

GIAN MARIA ANNOVI

Corpi queer: omosessualità, politica ed effeminatezza secondo Pasolini

ENGLISH TITLE: *Queer bodies: Homosexuality, politics and effeminacy according to Pasolini.*

ABSTRACT: Some scholars criticize Pier Paolo Pasolini for his negative representation of homosexuality, his conservative views on gay politics, and his alleged internalized homophobia. While considering the impact of the socio-cultural context on Pasolini's early view of homosexuality, this essay argues that, at the turn of the 70s, Pasolini conceived of homosexuality as an important force in the fight for real tolerance and an alternative to capitalist society. Some of his later writings, interviews, and projects show that Pasolini was indeed elaborating a radical, anti-identitarian homosexual politics, which can remind of some reflections developed by the queer movement two decades later. In particular, in the years before his premature death, despite his exclusive attraction to heterosexual male bodies, Pasolini came to consider and represent the effeminate homosexual body as a radical destabilizing force against hegemonic masculinity and homosexual identity politics.

KEYWORDS: Pier Paolo Pasolini; queer theory; effeminacy; homosexuality.

La straordinaria nebulosa delle opere pasoliniane appare come una gigantesca macro-formazione intermediale in costante movimento centripeto. Il centro di questo universo è occupato da Pasolini stesso. Pasolini non è però solo un autore centrale e accentratore, ma l'autore italiano che più di ogni altro ha saputo creare quella che appare se non la più potente figura autoriale del secolo passato, di certo la più resistente al tempo, e soprattutto la più complessa e problematica per chiunque voglia dedicarsi allo studio della sua opera e all'analisi della cultura italiana. L'enfasi posta da Pasolini sulla propria figura, soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta, in totale controtendenza rispetto all'affermarsi della teoria barthesiana della morte dell'autore, comporta quale effetto primario uno schiacciamento del *corpo* dell'autore sul *corpus* autoriale. È insomma impossibile parlare dell'opera senza anche prendere in considerazione la figura di Pasolini, sempre in primo piano grazie a quelle complesse e spesso spiazzanti performance

autoriali che ho recentemente cercato di ricostruire e descrivere (ANNOVI 2017). Questo fenomeno non ha generato solamente importanti meccanismi di senso all'interno della sua opera, ma anche nodi critici notevolmente problematici. Uno di questi riguarda, per esempio, la questione dell'omosessualità, forse uno dei principali nuclei generativi dell'attività artistica pasoliniana.

Tra le critiche rivolte più di frequente a Pasolini c'è anche quella di aver rappresentato l'omosessualità in termini negativi e di non aver condiviso l'agenda politica dell'allora nascente movimento omosessuale italiano. Ben note sono ad esempio le prese di distanza da parte del FUORI (Fronte unitario omosessuale rivoluzionario italiano), una delle primissime associazioni dedicate alla politica omosessuale in Italia. Negli anni Settanta i militanti del FUORI consideravano le posizioni di Pasolini "vittimistiche e difensive" (FUORI 1975a), salvo poi elevarlo al rango di martire omosessuale dopo il suo brutale assassinio (FUORI 1975b).¹ Ancora negli anni Novanta, gli autori di alcuni degli interventi contenuti in un importante e pionieristico volume curato da Stefano Casi e dedicato al tema dell'omosessualità nell'opera di Pasolini continuano a sostenere non solo l'inutilizzabilità del suo discorso ai fini della lotta del movimento gay, ma di fatto cristallizzano l'immagine di un autore incapace di superare la propria interiorizzata omofobia (CASI 1990). Tra questi, Giovanni dall'Orto, uno dei principali studiosi della storia dell'omosessualità in Italia, ritiene che "solo una persona la cui sessualità costituisse un problema quotidiano da rinegoziare giorno per giorno per tutta la vita, poteva farne un nodo di interessi così essenziale" (DALL'ORTO 1990: 151). Più di recente, intellettuali e scrittori gay si sono espressi in modo simile. Secondo Piergiorgio Paterlini, per esempio, "proprio sull'omosessualità Pasolini non è mai riuscito a esercitare la lungimirante, spietata lucidità critica che lo contraddistingueva, invece, su quasi tutto il resto. Dell'omosessualità aveva una visione stereotipata, ingenua, arcaica, superficiale e acritica" (MIRENZI 2016). Un giudizio ancora più netto su Pasolini viene poi dallo scrittore Mario Fortunato: "Pasolini è stato un esempio distruttivo per i ragazzi omosessuali del nostro paese: ha assommato in sé una serie di segni negativi" (DEBENEDETTI 1999). Anche fuori dall'Italia non sono mancate critiche di simile tenore. Lo studioso britannico Richard Dyer, ad esempio, vede la rappresentazione dell'omosessualità

