

Marco Antonio Bazzocchi

Il codice del corpo

Genere e sessualità
nella letteratura italiana
del Novecento

 Pendragon

Marco Antonio Bazzocchi
Il codice del corpo
Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento

A cura di Riccardo Gasperina Geroni

In copertina: Andy Warhol, *Ladies and Gentlemen 131* (1975)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
© 2016, Edizioni Pendragon
Via Borgonuovo, 21/a - 40125 Bologna
www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata

Indice

INTRODUZIONE <i>CAMP, QUEER, GAY</i>	p. 7
1. ALDO PALAZZESCHI: UNA CONTESSA CONTRO LA MORALE <i>Passaggio</i>	27 59
2. ELSA MORANTE: ALL'OMBRA DELLA MADRE <i>Passaggio</i>	61 101
3. UMBERTO SABA: MASCHILE, FEMMINILE, NEUTRO <i>Passaggio</i>	103 135
4. ALBERTO MORAVIA: IL SESSO MUTO <i>Passaggio</i>	137 159
5. NATALIA GINZBURG: L'ESTINZIONE DELLA SPECIE MASCHILE <i>Passaggio</i>	161 185
6. ALBERTO ARBASINO: BOOM CAMP <i>Passaggio</i>	187 201
7. PIER PAOLO PASOLINI: UOMO, DONNA, QUEER <i>Passaggio</i>	203 241
8. WALTER SITT: OCCIDENTE GAY	243

INTRODUZIONE

Camp, Queer, Gay

1. I termini che danno titolo a questa introduzione indicano, con prospettive e implicazioni diverse, "spostamenti" della sessualità e del genere che si giocano sul terreno del corpo. Spostamenti "da" cosa? Dalla norma condivisa, dalla opinione comune, dal senso della morale? E "verso" cosa? Verso l'anomalia? Verso il non codificabile? Verso l'indefinito?

Non a caso sono tre termini di origine anglofona, diffusi in epoche diverse e con implicazioni diverse: *camp* parla della bizzarria del travestimento che il cinema americano utilizza fin dagli anni Cinquanta, e viene definito da un famoso saggio di Susan Sontag del 1963; *queer* è una parola che indica l'inclassificabile e il non normabile, l'eccentrico, con un valore oggi non solo estetico ma anche politico; *gay* è forse il termine ormai più banale, consueto, una specie di compromesso linguistico che sostituisce, con la velocità della sillaba, l'impegno fonico di "omosessuale".

Qui non si tratta di affrontare il valore politico di queste definizioni, ma le implicazioni estetiche che esse introducono nella cultura, con la consapevolezza che la cultura italiana (e in particolare la letteratura italiana) non è in realtà il terreno più adatto per mettere alla prova questi concetti, se non sempre forzandoli, o adattandoli, o rimanipolandoli. A me suona difficile dire, per esempio, che *Ernesto* di Saba è un racconto gay, come non definirei *Petrolio* un romanzo *queer*, o *La bella di Lodi* un'opera *camp*. Eppure quest'operazione è stata fatta, con buoni risultati, e nelle analisi che seguono i termini vengono usati e discussi, anche se sempre con molte precauzioni.

Il problema va affrontato anche da un altro punto di vista, che forse permette di trovare risposte alle domande che mi sono posto. Perché la sessualità, e in generale il tema della rappresentazione

corporea, possono diventare utili nell'analisi dei testi letterari? È corretto guardare la letteratura attraverso questa prospettiva?

La considerazione più utile per iniziare è quella che viene da Eve Kosofsky Sedgwick: se consideriamo il dualismo maschile/femminile come costitutivo di ogni cultura occidentale, è implicito in questo dualismo un potenziale simbolico che va nella direzione della sua continua ripresa, affermazione, revisione, ridefinizione, sovvertimento. In altre parole, è proprio il dualismo che se da una parte afferma la differenza, dall'altra implicitamente spinge a modi di superamento della stessa differenza. Per questo, lo spazio dell'esperienza estetica può essere identificato come uno dei luoghi privilegiati in cui vengono sperimentate le forme del superamento. E in effetti, la più diretta conclusione che possiamo ricavare dalle analisi che seguono è che per tutto il secolo il maschile e il femminile intrattengono un rapporto fondato non sulla separazione ma sulla mescolanza, sull'avvicinamento, sull'ibridazione. Tutti o quasi tutti i personaggi delle opere qui presentate vivono esperienze di profonda instabilità del loro genere di appartenenza, fino al cambiamento di sesso (allegorico) che si incarna nel protagonista del romanzo di Pasolini, Carlo, destinato a vivere come donna una parte delle sue avventure erotiche (ma anche questo cambiamento di sesso non va ricondotto – lo dirò più avanti – a una semplice mutazione di genere, cioè non va appiattito unicamente su un problema di ruoli di genere).

2. Il fenomeno è facilmente giustificabile nella prospettiva di una storia culturale se consideriamo la diffusione della cultura psicanalitica nel discorso letterario del modernismo europeo e italiano. Prendo il caso esemplare di Saba. Nel suo racconto di formazione, molto si appoggia su una struttura freudiana, o anche sulle idee di quell'anomalo anticipatore di Freud che è stato Otto Weininger, il cui libro, *Sesso e carattere*, funziona spesso da catalizzatore di idee sul rapporto tra maschile e femminile in anticipo sulla psicanalisi vera e propria. Se però leggiamo *Ernesto* secondo una logica psicanalitica, corriamo il rischio di ridurlo a uno schema arido di dispositivo psicanalitico: l'assenza del padre, la madre e la zia (cioè la "doppia madre"), il barbiere castratore, la vergogna di

fronte alle donne, l'esperienza omosessuale con un uomo di diversa estrazione sociale, l'iniziazione eterosessuale con la prostituta. Tutto sembra rientrare dentro un programma culturale molto ben definito, e anche ormai logoro. Lo schema funziona ancora, ma ne conosciamo così bene ogni particolare da considerarlo sorpassato.

Ma il fascino di *Ernesto*, la sua bellezza, non si riducono a questo. C'è nel racconto un'energia eterea, diffusa, che circola in tutti gli episodi, veicolata anche dall'uso del dialetto, che immerge le avventure in un'atmosfera magica, poetica, qualcosa che sembra avvenire fuori dal tempo, e che fa di Ernesto una specie di creatura indefinita, dove convergono pulsioni indifferenziate, colte nel loro nascere, prima che si arrivi a una definizione della sessualità e dell'identità. Ernesto si muove senza nessuna fatica dentro un acquario sentimentale che sembra limpido anche dove dovrebbe essere torbido. Quando chiede all'operaio di essere sodomizzato, lo fa con la semplicità e la determinazione che lo spingono a tutte le altre azioni, compresa quella finale di rivelare alla madre i segreti dell'ultimo periodo: il rapporto con l'operaio, il bisogno di liberarsi del lavoro, l'incontro con la prostituta. E anche questa confessione, pur costituendo un passaggio importante, avviene senza nessuna delle implicazioni inquisitorie o punitive che la pratica confessionale riveste nella cultura cattolica: la rivoluzione di Ernesto sta qui, nel suo restare limpido e leggero fino in fondo, nell'attraversare passaggi tortuosi senza barcollare mai. Malgrado ciò, Ernesto non è il rappresentante di un atteggiamento di rifiuto del mondo considerato come un insieme di pratiche codificate e socialmente condivise. In altre parole, la crescita del ragazzo avviene comunque dentro i legami istituiti dalle abitudini: il lavoro, la famiglia, le passioni quotidiane. La rivoluzione di Ernesto (personaggio) sta nella libertà assoluta di scelte, quella di *Ernesto* (libro) sta nella forza con cui viene tutto raccontato, senza censure.

