante ordinaire de [la] sociabilité³ », mais il est néanmoins caractéristique d'une « partie des homosexuels, ceux qui se sentent le plus liés à la “communauté gay”⁴ ». Ce modèle est étroitement rattaché à la représentation archétypale d'une sexualité gay marquée par la multiplicité des partenaires. Le second modèle est plus énigmatique et il « consiste principalement en un désir d'être désiré⁵ », c'est-à-dire qu'il se caractérise par une forme de non réciprocité, être désiré sans nécessairement désirer en retour. Enfin, le dernier modèle est le plus connu et le plus valorisé socialement, et le seul accepté religieusement. Michel Bozon donne même au modèle du couple une dimension quasi cosmique, lorsqu'il écrit que « la norme de fidélité et l'interdit de l'adultère sont des normes absolues, qui contribuent à l'ordre du monde⁶ ». Cette présentation succincte semble prouver empiriquement une forme d'incompatibilité entre le

² F. Bozon, *Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité*, « Sociétés contemporaines », 41-42 (2001), 1-2, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 16.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁶ *Ibidem*, p. 22.

modèle du couple d'une part et les relations gays d'autre part. Pour Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch, ce phénomène s'expliquerait historiquement par l'homophobie dominante qui aurait eu « un effet désincitatif sur la mise en couple⁷ ». Un constat quasi similaire était effectué trente ans auparavant par Michael Pollak qui considérait que « surimposé par la norme hétérosexuelle, et faute de modèle de vie sociale propre, le couple reste l'idéal sentimental malgré des échecs successifs et presque inévitables⁸ » pour les gays. Cette réflexion de Michael Pollak est intéressante puisqu'elle fait du couple gay davantage une fiction qu'une réalité. Cependant, cela ne signifie pas une absence des couples gays, bien au contraire, ce modèle semble gagner du terrain, notamment avec la progression de la légalisation relative au mariage pour les couples de même sexe. Précisons qu'à l'heure actuelle en Italie un tel mariage n'existe pas. Les couples de même sexe ne disposent que d'une union civile fixée par la Legge Cirinnà de 2016. Par ailleurs, l'existence des couples gays n'est pas nécessairement inscrite dans le cadre du mariage et, en tout état de cause, ne correspond pas non plus forcément aux exigences de fidélité qu'invoque Michel Bozon. En effet, pour Arnaud Lerch « conjugalité non exclusive et absence de stabilité⁹ » caractérisent le couple gay. Cet aperçu sociologique montre qu'il n'existe pas, dans les pratiques, de modèle unique concernant les relations gays et que c'est la « diversité des modèles dans les choix sexuels et amoureux des gays¹⁰ » qui domine. Les relations amoureuses gays seraient, sociologiquement, sans modèles et marquées au sceau de « l'inventivité » pour reprendre le mot d'Arnaud Lerch.

⁷ S. Chauvin et A. Lerch, *Sociologie de l'homosexualité*, Le Découverte, Paris 2013, p. 68.

⁸ M. Pollak, *L'homosexualité masculine, ou le bonheur dans le ghetto ?*, « Communications », 35 (1982), p. 45.

⁹ A. Lerch, *Normes amoureuses et pratiques relationnelles dans les couples gays. Héritage et inventivité ?*, « Informations sociales », 144 (2007), 8, p. 108.

¹⁰ *Ibidem*.

En littérature, la représentation du couple coïncide traditionnellement avec l'hétérosexualité. Le personnage homosexuel est intégré à la catégorie du célibataire, qui occupe une position sociale problématique, mais se distingue néanmoins du célibataire hétérosexuel par son absence de relations, il est un célibataire abstinent, quand les célibataires hétérosexuels accumulent les conquêtes. L'une des catégories du couple en littérature pourrait justement être celle de l'évitement du couple, que le don Juan de Tirso de Molina incarne exemplairement et que la loi divine condamne à l'enfer à la fin de la pièce. Hors de l'Occident, la figure du séducteur qui cumule les conquêtes a été incarnée dès le XI^e siècle dans les lettres japonaises à travers le personnage éponyme du *Dit du Genji*. Cet évitement répété du couple est amplifié dans la littérature du libertinage au XVIII^e siècle. En revanche, le romantisme lui redonne une place de choix en le plaçant sous le pouvoir de la passion. Les deux autres catégories littéraires du couple pourraient être celles du couple séparé et du couple transgressé. *L'Odyssée* d'Homère offre un modèle canonique du couple séparé puis réuni qui débouche sur « la recomposition d'une harmonie universelle¹¹ » selon les mots de Silvia D'Amico et Maryline Maignon. Les romans grecs présentent un modèle similaire, les amants, « après de longues séries de tribulations, sont réunis et rentrent à la maison pour mener une vie dans le bonheur conjugal¹² ». Ce schéma narratif semble identique à celui déployé dans ce que Leah Otis-Cour nomme le « roman de couple¹³ » médiéval. Au sein de la modernité, *Les Fiancés* de Manzoni entrent dans cette catégorie dont les obstacles à l'union des amants constituent la trame du récit.

¹¹ S. D'Amico et M. Maignon, *Les retrouvailles des époux dans la littérature et les arts*, Université Savoie Mont Blanc, Chambéry 2014, p. 13.

¹² « After the long series of tribulations, they are reunited and return home to a life of marital bliss », T. Hägg, *The Ancient Greek Novel : A Single Model or a Plurality of Forms ?*, in *The Novel*, vol.1, F. Moretti (ed.), Princeton University Press, Princeton 2006, p. 125.

¹³ L. Otis-Cour, *Mariage d'amour, charité et société dans les "romans de couple" médiévaux*, « Le Moyen Age », CXI (2005), 2, p. 277.

Une variante de ce modèle est constituée par les amants séparés par la mort de l'un, puis réunis par la mort de l'autre. La pièce *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare en est une illustration célèbre. Quant au modèle du couple transgressé, il correspond à la quasi-totalité de la littérature européenne, voire occidentale, du XIX^e siècle, sous la forme de ce que l'on a pu nommer « le roman de l'adultère », qui s'attache à défaire le couple légal et à construire un couple illégitime pourvoyeur de désordre social. Même le titre du roman de Tolstoï est trompeur, *Le bonheur conjugal*, dans la mesure où le couple formé par Macha et Sergueï se trouve menacé par les dangers de la société. Par conséquent, le modèle littéraire du couple est celui du couple hétérosexuel dont l'union est contrariée par les règles sociales ou par un jeu d'intrigues. Parler de couple gay en littérature, c'est, de façon encore plus criante qu'en sociologie, parler sans modèle. Ainsi, le sujet et le personnage gays ne seraient pas « sistemati¹⁴ » selon le terme que Roland Barthes emprunte à l'italien. Voyons comment les personnages gays de Tondelli et Pastore se situent par rapport à ces modèles.

2. *Thomas et Leo : le couple (im)possible ?*

Dans les *Camere separate* de Pier Vittorio Tondelli, l'expérience du couple est toujours une expérience inactuelle, dépassée, virtuelle, et ne se donne que sous la forme d'une succession d'analepses qui dévorent le récit et l'empêchent de progresser. Dès l'incipit, le narrateur est présenté comme célibataire depuis au moins deux ans suite à la mort de Thomas. L'expression « camera separata », au singulier, apparaît page 38 dans le premier mouvement, et désigne la chambre d'hôpital où Thomas se meurt. La notion de séparation est donc donnée, d'emblée, comme la séparation entre les vivants et les morts, comme les amants séparés par la mort. Cette présentation du

¹⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977, p. 55.

couple séparé par la mort inscrit le récit dans une double tradition, l'une classique et romantique à laquelle nous avons fait référence précédemment, l'autre contemporaine, celle de la « littérature du sida », caractéristique des années 1980-1990. En réalité cette présentation est un leurre narratif puisque l'excipit offre une tout autre explication à la séparation insurmontable entre Thomas et Leo.

Ce qui caractérise le récit rétrospectif de la relation entre Leo et Thomas, c'est l'absence de modèle. Lorsqu'est envisagée la possibilité de vivre ensemble, le narrateur précise que Leo « non aveva né modelli di comportamento da seguire¹⁵ ». La notion de modèle comportemental renvoie au vide sociologique relatif au couple homosexuel. Cela se traduit également par le fait que le couple formé par Leo et Thomas soit sans réalité linguistique : « non esiste nemmeno una parola, in nessun vocabolario umano, che possa definire chi per lui è stato non un marito, non una moglie, non un amante, non solamente un compagno ma la parte essenziale di un nuovo e comune destino¹⁶ ». La définition ne semble possible que négativement, par tout ce qu'ils ne sont pas, et l'unicité de leur relation est élevée à l'échelle universelle par la mise en échec de toute langue à désigner leur indicible. Si pourtant les modèles relationnels gays existent, ils ne sont pas ceux du couple. Leo théorise d'ailleurs à ce sujet le « type Whitman », du nom du poète étasunien, qui est selon lui le plus répandu dans la communauté gay, « il Whitman è un tipo molto comune nel ghetto omosessuale¹⁷ ». Il le définit par cette formule : « tutti sono stati a letto con tutti¹⁸ » et voit dans son ami Rodolfo l'incarnation de ce modèle, car il a en horreur l'idée de

¹⁵ « Il n'avait pas même de modèles de comportement à suivre », P. V. Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 169

¹⁶ « Il n'existe même pas de mot, dans aucun vocabulaire humain, qui puisse définir celui qui pour lui a été non pas un mari, non pas une femme, non pas un amant, pas seulement un compagnon mais la part essentielle d'un destin nouveau et commun », *ibidem*, p. 37.

¹⁷ « Le Whitman est un type très répandu dans le ghetto homosexuel », *ibidem*, p. 16.

¹⁸ « Tout le monde est passé dans le lit de tout le monde », *ibidem*.

deux hommes vivants ensemble « due uomini che vivono insieme gli sembrano patetici¹⁹ ». Le modèle Whitman renvoie exactement au modèle sociologique du réseau sexuel.

Leo et Thomas se placent en dehors de tout modèle et singulièrement hors de tout stéréotype lié à l'homosexualité, « né l'uno né l'altro rientrano nei luoghi comuni sull'omosessualità²⁰ ». Leur relation échappe aux modèles et échappe au langage lui-même. D'où le fait que soit créé un signe linguistique unique, original, par composition, tantôt nommé « Leo-con-Thomas²¹ » tantôt « quell'unità armonica che si chiama Leo-e-Thomas²² ». Les traits d'union disent à la fois l'union, certes, mais maintiennent aussi la distance entre les deux prénoms empêchant toute fusion en un signe unique.

Leur union est donc placée sous le signe du paradoxe puisqu'elle est marquée par une désunion constante et constitutive, « la separazione era una forza costitutiva della loro relazione²³ », qui incarne le rejet du modèle canonique du couple. À proprement parler, il s'agit d'une véritable « expérience de l'inexpérience²⁴ », selon la formule de Jean Bessière, qui s'applique ici au couple, forme relationnelle qui devient un signifié sans signifiant. La séparation géographique entre Thomas et Leo, « mettere un paio di migliaia di chilometri fra le due camere da letto²⁵ », est une distance mise entre les corps, qui conduit à une véritable absence de sexualité entre les deux amants dans ce récit, qui extrait les *Camere separate* des productions gays où dominant bien souvent la dimension sexuelle comme constitutive de l'identité des personnages. Le type de relation qu'entretiennent

¹⁹ « Deux hommes qui vivent ensemble lui semblaient pathétiques », *ibidem*, p. 15.

²⁰ « Ni l'un ni l'autre ne rentrait dans les lieux communs de l'homosexualité », *ibidem*, p. 59.

²¹ *Ibidem*, p. 64.

²² « Cette unité harmonieuse qui s'appelle Leo-et-Thomas », *ibidem*, p. 87.

²³ « La séparation était une force constitutive de leur relation », *ibidem*, p. 98.

²⁴ J. Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*, Puf, Paris 2001, p. 110.

²⁵ « Mettre près de deux mille kilomètres entre les deux chambres à coucher », P. V. Tondelli, *op. cit.*, p. 183.

Leo et Thomas est résumé par les paroles de la chanson de Joe Jackson, « we can't live together, and we can't stay apart²⁶ », qui nous rappelle que si rejet du couple il y a, ce rejet n'équivaut pas pour autant à un bannissement, il s'accompagne d'un rejet d'un célibat, plaçant les amants dans « cette intenable position²⁷ » qui est également celle de l'artiste, selon Dominique Maingueneau. C'est précisément vers cette explication que converge le récit, d'abord par la référence à « quella realtà separata che definiamo arte²⁸ » dans le second mouvement, puis, par une définition du monde littéraire comme monde séparé, « un mondo separato, quello della letteratura²⁹ », dans le troisième mouvement. Cette explication donnée au paradoxe de la relation des deux hommes a pour conséquence de justifier – ou de déguiser ? – la spécificité de leur couple par un argument extérieur à l'identité gay.

3. *Les nouvelles de Pastore : pour une réhabilitation du couple*

Dans les neuf nouvelles de son recueil, *Io non so chi sei*, Giancarlo Pastore offre une multitude de représentations du couple gay, au point d'en faire la norme de sa représentation de l'amour. Une norme qui en apparence s'approche au maximum du modèle hétérosexuel traditionnel de longévité et de fidélité. Dans le dernier récit, « Altre meduse », l'auteur lui-même se met en scène comme un personnage en couple.

La nouvelle qui ouvre le recueil, « Filippo » est l'exemple le plus significatif du modèle relationnel canonique puisqu'un couple gay laisse durant quelques jours leur chien, nommé Filippo, à la mère de l'un d'eux alors qu'ils partent pour « un week-end romantique [...] »

²⁶ *Ibidem*, p. 171.

²⁷ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris 2004, p. 85.

²⁸ « Cette réalité séparée que l'on appelle l'art », P. V. Tondelli, *op. cit.*, p. 137.