¹ Si vedano anche MIELI 1977: 150-53 e ROSSI BARILLI 1999: 78-79..

nell'opera di Pasolini come fortemente marcata dell'ideologia eterosessista, e per questo indissolubilmente legata a concetti quali la colpa, il peccato, la malattia, e la perversione (1977). Per ragioni non troppo differenti, anche Ken Anderson considera Pasolini come un mero "attivista accidentale", il cui contributo principale sta nell'aver reso visibile in Italia la questione dell'omosessualità attraverso la sua opera e la sua esposizione in prima persona, ma col demerito di non aver considerato il proprio orientamento sessuale come degno di azione politica (2016).

Queste letture, sebbene legittime e in linea con la vulgata condivisa da molti, sono problematiche per più di una ragione. La principale, su cui vorrei soffermarmi, riguarda esattamente l'incapacità di separare l'omosessualità di Pasolini, quella vissuta nel suo corpo desiderante, dalla rappresentazione dell'omosessualità nel suo corpus artistico e intellettuale. Di norma, insomma, si dà per scontato che Pasolini abbia sempre e solo parlato di un'omosessualità stereotipata e filtrata dal suo desiderio e non dell'omosessualità nella complessità del suo fenomeno. E che anche la sua rappresentazione dell'erotismo omosessuale sia limitata a una precisa fenomenologia, corrispondente a quel "corpo popolare" (Pasolini 1999: 261) cui lo stesso Pasolini accenna con incredibile consapevolezza nel saggio del 1973 intitolato *Tetis*. Senza dilungarmi molto su questioni che sono fin troppo conosciute, mi limito a riassumere le caratteristiche di questo corpo popolare con appena pochi aggettivi: contadino, sottoproletario, terzomondista. E ancora, adolescente, puro, maschile, eterosessuale. Pasolini non ha mai fatto mistero della sua attrazione per questo tipo di corpo: "io mi innamoro", scrive in una lettera a Massimo Ferretti, "esclusivamente dei ragazzi sotto i vent'anni, e molto ingenui, direi quasi soltanto del popolo" (1988: 410). È innegabile che nell'opera di Pasolini, e in particolare nelle poesie e nelle opere narrative dei suoi esordi, ma anche nella sua opera cinematografica, a questo tipo di corpo sia riservato ampio spazio e che la rappresentazione dell'eros omosessuale sia anche connessa a un forte autobiografismo. Si pensi alle poesie in friulano, ma anche ad *Atti impuri* e *Amado mio*, scritti quando Pasolini era un giovane di provincia che cercava nei testi di Freud a sua disposizione la chiave per interpretare quello che considerava il suo segreto terribile e degradante, un male e una colpa, quando non una malattia (NALDINI 1990). Erano, va ricordato, gli anni Quaranta e Pasolini, poco più che ventenne, era, non per scelta ma per nascita, il prodotto della cultura e della morale religiosa del tempo.