Spostiamoci però su un terreno più ampio, dove la letteratura viene inglobata all'interno di un discorso culturale che la trascende. La domanda che percorre tutte le analisi del libro (nate a contatto con un pubblico di studenti, e per questo spesso molto circostanziate) è molto semplice e – se si vuole – viziata di "foucaultismo": possiamo ricondurre al corpo e in particolare alla sessualità un di-

scorso intorno alla "verità" su cui si impostano le strutture retoriche del testo? E, di conseguenza, possiamo pensare che questo discorso sulla verità percorra la letteratura per gran parte del Novecento, o – volendo – per tutta la modernità, mettendo la letteratura stessa all'incrocio di tante altre pratiche culturali (la filosofia, l'antropologia, la storia del costume)?

Nel racconto di Saba, il problema della ricerca di una verità intorno a sé passa attraverso la sperimentazione del desiderio sessuale. Se il racconto ha una forza "politica", e quindi rivoluzionaria, come voleva il suo autore, questa forza va ricercata proprio nel nesso tra il percorso del personaggio e la costruzione testuale che lo esprime: l'alternanza lingua/dialetto, la presenza di Saba dietro alle spalle di Ernesto (per correggere, anticipare, commentare le sue scelte), l'abilità con cui vengono alluse fonti letterarie (*Le mille e una notte*, il *Faust* di Goethe, il *Leonardo* di Freud), la costellazione di particolari che accompagnano costantemente lo svolgersi principale dell'azione e lo arricchiscono di infinite variazioni.

Ma possiamo anche invertire la logica con cui ho posto il problema, e chiederci se non sono proprio testi come *Ernesto* (che rimane nascosto per decenni, ma che alcuni scrittori di sicuro conoscono per vie private) o testi come *l'Interrogatorio della Contessa Maria* di Palazzeschi (anche questo – guarda caso – edito decenni dopo la sua composizione) a farci capire che all'interno della modernità si muovono forze che, pur non venendo esplicitamente alla luce, rendono sismico il campo su cui si costruisce il discorso letterario. Solo oggi, quando questi testi censurati o autocensurati sono ormai conosciuti, possiamo renderci conto che va costruita un'altra storia (o meglio: altre storie) del letterario, e che ci sono canoni ormai consolidati che vanno rivisti se non addirittura smontati e rimontati.

3. Non era comunque questa (o principalmente questa) l'operazione che volevo condurre analizzando i testi, anche se l'ordine con cui li ho affrontati, e i legami che ho evidenziato tra loro, sono in effetti far pensare a una specie di costruzione "a canone".

Del resto, non mi soddisfa neanche la spiegazione che sia la potente energia del discorso psicanalitico a creare l'attenzione intorno

alla sessualità. Che si parli di Weininger o di Freud, è chiaro che ormai l'apporto di due forme di pensiero così dense e pervasive non può essere ignorata. E decenni di critica psicanalitica hanno ormai dissodato il campo, con risultati eccellenti (quasi superfluo indicare la linea Debenedetti-Lavagetto). Credo però che nessuno dei casi qui osservati possa essere ricondotto a una visione ortodossa dei saperi medicali e analitici. Direi – e concordo con Saba – che le dottrine della psiche hanno fatto saltare in aria molte convenzioni, anche in ambito letterario, ma che spesso sono proprio i testi ad aprire al loro interno zone di interesse che non si risolvono nella discendenza da un sapere psicanalitico o filosofico, che si tratti di Freud o Weininger o Nietzsche. Prendo un esempio da Palazzeschi. Non è semplice, credo, capire quali istanze l'autore abbia voluto rinchiudere nel personaggio della Contessa Maria. Certo, se adottiamo una prospettiva *camp*, cioè utilizziamo una lente interna a una cultura fondata sull'allusione e sulla reticenza in ambito sessuale, noi possiamo affermare che l'omosessualità dell'autore, già veicolata nelle figure di Valentino Kore nel primo romanzo e poi spostata sulla forza distruttiva dell'incendiario e di Perelà (una struttura simbolica che gli veniva offerta dall'avanguardia futurista), venga definitivamente concentrata negli appetiti sessuali della Contessa. La Contessa sarebbe cioè il frutto di una logica interna al mondo omosessuale: travestire un uomo da donna, ribattezzarlo con un nome femminile, e poi attribuirgli desideri erotici di portata tale da sovvertire l'ordine condiviso della morale borghese. Il *camp* funziona come strategia dell'ammicco interna a un gruppo che scherza su di sé, che esagera per esorcizzare una condizione di controllo sociale tale da impedirgli di manifestarsi apertamente. Qualcosa di simile, pur decenni dopo, sarà ipotizzato per il racconto di Arbasino, *La bella di Lodi*, dove la bella in questione, Roberta, di classe sociale alta e di grande ricchezza, si innamora dell'operaio spiantato ma sessualmente efficiente: così Roberta sarebbe in realtà un "lui", e il gioco ancora una volta rientrerebbe dentro le abitudini allusive del mondo omosessuale.

Non credo che l'uso dell'estetica *camp* possa essere ridotto a questo semplice gioco di genere: è chiaro, il gioco può esserci, nessuno può impedirlo, e forse la forza di questi due testi deve qual-

cosa anche a questo. Tutta l'opera di Arbasino – diceva Pasolini – è fondata su un gesto di portata antropologica, cioè l'*anasyrma*, che indica il modo con cui improvvisamente vengono tolti i vestiti che coprono le parti nascoste del corpo, gli organi sessuali, provocando riso liberatorio. L'*anasyrma* può funzionare anche per Palazzeschi (uno dei modelli spesso chiamati in causa da Arbasino).