²⁹ « Un monde séparé, celui de la littérature », *ibidem*, p. 209.

en Haute-Savoie³⁰ ». D'emblée, le chien apparaît comme un substitut à l'enfant, même son nom est « un nome di persona³¹ ». Cette situation dit à la fois la conformité au modèle du couple et l'échec de cette conformité, précisément par la nécessité de la substitution, de la métaphore. Là où la nouvelle est intéressante c'est qu'elle adopte une focalisation interne hétérosexuelle sur le personnage de la mère, harcelée par ses voisines qui lui demandent sans cesse quand est-ce qu'elle sera grand-mère. Cette nouvelle présente à la fois une imitation du modèle du couple et un inaboutissement du couple dans l'impossibilité de la procréation. La nouvelle « Finocchi » prolonge cette réflexion et joue de la polysémie du terme qui lui sert de titre. Le narrateur s'éprend d'un homme qui fait son jogging sur les bords du Pô, « correvi e più che una corsa la tua era un marcia di trionfo³² », rejouant ainsi pleinement le *topos* de la scène de rencontre. L'homme en question est un fleuriste qui initie un mode de communication avec le narrateur fondé sur le langage des fleurs. Le choix de ce langage original oblige le narrateur à un travail de déchiffrement et place son amant hors de tout modèle. L'amour se donne ainsi d'abord comme illisible par ce retrait du langage, que le narrateur interprète également comme un retrait hors des codes de la communauté gay. Cependant, la chute finale renverse la singularité supposée en stéréotype le plus banal. En effet, le narrateur reçoit du fleuriste un dahlia rose qui signifie « il mio cuore è sempre con te, non così il mio corpo³³ ». L'amant défait l'union du corps et du cœur pour prôner une fidélité du cœur dans l'infidélité du corps. La réaction du narrateur qui clôt le récit est sans appel : « sei come tutti gli altri. Un finocchio, nient'altro che un finocchio³⁴ ». Cette nouvelle

³⁰ « Un weekend romantico [...] in alta Savoia », *ibidem*, pp. 6-7.

³¹ « Un nom de personne », *ibidem*, p. 20.

³² « Tu courrais et plus qu'une course c'était une marche triomphale », *ibidem*, p. 27.

³³ « Mon cœur est toujours à toi, mais pas mon corps », *ibidem*, p. 32.

³⁴ « Tu es comme tous les autres. Un pédé, rien d'autre qu'un pédé », *ibidem*, p. 33.

présente à la fois une nécessité de l'infidélité liée à l'homosexualité et un rejet net du couple libre, si caractéristique sociologiquement des relations gays.

Enfin, dans « Manca il latte », un narrateur autodiégétique évoque sa relation avec son amant, entre dialogues et discours indirect libre. Ils se trouvent dans sa voiture, le dimanche soir, c'est la fin du week-end et la séparation approche. On comprend rapidement que deux conceptions de l'amour s'opposent. Celle du narrateur est fondée sur le couple, la fidélité et la vie quotidienne commune, mais qui reste de l'ordre de l'imagination, « inventerò un mondo di cose concrete³⁵ ». Celle de l'amant en est l'exact opposé, comme il l'énonce lui-même, « essere gay vuol dire essere libero. Mica ci vogliamo sposare³⁶ ». On comprend également qu'ils vivent loin l'un de l'autre, comme cela était le cas de Thomas et Leo. À cause de la distance, ils font souvent l'amour au téléphone, ce qui le déréalise d'autant plus et le confine dans le fantasme « con quale fantasia mi farai venire ?³⁷ ». Devant l'insatisfaction du narrateur, l'amant lui reproche son attitude à travers un discours typiquement machiste et misogyne, « Madonna, quanto sei noioso, sei peggio di una femmina [...] e tu fai l'isterico³⁸ ». L'emploi du comparatif et de l'adjectif « hystérique » n'est pas innocent et renvoie clairement à une conception hétérosexuelle du couple marquée par la différence des genres et la domination du masculin sur le féminin. L'amant réintroduit le féminin dans la relation pour mieux le dénigrer. La clé de cette comparaison n'est donnée quand dans la dernière phrase du récit, lorsque l'amant reçoit un coup de téléphone de sa femme. On comprend alors qu'il est marié et hétérosexuel et que le narrateur n'est pour

³⁵ « J'inventerai un monde de choses concrètes », *ibidem*, p. 65.

³⁶ « Être gay veut dire être libre. Nous ne voulons pas nous marier », *ibidem*, p. 66.

³⁷ « Avec quel fantasme me feras-tu jouir ? », *ibidem*, p. 65.

³⁸ « Mon Dieu, qu'est-ce que tu es ennuyeux, tu es pire qu'une femme [...] et tu fais l'hystérique », *ibidem*, p. 68.

lui qu'une distraction, qu'il s'agit d'un adultère. L'amant profite de deux modèles relationnels – le couple et l'infidélité gay – et impose sa vision de l'identité gay au narrateur. Le narrateur est confiné dans la position inconfortable et douloureuse de l'amant et maintenu en dehors du couple.

Les nouvelles « Finocchio » et « Manca il latte » semblent illustrer parfaitement les propos de Michael Pollak qui fait du couple un idéal maintes fois recherché et constamment inaccessible, enfermant les personnages dans un cercle d'échecs sentimentaux. Pourtant, ce que ces deux nouvelles présentent également, c'est une divergence radicale entre les personnages gays sur la valeur même du couple, tantôt recherché, tantôt fui. Les différentes nouvelles du recueil présentent cette même ambivalence avec toutefois une focalisation quasi constante sur les personnages en couple ou désireux de former un couple, ce qui fait de ce recueil une manière d'antithèse à la conception du couple portée par Tondelli.

4. Conclusion : quel modèle pour la littérature gay italienne ?

La comparaison menée entre les *Camere separate* et *Io non so chi sei* permet de mettre en évidence une rupture quant à la représentation du couple gay. En effet, chez Tondelli, la notion de couple se trouve radicalement extraite des pratiques traditionnelles et de son sémantisme même. Thomas et Leo entretiennent bien une relation – en cela il peut être dit qu'ils *sont* en couple – qui n'existe néanmoins que dans la distance et dans la séparation – en cela ils ne *forment* pas un couple. Ce que Tondelli semble défaire dans son ouvrage, ce sont les formes établies du couple. Ils placent ses deux personnages hors du cadre du couple, dénonçant ainsi l'illusion d'une fusion des corps et des individualités dans cette construction sociale qu'est le couple. Dans *Camere separate*, les sujets restent distincts l'un de l'autre et leur amour se nourrit de cette distance insurmontable. Flaviano Pisanelli y voit une « manière sadomasochiste de vivre l'éros et la séduction

de l'autre³⁹ », mais l'explication apportée par le narrateur à la fin du récit en ferait davantage la façon dont l'artiste est condamné à vivre l'amour – comme toujours maintenu à distance par l'art qui l'habite. Chez Pastore, en revanche, les personnages gays sont caractérisés par leur volonté de reformer le couple et par leur rejet manifeste de toute relation qui s'en éloignerait. Cependant, l'exacte conformité au cadre du couple traditionnel semble constamment empêchée, par l'impossibilité de l'enfant, par la mort, par l'infidélité. Il y a donc aussi chez Pastore séparation, entre les couples gays et le modèle du couple. Mais à la différence de Tondelli cette séparation semble imposée et non pas choisie comme le laissent suggérer les réflexions de Leo.

Il n'y a donc pas continuité dans les représentations du couple entre Tondelli et Pastore, ce qui semble ôter au premier toute valeur de modèle, toute valeur canonique. Néanmoins, il est impossible de tirer des conclusions qui s'appliqueraient à l'ensemble de la littérature gay italienne – qu'il faudrait par ailleurs définir – à partir de ces deux seuls cas. On pense notamment aux écrits d'un Walter Siti, « un des auteurs italiens contemporains les plus importants⁴⁰ » selon Valentina Sturli, qui présente une vision radicalement différente des relations gays de celle de Pastore.

On peut en conclure que dans *Camere separate* Tondelli propose un contre-modèle, voire même un anti-modèle du couple par cette invention paradoxale de l'union séparée. En revanche, Pastore place ses personnages dans le couple ou dans la quête du couple et, par là même ne fait pas de Tondelli un modèle. Le premier subvertit le couple traditionnel et le second les stéréotypes liés à la sexualité gay. Là où les deux auteurs se rejoignent c'est sur un rejet commun du stéréotype de la conjugalité non exclusive et du célibat, couramment

³⁹ F. Pisanelli, *La séduction ou du sentiment de l'abandon (lecture de Camere separate de Pier Vittorio Tondelli)*, « Cahiers d'études italiennes », 5 (2006), p. 237.

⁴⁰ V. Sturli, *Pier Paolo Pasolini et Walter Siti. Le voyage entre fiction et non fiction*, in *La non-fiction, un genre mondial ?*, P. Daros, A. Gefen, A. Prstojevic (éds.), Peter Lang, Bern 2021 p. 115.

associés aux gays et dont la sociologie et la littérature témoignent. C'est peut-être ce trait qui pourrait constituer la spécificité d'une partie de la littérature gay italienne.

COPPIE POCO CANONICHE?
LA RELAZIONE OMOSESSUALE NE *LA VITA NASCOSTA*
DI RAFFAELE DONNARUMMA E *IN UN DOLORE NORMALE*
DI WALTER SITI

Diego Pellizzari

1. *Coppia e canone letterario*

La coppia, o l'idea di coppia, catalizza tensioni ideologiche ed emotive tra le più rilevanti nella definizione del vissuto omosessuale. Nel vasto ambito dei movimenti LGBTQ+, il modo di concepire lo stare insieme alimenta infatti un dibattito che oscilla tra aspirazione alla normalizzazione e rivendicazione di uno stato di eccezionalità sovversiva – cioè tra il diritto politicamente inalienabile alla “coppia canonica” (fondata su un matrimonio, abilitata alla genitorialità etc., nel quadro di una completa integrazione sociale), e, al contrario, una visione di essa come feticcio patriarcale e borghese da abbattere, e sulle ceneri del quale edificare creativamente modalità di convivenza più aderenti alla “verità” del desiderio erotico e degli impulsi affettivi¹.

¹ La presentazione di questo dibattito in forma di polarità, benché trovi una sua

La coppia costituisce poi uno degli architravi della rappresentazione letteraria di tutti i tempi, con i suoi *topoi* e i suoi intrecci più o meno modellizzabili: per qualificare le specificità narrative ed estetiche proprie alla relazione omosessuale sarebbe dunque interessante tracciare la mappa delle costanti e delle varianti che essa marca rispetto al macrocontesto dell'intero canone occidentale. In effetti sin dall'*Iliade*, accanto alle coppie felici o sventurate, solide o compromesse – in ogni caso archetipiche – di Ettore e Andromaca, Elena e Menelao, Elena e Paride (poi di Ulisse e Penelope nell'*Odissea*), compare un sodalizio come quello tra Achille e Patroclo, le cui vicende occupano il cuore del poema con caratteristiche proprie: una coppia non canonica, la cui spettacolare rimozione dal “senso comune culturale” comincia solo oggi a trovare un limite².

Ambiziosi programmi di lavoro a parte, mi servirò in questa sede della funzione-coppia per svolgere qualche considerazione sul recente libro di Raffaele Donnarumma, *La vita nascosta* (2022), valendomi del romanzo *Un dolore normale* (1999) di Walter Siti come innesco e supporto comparatistico. Il confronto infatti si rivela produttivo non solo perché l'opera di Siti costituisce uno dei modelli maggiori di Donnarumma, come si percepisce a tutti i livelli del testo (penso all'uso di termini chiave come «surrogato», ai parallelismi sistematici tra sfera del sesso e del sacro, all'alternanza tra vicenda individuale di un io narrante – un professore gay di letteratura di mezza età – e le digressioni dal sapore d'*essai* sociologico sui destini collettivi),

corrispondenza storica nell'affrontarsi di militanzismi “integrazionisti” e “separatisti”, vuole qui essere puramente schematica: molte persone rivendicano entrambe le possibilità come del tutto compatibili, ed esprimono vissuti che le coniugano in modo libero e vario. Cfr. D. Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Flammarion, Paris 2012 (1999), pp. 61-63, 186-194.

² Ovviamente parlare di “coppia gay” per Achille e Patroclo sarebbe un grossolano anacronismo, dato lo statuto totalmente diverso dell'omofilia maschile nella società greca arcaica; d'altra parte l'*Iliade* non è mai esplicita su questo tema: Achille e Patroclo vengono interpretati come amanti a partire dall'età classica, da Eschilo, Platone, Eschine, Teocrito. Su tutta la questione, cfr. D. Halperin, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, EPEL, Paris 2000.

ma anche perché l'autore stesso mostra di voler prendere posizione rispetto allo scrittore modenese. Cos'altro è infatti la lunga tirata contro i culturisti all'inizio del secondo capitolo, descritti come creature ridicole e ripugnanti, «fantocci bolsi, omini michelin» i cui corpi crescono «con un'alacrità simile a quella che fa proliferare i tumori», se non una spettacolare uccisione intertestuale del Padre?³ Certo, la venerazione che Siti tributa ai culturisti fiorisce nel modo più intenso e articolato in *Scuola di nudo* (1994), e un confronto tra questo testo incipitario e *La vita nascosta* si rivelerebbe forse ancor più produttivo, per esplorare ad esempio il tema dell'odio di sé o per l'analisi delle dinamiche del desiderio. Tuttavia il secondo romanzo di Siti mi pare una leva (e un contromodello) più efficace se a guidarci è il filo rosso della coppia. La citazione pascaliana posta in epigrafe a *La vita nascosta* («Bisogna amare solo Dio e odiare solo sé stessi») sembra in effetti rispondere, rovesciandola, proprio a quella in calce a *Un dolore normale*: «Aveva sparato su Dio, lo aveva solo ferito e se ne era fatto perciò un nemico mortale».

Mostrerò come la funzione-coppia si riveli un oggetto analiticamente proficuo in almeno tre direzioni, data la pervasività con cui essa modella il testo letterario.

2. *La coppia fra traiettoria narrativa e intelaiatura emotiva del testo*

Per cominciare, nei romanzi in esame la coppia descrive due traiettorie che sagomano diversamente la narrazione e allestiscono ciascuna un tipo di tensione specifico.