Pasolini resterà sempre convinto che solo la psicoanalisi freudiana è “in grado di spiegare cosa sia l’omosessualità” (Pasolini 1999: 490), ma è criticamente inesatto assumere che la posizione negativa, diciamo pure l’omofobia interiorizzata di un giovane ventenne educato durante la dittatura mussoliniana, possa servire a interpretare il complesso della sua opera successiva. Pasolini non ha vissuto in un’epoca di omogeneità culturale. Al contrario, ha attraversato uno dei momenti più rivoluzionari del Novecento e ha subito e per molti versi contestato nei modi che ben conosciamo anche quella che Foucault ha chiamato “la grande predica” della rivoluzione sessuale (1978: 13). Ben altra è infatti la posizione del Pasolini maturo, consapevole – come racconta all’inizio degli anni Settanta a Jean Dufлот parlando dell’omosessualità – che “i codici dell’amore cambiano, più rapidamente ancora che non quelli del linguaggio e della dignità di essere uomo” (1999: 1535). Termini come ‘amore’ e ‘dignità’ sarebbero sufficienti a mostrare un radicale cambiamento rispetto al senso di colpa e peccato che emergevano dai suoi scritti di vent’anni prima, e ad avvicinare Pasolini alla consapevolezza foucaultiana che anche la sessualità è un dispositivo, il prodotto di una struttura di potere/sapere. Nella stessa intervista, infatti, Pasolini assume una posizione antagonista rispetto al codice morale “dei benpensanti sessuali” dell’epoca:

per quanto abbiano ragione di aborrire quello che sento e quello che sono, io rivendico di fronte alla loro abominevole autorità quella di poter scegliere la via problematica dell’errore. E se poi, come sono convinto, essi non sono né nella verità né nell’errore (visto che nessuno può fissare la norma morale dell’attività erotica dell’uomo, fin quando attenta alla vita altrui – intendo all’esistenza fisica), avranno sicuramente perso il loro tempo a crocifiggermi sul loro codice. (1999: 1334-35)

Per uno scrittore che aveva assunto volontariamente l’immagine sacrificale della crocifissione a simbolo del proprio bisogno d’essere punito (BENINI 2015) queste parole paiono particolarmente significative.

A dispetto dell’immagine di un Pasolini incapace di modificare la sua visione dell’omosessualità e di considerarla in termini politici, che si rintana in un individualismo “il cui scopo principale era garantire uno spazio di agibilità alla [sua] sessualità” (DALL’ORTO 1990: 173), negli anni Settanta Pasolini stava invece maturando una concezione differente dell’omosessualità, non più vista solo come problema individuale, relegato a quella

che Derek Duncan ha chiamato “la stanza del sé” (2006: 90), ma come una questione da considerare in termini ampiamente politici nel contesto generale della società. La ragione di questo mutamento sta in parte nel fatto che Pasolini non è più in grado di affermare il potenziale sovversivo di quel corpo popolare che un tempo vedeva come ai margini estremi del mondo capitalista. Lo conferma la sua celebre “Abiura dalla *Trilogia della vita*”, in cui ammette di aver compreso, con orrore, che i suoi film “servono al potere per quella tolleranza e permissività che non ha niente a che vedere con la vera libertà, sessuale e non” (1999: 1711).

Nella riflessione pasoliniana degli anni Settanta assistiamo al passaggio dall’omosessualità come *problema individuale* alla *questione* dell’omosessualità, interpretata nei termini di una forza destabilizzante e potenzialmente sovversiva per la morale adottata dalla società del capitalismo avanzato: “il tabù dell’omosessualità è uno dei più saldi chiavistelli morali della società consumistico-produttiva del capitale. L’omosessualità rimane un modo di vivere la propria sessualità che disturba e minaccia (potenzialmente) di distruggere l’ordine sessuale, l’economia libidinale su cui poggia l’intera costruzione delle nostre società industriali” (1999: 1539). In particolare, Pasolini vede nell’omosessualità un “controtipo pericoloso per la riproduzione, compresa la riproduzione dei modelli ideologici che la cellula familiare secerne o tramanda” (1539). A considerazioni molto simili era giunta, quasi contemporaneamente, anche un’altra importante figura legata al Fronte di liberazione omosessuale francese, Guy Hocquenghem, molto più giovane di Pasolini ma come lui espulso dal partito comunista per il suo orientamento sessuale. Anche Hocquenghem, oggi considerato un anticipatore del pensiero queer, enfatizza il carattere sovversivo del desiderio omosessuale, che gli pare non assimilabile al sistema familistico e riproduttivo che domina la logica del patriarcato e del capitalismo. L’analisi contenuta nel desiderio omosessuale sarebbe infatti contraria alla logica di progresso e alla nozione acritica di futuro impliciti invece nel coito eterosessuale (HOCQUENGHEM 1973; BERSANI 2010). È suggestivo, se si guarda al discorso sull’omosessualità articolatosi negli ultimi vent’anni, ritrovare simili riflessioni nei discorsi più radicali di alcuni teorici del pensiero queer. Lee Edelman, per esempio, in un volume provocatoriamente intitolato *No Future*, individua proprio nella non riproduttività il discrimine che permette di considerare il queer come una forma di negatività perturbante opposta alla politica della speranza riproduttiva ed eteronormativa (EDELMAN 2004).