Proviamo però ancora una volta a spostare l'attenzione dalla psicologia del personaggio alla costruzione retorica del testo. La forza eversiva che lo permea non sta solo nelle sfacciate rivendicazioni della protagonista, ma nel rapporto di sovversione che da lei emana a contatto con le posizioni apparentemente tradizionaliste del suo interlocutore, il poeta benpensante. Il rapporto è fondato sulla pratica della domanda e della risposta, quindi ancora una volta su una forma di confessione. Le battute della Contessa mandano però in crisi anche la struttura retorica della confessione perché in lei non c'è mai l'ombra della colpa o della vergogna ma proprio il contrario. Ed è anche importante che il rapporto tra i due si svolga quasi sempre all'aèerto, sotto gli occhi di un pubblico borghese che commenta negativamente l'amicizia. La strada e la piazza sono i cronotopi della parola che smaschera, direbbe Bachtin, e la forza della parola irriverente è sempre connessa a quella degli organi sessuali. Si tratta di una parola che manda all'aria i luoghi comuni, la *doxa* condivisa. Dunque nella Contessa si concentrano i valori sovversivi di un discorso parresistico (Foucault), cioè di un discorso che si afferma in quanto fondato sulla verità. Una verità che passa attraverso il corpo, attraverso la sessualità. La sessualità è l'origine vera della libertà. Solo una donna, all'altezza degli anni Venti, può farsi portavoce di un messaggio che deve aprire uno spazio nuovo nel codice dei comportamenti borghesi (eventualmente, una volta aperto questo varco, anche il mondo omosessuale può accamparvi le proprie rivendicazioni, ma sarà una storia di un'altra epoca). Palazzeschi, che conosce Nietzsche, non si dimostra allineato con il suo modello, che invece esalta l'azione delle donne nel suo valore di mascheramento e di finzione teatrale. Palazzeschi non condivide neanche la diagnosi di Weininger sulla superiorità della prostituta sulla donna seria, dal momento che la Contessa riconduce anche la comprensione e la pietà che il poeta

dimostra per le prostitute a un semplice effetto della morale borghese. Non sembrano esserci metri di paragone per la dimensione vitale che nasce dalle parole della protagonista: per lei niente è riconducibile alle modeste prospettive con cui ragionano i borghesi. La sessualità è un valore, e come tale va messo al centro di ogni atto quotidiano. Non ci deve essere censura, e neanche reticenza. La confessione della Contessa ha un significato proprio perché porta la forza del corpo al centro del discorso sulla verità.

4. Con i racconti giovanili della Morante, e poi con *Lo scialle andaluso*, assistiamo a una profonda revisione dei confini di genere: maschile e femminile sembrano coinvolti in continui e morbosi processi di scambio, dove si innesta il rapporto parentale (madre/figlio, soprattutto). Se ci spostiamo alla fine della carriera della Morante, cioè verso *Aracoeli*, ci rendiamo conto che questo nucleo incandescente è arrivato al punto estremo provocando un'esplosione dagli effetti irreversibili. L'unità madre e figlio porta alla creazione di un corpo unico, dove il femminile proietta di continuo raggi di gioia o ombre dolorose sul maschile, in un rapporto di specularità. I due punti del percorso qui analizzati rappresentano in un certo senso l'inizio e la fine. *Lo Scialle* è l'analisi (leggera, ironica, diceva Garboli) di una crisi di formazione che non si realizza per la paura del figlio di assomigliare troppo alla madre, non solo nella bellezza ma anche nella componente femminile e esibitoria che la bellezza materna contiene (il teatro è qui immagine di provocazione e di falsificazione). *Aracoeli* è la presa di coscienza, devastante, che le sventure di un corpo maschile possono derivare, anche in età adulta, dall'investimento affettivo che una madre divina ha proiettato su di lui nell'infanzia, quando figlio e madre sono un'unica cosa. Andrea Campese, nello *Scialle*, non può crescere perché non elabora fino in fondo la sua possibile omosessualità, restando al di qua del passaggio che lo può far diventare un uomo. L'omosessuale Manuele, il figlio di Aracoeli, cresce come un moncone che porta sul corpo le piaghe della maledizione materna, capace di produrre effetti anche dall'oltretomba. Solo la presa di coscienza di un amore per il padre, restato sepolto negli anni, può giustificare, *in extremis*, il non senso generale dell'esistenza: il

cosa anche a questo. Tutta l'opera di Arbasino – diceva Pasolini – è fondata su un gesto di portata antropologica, cioè l'*anasyrma*, che indica il modo con cui improvvisamente vengono tolti i vestiti che coprono le parti nascoste del corpo, gli organi sessuali, provocando riso liberatorio. L'*anasyrma* può funzionare anche per Palazzeschi (uno dei modelli spesso chiamati in causa da Arbasino).

Proviamo però ancora una volta a spostare l'attenzione dalla psicologia del personaggio alla costruzione retorica del testo. La forza eversiva che lo permea non sta solo nelle sfacciate rivendicazioni della protagonista, ma nel rapporto di sovversione che da lei emana a contatto con le posizioni apparentemente tradizionaliste del suo interlocutore, il poeta benpensante. Il rapporto è fondato sulla pratica della domanda e della risposta, quindi ancora una volta su una forma di confessione. Le battute della Contessa mandano però in crisi anche la struttura retorica della confessione perché in lei non c'è mai l'ombra della colpa o della vergogna ma proprio il contrario. Ed è anche importante che il rapporto tra i due si svolga quasi sempre all'aèerto, sotto gli occhi di un pubblico borghese che commenta negativamente l'amicizia. La strada e la piazza sono i cronotopi della parola che smaschera, direbbe Bachtin, e la forza della parola irriverente è sempre connessa a quella degli organi sessuali. Si tratta di una parola che manda all'aria i luoghi comuni, la *doxa* condivisa. Dunque nella Contessa si concentrano i valori sovversivi di un discorso parresiatistico (Foucault), cioè di un discorso che si afferma in quanto fondato sulla verità. Una verità che passa attraverso il corpo, attraverso la sessualità. La sessualità è l'origine vera della libertà. Solo una donna, all'altezza degli anni Venti, può farsi portavoce di un messaggio che deve aprire uno spazio nuovo nel codice dei comportamenti borghesi (eventualmente, una volta aperto questo varco, anche il mondo omosessuale può accamparvi le proprie rivendicazioni, ma sarà una storia di un'altra epoca). Palazzeschi, che conosce Nietzsche, non si dimostra allineato con il suo modello, che invece esalta l'azione delle donne nel suo valore di mascheramento e di finzione teatrale. Palazzeschi non condivide neanche la diagnosi di Weininger sulla superiorità della prostituta sulla donna seria, dal momento che la Contessa riconduce anche la comprensione e la pietà che il poeta

dimostra per le prostitute a un semplice effetto della morale borghese. Non sembrano esserci metri di paragone per la dimensione vitale che nasce dalle parole della protagonista: per lei niente è riconducibile alle modeste prospettive con cui ragionano i borghesi. La sessualità è un valore, e come tale va messo al centro di ogni atto quotidiano. Non ci deve essere censura, e neanche reticenza. La confessione della Contessa ha un significato proprio perché porta la forza del corpo al centro del discorso sulla verità.