Un dolore normale narra lo sforzo compiuto da Walter e Mimmo per restare insieme, in un tentativo di conquistare, come il titolo preannuncia, quel vago orizzonte esistenziale percepito come pacificato e conforme che va sotto il nome di “normalità” – l'aborrito concetto contro cui, insieme ai suoi analoghi Norma, normalizzazione etc.,

³ R. Donnarumma, *La vita nascosta* (LVN d'ora in poi), Il ramo e la foglia, Roma 2022, pp. 57-65.

si scaglia tutto il pensiero LGBTQ+. Stare in una coppia canonica, nonostante le inevitabili tensioni, permette a Walter e Mimmo di sentirsi «*in regola*, che sollievo: come quando c'è un controllo a sorpresa in metropolitana e il biglietto lo abbiamo fatto»⁴. Walter però affida alla scrittura la confessione della sua crescente insofferenza, in antitesi con la finzione che si sente sempre più costretto a tenere in piedi nella vita quotidiana. Con Mimmo, in realtà, soffoca: vorrebbe riconquistare solitudine e indipendenza e tornare a sdilinquirsi sugli adorati culturisti, che lo attraggono irresistibilmente e che sono un tramite verso l'assoluto. Infatti la presenza di Pietro, un palestrato conosciuto prima della storia con Mimmo, plana sul romanzo come ossessione erotica, termine di paragone insuperabile. La normalità della coppia con Mimmo va in effetti compresa, più che come un desiderio di integrazione sociale, come un tentativo idiosincratco di prendere le distanze dallo gnosticismo di *Scuola di nudo* e di sforzarsi (rassegnarsi?) a vivere in questo mondo imperfetto, con i suoi amori imperfetti. Da questo conflitto interiore viene fuori «un libro per farsi assolvere»⁵ da Mimmo, un atto di (relativa) sincerità a lui destinato, per vedere se la coppia sopravvivrà alla verità, ma con l'inconscio desiderio di disamorarlo e allontanarlo da sé, e di ricavare dalla pubblicazione un successo personale che faccia arrivare «nuova preda». Poiché tuttavia l'editore rifiuta il romanzo, Walter lo rimaneggia aggiungendo parti in cui porta fino in fondo la sincerità, e lo trasforma in «un libro per farsi lasciare»⁶. Il racconto della coppia – o la coppia come motore del racconto – produce perciò un testo sdoppiato e “agonistico”, fatto di parti in conflitto tra loro, due (o più) strati testuali che, nel costituire momenti diversi di retrospezione sulla storia con Mimmo, giustappongono una sincerità addolcita e una sincerità inacidita. In entrambi i casi, c'è una parte di menzogna, di manipolazione: la forma

⁴ W. Siti, *Un dolore normale* (1999) (UDN d'ora in poi), BUR, Milano 2016, p. 58. Tutti i corsivi presenti nelle citazioni, salvo indicazione contraria, si trovano nel testo originale.

⁵ Ivi, p. 10.

⁶ *Ibidem*.

del romanzo riflette l'ambivalenza profonda del protagonista per il suo compagno e l'oscillazione tra due stati d'animo ugualmente parziali per cui la coppia viene prima protetta nonostante lo smascheramento dei veri pensieri di Walter, poi attaccata senza pietà, in modo crudele e iperbolico: «C'è un me che sogna di invecchiare guardandoti negli occhi e un me che vorrebbe non averti mai conosciuto – due fantocci armati l'uno contro l'altro, ciascuno con la propria illusione e la propria verità»⁷. La rottura avviene violentemente, un'esplosione dopo una lunga repressione: quando Mimmo legge la seconda versione del libro, infatti, si suicida.

Ne *La vita nascosta*, invece, la coppia si spezza all'inizio; anzi, il romanzo si apre su un effetto domino di coppie che si spezzano: quella di Anna e Roberto, cari amici del narratore R., e poi, quasi di conseguenza, quella di R. e S. a causa della scoperta di tradimenti reciproci⁸. È S. ad abbandonare R., che si ritrova improvvisamente gettato nella palude della solitudine. Per superare il lutto della rottura, cede alle insistenze dell'amica Anna e si lancia in quel terribile *domaine de la lutte* che è la *drague* omosessuale, la quale lo costringe a confrontarsi con le sue paure più profonde – «Niente mi fa paura come il sesso», scandisce l'incipit del romanzo. Ma ferito com'è, scettico e sulla difensiva, R. non combina granché, ed è quando compare L., un giovane e seducente neodottore in letteratura, che la narrazione recupera vettorialità, riagganciandosi alla possibilità di una relazione stabile. R. desidera ricostituire un rapporto esclusivo e tenta di legare a sé L., ma senza riuscirci. L. infatti, pur facendo sesso con R., rimane distante e poco investito, anche a causa della depressione di cui soffre (come ne soffriva l'ex compagno S.). Poiché il fantasma di S. aleggia su tutto il romanzo – il fantasma di uno stare insieme che ritrovi il livello di consistenza e qualità che esisteva all'inizio – la funzione-coppia produce qui una narrazione fondamentalmente nostalgica, anche se in superficie si presenta dapprima erratica (R. non sa dove sbattere la testa dopo l'abbandono di S.) e

⁷ Ivi, p. 191.

⁸ I protagonisti del romanzo hanno come nome soltanto un'iniziale puntata.

poi “spiraliforme”, come avvitata su sé stessa e bloccata nel tentativo vano e frustrante di penetrare l’enigmatica refrattarietà di L. o di trovare almeno la forza di staccarsi da lui.

Donnarumma propone quindi una situazione rovesciata rispetto al romanzo di Siti: in quest’ultimo la coppia esiste, è una trappola e il problema riguarda se e come porvi fine; ne *La vita nascosta* troviamo invece un uomo abbandonato che tenta di ricostituire un rapporto analogo a quello perduto all’inizio, salvo poi rendersi conto di essersi infilato in una trappola proprio perché L. non condivide questo suo desiderio.

Questo rovesciamento investe anche l’intelaiatura logico-emotiva che nei due romanzi inquadra il conflitto tra desiderio erotico e stabilità affettiva. Siti esplora tutta l’ambiguità dello stare insieme, che da una parte è garanzia di intimità, compagnia, affetto, ma dall’altra è sacrificio della libertà, dell’eros, dell’infinito. «Molti che non hanno il coraggio di suicidarsi hanno invece quello di diventare adulti, che è la stessa cosa, ma fatto poco per volta; la sicurezza che si acquista non è un aumento di conoscenza, ma una riduzione dello stupore [...]»⁹. A differenza di R., Walter sa benissimo ciò che in realtà desidera, e sa dove cercarlo: per lui il sesso – e il sesso con quelle creature ultraterrene che sono i culturisti – è il centro del teorema. Di conseguenza, la coppia canonica è un atto di automutilazione, una reciproca complicità nella castrazione, insomma una manifestazione del limite, contro il desiderio che è per definizione illimitato. Il desiderio erotico sta dalla parte del represso e la coppia della repressione¹⁰. In Donnarumma è esattamente il contrario: all’imperativo categorico del godimento (che prende la forma oppressiva *mainstream* del consumo indifferenziato: “devi scopare, tanto e con tanti”) si oppone il desiderio di una relazione esclusiva e stabile. All’amica Anna, che parlando della disinvoltura sessuale dei gay evidenzia come essi siano nello stesso tempo «più

⁹ W. Siti, UDN, p. 123.

¹⁰ Utilizzo una categoria analitica di F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, figura d’altra parte fondamentale sia nella formazione di W. Siti che di R. Donnarumma.

avanti e troppo indietro», R. risponde di essere «vecchio stile», e intuisce che in fondo il suo rifiuto di aderire davvero al gioco del sesso usa-e-getta è una maniera di difendersi dalla miseria relazionale¹¹. Il ritorno del represso de *La vita nascosta* è proprio la riconquista della coppia, contro i dettami edonistici e “consumistici” del mondo gay.

3. *Posizionarsi rispetto alla coppia: analogia o anomalia?*

Nella questione se sia meglio, per gli omosessuali, vivere sotto il segno dell’analogia o dell’anomalia, Siti sembra militare per quest’ultima – pur dentro un dispositivo profondamente ambivalente. La coppia gay è «apostasia», impostura, l’imitazione anzi lo scimmiettamento della felicità. Sconfessare l’eccezionalità vuol dire cedere a un atto di conformismo, piegarsi allo *script* eterosessuale e alla *performance* del maritino amoroso, mortificare il vero sé per omologarsi alle aspettative sociali.

Dobbiamo notare che in *Un dolore normale* Siti presuppone una visione molto precisa e tradizionale della coppia, veramente canonica o normativa: quella che prescrive la fedeltà come valore fondamentale, la felice coniugazione di sesso e affetto, l’uso di un linguaggio romantico, la condivisione quotidiana di spazi e tempi, la messa in comune delle risorse, etc. I tentativi di andare al di là di queste regole tradizionali sono *contournement de difficulté*, manovre ipocrite per far funzionare una struttura sociale che – Walter arriva a questa conclusione – è totalmente inadatta per gli omosessuali, a causa di una diversità che egli fonda addirittura sulla biologia. Facendo il bilancio della storia con Mimmo, infatti, Walter afferma:

Desideravo diventare *normale* [...] ma [...] si può dimostrare *scientificamente* che è impossibile per due maschi amarsi a lungo. I maschi, per gli omosessuali, sono un’illusione ottica: volerci impian-

¹¹ R. Donnarumma, LVN, pp. 68-69.

tare una convivenza, rivendicando tutte le prerogative d'un amore fertile e sincero, è come la scimmia che crede di trovare un'altra scimmia dietro lo specchio¹².

Il rischio di incrociare un doppio essenzialismo – quello di una natura del desiderio omosessuale e quello di una forma determinata della coppia – è alto, e va di pari passo con il rischio di irrigidire in una forma fissa anche la coppia eterosessuale, e di farne un bersaglio su cui proiettare il negativo del vissuto gay (ciò che non siamo, ciò che non vogliamo)¹³. Infatti di fronte alla storia di Walter e Mimmo viene spontaneo chiedersi se i loro problemi siano davvero specifici della coppia omosessuale – e la risposta è *no*. Il vigore letterario di *Un dolore normale* risiede in realtà proprio nel fatto che essi sono perfettamente trasponibili alla relazione etero, garantendo la possibilità di un'identificazione universale. Vale anche per questo romanzo quel che Alessandro Grilli scrive su *Scuola di nudo*, nel quale la storia di Walter con Ruggero costituisce un antecedente di quella con Mimmo: «le polarizzazioni sostanziali del desiderio non hanno niente a che vedere con il sesso del suo oggetto», quindi con l'opposizione omosessualità / eterosessualità; ad essere contrapposte sono «due forme di disponibilità emotiva»¹⁴ che vengono declinate attraverso una risemantizzazione degli antichi concetti di *eros* e *agàpe* (o *caritas*): l'uno è «desiderio, tensione verso l'alto, fiamma scala volo freccia, attratto dal sublime e dall'assoluto [...]», l'altra «ama ciò che non

¹² W. Siti, UDN, p. 197. In *Troppi Paradisi* rincara: «Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona ma un'immagine. [...] Il loro oggetto d'amore è, per definizione, un surrogato: è la proiezione di un ircervo originario, non esistente in natura, metà angelo, metà specchio e metà madre (sì, tre metà) – e quindi la loro non può essere la ricerca di un individuo reale, ma appunto *di qualcosa che rimandi ad altro* [...]» (W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 135).

¹³ Cfr. D. Eribon, *Réflexions*, cit., p. 61.

¹⁴ A. Grilli, *Scuola di Nudo di Walter Siti. Genere e scrittura*, p. 446, in S. Chemotti e D. Susannetti (a cura di), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 425-456.

ha valore e proprio perché non ne ha; [...] si gloria nell'umiliarsi come di una più matura offerta di sé, vive dentro ciò che è limitato e muta insieme a quello[...]»¹⁵.

La caritas appare stolta agli occhi dell'eros, perché è stolto amare ciò che è brutto e infelice; l'eros addirittura accusa la caritas di essere ipocrita, di essere un sentimento impossibile; ma la caritas non se ne cura perché è fatta della stessa sostanza del mondo, cioè di sacrificio. È l'amore coniugale dopo che sono passati anni dal matrimonio, è l'amore dei vecchi. Lo splendore dell'eros, invece, è fragilissimo¹⁶.

Se in *Un dolore normale* Siti rappresenta, di fatto, l'impossibilità di scegliere tra anomalia e analogia, Donnarumma mette in scena un personaggio a sua volta contraddittorio, che recepisce e sbandiera i contenuti più avanguardistici dello stare insieme gay sul piano oggettivo-razionale, ma li mette a distanza e, di fatto, li scredita sul piano soggettivo-emotivo. Esemplari le pagine in cui R. esalta l'istituzione della coppia aperta, portata a perfezione dai gay, che «si sono lasciati alle spalle la superstizione della fedeltà» rispetto agli eterosessuali, i quali «vivono nel silenzio, nella clandestinità o nella colpa quello che noi arriviamo a dirci e a stabilire come un patto»¹⁷. L'arringa di R. è appassionata:

Ma il vero contributo che i gay danno al perfezionamento della specie nel suo emanciparsi dalla schiavitù dei vincoli riproduttivi e di obsolete credenze sacramentali sta proprio nel trasformare la coppia in un'unione integralmente solidaristica e utilitaria, che non ha affatto la sua colla nella monogamia sessuale, e che lo ammette con franchezza. La sola cosa che funzioni è un'amicizia percorsa dai

¹⁵ W. Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994, p. 437.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ R. Donnarumma, LVN, p. 248.

sussulti dell'erotismo, la complicità di un illecito che, per essere condiviso, finisce prescritto o condonato¹⁸.

Segue l'affermazione che «i gay dovrebbero avere il coraggio di proseguire su questa strada». Dopo un significativo punto e a capo, però, R. rovescia il tavolo e confessa: «Ma io mi scoprivo incapace appunto di questo coraggio»¹⁹, rivelando il grumo di possessività, romanticismo e paura che lo abita, e il geloso dispetto che lo assale di fronte alla libertà sessuale – ai «tradimenti», dice lui del tutto illegittimamente – di L.