Anche Pasolini, che nell'ultima parte della sua vita esprime pubblicamente una visione apparentemente senza speranza, sembra respingere il valore positivo di ogni progettualità politica proprio perché fondata su un'illusione: "Non bisogna mai sperare in niente. La speranza è una cosa orrenda, inventata dai partiti per tener buoni i [loro] iscritti" (2001a: 3015). Sono in molti a prendere alla lettera queste parole e vedere nell'ultimo Pasolini un pensatore apocalittico. Per lui, in realtà, la lotta politica non si situa mai in un futuro immaginario (quello, appunto, della speranza) ma può solo essere radicata nell'immanenza e nel presente e condotta attraverso un'immediata e continua capacità d'improvvisare e cambiare per restare costantemente un passo più avanti del potere.²

È necessario inoltre evidenziare che quello che Pasolini presenta negli anni Settanta non è solo un modello di omosessualità destabilizzante e distruttivo rispetto all'ordine eteronormativo dominante, ma anche un modello di conoscenza e di sapere alternativi: "Direi che l'omosessuale tende a preservare la vita, non accelerando il ciclo procreazione-distruzione, ma sostituendo alla perennità della specie, la coerenza di una cultura, la continuità di una conoscenza" (1999: 1544). Si tratta di un passaggio di estrema importanza perché ciò che Pasolini afferma qui esplicitamente è l'esistenza e il valore di una cultura e di un sapere omosessuale condivisi. Proprio una delle principali critiche che gli vengono rivolte riguarda il solipsismo autobiografico della sua posizione in merito alla politica omosessuale, mentre, come evidenzia il tono differente di questo tipo di affermazioni, Pasolini riconosce l'omosessualità come un fenomeno culturale e non meramente sessuale. Quella di Pasolini non è la posizione isolata di un anacoreta represso, ma una precisa strategia di politica antagonista non allineata alla posizione dominante nell'allora nascente movimento omosessuale italiano.

La sua peculiare prospettiva in merito alla modalità di azione politica del soggetto omosessuale si trova nell'intervento postumo che Pasolini avrebbe dovuto pronunciare al Congresso del Partito Radicale del 1975. Il testo, ritrovato dalla cugina ancora sulla macchina da scrivere subito dopo la sua morte, non è certo da leggere come un testamento, ma come l'ultima

² Lo stesso Gramsci, nelle sue riflessioni di prigionia, afferma che per seguire i costanti cambiamenti nella relazione tra gruppi dominanti e subalterni, una risposta politica radicale dovrebbe impiegare la modalità dell'improvvisazione, abbandonando l'ipotesi della prevedibilità perfetta dei risultati e contemplando la possibilità dell'errore.