4. Con i racconti giovanili della Morante, e poi con *Lo scialle andaluso*, assistiamo a una profonda revisione dei confini di genere: maschile e femminile sembrano coinvolti in continui e morbosi processi di scambio, dove si innesta il rapporto parentale (madre/figlio, soprattutto). Se ci spostiamo alla fine della carriera della Morante, cioè verso *Aracoeli*, ci rendiamo conto che questo nucleo incandescente è arrivato al punto estremo provocando un'esplosione dagli effetti irreversibili. L'unità madre e figlio porta alla creazione di un corpo unico, dove il femminile proietta di continuo raggi di gioia o ombre dolorose sul maschile, in un rapporto di specularità. I due punti del percorso qui analizzati rappresentano in un certo senso l'inizio e la fine. *Lo Scialle* è l'analisi (leggera, ironica, diceva Garboli) di una crisi di formazione che non si realizza per la paura del figlio di assomigliare troppo alla madre, non solo nella bellezza ma anche nella componente femminile e esibitoria che la bellezza materna contiene (il teatro è qui immagine di provocazione e di falsificazione). *Aracoeli* è la presa di coscienza, devastante, che le sventure di un corpo maschile possono derivare, anche in età adulta, dall'investimento affettivo che una madre divina ha proiettato su di lui nell'infanzia, quando figlio e madre sono un'unica cosa. Andrea Campese, nello *Scialle*, non può crescere perché non elabora fino in fondo la sua possibile omosessualità, restando al di qua del passaggio che lo può far diventare un uomo. L'omosessuale Manuele, il figlio di Aracoeli, cresce come un moncone che porta sul corpo le piaghe della maledizione materna, capace di produrre effetti anche dall'oltretomba. Solo la presa di coscienza di un amore per il padre, restato sepolto negli anni, può giustificare, *in extremis*, il non senso generale dell'esistenza: il

“nulla” pervasivo proclamato dal fantasma della madre si può arginare solo attraverso il “seme del piangere” provocato dall’amore paterno. Se nel racconto il maschile viene evocato solo come travestimento buffonesco (il vestito che Andrea recupera dal prestito dei due coetanei per potersi presentare a teatro dalla madre), e non compare mai nessuna traccia di maschilità adulta, nel romanzo il mondo paterno, pur ridotto a larva impotente, può comunicare (debolmente) con il mondo del figlio. Il corpo, sia maschile che femminile, è per la Morante il luogo di un dramma, e l’origine del dramma sta nella inevitabile divisione che oppone i due sessi, a cui si sovrappone la lontananza che si apre tra l’età adolescenziale e l’età adulta. Il corpo perfetto può essere evocato solo come illusione dei sensi, ed è il corpo dove maschile e femminile, infanzia e mondo adulto si rispecchiano l’uno nell’altro, come bellezza e pienezza dei sensi.

Foucault ha parlato, a proposito della storia di Herculeine Barbin (ermafrodita francese dell’Ottocento), del «limbo felice di una non-identità», espressione poi ripresa e contestata da Judith Butler nel libro *Questioni di genere*. La frase di Foucault potrebbe servire come reagente ai racconti della Morante, dove la legge materna (erotizzata) impedisce la realizzazione della identità del figlio, nel caso di Andrea Campese figlio di Giuditta, oppure porta a una scelta omosessuale che soffre sempre della mancanza di qualcosa (per Manuele figlio di Aracoeli). Questa mancanza è proprio il corpo materno che consentiva il limbo della non-identità. La non-omosessualità di Andrea e l’omosessualità di Manuele sono due esiti che ugualmente si sottraggono alla normatività del desiderio adulto perché si impiantano in due corpi maschili profondamente permeati dalla presenza del femminile. Se un corpo acquista marche sessuali solo quando entra nella dimensione sociale adulta, la Morante afferma l’esistenza di un potere anteriore a quello della società e si tratta del potere che il corpo materno possiede nella condizione di corpo pieno. Questo corpo materno, osservato in tutta la sua bellezza, costituisce un ostacolo alla pratica con cui la società imprime marchi identitari sul corpo.

5. Prima ho ricordato l’intuizione critica con cui Pasolini legge Arbasino: il gesto osceno dell’esibizione degli organi genitali (quel gesto che sta all’origine del comico, come dimostra *Lo cunto de li cunti* di Basile, stravolto poi da Hoffman nella *Principessa Brambilla*). Dunque Pasolini può utilizzare un’immagine sessuale per interpretare una struttura linguistica complessa. La stilistica (il clic di Spitzer) viene innestata sul dispositivo della sessualità. Così avviene in molte delle sue recensioni geniali degli anni Settanta, quelle che confluiscono in *Descrizioni di descrizioni*. Può un meccanismo retorico essere indagato sulla base di un dato sessuale? È lecito “sessualizzare” la lettura? Non siamo più nell’ambito della critica psicanalitica, anche se Pasolini cita spesso Freud. O meglio, la psicanalisi viene avvolta da una prospettiva più ampia, che è quella che sta tra antropologia e scienze umane. Pasolini usa spesso Ferenczi, usa Eliade, disperde tracce di letture eretiche nel suo corpo a corpo veloce e stravolgente con testi classici o appena pubblicati. Far saltare logiche consolidate attraverso un gioco sessuale potrebbe ancora una volta reimmettere nella logica *camp*, cioè nello svelamento di implicazioni sessuali nascoste, o travestite, sotto la logica “seria” della costruzione testuale. Pasolini usa, adattando Ferenczi, l’immagine della sessualità di animali che precedono i mammiferi, le rane per esempio, e parla di una “vischiosità” che consente la trasmissione della vita in condizioni acquatiche, mettendola in rapporto con la vischiosità stilistica con cui un autore rimane attaccato alla sua opera. La Morante è l’esempio di uno stile vischioso. Mario Soldati, nello *Smeraldo*, è invece un autore che si libera della vischiosità e quindi dell’equazione autore-creatore-potere. Rinunciare alla vischiosità significa per Pasolini rinunciare a una logica maschile (cioè una logica di potere). L’edificio di *Totem e tabù*, con la trasmissione del potere (maschile) per una via violenta e sanguinosa, si sgonfia a favore di una nuova dolcezza. Pasolini la definisce una dolcezza “fraterna” ma pensa a una sfumatura di omosessualità che potrebbe colorare anche una vita eterosessuale (nello *Smeraldo*, il protagonista a un certo punto si concede un rapporto omosessuale). Qui il *camp* scivola lentamente verso qualcosa di diverso, e potremmo parlare di *queer*. *Queer*, dal latino *torquere*, significa “trasversale, diagonale, obliquo” (ricavo

“nulla” pervasivo proclamato dal fantasma della madre si può arginare solo attraverso il “seme del piangere” provocato dall’amore paterno. Se nel racconto il maschile viene evocato solo come travestimento buffonesco (il vestito che Andrea recupera dal prestito dei due coetanei per potersi presentare a teatro dalla madre), e non compare mai nessuna traccia di maschilità adulta, nel romanzo il mondo paterno, pur ridotto a larva impotente, può comunicare (debolmente) con il mondo del figlio. Il corpo, sia maschile che femminile, è per la Morante il luogo di un dramma, e l’origine del dramma sta nella inevitabile divisione che oppone i due sessi, a cui si sovrappone la lontananza che si apre tra l’età adolescenziale e l’età adulta. Il corpo perfetto può essere evocato solo come illusione dei sensi, ed è il corpo dove maschile e femminile, infanzia e mondo adulto si rispecchiano l’uno nell’altro, come bellezza e pienezza dei sensi.