R. infatti si definisce, come già detto, un gay vecchio stile, per lui i valori di riferimento non sono quelli dei giovani, ma quelli di un'epoca in cui la necessità di lottare innanzi tutto per il diritto di esistere ha fatto sì che l'omosessualità fosse vissuta in modo profondamente identitario. Perciò la maniera in cui L. costruisce i suoi legami gli risulta quasi incomprensibile: L. è bisessuale, però da anni va solo con ragazzi; ha un compagno e ha una sorta di amante stabile (R. stesso), ma fa anche, compulsivamente, sesso occasionale; non si dichiara gay, ma sua madre sa che ha un fidanzato. L. fruisce di acquisizioni non più problematiche, che non necessitano discussioni. In fondo potrebbe incarnare l'approdo a un orizzonte ideale, in cui l'obbligo di definirsi e di dare spiegazioni è liquidato e la sessualità può essere vissuta in modo aperto e polimorfo. Ma di fronte a ciò R. si trincerava, giudica, prende posizioni nette, condanna, pur rendendosi conto che le sue vecchie categorie sono ormai prive di senso.

Un altro esempio di questa formazione di compromesso tra anomalia e analogia è la tirata contro le adozioni gay e le famiglie omoparentali, potenzialmente sitiana, poiché R. sembrerebbe difendere la coerenza di un desiderio assoluto contro il "figlismo" eteronormativo:

È un abbaglio, rispondeva, l'ennesima prova del conformismo cieco, pronò degli omosessuali. Non sappiamo pensare i nostri rapporti

¹⁸ Ivi, pp. 249-250.

¹⁹ *Ibidem*.

in altro modo che come le famiglie etero, con cui avremmo ben poco da spartire [...]. Le imitiamo per assenza di fantasia, per mancanza di coraggio. [...] Siamo la parodia di quello che non siamo, che non dovremmo essere [...]. Dovremmo spingerci oltre, far vedere a tutti che si può andare avanti senza simulazioni, perché il perseguimento ottuso di fini che sono solo nostri, e che neppure conosciamo, è la legge che spopolerà la vita umana, la porterà al suo vero compimento, che è l'estinzione²⁰.

Ma tali parole, che terminano su un nichilismo provocatorio, sono pronunciate da R. in un chiaro momento di esasperazione, e perdono valore perché sono in realtà il sintomo della sua frustrazione: R. infatti tenta di tenere legato a sé L. esercitando tra l'altro una forma di paternità-potere, ma senza successo. Sentendosi rifiutato come padre, o incapace di esserlo davvero, nega con rabbia la paternità *tout-court*, in modo iperbolico e grottesco. L'amica Anna, infatti, lo rimbrotta aspramente.

Anche in questo caso, il rischio di semplificare e irrigidire la coppia eterosessuale facendone il contro-modello per eccellenza, a spese del quale erigere con un orgoglio sospetto la bandiera della propria diversità, è forte. In un mondo in pieno movimento, in cui anche le relazioni etero evolvono, le affermazioni di R. rischiano di essere caduche o semplicemente false. Ma fa parte della strategia autoriale fare di R. un personaggio non sempre attendibile che comprende ma rifiuta, innanzi tutto perché alla base del suo vissuto sta una concezione dell'io che non ha nulla a che vedere con la plasticità del *queer*. Di nuovo, l'opposizione fondamentale del romanzo – e la possibilità di identificazione universale – si gioca in realtà fuori dal discorso propriamente omosessuale.

Tutto questo ci spinge in un'altra direzione.

²⁰ Ivi, p. 268.

4. *La coppia come strumento di analisi dell'io*

La funzione-coppia, con tutti i discorsi che si sviluppano intorno ad essa, è in realtà un dispositivo che consente di esplorare l'interiorità del singolo. Nei romanzi di Siti e Donnarumma, dove l'io narrante ha un'implacabile propensione all'autoanalisi, il due serve di fatto a perlustrare l'uno. E le domande sottese sono, immancabilmente: perché si sta insieme? Cosa cerchiamo nell'altro? Da cosa ci protegge o cosa ci rivela di noi stessi?

Rispetto a Siti che, pur nei suoi contorcimenti, fa del Walter di *Un dolore normale* un'individualità affermativa e "tutta d'un pezzo", un personaggio più maturo rispetto a quello di *Scuola di nudo*, *La vita nascosta* mette in scena un protagonista fragile, tormentato da una profonda disistima di sé, dalla paura del rifiuto e da un acuto bisogno di riconoscimento. R. necessita che l'altro, desiderandolo, gli garantisca di esistere. «Il vuoto che era dentro di me, e che non avevo mai avuto il coraggio di misurare: quello mi esponeva alla dipendenza»²¹. La coppia colma questo vuoto: l'altro, quando sceglie di stare con noi, dimostra che valiamo pur qualcosa. Ragion per cui, dopo che S. abbandona R., il romanzo si lascia leggere come una lunga cronaca dei tentativi di quest'ultimo di proteggersi dal rifiuto. Il protagonista si corazza sia fisicamente, andando in palestra per rendersi desiderabile – o per premunirsi dall'essere indesiderabile –, sia emotivamente, esercitando una diffidenza scostante. La sua introversione rivela tra l'altro una difficoltà a stabilire contatti che costituisce un sotto-tema significativo del romanzo, pieno di riferimenti a occhi che non hanno il coraggio di sostenere lo sguardo altrui, a messaggi per cellulare che incrementano gli equivoci, al potere protettivo e distanziatore dello schermo, e poi a tutta la fenomenologia della immedicabile "incontattabilità" emotiva di L.

Soprattutto, prima ancora che il rifiuto degli altri, è il rifiuto di sé stesso e la fatica di accettarsi a colorare la lente con cui R. vive

²¹ Ivi, p. 176.

e racconta la realtà. Quasi tutte le digressioni “sociologiche” sul mondo gay in cui si lancia, infatti, traggono la loro carica mordace e pessimistica dall'insofferenza verso quelli che egli interpreta come tentativi di evadere dalla propria singolarità, cioè dalle caratteristiche concrete, umane troppo umane, che identificano ogni individuo. I culturisti e tutti i palestrati sono considerati ripugnanti perché inseguono la «spersonalizzazione» e «la distruzione di sé», cercando di trasformare il proprio corpo «secondo una norma astratta, artificiale, anonima», e nel loro «desiderio di trascendersi» raggiungono «una zona d'indistinzione» in cui l'individuo scompare. «È l'odio di sé che impone questo esercizio ascetico di umiliazione»²². Analogamente, la «tassonomia» che i gay hanno elaborato su loro stessi, classificandosi in *leather, biker, twink, bear, chubby* o *daddy*, mostra come essi «siano in realtà divorati da un'ansia di conformismo che non trova pace e che li spinge a fare della loro vita e di loro stessi, fin dove possono, l'esempio incarnato di una classe, il tipo che insegue l'archetipo e lo conferma», trasformando l'individuo in «una caricatura»²³. Lo stesso vale per il libertinaggio: le persone reali non contano perché «quello che è in gioco è vedersi riconosciuti come oggetti di desiderio», e «respingere un pretendente può dare una piena soddisfazione perché il vero fine è vedere l'altro che pensa “mi piaci, ti voglio”, e così, esistere»²⁴. Per non parlare di Internet e delle applicazioni d'incontro, che vendendo l'illusione di un'apertura a mille possibilità di relazione, alimentano la «favoletta iperbolica» di una «plasticità dell'io, che prendendo nomi diversi e atteggiandosi secondo le pose dei vari avatar sperimenterebbe rinascite, metempsychosi, reincarnazioni», mentre in realtà «il virtuale cava fuori da noi il nucleo inscalfibile, miserevole, immutabile di noi stessi: quel gruzzolo taccagno di quattro ossessioni sempre uguali»²⁵. E così via. Al contrario di Siti, Donnarumma milita nelle file del limite, non dell'infinito e della

²² Ivi, pp. 58-59. Corsivo mio.

²³ Ivi, p. 102.

²⁴ Ivi, pp. 8-9.

²⁵ Ivi, p. 113.

classe astratta, cui il nudo maschile ipertrofico rimanda gioiosamente. R. ha una sua morale intransigente fondata sul fatto che accettare sé stessi vuol dire fare i conti con la pochezza di ciò che si è, con «quel nocciolo buio che è il nostro io, e di cui in nessun modo riusciremo a liberarci»²⁶.

Per questa ragione L. suscita non solo l'amore ma anche il disprezzo di R.: l'anarchia e la fluidità del suo erotismo, il rifiuto di eleggere un compagno unico, il non prendersi la responsabilità di conoscersi e viverci fino in fondo, o di battersi per ottenere un lavoro, lo fanno apparire alla parte razionale di R. come indegno d'investimento. Eppure R. sceglie proprio lui, si innamora proprio di lui, depresso, non a caso, come il suo ex compagno S. La ragione è che da una parte la malattia di L. rassicura R. e gli permette di esercitare un potere, dandogli l'illusione di "far presa" (lo intuisce ancora l'amica Anna: «sembra che tu abbia bisogno di una persona che sta male, che è più debole di te»²⁷); dall'altra, però, L. accende in R. un flusso di sotterranea invidia, proprio perché rappresenta il suo rovescio: libero, indipendente e incolume dai conflitti e i sensi di colpa, dotato di una spontaneità irriflessa, immune da ogni forma di dipendenza. Se dunque per R. la riconquista di una coppia equivale, a un primo livello di analisi, alla riconquista della responsabilità personale, della consistenza dell'io (benché un io misero e fragile), del contatto reale con l'altro, contro le favole e gli inganni del mondo contemporaneo, a un secondo livello di analisi, sotto il desiderio di coppia preme un altro ritorno del represso più nascosto, subdolo e contrario alla sua morale superegoica: un desiderio solipsistico di isolamento ed

²⁶ Ivi, p. 168. Bisogna però aggiungere che il virtuale, per le stesse ragioni per cui è criticato, produce anche il godimento regressivo – che si oppone alla morale superegoica della responsabilità di riconoscersi per quello che si è – della dissoluzione di sé, del rapimento nel non essere, che comincia con il piacere della «disincarnazione» (ancora una volta in modo contrario a Siti, che gioisce del contatto fisico con il corpo massiccio del culturista). Per un io che si odia e fatica a puntellarsi, non esistere è la tentazione suprema.

²⁷ Ivi, p. 239.

esclusione. Il modo più radicale di proteggersi dal contatto, dall'urto, dal rifiuto dell'altro, infatti, è cancellarlo. Cancellare chi ci cancella.

Quando non gli riesce di legare a sé L. neanche manovrando biecamente un concorso da ricercatore a vantaggio del ragazzo – L. infatti accetta malvolentieri l'aiuto di R., conscio del ricatto implicito in quella manovra iniqua – e nonostante ottenga una dichiarazione di amore a cui resta totalmente sordo²⁸, R. interrompe la relazione con un colpo di coda vendicativo e non invia la candidatura di L. «Avevo sempre cercato, in quelli che amavo, i puntelli del mio io: ed L., che li abbatteva uno per uno, cancellandomi, commetteva una colpa di fronte alla quale l'unica possibilità di salvezza era rifiutargli il perdono»²⁹. L'ultima parola del romanzo, rivolta da R. alle ombre dei suoi amanti invocate per un definitivo congedo, è: «Abbandonatemi». Una specie di “lasciatemi in pace, lasciatemi solo” che scioglie la vicenda in una sorta di doloroso sollievo, tra svuotamento di sé attraverso l'espulsione dei propri ricordi e cancellazione degli altri personaggi, che nel romanzo, scritto *post eventum*, saranno ridotti alla loro iniziale.

Se in Siti la coppia spezzata dal suicidio di Mimmo e l'indipendenza riconquistata da Walter in modo tragicamente inaspettato lasciano aperto un vuoto doloroso che, nell'epilogo, nonostante tutta l'ambivalenza che abbiamo descritto, fa prevalere un senso di rimpianto, privazione e nostalgia, il contro-rifiuto opposto da R. al rifiuto proveniente dai suoi amanti è invece un'evacuazione definitiva della coppia e dell'accoppiamento *tout court*, del bisogno degli altri, che sono in fondo intercambiabili: lo scatto di un io che si richiude per sempre su se stesso, o che forse comincia a conquistarsi nella solitudine.

²⁸ Ivi, p. 314.

²⁹ Ivi, p. 306.

IL FROCIO INTELLETTUALE [...] CHE HA TROPPI
“NOSTALGIA DELL’ANIMA”. OMOSESSUALITÀ
ED EGO-SAGGISTICA IN *TROPPI PARADISI*

Mirko Mondillo

1. *Gli oggetti intellettuali e la scrittura saggistica di Troppi paradisi*

In *Troppi paradisi* il «quesito paradossale» circa la possibilità dell’autobiografia e il «regno dell’immagine»¹ come oggetti intellettuali posti in complicazione tra loro da una scrittura saggistica centrata sull’Io del protagonista sono attributi socio-antropologici propri del momento storico in cui si svolge il racconto². Tale ri-

¹ W. Siti, *Troppi paradisi* (2006), Rizzoli, Milano 2019, pp. 9-10.

² Gli oggetti intellettuali della scrittura saggistica sono quei concetti caratterizzati da una complessità che emerge come tale in rapporto alle relazioni che intrattengono gli uni con gli altri, cfr. R. Bensmaïa, *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, trans. eng. P. Fedkiew, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, p. 19. La condizione di complicazione in cui essi vengono posti nella scrittura saggistica

ferimento trasforma i confini fisici del testo, poiché è oltre le sue soglie che questo ha i suoi termini di confronto, e comporta una rilocalizzazione dei suoi inizi³, che coinvolge sia l'Avvertenza strettamente pre-testuale, che così partecipa del racconto⁴, sia della realtà storica di riferimento. L'osservazione della società compiuta da Walter ed espressa nel testo si concentra sulla lontananza dall'etica e dal *modus vivendi* della generazione a lui precedente. Il posizionamento di Walter rispetto a questi due elementi non si caratterizza per la durezza di una condizione di aut-aut (mutare o farsi da parte), ma per l'opportunità di sopravvivere alla mutazione pur comprendendola.