testimonianza del tipo di elaborazione politica pasoliniana, che nulla ci dice di cosa avrebbe fatto o pensato di fronte alla mutata situazione del presente. È proprio in questo intervento postumo che Pasolini esprime, provocatoriamente come suo solito, una posizione apparentemente contraria alla lotta per i diritti civili, e una ancor più provocatoria chiamata alla rinuncia di tali diritti da parte delle minoranze. In realtà, la sua posizione è ben più complessa di quanto possa apparire a prima vista. Pasolini si mostra contrario a una *specific*a forma di acquisizione di diritti, quella basata su una forma d'identificazione sociale tra soggetto dominante e soggetto subalterno, che “insegna che chi serve ha gli identici diritti di chi comanda” (1999: 709). In breve, Pasolini si oppone a una forma di realizzazione dei propri diritti che non scalfisca né modifichi la struttura sociale esistente, e che promuova semplicemente “chi li ottiene al grado di borghese” (710). La sua preoccupazione è insomma quella di attuare una lotta che non riproduca un modello sociale, ma rivendichi diritti civili “in nome di una alterità”, secondo la dialettica marxista. Un'alterità che, per sua stessa natura, escluda “ogni possibile assimilazione degli sfruttati con gli sfruttatori” (710-11; 713). L'acquisizione di diritti, insomma, non deve essere la “lotta per la prevalenza di un'altra forma di vita [...] cioè di un'altra cultura”. Al contrario, per Pasolini “bisogna lottare per la conservazione di tutte le forme, alterne e subalterne di cultura” (713). Si tratta di una posizione molto vicina a quella del già citato Hocquenghem, per il quale il sistema capitalista trasforma la classe operaia in un'imitazione della classe media, così come trasforma gli omosessuali in soggetti eterosessuali falliti. La forma di tolleranza offerta dalla società neocapitalista agli omosessuali non è reale perché viene concessa solo dall'alto e comporta un'omologazione al sistema consumista che la rende intrinsecamente repressiva. Nel suo discorso Pasolini non parla esplicitamente di omosessualità, ma è facile includerla nel suo riferimento alle minoranze e alle forme alterne e subalterne di cultura. Occorre poi ricordare che, nel 1974, il FUORI si era federato al Partito radicale, “con l'intenzione di imboccare la tanto vituperata via riformista alla liberazione gay” (ROSSI BARILLI 1999: 73). Il modello riformista della lotta omosessuale aveva come obiettivo l'assimilazione di un soggetto omosessuale identitario, ossia la creazione di un'immagine normalizzata delle minoranze sessuali nella società, non il cambiamento del sistema stesso. È questa la posizione con cui Pasolini sembra polemizzare. All'interno del FUORI, tuttavia, esisteva ancora un'ala dichiaratamente marxista rivoluzionaria, vicina alle

posizioni che avevano portato alla fondazione stessa del collettivo. A questa componente ribelle va ricondotto, per esempio, il pensiero di Mario Mieli, che insisteva sul potenziale dell'effeminatezza e sottolineava come la società moderna inglobasse e normalizzasse le minoranze sessuali per farne consumatori su cui speculare (MIELI 1978). È insomma plausibile ipotizzare che nel suo discorso Pasolini si rivolga al Partito radicale proprio per il suo stretto legame con il movimento omosessuale, e che il suo invito strategico “a essere continuamente irriconoscibili”, a “continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarsi col diverso” (1999: 1795), come ha notato anche Rinaldo Rinaldi, rappresenti una presa di posizione verso a una politica riformista basata sull'identità (RINALDI 1990). Quella di Pasolini è dunque una prospettiva politica radicalmente anti-identitaria, per nulla conservatrice, tanto che per alcuni aspetti pare addirittura anticipare elementi della teoria queer sviluppatasi vent'anni dopo.³

Di certo c'è solo che chi ha visto in Pasolini il nemico di una visione politica dell'omosessualità lo ha fatto dalla prospettiva identitaria del movimento gay riformista, assumendo tale punto di vista come unico possibile e praticabile. Proporre l'esistenza di un collegamento tra il queer e la prospettiva politica pasoliniana significa invece collocarla nel contesto di “quei gruppi radicali che non si accontentano delle rivendicazioni dei diritti civili espresse dalla maggior parte dei movimenti LGBT, che contestano l'immagine rassicurante delle minoranze sessuali come vittime di discriminazione, che chiedono un'assimilazione alla società esistente (il matrimonio, l'adozione, il diritto di far parte dell'esercito, tutti gli strumenti che possano garantire il comfort di una vita omosessuale borghese), e che promuovono, invece, politiche antagoniste volte alla trasformazione della società” (BERNINI 2013: 26). Il tipo di critica alla società capitalista presentato da Pasolini, che impedisce di scindere la questione omosessuale da quella economica, razziale o di classe, è in linea con le riflessioni di alcune componenti minoritarie del movimento omosessuale dell'epoca, libere “dall'ansia di moderazione e di integrazione” che ha invece finito col dominare la scena politica fino ai nostri giorni (PASOLINI 1999: 493).