Foucault ha parlato, a proposito della storia di Herculine Barbin (ermafrodita francese dell’Ottocento), del «limbo felice di una non-identità», espressione poi ripresa e contestata da Judith Butler nel libro *Questioni di genere*. La frase di Foucault potrebbe servire come reagenti ai racconti della Morante, dove la legge materna (erotizzata) impedisce la realizzazione della identità del figlio, nel caso di Andrea Campese figlio di Giuditta, oppure porta a una scelta omosessuale che soffre sempre della mancanza di qualcosa (per Manuele figlio di Aracoeli). Questa mancanza è proprio il corpo materno che consentiva il limbo della non-identità. La non-omosessualità di Andrea e l’omosessualità di Manuele sono due esiti che ugualmente si sottraggono alla normatività del desiderio adulto perché si impiantano in due corpi maschili profondamente permeati dalla presenza del femminile. Se un corpo acquista marche sessuali solo quando entra nella dimensione sociale adulta, la Morante afferma l’esistenza di un potere anteriore a quello della società e si tratta del potere che il corpo materno possiede nella condizione di corpo pieno. Questo corpo materno, osservato in tutta la sua bellezza, costituisce un ostacolo alla pratica con cui la società imprime marchi identitari sul corpo.

5. Prima ho ricordato l’intuizione critica con cui Pasolini legge Arbasino: il gesto osceno dell’esibizione degli organi genitali (quel gesto che sta all’origine del comico, come dimostra *Lo cunto de li cunti* di Basile, stravolto poi da Hoffman nella *Principessa Brambilla*). Dunque Pasolini può utilizzare un’immagine sessuale per interpretare una struttura linguistica complessa. La stilistica (il clic di Spitzer) viene innestata sul dispositivo della sessualità. Così avviene in molte delle sue recensioni geniali degli anni Settanta, quelle che confluiscono in *Descrizioni di descrizioni*. Può un meccanismo retorico essere indagato sulla base di un dato sessuale? È lecito “sessualizzare” la lettura? Non siamo più nell’ambito della critica psicanalitica, anche se Pasolini cita spesso Freud. O meglio, la psicanalisi viene avvolta da una prospettiva più ampia, che è quella che sta tra antropologia e scienze umane. Pasolini usa spesso Ferenczi, usa Eliade, disperde tracce di letture eretiche nel suo corpo a corpo veloce e stravolgente con testi classici o appena pubblicati. Far saltare logiche consolidate attraverso un gioco sessuale potrebbe ancora una volta reimmettere nella logica *camp*, cioè nello svelamento di implicazioni sessuali nascoste, o travestite, sotto la logica “seria” della costruzione testuale. Pasolini usa, adattando Ferenczi, l’immagine della sessualità di animali che precedono i mammiferi, le rane per esempio, e parla di una “vischiosità” che consente la trasmissione della vita in condizioni acquatiche, mettendola in rapporto con la vischiosità stilistica con cui un autore rimane attaccato alla sua opera. La Morante è l’esempio di uno stile vischioso. Mario Soldati, nello *Smeraldo*, è invece un autore che si libera della vischiosità e quindi dell’equazione autore-creatore-potere. Rinunciare alla vischiosità significa per Pasolini rinunciare a una logica maschile (cioè una logica di potere). L’edificio di *Totem e tabù*, con la trasmissione del potere (maschile) per una via violenta e sanguinosa, si sgonfia a favore di una nuova dolcezza. Pasolini la definisce una dolcezza “fraterna” ma pensa a una sfumatura di omosessualità che potrebbe colorare anche una vita eterosessuale (nello *Smeraldo*, il protagonista a un certo punto si concede un rapporto omosessuale). Qui il *camp* scivola lentamente verso qualcosa di diverso, e potremmo parlare di *queer*. *Queer*, dal latino *torquere*, significa “trasversale, diagonale, obliquo” (ricavo

la definizione dal libro di Lorenzo Bernini, *Apocalissi queer*). E in *Petrolio* si produce un effetto continuo di "obliquità", cioè di deviazione dalla norma: il romanzo non ha una struttura identificabile, è ridotto a pezzi che a volte non si incastrano bene tra loro, ha una forte tensione all'allegoria più che al racconto, è costruito intorno a un personaggio scisso, senza vera struttura psichica, un soggetto che segue due strade comunicabili, quella della carriera pubblica e quella della soddisfazione privata del desiderio erotico. Potremmo avvicinarci al *queer* la categoria dell'abbandono della vischiosità e quindi dell'autorialità di cui parla Pasolini a proposito di Soldati. In effetti, se guardiamo a questo aspetto, l'idea del superamento della vischiosità domina tutta la strategia testuale che troviamo in *Petrolio*.

Al desiderio di liberarsi dall'autorialità, cioè da una forma di potere (maschile), corrispondono nel romanzo affermazioni di tipo sessuale e ideologico molto precise, tra cui la più esplicita è la seguente, che riprende uno stereotipo delle pratiche omosessuali, dove si discrimina tra ruolo attivo e ruolo passivo: essere posseduti è più divino di possedere. Sarebbe facile tirare affermazioni come questa verso conclusioni a effetto e collegarle con discorsi sulla sessualità che si avvicinano molto al nostro tempo. È però anche necessario non deformare un testo che vuole esplicitamente sottrarsi a una identificazione facile, che è interamente costruito su «scambi di genere» (sessuale e letterario) e punta sulla precisa decostruzione dei fondamenti essenziali a una struttura narrativa tradizionale, a cominciare dal valore dei contenuti che essa può veicolare. La prospettiva *queer* va eventualmente convogliata nel processo con cui Pasolini fa crescere il testo secondo una logica che si sottrae alla volontà normativa. Al riguardo, l'operazione più interessante compiuta dall'autore è proprio quella che consiste nel saturare di atti sessuali alcune zone specifiche del racconto: quella iniziale, dove le perversioni di Carlo seguono una eteronormatività, seppur abnorme, quella dell'incontro con Carmelo e quella che si svolge alla Casilina, dove le perversioni seguono una china omosessuale molto esplicita (anche se nell'orgia notturna Carlo – che pur mantiene un nome maschile – ha ormai vissuto la trasformazione in donna). Qui Pasolini sembra voler letteralmente smontare il dispositivo della

sessualità, e in particolare uno dei nuclei del pensiero di Foucault, che riporto in una variante molto semplice (la troviamo nell'introduzione alla storia di Herculine Barbin): «è sul versante del sesso che bisogna cercare le verità più segrete dell'individuo; che là è possibile scoprire meglio ciò che è e ciò che lo determina; e se nei secoli abbiamo ritenuto di dovere nascondere le cose di sesso perché erano vergognose, sappiamo adesso che è il sesso stesso a celare la parte più segreta dell'individuo: la struttura dei suoi fantasmi, le radici del suo io, le forme del suo rapporto con il reale».