Walter definisce l'uomo come uno «tra i pochi aggregati di cellule dell'universo attrezzati per capire»⁵ e un'intelligenza applicabile su se stesso e al circostante come il suo tratto fondamentale. In questo senso il berlusconismo in *Troppi paradisi* può essere assunto come il fenomeno su cui si saggiano l'intelligenza e di conseguenza la possibilità della sopravvivenza. Se il berlusconismo viene considerato da Walter come un privilegio, misconosciuto invece dagli italiani, è perché – compresane la costituzione – ha individuato un punto di tangenza tra il proprio vissuto e quanto la mutazione stessa gli offre. Che questo fenomeno abbia comportato un «incremento di depolitizzazione dei cittadini e della vita civile»⁶ non ha rilevanza:

è la logica necessaria affinché la loro apparente diversità possa essere risolta, cfr. *ivi*, pp. 59-60.

³ Cfr. M. Mondillo, *I prodromi letterari, sociologici e politici di Troppi paradisi. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare*, «Kepos. Semestrale di letteratura italiana», 1 (2018), pp. 106-109.

⁴ Per il valore delle avvertenze e dei paratesti nella scrittura sitiana, cfr. A. Loreto, *Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti*, in *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, F. Bondi, P. Gervasi, S. Pezzini, M. Urbaniak (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca 2016, pp. 199-212.

⁵ W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 125.

⁶ G. Borrelli, *Italia, democrazia possibile?*, in *La democrazia in Italia*, M. Zanardi (a cura di), Cronopio, Napoli 2011, p. 72.

la mancata partecipazione al collettivo viene compensata dalla possibilità di soddisfare desideri personali e singolari. L’entusiasmo di Walter per tale condizione deriva dalla gioia di comprendere qualcosa deprezzato da altri, dall’equivalenza rintracciata tra la mediocrità dei propri desideri e quella del nuovo corso dei tempi, dalla possibilità di vivere a pieno, a differenza di quanto accadeva in *Scuola di nudo*, in cui il suo specifico era la mostruosità.

Esercitando la propria intelligenza sulle cose e sulle linee di mutazione Walter non è mai palesemente presuntuoso. Attraverso un’operazione di riformulazione⁷, il suo sapere di accademico e intellettuale viene richiamato per rendere unitaria l’eterogeneità della relazione tra il singolare della sua vita e il plurale in cui questa si svolge. La mutazione viene discussa a partire dai due assi di intrigo maggioritari del racconto, cioè le relazioni con Sergio e con Marcello. Gli amori di Walter vengono vissuti in quanto tali nel proprio spazio personale, ma anche come intercapedini attraverso cui discutere dello spazio collettivo. Infatti, la riflessione sui rapporti con Sergio e Marcello è valida anche quando si espande, pluralizzandosi ed interessando la società, così come quella sulla società in mutazione è valida anche per le relazioni con questi due uomini. Come il flusso di confessione pseudo-autobiografica di Walter si caratterizza per una tensione sintetizzatrice a tenere insieme gli atti di comprensione e gli oggetti da comprendere, così la scrittura saggistica di *Troppi paradisi* si caratterizza per una dizione il cui principio primo è quello di portare a sintesi tanto la «questione paradossale» quanto il «regno dell’immagine»⁸.

⁷ Cfr. S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione. L’opera letteraria di Walter Siti*, Franco Cesati, Firenze 2021, p. 149.

⁸ Sul rapporto tra scrittura dell’io e scrittura saggistica in *Troppi paradisi* mi permetto di rimandare al paragrafo *Il saggismo, l’attitudine saggistica e la scrittura saggistica in Troppi paradisi* della mia tesi di dottorato, cfr. M. Mondillo, *Dire (l’) io, dire il vero, dire nell’ipermoderno italiano. L’interazione tra scritture dell’esperienza personale e scrittura saggistica nel romanzo ego-saggistico. I casi di Rea, Siti e Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, Tesi di dottorato, Università di Siena, 2022, pp. 200-207.

L'esperienza di Walter non viene raccontata per confermare un preconcetto. Persino i concetti più ricorrenti – l'uguaglianza con l'Occidente e l'Italia berlusconiana, da un lato, e il valore ieratico del desiderio di Nudo soddisfatto, dall'altro – vengono continuamente riformulati: l'uguaglianza verrà disconosciuta e il valore deprezzato. L'espressione dell'esperienza nella struttura ego-saggistica di *Tropi paradisi* avviene sulla spinta di una ragione di tipo soggettivo, a cui interessa che il pensiero formulato dall'individuo sia all'altezza delle proprie capacità e della dignità intellettuale che si riconosce⁹. Il fondamento epistemologico su cui si basa la relazione tra ragione esercitata e individualità che la esprime è individuato in un punto di vista parziale e incarnato: è per mezzo di tale qualità che Walter interrompe il distanziamento dall'oggetto della propria riflessione e fa sì che quest'ultima non prenda il sopravvento, lasciando di fatto spazio di espressione anche agli eventi che riguardano solo se stesso¹⁰. Alla base della sua attitudine saggistica vi è uno "stupido impulso", una tensione a interrogarsi sul circostante che lo porta a uscire dall'esercizio ripetitivo: quello per cui la tv è solo un luogo di assicurazione emotiva e il desiderio è solo un fatto privato. La differenza nella ripetizione che Walter scopre attraverso le relazioni con Sergio e con Marcello è ciò che produce, sulla base dei suoi eventi personali, la sua riflessione¹¹.

L'uscita dalla ripetizione è, però, anche la fonte di un isolamen-

⁹ Cfr. M. Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale* (1947), trad. it. E. Vaccari Spagnol, Einaudi, Torino 2015, edizione elettronica.

¹⁰ Sul valore di parzialità, singolarità e incarnamento nello statuto epistemologico, cfr. D. Haraway, *Situated Knowledge. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», 14 (1988), 3, pp. 575-599.

¹¹ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. G. Guglielmi, il Mulino, Bologna 1971. Per la caratteristica del pensiero citato si rimanda a: ivi, p. 245: «La codardia, la crudeltà, la bassezza, la stupidità non sono semplicemente potenze corporali, o fatti caratteriali e sociali, ma strutture del pensiero come tale»; P. Vignola, *La stupida genesi del pensiero. Trascendentale e sintomatologia in G. Deleuze*, «Philosophy Kitchen», 1 (2014), pp. 89-110.

to¹². Lo stato di minorità di Walter in *Troppi paradisi* non dipende infatti dalla sua omosessualità. Nel testo di Siti sono piuttosto una maschilità vissuta come maschera e trucco¹³ (il caso di Marcello e le palestre) e una omosessualità che delude certe consuetudini (la vesazione di Sergio da parte di Lucchi) a svelire il soggetto. La minorità di Walter invece è data dalla sua attività riflessiva e dall’esercitarla in un ambiente che non sa riconoscerla: professore, anziano e obeso, egli è un elemento di disturbo per la società dell’incultura, della giovinezza e della bellezza (chirurgica). In tale condizione di minorità e isolamento, la parzialità del suo punto di vista sul mondo diventa l’unico punto d’accesso per comprenderlo. Non potendo contare su alcuna comunità che lo includa, compresa quella omosessuale della televisione, che lo respinge in quanto «frocio intellettuale»¹⁴, Walter non può che affidarsi alla sua stessa soggettività. La correttezza delle sue riflessioni sull’occidentalità, sull’omosessualità, sulla pedofilia, sulla televisione, sul turismo, non deriva da un’oggettività come paradigma di osservazione, ma solo da una soggettività che si auto-legittima¹⁵. Rifacendosi a se stesso in quanto individuo con una

¹² L’esecuzione di ciò che favorisce la differenza nella ripetizione (“stupido impulso”) comporta l’isolamento del pensatore, cfr. D. Tarizzo, *Homo Insipiens. La filosofia e la sfida dell’idiozia*, FrancoAngeli, Milano 2004; in termini simili anche Deleuze e Guattari, per i quali colui che compie tale gesto è un «pensatore privato in opposizione [che] forma un concetto con le forze innate che ciascuno di per sé possiede di diritto», cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?* (1991), trad. it. A. De Lorenzis, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 2014, edizione elettronica.

¹³ Cfr. A. Giammei, *Cose da maschi*, Einaudi, Torino 2023, edizione elettronica: «Il maschile, prima di tutto, è una maschera. Protegge, camuffa e traveste. S’indossa, si applica, come ogni identità. Il maschile è, voglio dire, una maschera – e infatti si scioglie, fatalmente, nel pianto. Non che un simile squagliarsi lo cancelli o lo sovverta. Semmai lo tradisce, ne ribadisce e rivela la presenza, come le lacrime col mascara in effetti».

¹⁴ W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 86.

¹⁵ Benché la preminenza della soggettività possa condurre a esiti come l’enfaticizzazione della «marginalità (sociale, culturale, sessuale) dell’esperienza vissuta», è tale condizione che permette – nel rifiuto dell’egemonia – «to name where we are and are not, in dimensions of mental and physical space we hardly know how to

corporalità e una materialità precise, Walter genera un'osservazione che non è disincarnata come disincarnati sono invece i fenomeni che osserva. La mediazione della sua esperienza nei confronti della «post-realtà» e del «regno dell'immagine» registra tutto ciò come eventi che sono tali in quanto vissuti praticamente e personalmente da un individuo “incarnato”.

2. *Ruolo e valore dell'omosessualità nel dispositivo (pseudo) autobiografico di “Troppi paradisi”.*

Il passaggio da mostruosità a mediocrità che avviene tra *Scuola di nudo* e *Troppi paradisi* – ovvero i due vertici estremi della trilogia composta anche da *Un dolore normale* – si verifica non solo in coerenza con i crismi dell'osservazione psicologica del tema dell'omosessualità nella scrittura autobiografica¹⁶ (nota 16), ma anche in ragione del mutamento della realtà cui i testi si riferiscono. Affermatosi quel capitalismo contro cui in *Scuola di nudo* era ancora possibile opporsi, in *Troppi paradisi* la società ha smesso quella logica servo-padrone che era necessaria a Walter per essere antagonista e così difendere se stesso e il proprio desiderio¹⁷. In questo testo «la sua presunta diversità è ora divenuta di massa. La sua omosessualità [...]

name». La prima citazione è tratta da C. Ianniciello, *La teoria femminista: il sapere situato e il corpo ignorato*, «Roots/Routes. Research on Visual Cultures», la seconda da D. Haraway, *Situated Knowledge*, cit., p. 582.

¹⁶ Cfr. P. Lejeune, *Autobiographie et homosexualité en France au XIXe siècle*, «Romantisme», 56 (1987), p. 81.

¹⁷ Per la presenza hegeliana in *Scuola di nudo* si rimanda a: G. Mazzoni, “*Scuola di nudo*” di Walter Siti, «Allegoria», 7 (1995), 20, pp. 150-153; G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza. Scuola di nudo di Walter Siti*, «Nuova Corrente», 42 (1995), pp. 114-115; A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, a cura di S. Chemotti, D. Susanetti, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 425-456; V. Spacciante, *The successful. Deconstructing Platonian Eros in Walter Siti's Scuola di nudo*, «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies», 4 (2021), pp. 125-160.

è stata normalizzata dalla volontà di costruire una solida relazione amorosa con un altro uomo»¹⁸. Per essere riconosciuti nelle logiche di una tale società è necessaria solo la mediocrità, dal momento che tutti compiono il medesimo gesto (desiderare) e tutti rivolgono tale gesto al medesimo obiettivo, ovvero desiderare un’Immagine che rimanda sempre a qualcos’altro, fenomeno di cui gli omosessuali vengono individuati da Walter come i migliori interpreti. Tutte le caratteristiche dell’Io mediocre di Walter sono il pretesto utilizzato per provare l’efficacia del «meccanismo economico che ha conquistato il mondo»¹⁹. D’altra parte, le stesse relazioni con Sergio, che si ammala perché allontanato dalla televisione, e con Marcello, che si inietta sostanze per modificarsi la muscolatura, sono il pretesto per osservare come l’immaginario televisivo abbia ricadute concrete e per constatare la possibilità dell’acquisto dell’Assoluto come merce.

Il rapporto tra Walter e Sergio non può dir nulla di profondo sul desiderio: essendo omosessuale, per Walter è già compromesso dal peso opprimente dell’Immagine²⁰. Nella scrittura ego-riferita di *Troppi paradisi* diventa quindi necessaria la citazione dell’amico e pedofilo Francesco. Per il suo carattere estremo, il legittimo desiderio di Francesco, non gravato – come nell’omosessualità – dall’Immagine, rappresenta il miglior esempio di mediocrità del desiderio per l’assenza di un “rimando ad altro”: incondizionata, la pedofilia di Francesco è un desiderio che va oltre la superficie e si confronta solo con il giudizio morale altrui. La difesa della legittimità della pedofilia in quanto desiderio è inserita da Siti nella scrittura ego-riferita per dimostrare, attraverso un caso clamoroso, quanto il desiderio stesso sia qualcosa di comune a tutti.

In *Troppi paradisi* Walter rivive con il Principe a proposito del dominio sul corpo di Marcello un’impotenza simile a quella vissuta con Pasolini e con il padre. Se Marcello accetta il Principe non è per

¹⁸ M. A. Bazzocchi, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna 2016, p. 246.

¹⁹ Cfr. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 73.

²⁰ Cfr. ivi, p. 148.

amore, ma per il desiderio di avere un valore in un mercato, nella convinzione che solo attraverso uno scambio commerciale si possa avere con l'Altro un rapporto umano. Che Marcello abbia con Walter anche un rapporto di amicizia ciò dipende dall'impotenza sessuale di Walter e dalla conseguente mancanza di umiliazione. L'inferiorità che Walter avverte sin da *Scuola di nudo* si fa più dolorosa: se prima di Marcello ha potuto riscattarsi con la cultura, in *Troppi paradisi* non è più possibile. Prima ancora che su un piano economico, dimensione dialettico-agonistica che si conferma importante, è su un piano animale che si concretizza l'iniziale sconfitta di Walter nei confronti del Principe. Nel corpo di Marcello, che si distrugge con sostanze senza le quali non potrebbe sostenersi, vi è «un rimando più ampio e metonimico all'intera civiltà occidentale contemporanea, gonfia di merci e di ricchezza ma sempre a rischio di implosione»²¹. La prima funzione di Marcello nella vita di Walter è quella di aver concretizzato l'Assoluto e l'Ercole, ma vi è anche altro. È lui, infatti, che giustifica a posteriori quanto precedentemente compiuto: il tradimento del concetto di famiglia nella rottura con Sergio, lo sperpero di denaro, la liquidazione dell'intellettualismo attraverso la vita della televisione, della borgata e della sub-criminalità, l'accettazione dell'ambito della lotta, l'indifferenza per lo sfacelo dell'università. La seconda funzione di Marcello è stata portare Walter a destituire di importanza e di valore tutto ciò che ha creato e in cui ha creduto. Nel partecipare alla vita di Marcello, che pur gli sembra illogica, Walter si caratterizza nel segno dell'immoralismo: infatti, nella relazione con lui sacrifica quanto ha ottenuto nella propria carriera e quanto ha conquistato partendo da una condizione piccolo-borghese. La funzione di «ritorno del represso anti-intellettualistico e anti-economico»²² che espleta nell'esistenza di Walter può essere quindi aggiornata: Marcello fa acquisire a Walter un immoralismo che non è atteggiamento reazionario o semplice opposizione di ca-

²¹ V. Sturli, *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano 2020, p. 174.