Per quanto riguarda Carlo, l'aver messo il personaggio al centro di una serie continua di pratiche sessuali, senza risparmiargli il passaggio da una sessualità attiva a una passiva, da un desiderio adolescenziale perverso a un desiderio di annullamento omosessuale, non fa altro che rendere del tutto vano il legame ipotizzato da Foucault tra sessualità e verità. Questo annullamento corrisponde proprio alla ricerca di una nuova istanza libera da vischiosità nei confronti del testo prodotto. Se le pratiche erotiche sono per definizione dense di implicazioni, se incollano il soggetto al proprio corpo, le descrizioni continue di atti erotici in rapporto a Carlo sembrano rispondere alla logica della moltiplicazione a scopo di annullamento della stessa densità, come spiega questa citazione dove non a caso spunta il nome di De Sade: «più che un personaggio tardo-romantico [...] egli era un personaggio di De Sade – di un De Sade presunto – in cui una sottile ma persistente vena di fatuità ironica dissacra l'atto sessuale più atroce, non essendo altro, questo, che la realizzazione, prevedibile razionalmente, di un piano: una realizzazione così prevedibile da dare, nell'atto, quasi una certa noia, suscitare una certa ironica tentazione di sbadigliare, di dissociarsi, cioè, /in altre parole/, dalla prosaicità e dalla banalità che caratterizzano la realizzazione rispetto alla ragione che le pianifica». Se Pasolini sottolinea lo stile saggistico, freddo, impersonale con cui procede la scrittura delle scene erotiche è proprio perché in quelle scene Carlo non trova né i «fantasmi» né le «radici del suo io», e tantomeno le «forme del suo rapporto con il reale».

Questa è la vera operazione rivoluzionaria di *Petrolio*: un meccanismo che smonta la soggettività in tutti i suoi aspetti, dalla soggettività dell'autore a quella del personaggio. Una grande macchina

“celibe”, una costruzione barocca che concentra nel suo spazio in-
tere tradizioni letterarie, che si rispecchiano in un effetto di multi-
plicazione, per essere svuotate di valore, ridotte a involucro, a re-
cipiente (*Vas*, cioè “vaso” ma anche mangiatoia era un titolo pre-
cedente). E il discorso sulla passività si iscrive in questa cornice,
dove troviamo la rinuncia definitiva a ogni forma di potere, inteso
come supremazia del pensiero tradizionale (qualche anno fa si sa-
rebbe detto logocentrico) sulle modalità con cui il mondo viene
prodotto all’interno di una rappresentazione.

6. Un’operazione così complessa (che potrebbe rientrare nella
tradizione del serio-comico descritta da Bachtin) non va istantanea-
mente allineata sui risultati a cui arriva, quasi vent’anni dopo, un
pensiero *gender* ormai diventato *queer*. Leo Bersani, studioso di let-
teratura francese e autore di interessanti letture in chiave *gender*,
parla esplicitamente (a proposito di Jean Genet e di Proust) di una
posizione «fuorilegge» della figura dell’omosessuale nella letteratura
canonica. E il teorico del pensiero *queer*, Lee Edelman, colloca il
fenomeno proprio nel punto di frattura tra una ideologia progres-
sista, di stampo logocentrico (eterosessuale) e una posizione non
classificabile in quanto esplicitamente opposta alla visione norma-
tiva della società e della storia occidentale. Non credo sia scorretto
portare l’ultimo Pasolini verso questo contesto, senza però appiat-
tirlo sulle idee degli autori che ho citato. In altre parole, non pos-
siamo fare di Pasolini un autore che si libera improvvisamente di
un apparato ideologico dal quale la sua opera è stata sempre sor-
retta. Roland Barthes intravedeva in alcune zone della poesia degli
anni Sessanta un abbandono della virilità in nome di forme di vita-
lità indebolita, non più concentrata nel desiderio erotico. «Dispe-
rata vitalità» è l’espressione che attira Barthes, nel momento in cui
elabora un pensiero sul “neutro”, cioè su uno spazio nuovo che si
apre tra gli opposti, che si mette in tensione senza sbilanciarsi («De-
finisco il Neutro come ciò che elude il paradigma, o piuttosto
chiamo Neutro tutto ciò che elude il paradigma»). Sarebbe un pen-
siero della non conciliabilità, un pensiero anti-hegeliano di cui
anche Pasolini parla. Chi improvvisamente scopre il “nulla” – leg-
giamo nell’*Appunto 84* di *Petrolio* – non per questo smette di agire

nel mondo. Anzi: proprio questa scoperta, che non lascia alterna-
tive, porta alla «partecipazione più fitta». Alla partecipazione si ac-
compagna poi «la sensazione esilarante che tutto ciò non sia che un
gioco». E l’irrisione, come atteggiamento esistenziale, porta a riac-
cettare la realtà, dal momento che non può esistere una realtà ne-
gativa (quella del conformismo) e una realtà positiva (quella della
rivoluzione). La realtà è una sola, e come tale va vissuta. Quella che
cade è l’idea della speranza nel futuro, cioè l’illusione del futuro,
sostituita da un luccicare cinico nell’occhio di chi guarda il mondo.

Secondo Bersani, in Proust la rappresentazione dell’omosessua-
lità implica un atteggiamento di convivenza impossibile all’interno
di una ipotetica comunità omosessuale. «Formare gruppi» è qual-
cosa che gli omosessuali non riescono a fare dal momento che
«sono costretti a vedere il loro sé innaturale riflesso nella presenza
speculare dei loro compagni invertiti». Bersani parte dalla consi-
derazione che in Proust, secondo una logica complessa studiata
anche da Deleuze, l’omosessuale maschio ha in sé una donna nas-
costa e come tale desidera quindi un uomo, il suo desiderio resta
sempre fondato sui due generi. Bersani dice anche che proprio la
rigidità delle categorie sessuali e l’ipotesi di una loro alternanza al-
l’interno di ogni individuo (abbiamo omosessuali dentro cui si na-
sconde una donna, ma anche capaci di diventare di nuovo maschi
quando incontrano l’uomo che contiene una donna capace di attrar-
li, e via di seguito) in realtà corrodono profondamente dall’in-
terno il paradigma tradizionale. Qualcosa di simile discende (forse
proprio attraverso la lettura di Proust) anche in Pasolini, soprat-
tutto se si pensa alle dichiarazioni sul desiderio omosessuale che si
dirige principalmente verso ragazzi eterosessuali (gli esempi ven-
gono dalle culture del Sud). Ma in *Petrolio* anche questo paradigma
sembra essere sorpassato, o forse inizia un processo di modifica-
zione che riapre il gioco, proprio nel momento in cui lo stereotipo
dell’omosessualità attiva (virile) viene messo in discussione dall’al-
ternanza dei due sessi all’interno della figura di Carlo, e dalla con-
sequente concentrazione di due stili di vita opposti nelle due metà.