²² Ivi, p. 175.

rattere, ma tensione a eliminare l’«illusione degli ingenui, o degli sciocchi»²³. L’immoralismo acquisito da Walter è diretto contro i finti progressisti e quanti agiscono da depositari della verità. Sovvertendo l’uso tradizionale dei paradigmi ermeneutici, l’immoralismo appreso grazie a Marcello lo conduce verso nuove forme di «conoscenza (o cognizione, o intelletto)»²⁴. Infatti, nonostante professione e capitale culturale, Walter abdica al proprio ruolo, originando una «pedagogia all’incontrario»²⁵. Che questo atteggiamento sia di immoralismo si può ulteriormente considerare osservando quanto il “gioco delle parti” tra lui, discepolo, e Marcello, maestro, non termini con la riappropriazione dei rispettivi ruoli di partenza.

Ospitata in una narrazione contraddittoria che, pur presentandosi come autobiografica, dà spazio e parola anche ad altre figure, la personalità di Marcello riesce tanto più convincente nella sua psicologia perché non è enunciata dal narratore né spiegata per mezzo della lettura della sua mente: per esprimerne la coscienza Siti non si serve di psico-narrazioni, né di monologhi citati né di monologhi narrati²⁶. La prima manifestazione dell’immoralismo di Walter coinvolge quindi Pasolini e ne aggredisce il mito di intellettuale in grado di comprendere per simpatia il borgataro. Sviluppando il rapporto intellettuale/borgataro e concedendo a Marcello la possibilità della psicologia e di essere personaggio nel proprio spazio autobiografico, Walter rivela la scorrettezza del gesto narrativo pasoliniano²⁷ e ne intacca l’immagine. Ridimensionato Pasolini attraverso la gestione della psiche di Marcello e il suo riconoscimento, Walter prende di mira un’altra «illusione degli ingenui, o degli sciocchi».

²³ R. Donnarumma, *Walter Siti, immoralista*, «Allegoria», 80 (2019), p. 54.

²⁴ W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 405.

²⁵ V. Sturli, *Estremi occidenti*, cit., p. 179.

²⁶ Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1975.

²⁷ Cfr. W. Siti, *Il mito Pasolini*, «Le parole e le cose», 2 novembre 2015: «La quarta componente [del mito Pasolini] è la prova che *basta la passione per capire*. Pasolini pensava “con amore”; pensava in grande, senza perdersi nell’erudizione e nelle minuzie».

Sotto la guida di Marcello Walter entra «in un bosco dove non [è] mai stato; un mondo dove la paura è una vischiosità palpabile e le pistole sparano davvero»²⁸. Nella riproposizione del rapporto Virgilio/Dante vi è un cambio di segno rispetto al modello. Non vi è né l'abbandono della guida seguita (come nell'avvicendamento Virgilio/Beatrice) né la ripresa del giusto cammino. Anzi, Marcello è riconfermato nel suo ruolo perché è la sua mediazione che permette la visione di una realtà in cui Walter si ritrova in una posizione di ulteriore minorità. Invece di essere in ascesa, come nella *Commedia*, il percorso è in discesa, verso un mondo che ha proprie figure e propri codici, comprensibili se si riconosce loro dignità. L'immoralismo di Walter durante questa discesa consiste nell'usare su questo mondo quell'atteggiamento analitico solitamente negatogli. Quanti hanno accusato Walter del disastro universitario non hanno compreso che il suo tradimento nei confronti del vecchio ambiente è stato motivato da problemi di metodologia, in un ambito di ricerca intellettuale, e non da motivi economici. La retrocessione di Walter dalle posizioni un tempo occupate è dipesa quindi dalla predisposizione all'esercizio intellettuale. Infatti, Walter rifiuta di applicarsi al sapere comunemente inteso: «Tra i culturisti e il sapere, ho scelto il "sapere intorno ai culturisti"». Interessandosi a soggetti considerati sub-umani o solitamente sconosciuti dagli studi tradizionali, Walter non discrimina tra il lavoro su un romanzo del Seicento e lo "studio" dei borgatari palestrati che, benché machi, omofobi e razzisti, si prostituiscono ad altri uomini. Per acquisire la conoscenza del mondo di Marcello Walter è dovuto passare attraverso lo spazio dell'immaginario (la televisione di Sergio) e della lotta (il confronto con il Principe). L'azione dell'immoralismo e la cognizione di questo mondo non potevano che essere successive alla visione della realtà televisiva come realtà depotenziata e non come irrealtà e all'assoluzione della propria impotenza grazie alla tecnologia medica. Nella frequentazione del mondo di Marcello e nello sforzo di risolverne l'enigma, Walter approfondisce la conoscenza di se stesso e riconosce

²⁸ Id., *Tropi paradisi*, cit., p. 403.

anche di aver acquisito tre «forme di conoscenza», che distingue in «sociale», «religiosa», «metodologica».

Attraverso Marcello osserva il contesto in cui tifo per la Lazio, nostalgia per il fascismo e conformazione sociale della borgata vengono a incontrarsi: il fatto di essere laziali e tendenzialmente fascisti rende questi borgatari una sorta di minoranza, che prova a serrarsi contro l'esterno, con la violenza o con il linguaggio degli striscioni. A partire da tale senso di appartenenza Walter dà una spiegazione sociale della borgata: il concetto che gli ultrà spiegano a Walter insiste sulla stratificazione dell'aggregazione sociale e sulla trasversalità dell'appartenenza alla borgata. Il minimo comun denominatore all'interno di un contesto sociale simile è, infatti, quello territoriale, non quello delle passioni: «se incontrano un romanista nei loro territori, laureato però anche lui alla “Tufello University Street”, invece di pitarlo si limitano a uno schiaffone». La violenza della borgata viene riconosciuta da Walter come un registro comunicativo attraverso cui esprimere un ampio spettro di emozioni; è dall'unico mantra della borgata che Walter apprende la pervasività di questo registro: «La differenza sostanziale, pare, è tra “avecce o nun avecce pompa”, cioè coraggio». Il coraggio che Walter osserva in questi individui è quello di continuare a vivere nonostante i paradossi e le infamie patite e commesse. La conoscenza sociale che Walter ottiene frequentando gli ultrà non viene nobilitata dai suoi stessi schemi mentali: non si tratta infatti di elaborarla, ma di accettarla, così come si presenta. Questa mancanza di mediazione pone Walter in una condizione di *face-off* e non di aut-aut perché, riconoscendo che «le borgate *non sono* adorabili», ha già accettato che Marcello – per la sua collocazione in un contesto che lo rende «estraneo e spregevole» – sia «inammissibile» per se stesso. Acquisendo la forma di conoscenza sociale, oltre a smitizzare il concetto di borgata, Walter accetta di continuare a volere Marcello, nonostante rimandi all'idea di qualcosa di inammissibile e nonostante il ridimensionamento di «quel che h[a] imparato negli ultimi cinquant'anni»²⁹. Questa prima

²⁹ Le citazioni sono tratte da *ivi*, pp. 405-408.

forma sociale è sia plurale, in quanto riguarda il «contesto» che rende Marcello e la borgata contemporaneamente estranei e spregevoli, sia singolare, perché si applica anche all'approfondimento del paradosso di ciò che Marcello stesso rappresenta sentimentalmente per Walter.

La «seconda forma di conoscenza» è definita religiosa a causa della tensione che mette in rapporto, da un lato, Marcello e l'amore e, dall'altro, il dolore che nasce «non dalla mancanza, ma dall'amore della cosa». La seconda forma di conoscenza che Walter acquisisce su Marcello è di tipo religioso perché, come capita al destinatario della lettera di Manzoni che viene citata, non vede soddisfatta pienamente la sua passione. Non si tratta banalmente di constatare il mancato possesso (sessuale) di Marcello: nella forma di conoscenza religiosa che Walter trae dall'analisi della propria passione vi è il riconoscimento, dopo aver affermato il contrario, di un sentimento di amore. Il senso comune citato da Walter vorrebbe che interrompesse i rapporti con un uomo che non è solo un prostituto, ma anche «uno che ha rinunciato alle prerogative dell'età adulta»³⁰. La religiosità di questa forma di conoscenza sta quindi nella dismissione di certe coazioni al ragionamento ossessivo, dal momento che è solo a seguito di questa operazione che l'individuo potrà dominare la propria passione.

La terza e ultima forma di conoscenza è definita metodologica. Questa forma di conoscenza non è ottenuta frequentando direttamente Marcello, ma attraverso l'esperienza dell'ambiente della scrittura televisiva e della televisione, a cui Marcello viene collegato per l'impossibilità di applicare a entrambi un atteggiamento di autenticità. L'inquinamento derivante dal soggiogare l'autentico all'immaginazione ha dei confini con la questione del possesso. Il sogno di possedere oggetti e persone nella realtà viene realizzato attraverso la possibilità delle sceneggiature televisive di dis-autenticare i primi e spersonalizzare i secondi; piuttosto che gioirne, Walter ne soffre perché «una volta posseduta, la realtà non è più quella; i 'forzati dei fantasmi' non possiedono i loro oggetti, li annientano. Se si lacera

³⁰ Ivi, p. 410.

il fragile diaframma dell’immagine, resta l’orrore»³¹. Infatti, Walter, che già si colpevolizza per aver estromesso il vero-vero dalla tv con il proprio lavoro di autore, riconosce il discrimine incolumabile tra idealizzazione e immaginazione, da una parte, e realtà e supposta autenticità del soggetto, dall’altra. Conosciuta l’idea, conosciuto l’astratto, sembra che per Walter sia giunto il momento di un cambiamento realizzabile solamente possedendo. La forma di conoscenza diventa metodologica perché nell’acquisizione stessa della conoscenza assume un ruolo decisivo anche il modo. Se prima questo modo consisteva nell’officiare il rito dell’Assoluto con il pudore e la castità pretesi dall’impotenza, riconoscendo l’assenza di modi alternativi al possesso per individuare l’astratto nel concreto due azioni diventano automatiche: abbandonare l’autenticità, che per Walter coincide con il restare nell’impotenza, e compiere una scelta. Questa scelta comporta l’installazione di una protesi peniena che risolvendo la sua impotenza lo condanna all’inautentico³², poiché lo sottrae a una condizione puramente umana per consegnarlo a un’altra, in cui la tecnologia è in grado di elevarlo a un piano «mitologico, a suo modo». Il «pezzo di ricambio» che si fa installare è uno strumento a più valori perché è il luogo geometrico in cui si incontrano diverse tensioni: in Walter permette di collegare il suo “fantasma” di possesso a un corpo fisico che non ne era in grado; in Marcello permetterà di soddisfare un desiderio autentico (l’essere posseduto da Walter) che, tuttavia, sarebbe stato impossibile senza l’*artificio*; è il punto che rinsalda la parentela tra Walter e l’Occidente e soprattutto inaugura quella tra Walter e Berlusconi. Walter aveva diagnosticato a Berlusconi come male il suo continuo essere «troppo nuovo anche per se stesso», ma tale novità è un male anche per lo stesso Walter, che rischia la castrazione chirurgica solo per «la certezza che in Marcello ci sia qualcosa di prezioso». Una certezza che in realtà non è tale poiché Walter teme che il suo possederlo possa rivelarlo come un

³¹ Ivi, p. 414.

³² Cfr. ivi, p. 416: «Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia».

individuo comune: «ti prego, Signore, fa' che questa convinzione non sparisca se si inaugurerà un nuovo statuto, se addizionate capacità di penetrazione lo omologheranno. Svaluterò, inflazionerò, quando l'ingresso sarà moneta corrente?»³³.

³³ Ivi, p. 417.

EDUCARE ALLA DIVERSITÀ:
TRE ROMANZI DA CONSIDERARE

Tanja Habrle

Il mio corpo è come la Città del Sole, non ha luogo, ma è da lui che nascono e si irradiano tutti i luoghi possibili, reali o utopici¹.

Introduzione

Questo contributo si propone di valorizzare le voci letterarie che affrontano temi finora emarginati dal canone letterario, considerandole fonti fondamentali per la ricostruzione del panorama letterario italiano tra il XX e il XXI secolo. Nonostante le ricerche sulla letteratura LGBTQ in Italia dagli anni '80 del Novecento, gran parte di

¹ M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2022, p. 43.

ciò che è stato definito “eroe negato”² o “galassia sommersa”³ degli scrittori e delle scrittrici, come descritto da Gnerre nel 1981 e da Arslan e Chemotti nel 2008, rimane ancora da esplorare attraverso la ripubblicazione dei testi e l’analisi di carattere storico o critico-letterario. Tale descrizione risulta pertinente per il gruppo di autori e autrici che hanno operato e continuano a operare tra il Novecento e il nuovo millennio, affrontando temi, storie, esperienze e culture LGBTQ. Contemporaneamente desideriamo offrire e investigare la possibilità che l’insegnamento di un curriculum di letteratura italiana, focalizzato sulle storie, esperienze e culture LGBTQ, rappresenti un passo significativo nell’ambito dell’educazione civica. Un nuovo curriculum di letteratura italiana potrebbe catalizzare cambiamenti pedagogici, offrendo agli insegnanti e agli studenti l’opportunità di sfidare e superare gli stereotipi. L’intento è influenzare le norme relative a sessualità, genere e identità attraverso un approccio educativo innovativo, ponendo particolare attenzione alle problematiche di discriminazione e giustizia sociale nelle istituzioni scolastiche.