Se si misura il salto tra *Petrolio* e il romanzo di Walter Siti si ca-
pisce quanto intorno al verbo “possedere” e all’alternanza con il
suo opposto, “essere posseduti”, sia cambiato il problema della

sessualità (maschile). Vorrei far notare che in realtà l'alternanza è profondamente impiantata anche nel sistema eterosessuale che regge la *Noia* di Moravia, dove troviamo un uomo in crisi esistenziale che pensa di poter intraprendere un cammino di riscatto attraverso la sessualità. Il corpo femminile è lo spazio attraverso il quale si deve realizzare questo cammino. Ma non è uno spazio neutro, senza reattività. La psicologia di Cecilia sembra completamente priva di spessore, e tutta l'esistenza della ragazza viene focalizzata sul suo corpo, che nel corso del romanzo si modifica acquistando caratteristiche animalesche, fino ad apparire come una specie di serpente mostruoso che ingoia la propria vittima. Per Dino la conquista diventa lotta, e la sessualità maschile soccombe di fronte a quella femminile, l'attivo diventa passivo. Cecilia, come dice Dino, rappresenta in realtà il prototipo di una nuova generazione, per la quale le regole della sessualità cambieranno modificando l'assetto sociale. La *Noia* è anche un romanzo che parla delle paure di uno scrittore profondamente segnato da un paradigma psicanalitico tradizionale, attraverso il quale il mondo (gli uomini, le donne) diventa sempre meno leggibile. Il dispositivo della sessualità viene compromesso proprio dal rigore con cui mantiene in tensione il rapporto tra i generi. Il corpo femminile non parla più perché il codice di lettura degli uomini (maschi) non si adatta al cambiamento, resta fisso a vecchie regole.

7. Sul versante della sessualità, il racconto più reticente tra quelli analizzati nel libro è *Caro Michele* della Ginzburg. Eppure, l'apparente carenza acquista un valore particolare se inserita nel contesto delle altre opere. Nel racconto si gioca una incredibile battaglia non solo tra generazioni ma anche tra generi e identità. Ognuno cerca qualcosa dentro questo universo disastroso, ma ognuno cerca anche prima di tutto se stesso, quella parte di se stesso che è diventata illeggibile. Il mondo delle donne si dirama in alcune variabili non sovrapponibili, quello degli uomini resta sempre un passo indietro, al di là di un orizzonte invisibile. Michele, circondato da continui enigmi, se li porta dietro nella sua assenza, e poi nella morte. Tutte le donne si fanno domande su di lui, e per molte di loro la chiave del segreto sta nella sua omosessualità.

sualità, dove si concentrano il carattere instabile e le insicurezze di una intera generazione. Alla Ginzburg in realtà non interessa l'omosessualità di Michele, così come non le interessa quella del suo presunto amante adulto, Osvaldo. Le interessa però la zona incerta in cui si colloca Michele e il riflesso del suo vuoto nelle vite degli altri. E così Osvaldo, con la sua discrezione, il suo muoversi ai margini, il modo in cui intreccia progressivi legami con tutte le donne della vita di Michele, rimargina da lontano gli strappi provocati dal ragazzo, dalle sue fughe e dalla sua morte. In questo agire nella penombra, attraverso i silenzi ma anche con piccole azioni importanti, Osvaldo riesce a riempire quell'ombra che il mondo maschile lascia nel romanzo. E nello stesso tempo può farsi mediatore tra le figure femminili e il grande assente, cioè Michele. L'omosessualità di Osvaldo è solo un'ipotesi e una chiacchiera scambiata tra famigliari, ma così il paradigma del maschile sfaldandosi fa emergere nuove tipologie di genere. Possiamo ipotizzare che all'interno della sessualità si apra uno spazio per l'elaborazione di un ruolo non conforme alla tipologia del maschile. Là dove lo stereotipo inizia a cedere, ci sono possibilità di cambiamento e di riconfigurazione emotiva. La pagina finale del racconto, con la perlustrazione di Osvaldo nella casa vuota dove Michele è vissuto, e dove restano pochissime tracce della sua presenza, rappresenta il recupero che un uomo può fare dei valori perduti nel passaggio tra le generazioni, là dove gli adulti si aggrappano agli oggetti che i giovani considerano solo beni di consumo. Forse la Ginzburg, in questa pagina malinconica sul ruolo della memoria, sta recuperando qualcosa dal mondo proustiano, che conosce bene come traduttrice. Si tratterebbe, comunque, di un riflesso che viene da molto lontano, e che ormai è privo della complessità del meccanismo omosessuale esplorata da Proust.

8. Aprendo il romanzo di Walter Siti, *Troppi paradisi*, ci si trova proiettati in una realtà che sembra bruciare tutto quanto la precede. La "questione omosessuale" è ormai risolta. Lo stile di vita gay, che Foucault fa risalire alla data del 1870, può diventare oggetto di una narrazione dove sono presenti tutti i temi fondamentali della vita interiore di un maschio omosessuale adulto: la relazione con il com-

pugno, la crisi di coppia, l'analisi del desiderio erotico, il mondo del lavoro, il rapporto con i genitori. In un certo senso, e a distanza di un secolo di un lungo processo iniziato in altre letterature, assistiamo alla rappresentazione di una vita omosessuale "normalizzata". Le abitudini del mondo omosessuale maschile (già presenti nell'opera di Pier Vittorio Tondelli e di Aldo Busi) diventano oggetto di discorso e di trattamento ironico all'interno del discorso. Siti riesce a tenere insieme, con intrecci di stile molto abili, sia il versante privato degli affetti che la rappresentazione pubblica degli interessi. Il rapporto conflittuale che percorre il libro, quello con Pasolini, raddoppiato in quello con Laura Betti, non è un semplice episodio della vita dell'autore trasposto secondo la tecnica dell'*autofiction*, ma un vero segnale della discontinuità che ormai si è aperta nel mondo omosessuale tra una concezione di maledettismo risalente a inizio secolo (il "gay fuorilegge" di Bersani) e l'inizio di un'epoca in cui l'identità omosessuale non ha bisogno di nascondersi. Il che non significa che il desiderio omosessuale abbia raggiunto una completa elaborazione da parte del soggetto che lo vive. Anzi: secondo quella che è una costante nella rappresentazione del mondo gay, l'identità (cito Bersani) «è inseparabile dal posizionamento specifico del corpo nel desiderio». In altre parole, mentre il Walter personaggio può investire affettività nel rapporto con Bruno, rapporto elaborato anche all'interno del mondo pubblico delle amicizie e del lavoro, lo stesso Walter investe il proprio desiderio nelle immagini dei corpi maschili manipolate attraverso le pratiche del culturismo, e a un certo punto le trova incarnate nella figura di Marcello. Sarebbe facile dedurre che in Walter si riproduce la stessa schizofrenia che abbiamo trovato in Carlo, il protagonista di *Petrolio*. In realtà, Carlo è un personaggio con caratteristiche esplicitamente allegoriche, frutto di un'operazione intellettualistica, mentre Walter vive la sua esperienza in un rapporto diretto con un mondo specifico, in particolare il mondo da cui proviene (la piccola borghesia di provincia) e il mondo dentro il quale l'amore per Bruno lo introduce, la televisione. Credo sia importante notare che ora la televisione esprime una nuova forma di potere che caratterizza la società italiana degli anni novanta, come in *Petrolio* l'ENI rappresentava il luogo del nuovo potere degli anni Sessanta. Entrambi que-