Nonostante i notevoli cambiamenti socio-politici verificatisi nel mondo nel corso del XXI secolo, i quali hanno contribuito ad aumentare la visibilità e i diritti legali delle persone LGBTQ, permane una lacuna nell’ambito dell’educazione all’interno delle scuole. Molti insegnanti si scontrano con sfide nel tentativo di apportare modifiche al curriculum al fine di rendere le lezioni più inclusive per gli studenti LGBTQ e di ottenere l’accesso a risorse educative relative a tali tematiche⁴.

² F. Gnerre, *L’eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini&Castoldi, Milano 2000.

³ A. Arslan, S. Chemotti, *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, Il Poligrafo, Padova 2008.

⁴ Si pensi ai seguenti titoli: F. Batini, B. Santoni (a cura di), *L’identità sessuale a scuola. Educare alla diversità e prevenire l’omofobia*, Liguori Editore, Napoli 2009 (https://www.researchgate.net/publication/313630414_Lidentita_sessuale_a_scuola_Educare_alla_diversita_e_prevenire_l_omofobia#fullTextFileContent); J. G. Kosciw, E. A. Greytak, M. J. Bartkiewicz, M. J. Boesen, N. A. Palmer, *The 2011 National School Climate Survey: The Experiences of Lesbian, Gay, Bisexual and tran-*

La letteratura LGBTQ⁵ rappresenta un termine collettivo che non solo indica la produzione letteraria destinata alla comunità *gay* e *transgender*, ma abbraccia anche tutte le tematiche legate alla parità di genere e all'identità di genere. Affronta questioni legate all'omosessualità, alla bisessualità e alla transessualità, temi presenti sin dalle sue origini. Gli studiosi⁶ *queer*⁷ oggi studiano le strutture della società, sfidando

gender youth in our nation's schools, GLSEN, New York 2012. <https://www.glsen.org/sites/default/files/2020-04/2011%20GLSEN%20National%20School%20Climate%20Survey.pdf>; P. C. Gorski, S. N. Davis & A. Reiter, *An Examination of the (In)visibility of Sexual Orientation, Heterosexism, Homophobia, and Other LGBTQ Concerns in U.S. Multicultural Teacher Education Coursework*, Journal of LGBT Youth, Routledge, London, 2013, 224-248. <http://www.edchange.org/publications/invisibility-LGBTQ.pdf> I testi attuali utilizzati nelle scuole spesso presentano una visione limitata o addirittura preoccupante delle persone LGBTQ, enfatizzando prevalentemente le loro esperienze negative, come il bullismo o la discussione sull'AIDS. Per esempio, nelle scuole elementari croate, le persone omosessuali sono praticamente assenti nei contenuti dei libri di testo, venendo menzionate solo una volta nell'ottava classe in relazione all'AIDS. La ricerca condotta nel 2013 dal difensore civico per l'uguaglianza di genere in Croazia evidenzia esempi di discriminazione basata sull'orientamento sessuale.

⁵ Si pensi ai seguenti titoli: F. Gnerre, *L'eroe negato, Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini&Castoldi, Milano 2000; F. Gnerre, G. Pietro Leonardi, *Noi e gli altri. Riflessioni sullo scrivere gay*, Il Dito e la Luna, Roma 2007; D. Coluzzi, F. Gnerre, *In disgrazia del cielo e della terra. L'amore omosessuale nella letteratura italiana*, Rogas, Roma 2023.

⁶ Studiosi come John Boswell, Carroll Smith-Rosenberg, Jeffrey Weeks e John D'Emilio gettano luce sulla vita delle persone *queer* in contesti diversi. Si pensi ai seguenti titoli: J. Boswell, *Cristianesimo, tolleranza, omosessualità. La Chiesa e gli omosessuali dalle origini al XIV secolo*, Leonardo Editore, Milano 1989; M. Duberman, M. Vicinus, G. Chauncey, *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Penguin Publishing Group, New York 1990; J. D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities*, University of Chicago Press, Chicago 1998; J. Weeks, *Invented Moralities: Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Columbia University Press, New York 1995.

⁷ Il termine inglese *queer* connota l'essere "strano", "singolare" e "eccentrico", ma nel corso della storia ha anche identificato gruppi e individui considerati estranei ai valori e ai modelli tradizionali predominanti nella società. Recentemente, soprattutto in ambito anglosassone, lo stigma associato a *queer* è stato gradualmente ribaltato,

presupposti su potere, normatività e genere. Questa prospettiva trasformativa incoraggia a mettere in discussione i ruoli di orientamento sessuale e identità di genere nella società. La storia *queer*, trasgressiva e audace, invita a esaminare come le persone affrontano l'identità di genere e l'orientamento sessuale in modi diversi e in epoche diverse, e nel contempo costituisce un'indagine dedicata al ruolo della letteratura e agli impatti della lettura nel plasmare il pensiero dei giovani, con l'obiettivo di contrastare l'omofobia nell'ambito scolastico e promuovere l'educazione all'amore per i diritti umani⁸.

Al fine di perseguire l'obiettivo di ricerca delineato nel saggio, ci siamo avvalsi di contributi dedicati agli studi storici e teorico-critici del tema LGBTQ, concentrandoci sulla produzione letteraria delle tre scrittrici. Abbiamo altresì condotto ricerche sulla documentazione educativo-didattica, sempre in relazione al tema dell'educazione alla diversità e alle tematiche LGBTQ. Questo approccio è stato successivamente confrontato nell'analisi delle seguenti opere letterarie: *Extraterrestre alla pari* (1979) di Bianca Pitzorno, *Sei come sei* (2013) di Melania G. Mazzucco e *Splendore* (2013) di Margaret Mazzantini.

Extraterrestre alla pari

Il romanzo per l'infanzia *Extraterrestre alla pari* di Bianca Pitzorno, pubblicato nel 1979, affronta tematiche fantascientifiche mentre tocca delicatamente un argomento rilevante nella vita di ognuno di noi: le differenze fisiologiche tra i sessi come risultato di condizionamenti sociali e caratteristiche innate. L'autrice sottolinea il messaggio chiave che i gusti e le attitudini personali sono più significativi del

contribuendo a rivedere concetti ritenuti immutabili, come quelli di "identità" e "genere". In S. Chemotti, D. Susanetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, cit.

⁸ M. Cacciato Insilla, *Amore e pregiudizio. Come abbattere l'odio anti-gay e costruire l'amore per i diritti umani con la letteratura*, Officina Editoriale Milena, Napoli 2019.

genere assegnato dalla natura all'essere umano, introducendo così una riflessione sulla pressione ambientale, sulle reazioni varie che ne derivano, e persino sul razzismo.

La trama svela quanto la questione della differenza di genere fosse di importanza fondamentale per i terrestri, evidenziando la storia di Mo, un personaggio centrale:

Che la questione avesse per i terrestri un'importanza fondamentale, Mo l'aveva capito fin dal primo momento [...] lo dovevano assolutamente sapere, altrimenti non avrebbero tenuto Mo a casa loro come era nei patti [...] solo perché nessuno sapeva se Mo fosse maschio o femmina! In che modo ci dovremmo comportare con Mo?⁹

Il testo suggerisce che per favorire la crescita dei bambini, è essenziale conoscere il loro carattere, le loro tendenze, i loro desideri e i loro punti deboli. L'autrice enfatizza che il genere non è un elemento fondamentale in questa considerazione e che sarà una questione di interesse personale quando i bambini diventeranno adulti e desidereranno formare la propria famiglia, se lo desidereranno.

Eravamo così sicuri che arrivasse un maschio e ti abbiamo preparato una stanza adatta a un ragazzino. Ma se dopo scopriamo che sei una ragazzina dovremo cambiare tutto, mettere delle tende più chiare, dei fiori, un copriletto rosa, cambiare i giocattoli. Come potresti giocare con quel pallone, col treno elettrico, col meccano se fossi una femmina?¹⁰

L'idea che la scelta di giocattoli debba essere predefinita in base al sesso di un bambino è contraria ai principi fondamentali dello sviluppo psicosociale. La limitazione dell'accesso a determinati giocattoli sulla base del genere impone una struttura rigida che non

⁹ B. Pitzorno, *Extraterrestre alla pari*, Einaudi Ragazzi, Torino 2003, p. 1.

¹⁰ Ivi, p. 3.

tiene conto della diversità individuale e delle preferenze. La teoria dell'identità di genere sottolinea che il genere non dovrebbe essere vincolato a stereotipi rigidi e che le preferenze individuali dovrebbero essere rispettate. Il libro *Dalla parte delle bambine* (1973) di Elena Gianini Belotti esplora queste dinamiche attraverso un'analisi sociologica, evidenziando come i ruoli di genere siano spesso imposti dalla società. Tale imposizione può avere un impatto significativo sullo sviluppo individuale, influenzando il modo in cui i bambini percepiscono sé stessi e gli altri. La discriminazione di genere, come descritta nel libro, è un risultato della subordinazione delle donne nella società, un concetto ampiamente riconosciuto nella teoria sociale e negli studi di genere.

Ai bambini terrestri guardano per prima in mezzo alle gambe per stabilire il sesso. Prima ancora di vedere se hanno tutte le dita dei piedi e delle mani, e che gli occhi e le orecchie sono a posto e se respirano come si deve. Sapere il sesso serve a scegliere il nome, prima di tutto e il corredino, i giochi, gli amici, e poi la scuola e il mestiere e tutto il resto... non vorrai che una bambina venga chiamata Giovanni e mandata a fare il meccanico! Oppure un bambino chiamato Rosella e vestito di rosa¹¹.

La citazione del personaggio Mo nel testo sottolinea l'asimmetria di percezione tra i generi, evidenziando come il travestimento da uomo sia socialmente accettato e considerato un gioco, mentre il travestimento da donna sia spesso degradante e considerato anormale. Tale atteggiamento riflette la mancanza di neutralità di genere e la imposizione di modelli educativi differenziati per i due sessi. La necessità di insegnare il valore della libertà di scelta individuale e la diversità derivante dall'educazione, dalle abitudini, e dalle qualità ereditate, emerge come elemento chiave.

¹¹ Ivi, p. 9.

Non c'è niente di male che una bambina o una ragazza ogni tanto desideri di travestirsi da uomo. Le sembra di essere più forte, più decisa e poi è un gioco [...] Ma un maschio che desidera travestirsi da donna non è normale. È degradante [...] ognuno dovrebbe desiderare di sembrare meglio di quello che è, non di peggiorare [...]»¹².

La disuguaglianza di genere, come descritta, permea diverse sfere della vita, tra cui economia, educazione, politica e salute, e si manifesta in molteplici forme, toccando la vita sia degli uomini che delle donne. La scrittura di Bianca Pitzorno enfatizza la necessità di accettare e amare gli individui per ciò che sono, invece di imporre definizioni limitate.

Sei come sei

Il romanzo di Melania Mazzucco *Sei come sei* del 2013 non solo affronta le tematiche del bullismo e delle sfide adolescenziali, ma si estende all'esplorazione dei legami omosessuali e della maternità surrogata. Il testo offre una narrazione avvincente di un amore genuino tra un padre *gay* e sua figlia, presentando un quadro senza pregiudizi che delinea la complessità dell'omogenitorialità in Italia e del rapporto tra genitori e figli. La storia intrinseca nel libro promuove una riflessione approfondita su tematiche che, sebbene possano sembrare familiari a molti, spesso non vengono esplorate in modo approfondito. Il romanzo si configura come un percorso verso l'accettazione dell'altro e una lotta contro i pregiudizi personali:

Ogni suo insuccesso o debolezza, avrebbe decretato il loro fallimento. Per gli altri genitori forse non è così. Ma i suoi erano sempre sotto esame [...] ora penseranno tutti che era già scritto nella natura delle cose¹³.

¹² Ivi, p. 15.

¹³ M. G. Mazzucco, *Sei come sei*, Einaudi Ragazzi, Torino 2013, p. 24.

Eva, la protagonista di *Sei come sei*, manifesta un marcato disinteresse verso il ritorno a scuola, riflettendo una crescente sfiducia nei confronti degli adulti e delle figure educative. La sua personalità robusta si è sviluppata come meccanismo di difesa nei confronti della società, imparando a discernere tra ciò che può essere condiviso pubblicamente e ciò che deve rimanere riservato a pochi intimi:

Ha imparato presto a selezionare ciò che può essere detto a tutti e ciò che deve essere detto a pochi. Che la vita pubblica e quella familiare sono divise da un confine – e non sempre i due mondi comunicano¹⁴.

Fin dalla sua infanzia, Eva ha percepito la particolarità della sua situazione familiare attraverso le opinioni altrui.

La figura materna è assente nella vita di Eva, poiché i suoi genitori sono entrambi uomini: Giose e Christian. La coppia decide di avere un bambino attraverso la maternità surrogata, coinvolgendo una donatrice in Armenia. Nonostante le scelte controverse, Giose non si mostra turbato dalla mancanza di legittimità sociale e si distingue per la sua mancanza di rimorsi e senso di dignità, suscitando la sorpresa di Eva:

Giose non si fa nessun senso di colpa – aveva sibilato la nonna a zio Michele. Un altro si vergognerebbe di farsi mantenere. Lui non ha nessun rimorso, non sa cosa sia la dignità. Non è un uomo. Eva era rimasta profondamente stupita dal suo tono schifato, perchè neanche nonna Margherita aveva mai lavorato. Anzi, si vantava di aver rinunciato a una brillante carriera da funzionario per dedicarsi a quella del marito e allevare i suoi figli. Ma lei era una donna¹⁵.

Dopo i primi anni trascorsi a Roma con la sua famiglia, Eva si trova in una situazione di incertezza lavorativa e finanziaria, con Giose che si occupa principalmente delle cure di sua figlia e del

¹⁴ Ivi, p. 40.

¹⁵ Ivi, p. 51.

compagno, Christian, il quale fornisce stabilità economica. Tuttavia, la mancanza di riconoscimento legale della loro unione in Italia presenta complicazioni quando Christian perde la vita in un incidente stradale, sollevando questioni legate all'affidamento di Eva:

I suoi oggetti personali li hanno consegnati ai parenti e non a me, ti rendi conto in che paese talibano viviamo? Ho dovuto chiederli io, che sono il suo sposo... avrebbe voluto che le sue ceneri fossero sparse in cima al monte Ararat, nella natura, non restare a decomporsi dentro una bara, fra parenti di cui non gli importava un cazzo, io glielo avevo promesso¹⁶.

Poiché Giose, disoccupato, viene giudicato inadatto dal tribunale tutelare, si ordina che il padre non è idoneo a crescere una bambina. Di conseguenza, Eva viene affidata agli zii e lascia Roma.

La disperazione di Giose dopo la perdita di Christian è palpabile quando afferma:

Di una donna che perde il marito si dice che è vedova, di un uomo che ha perso la moglie si dice che è vedovo, ma io chi sono? Non c'è una parola per me. Era tutto per me, la mia bussola, la mia meridiana. Non so vivere senza di lui, sono annientato mi sembra un incubo. Svegliami ti prego¹⁷.

Il romanzo affronta tematiche difficili e controverse, delineando la storia di un genitore considerato inappropriato e di una bambina trattata come un "pacco". La perdita di entrambi i genitori, uno a causa di un incidente stradale e l'altro a causa di leggi ingiuste, rappresenta una condizione avversa.

Nel dibattito sulla sua affidabilità come genitore, Margherica Gagliardi si interroga sarcasticamente:

¹⁶ Ivi, p. 61.

¹⁷ Ivi, p. 64.

E secondo te cosa dovrei dire al giudice? Gli chiese Margherica Gagliardi, ironica. Signor giudice affidi la tutela di mia nipote a un musicista disoccupato. Un uomo che non lavora da dieci anni è capace di educare e istruire la bambina¹⁸.

Il romanzo esplora le emozioni represses e vissute dai personaggi, evidenziando la solitudine di ognuno. La fuga di Eva sottolinea il tema centrale dell'amore, indicando che nulla e nessuno dovrebbe ostacolarlo. A lungo, Eva si sente colpevole per gli eventi successivi, considerandosi traditrice e abbandonatrice quando suo padre aveva maggiormente bisogno, impedendole di perdonare se stessa. Il contesto psicologico sottolinea i danni che un adolescente può subire quando viene separato dagli affetti, soprattutto quando la motivazione è basata su criteri diversi dalla morale comune. Il romanzo critica l'idea che un individuo omosessuale non possa essere un genitore degno:

La sua convivenza di dodici anni con Christian Gagliardi non aveva valore legale in Italia. Non poteva rivendicare diritti sulla figlia di lui, almeno non se la Corte d'Appello non si pronuncia in suo favore¹⁹.

Poi le torna in mente un discorso ascoltato parecchi anni prima in televisione. Una onorevole, intervistata in quanto competente di materia, diceva che oltre al fatto che è contro natura, gli omosessuali non devono avere figli perchè li molesterebbero sessualmente²⁰.

La narrazione dell'autrice si concentra sull'animo umano e su una ragazzina che comprende il mondo, sfidando notte e freddo per ritrovare suo padre. Esplora l'adolescenza, con azioni dettate dalla necessità di appartenere a un gruppo, ma offre anche uno sguardo

¹⁸ Ivi, p. 72.

¹⁹ Ivi, p. 77.

²⁰ Ivi, p. 90.

sulla genitorialità di una coppia omosessuale e sulla lotta per vivere i propri sentimenti alla pari degli altri:

E tu non ce l'hai un ragazzo? Divaga Giose. Non mi piacciono i ragazzi – afferma Eva. È l'unica frase che gli dispiace sentirsi dire da Eva. Una delle obiezioni più irritanti che si era sentito muovere dopo la sua nascita era che la loro figlia avrebbe avuto problemi con l'identità sessuale e sarebbe stata come loro, e che gente come lui e Christian faceva figli per fare propaganda – proselitismo, come se appartenessero a una setta. Sono tutti stupidi, hanno il cervello piccolo come una ghianda – aggiunge però Eva²¹.

Questo libro, oltre a condizionare l'opinione pubblica, solleva domande fondamentali. Combatte per la vita, la libertà e l'amore, invitando a non etichettare la “diversità” per paura, pregiudizio e ignoranza:

Mille volte aveva maledetto di essere italiano. L'Italia gli pareva defunta da tempo, incapace di partorire idee nuove, di valorizzare i suoi artisti, o semplicemente di permettere loro di esistere²².

Attraverso le pagine del romanzo, emerge un amore puro e senza confini di sesso, età o estrazione sociale, narrato con delicatezza e armonia, rappresentando un sentimento lucido, maturo e gioioso.

L'autrice sottolinea che i figli non sono l'appendice dei genitori ma individui che possono scegliersi i propri maestri. La diversità, anziché l'uguaglianza, è ciò che rende la vita significativa. Ogni individuo deve trovare il proprio destino e fare in modo che al proprio figlio non manchi nulla:

Vi dobbiamo annunciare una cosa, disse Christian con solennità mentre Giose tagliava il dolce e stappava lo champagne. Oddio, scoppio a ridere il fratello, non sarà che vi sposate! Non sopravviv-

²¹ Ivi, p. 98.

²² Ivi, p. 116.

erei a una carnevalata simile. [...] Aspettiamo un bambino. [...] ma siete sicuri? Ci avete pensato bene? Non siamo pronti, il paese non è pronto, avrà un sacco di problemi²³.

L'autrice affronta questi temi senza moralismi e forzature narrative, mostrando le fragilità umane con sensibilità.

Splendore

Attraverso la complessa e impegnativa scrittura di Margaret Mazzantini²⁴, il romanzo *Splendore* (2013) offre una prospettiva innovativa sui molteplici aspetti della vita umana. L'autrice concepisce la scrittura come uno strumento di libertà per esprimere idee e riflessioni, dando vita a un notevole romanzo di formazione che trascende i confini della vicenda biografica, narrando due intere esistenze dall'infanzia alla maturità. Il racconto segue le vite di due giovani, Costantino e Guido, che, sebbene crescano nello stesso condominio, provengono da realtà familiari opposte. Guido, figlio di una famiglia benestante, vive un'infanzia segnata dall'abbandono emotivo da parte dei genitori. Costantino, figlio del portiere, è emarginato dalla società a causa della povertà e dell'isolamento sociale. La storia è narrata dal punto di vista di Guido, il quale sviluppa sentimenti d'amore per Costantino:

La sua mano si posò sul mio ventre teso, una lastra pulsante di muscoli e sangue.. per tutta la sera non ho smesso di pesare al suo accappatoio aperto.. Avevo voglia di sputtarlo, di raccontare a tutti che sotto quel corpo massiccio, quell' aria virile, si nascondeva un pipparolo, un finocchio. Perché gli avevo concesso una cosa simile²⁵.

²³ Ivi, p. 211.

²⁴ Margaret Mazzantini si è distintamente affermata di fronte al pubblico e alla critica grazie alla potenza evocativa della sua prosa.

²⁵ M. Mazzantini, *Splendore*, Mondadori, Milano 2018, p. 45.

La narrazione rivela la complessità dei personaggi, affrontando tematiche oscure e dolorose. Guido, in particolare, attraversa momenti di tristezza profonda e fin dall'infanzia arriva perfino a pensare al suicidio. La storia si svolge con parallelismi tra le vite di Costantino e Guido, i cui rapporti sono segnati da amore, odio, vergogna e violenza:

Io non sono frocio! Eco era detto, ricevette il colpo. Vidi i suoi occhi svuotarsi di tutto ciò che conoscevo. Sentii un moto di gioia e crudeltà sbrigliarsi in me. Era quello sguardo che aspettavo. Non poteva immaginare quanto quello sguardo mi somigliasse e ci unisse²⁶.

Il romanzo presenta una prospettiva autentica e realistica sulle difficoltà della vita di due uomini *gay* in un'Italia conservatrice. La storia esplora il conflitto interiore, la vergogna, la confusione e le sfide legate all'accettazione di sé:

Non era passato giorno senza che io pensassi a lui [...] in quel mio cervello doppio, nascosto [...] quante volte ero tornato indietro, a quando eravamo stati costretti a separarci²⁷.

L'autrice utilizza un linguaggio forte, poetico e accattivante, delineando un viaggio introspettivo nella natura umana, evidenziando i contrasti tra amore e odio, desiderio e pentimento. Il romanzo non offre un lieto fine, ma piuttosto un percorso difficile attraverso la vita e la ricerca dell'identità:

Sai come si chiamano le mimose, ragazzo? Il fiore che si vergogna. Sono di buon augurio a chi si mette in viaggio. Adesso scendono nell'acqua, battezzano il blu. Ma tu non vergognarti del viaggio. La vita, credimi, non è un fascio di speranze perdute, un puzzolente ricamo di mimose, la vita raglia e cavalca nel suo incessante splendore²⁸.

²⁶ Ivi, p. 50.

²⁷ Ivi, p. 107.

²⁸ Ivi, p. 309.

Inoltre, il libro invita a una riflessione sulla diversità e l'accettazione, sollecitando il lettore a considerare la complessità dell'animo umano. La narrazione di Mazzantini, sebbene affronti temi oscuri, si contraddistingue per la sua bellezza e poesia, catturando le emozioni, le ferite e le paure dei protagonisti in modo autentico:

La parte migliore della vita è quella che non possiamo vivere. [...] È come se qualcuno mi camminasse sulla faccia a piedi nudi, schiacciandomi gli occhi, il naso, soffocandomi. So di essere compromesso da un'altra identità. L'ho sempre saputo, ma adesso sono un uomo adulto. Non posso tornare indietro, non posso fare un passo avanti. Non posso fare niente²⁹.

La scrittura di Mazzantini indaga l'amore e la vita in tutte le sue sfumature, svelando la battaglia per una felicità considerata "non normale", e conclude il romanzo con la speranza che la storia di Costantino e Guido, sebbene tragica, rimarrà unica e memorabile per coloro che hanno avuto l'opportunità di viverla attraverso le pagine del libro.

Conclusione

Tre autrici, con le loro voci distintive, emergono con maestria nel panorama letterario tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Le opere di Bianca Pitzorno, Melania G. Mazzucco e Margaret Mazzantini si presentano come organiche e vitali, richiedendo una profonda riflessione e una inequivocabile comprensione. Queste autrici si immergono con attenzione negli arcani psicologici ed emotivi, scrutando minuziosamente la realtà e offrendo rappresentazioni sempre intrinsecamente istruttive. Attraverso la loro scrittura, forniscono una chiave di comprensione per le dinamiche sociali e psicologiche, esplorando temi come la

²⁹ Ivi, p. 143.

paura del giudizio, il confronto con la propria identità e il desiderio di essere compresi.

Con orgoglio³⁰, le autrici incanalano un'affermazione e un desiderio di autodeterminazione attraverso i protagonisti delle loro opere letterarie, affrontando un ambiente spesso ostile e contribuendo a plasmare uno spazio comune. Mettendo in discussione assunti su potere, normatività e genere, offrono una prospettiva trasformativa che invita a esaminare criticamente i ruoli di orientamento sessuale e identità di genere nella società, analizzando profondamente le strutture sociali.

Questi libri diventano, quindi, strumenti preziosi per il superamento di pregiudizi e stereotipi, contribuendo a diffondere una consapevolezza più profonda sulla diversità delle esperienze umane legate all'affettività e alla sessualità. Rendono possibile per chiunque, indipendentemente dall'orientamento sessuale, acquisire una comprensione più empatica delle sfide e delle gioie che accompagnano gli amori LGBTQ. La letteratura diventa così un veicolo di conoscenza e comprensione, un mezzo attraverso il quale si può abbattere il muro dell'ignoranza che spesso alimenta il pregiudizio.

Per cogliere l'importanza dell'integrazione degli argomenti LGBTQ nei programmi scolastici, è essenziale comprendere le esperienze degli studenti che si identificano o sono percepiti come lesbiche, *gay*, bisessuali, *transgender* e *queer*. La letteratura dovrebbe essere considerata come uno specchio attraverso il quale ci si può identificare, rappresentando una finestra sulla società che amplia la comprensione del mondo da parte dei lettori. O meglio, come sottolinea Foucault:

Dopo tutto i bambini ci mettono parecchio tempo a capire che hanno un corpo. Per mesi, per più di un anno, hanno solo un corpo disperso, membra, cavità, orifizi, ma tutto questo si organizza, prende letteralmente corpo, solo nell'immagine dello specchio³¹.

³⁰ M. Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio. Una genealogia dei movimenti LGBT*, Edizioni ETS, Pisa 2016.

³¹ M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2022, p. 43.

Dunque, è fondamentale introdurre testi inclusivi sul tema LGBTQ, consentendo agli studenti di stabilire connessioni tra eventi passati e presenti. Gli studenti, in quanto cittadini democratici, necessitano di una conoscenza approfondita del contesto culturale, sociale e storico in cui si verificano tali lotte e dibattiti, al fine di partecipare in modo informato³². L'importanza della lettura risiede nella possibilità per gli studenti di acquisire diverse prospettive e una comprensione più approfondita della complessità delle varie identità sessuali, di genere e orientamenti.

Come sostiene Gnerre:

La letteratura non ha alcun fine e non è uno strumento di lotta. Presenta delle storie e quindi trasmette valori. Se l'omofobia nasce dall'ignoranza, la letteratura può farci sperimentare l'utopia di un futuro diverso. Leggere ci aiuta a considerare praticabile ciò che non c'è fino a che non sia stato scritto, rende familiari sentimenti circondati ancora da un alone di peccaminoso e di proibito³³.

E auspica:

che nelle biblioteche scolastiche, accanto a sezioni dedicate al razzismo e all'antisemitismo e in genere a tematiche relative all'inclusione e al rispetto, ce ne fosse una dedicata all'omofobia e alla letteratura di argomento omosessuale. Gli adolescenti *gay* si sentirebbero forse meno soli³⁴.

³² A. M. Sanders, J. B. Mathis, *Gay and Lesbian Literature in the Classroom: Can Gay Themes Overcome Heteronormativity?*, «Journal of Praxis in Multicultural Education», 7 (2013), 1. Tratto da: <https://www.researchgate.net/publication/269804235>.

³³ Tratto da: https://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/gay_la_biblioteca_ritrovata-124940522/.

³⁴ *Ibidem*.

Finito di stampare
nel mese di luglio 2025
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)