sti mondi consentono agli autori di creare percorsi di formazione anomala per i loro personaggi, soprattutto per il fatto che si tratta di luoghi in cui avviene una manipolazione epocale nel rapporto del soggetto con la realtà. Per Pasolini, come per Siti, i luoghi del potere incidono sulle trasformazioni dell'individuo, e quindi sull'assetto del desiderio. A questo, si aggiunge il fatto che Siti (a differenza di Pasolini, per il quale il desiderio omosessuale andava tenuto separato dalla vita pubblica del personaggio) può allargare il discorso del desiderio omosessuale al discorso sul capitalismo avanzato delle società occidentali, mettendo l'immaginario televisivo al centro del processo. I gay hanno modellato le forme del desiderio perché hanno elaborato, all'interno della loro cultura, una visione del corpo su cui il desiderio si concentra senza più transitare attraverso contenuti psichici profondi ma soffermandosi unicamente sulle immagini che derivano dalla manipolazione del corpo stesso. Marcello, creatura dalle caratteristiche angeliche, è bisessuale, ma non per una scelta meditata, semplicemente perché il suo corpo, unico oggetto di attenzione e di cura, deve essere continuamente nutrito dall'attrazione che esercita sul mondo, indistintamente. Il corpo, che per Pasolini all'inizio degli anni Settanta era il vero oggetto di cui si stava impossessando il nuovo potere, ora è finalmente trasformato in oggetto che il potere ha messo al centro del meccanismo con cui la televisione rende tutti i soggetti dell'Occidente soggetti desideranti affamati di immagini. Proprio per questo, Walter si mostra anche la cavia nel nuovo assetto di un sistema dove il corpo viene investito di un ruolo a cui corrisponde il depotenziamento progressivo del rapporto con la realtà. Così, mentre trova nel corpo di Marcello il luogo della perfezione, dove fisico e mentale si annullano a vicenda, Walter capisce anche che quello stesso corpo lo allontana dalla realtà, in modo simile a come la televisione ha ormai allontanato tutti dalla realtà. Si ripete, pur con sviluppi diversi, la sindrome di Dino, l'artista che nel romanzo di Moravia pensava di guarire dalla sua malattia attraverso il rapporto con il corpo giovane di Cecilia. Un paradigma eterosessuale può ora riattivarsi in direzione omosessuale. Anche per Walter il problema psicologico è di poter possedere fisicamente Marcello, al di là dell'uso del denaro che gli consente di tenerlo unito a sé. La strategia tecnologica con cui Wal-

ter pensa di poter superare il disagio dell'impotenza (l'impianto di un meccanismo che gli ridona l'illusione della virilità) è il comico esito con cui Siti compie un'operazione in realtà complessa: offrendo a Walter l'illusione di possedere Marcello, può ipotizzare per il personaggio l'inizio di un nuovo processo di riappropriazione dei sentimenti. L'ossessione erotica si ferma nel momento in cui si apre uno spazio nuovo per il desiderio nella sua forma più elaborata. Al di là dell'idea di una sessualità che si consuma in se stessa senza scendere a compromessi con il mondo (Bersani), o di un pensiero *queer* che afferma l'impossibilità di elaborare un'immagine del futuro secondo i canoni occidentali (Edelman), Siti può lasciare il suo personaggio nella condizione di chi sta per intraprendere una nuova «cura di sé». Uso esplicitamente l'espressione con cui Foucault indicava nei suoi ultimi scritti la possibilità di concepire percorsi di riconfigurazione della soggettività dopo che si sono consumate tutte le analisi di una soggettività moderna interamente ricondotta all'azione del potere sul corpo e sulla sessualità. Siti riparte da qui. Non possiamo escludere che questa soluzione comica (il pene meccanico di Walter, che naturalmente evoca un altro pene meccanico, con altre implicazioni) contenga in sé, vent'anni dopo, l'interpretazione migliore del riso liberatorio che anche Pasolini tracciava alla fine di *Petrolio*.

9. In queste pagine ho ripercorso, creando cortocircuiti con una serie di testi teorici di portata complessa, l'intera struttura del libro. Se c'è una conclusione che mi interessa ribadire è quanto già affermato sui singoli casi. Il rapporto tra corpo, sessualità e verità che pratiche discorsive di diversa origine insinuano nel discorso letterario è uno degli aspetti con cui potremmo rifare una storia della modernità. E qui ho solo azzardato ipotesi, proposto analisi, imbastito percorsi. Pratiche di scrittura diverse impostano soluzioni simboliche diverse: su questa idea molto limitata, possiamo cominciare a capire come ogni testo letterario (al di là delle sollecitazioni culturali che lo circondano) rimetta in gioco grandi potenziali espressivi e simbolici. Ogni testo qui riletto è a mio parere capace di dirci qualcosa intorno alle forme con cui oggi ripensiamo il valore del corpo, il problema del genere, i nodi intricati della sessualità.

Anche per questo, al di là della natura saggistica, mi piacerebbe proporre un gioco molto elementare a chi leggerà le analisi contenute qui e i libri che le riguardano: con chi ti identifichi?

Alla domanda credo possano rispondere lettrici donne come lettori uomini, anche se il libro è sbilanciato più sul versante maschile. Alla fine, il genere è anche questione della continua manipolazione che ognuno esercita su di sé. Maschile e femminile in questo caso non fanno la differenza. Nella lettura si mettono in atto processi performativi, anche se solo a livello dell'immaginazione. Questo forse era il gioco collettivo che sentivo di condurre in aula, con un pubblico di ragazze e di ragazzi. Ho spesso detto loro che la letteratura è uno spazio del pensiero.

Aggiungo – ora – che si pensa a partire dal codice del corpo. E che si tratta di un codice ancora tutto da scrivere.

Questo libro nasce da un corso universitario tenuto tra fine settembre e inizio dicembre 2015. Il corso si chiamava, allusivamente, "Il '900 come secolo dei generi": intendendo la continua manipolazione di generi letterari (in prevalenza narrativi) attraverso i quali si trovano rappresentate esperienze di genere legate al corpo e alla sessualità. Il libro si collega a una indagine da me condotta su un tema simile alcuni anni fa, uscita da Bruno Mondadori con il titolo *Corpi che parlano* (che a sua volta alludeva al libro di Judith Butler tradotto in italiano con il titolo *Corpi che contano*).

Le ipotesi teoriche che stanno alla base di queste analisi sono molto specifiche e limitate, elenco qui i testi utilizzati nell'introduzione: Eve Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* (1990), Roma, Carocci, 2011; Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (1976), Milano, Feltrinelli 2003; Susan Sontag, *Note sul "Camp"* (1964), in «Riga» 27, *Pop Camp*, a cura di F. Cleto, Milano, Marcos y Marcos, 2008; Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013; Lee Edelman, *L'impossibile omosessuale. Huit essais de théorie queer*, Paris, EPEL 20113; Lorenzo Bernini, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Pisa, ETS, 2013; Leo Bersani, *Homos* (1996), Milano, Pratiche, 1998; Herculine Barbin, *Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault* (1978), Torino, Einaudi, 1979.

Le lezioni tenute di fronte agli studenti sono state sbobinate, rivedute, corrette, messe in forma dal dottor Riccardo Gasperina Geroni, che è il curatore di un libro nato anche grazie alla sua determinazione e al suo impegno.