³ Di questo avviso è anche la studiosa femminista Beatrice De Vela: “L'opera di Pasolini anticipa molte tematiche che il movimento queer internazionale ha cominciato ad affrontare almeno un decennio dopo; in Italia ancora si fa fatica a parlare di certi temi e si preferisce l'immagine monolitica e rassicurante di un Pasolini ‘martire dell'omofobia’”. Cfr. DE VELA 2013.

L'invito di Pasolini a non abbandonare la critica al sistema economico e a condividere un percorso di liberazione insieme a “tutte le forme, alterne e subalterne di cultura”, infatti, ha punti di tangenza anche con la pratica politica della componente antiliberista dell'odierno movimento LGBTQ italiano e internazionale (AZIONE GAY 2004).

Il termine ‘queer’ riferito all'evoluzione del pensiero politico dell'ultimo Pasolini serve dunque a indicare il suo modo radicale d'immaginare alternative esistenti a sistemi egemonici che fanno leva sull'anticonformismo, su pratiche anticapitalistiche e su stili di vita non riproduttivi. La critica alla rivendicazione di diritti proposta provocatoriamente da Pasolini non sottende una mancanza di resistenza, ma una pratica politica eversiva che vuole spiazzare il funzionamento della logica sociale dominante. Pasolini, per impiegare le parole di Leo Bersani, ci invita a “pensare l'omosessualità come autenticamente dirompente – come forza che non si limita agli obiettivi modesti della tolleranza per differenti stili di vita, ma che incita alla scelta politicamente inaccettabile e assieme politicamente indispensabile di un'esistenza fuori-legge” (1998: 76).

È in questo senso che l'invito pasoliniano al rimanere irriconoscibili ricorda la pratica di politica antagonista del margine che si trova nel *Queer Nation Manifesto* distribuito durante il Gay Pride di New York nel 1990:

Essere queer significa condurre un tipo di vita differente. Non ha niente a che vedere con il mainstream, i margini di profitto, il patriottismo, il patriarcato o con l'essere assimilati. Non ha niente a che vedere con i direttori esecutivi, il privilegio, l'elitismo. Ha a che fare con lo stare ai margini che ci definiscono, con la destabilizzazione del genere [*gender-fuck*] e con i segreti, con ciò che è sotto la cintura e nel profondo del cuore; ha a che fare con la notte. (QUEER NATION 1990)

È chiaro che qui non sto suggerendo che la posizione di Pasolini combaci con quella del movimento queer, esso stesso pluristratificato, complesso e in costante trasformazione. Farlo sarebbe tanto anacronistico quanto pretendere di interpretare il pensiero di Pasolini, confinato dalla sua morte agli anni Settanta, alla luce delle recenti battaglie per il riconoscimento del matrimonio omosessuale. Il mio è solo un tentativo di problematizzare la prospettiva pasoliniana e – per utilizzare un termine importante nella sua ultima produzione – di dilatarla nel più ampio contesto della politica omosessuale.

È naturale che questo tipo di operazione non possa che suscitare resistenza e sospetto. Anche accettando la logica del margine si può obiettare che la visione dell'omosessualità di Pasolini sia tutt'altro che fluida, distante dunque dall'enfasi posta dal movimento queer sulle pratiche di destabilizzazione del genere, che contestano nozioni normative eterosessiste di mascolinità e femminilità. Senza contare, è bene precisarlo, che Pasolini ha sempre rivolto la sua attenzione quasi interamente all'omosessualità maschile, un problema, peraltro, che all'epoca riguardava anche il FUORI (ROSSI BARILLI 1999: 62). Chi volesse argomentare in tal senso, non avrebbe che da citare – come già hanno fatto tutti coloro che hanno insistito sulla insostenibilità della sua posizione – la definizione di omosessualità fornita da Pasolini nella recensione del 26 aprile 1974 al libro di Marc Daniel e André Baudry intitolato *Gli omosessuali*:

Dal libro di Daniel e Baudry risulta, almeno implicitamente, che un omosessuale ama, o fa l'amore con un altro omosessuale. Mentre le cose non stanno affatto così. Un omosessuale, in genere (nell'enorme maggioranza, almeno nei Paesi mediterranei) ama, e vuol far l'amore con un eterosessuale disposto a una esperienza omosessuale, ma la cui eterosessualità non sia posta minimamente in discussione. Egli deve essere 'maschio'. (1999: 493)

Se è vero che questa affermazione pasoliniana sembra rendere conto della peculiare dinamica erotica del suo desiderio, leggerla in modo apodittico e totalizzante non può che rivelarsi fuorviante, soprattutto perché è Pasolini stesso a esporne retoricamente i limiti. Dapprima sembra fornire una definizione generale (“in genere”), salvo poi specificare parenteticamente che il suo è un discorso quantitativo (“nell'enorme maggioranza”) ma da iscriversi solo in un preciso contesto geografico-culturale (“almeno nei Paesi mediterranei”). Insomma, si tratta di un'affermazione che lo stesso Pasolini segnala come insufficiente a descrivere la complessità del fenomeno omosessuale e che tuttavia, occorre ammetterlo, descrive una variante omosessuale che esisteva ed esiste. Partire da questa citazione per formulare un giudizio complessivo sull'atteggiamento di Pasolini verso l'omosessualità risulta quanto meno problematico, sempre che l'intento non sia quello di descrivere l'erotismo dell'autore, come mi sembra si sia fatto finora in vario modo. La citazione, infatti, almeno a giudicare dalle acrobazie retoriche pasoliniane, è una forma di provocazione verso un libro sull'omosessualità

“onesto, chiaro, esauriente, democratico, moderato” (1999: 487), che ha come obiettivo principale quello di promuovere la tolleranza. Quanto sembra reativo nella caratterizzazione pasoliniana dell’omosessualità va dunque letto ricordando il potenziale sovversivo che Pasolini stesso le associa. L’omosessualità “disturba e minaccia (potenzialmente) di distruggere l’ordine sessuale, l’economia libidinale su cui poggia l’intera costruzione delle nostre società industriali” (1999: 1539). La radicalità di questa sovversione, sembra suggerire Pasolini con la sua provocazione, diminuisce potenzialmente se si considera l’omosessualità solo in maniera identitaria, cioè come un affare di omosessuali che amano e desiderano altri omosessuali. Ciò che destabilizza l’ordine eterosessuale, secondo lui, non è *solo* l’individuazione di un soggetto omosessuale tollerabile in quanto alieno a tale ordine, ma *anche* l’ambiguità pulsionale interna al maschile egemonico su cui si fonda.

Se avesse davvero ritenuto l’omosessualità come una forma di attrazione verso un uomo eterosessuale e maschile, non si spiega, per esempio, per quale ragione, solo pochi mesi dopo aver scritto la recensione al libro di Daniel e Baundy, in un’intervista rilasciata a Massimo Fini, Pasolini parli invece dell’erotismo omosessuale in questi termini: “Io stesso, che credevo di appartenere a una certa famiglia di gusti, di atti, di rapporti, di indoli carnali, mi sono accorto in questi anni, parlandone con un po’ più di confidenza, che ci sono dei profondi abissi anche fra gli appartenenti alla stessa famiglia erotica” (1999: 1713). La consapevolezza della natura poliforme dell’eros omosessuale trova conferma anche in una scena apparentemente marginale del *Decamerone* (1971), che mette proprio in discussione l’immagine arcaica dell’omosessuale mediterraneo. È una scena che non si trova né in Boccaccio, né nella sceneggiatura originale del film, e proprio per questo ancor più intrigante. Mi riferisco alla sequenza in cui l’allievo di Giotto, un pittore interpretato dallo stesso Pasolini, fa il suo ingresso per la prima volta all’interno della chiesa napoletana per la quale gli è stato commissionato un grande affresco. La sequenza contiene un punto di vista insolito per Pasolini, quello di due monaci particolarmente effeminati che mostrano una spiccata attrazione proprio per il pittore-Pasolini.

Prima di analizzare nel dettaglio la composizione di questa sequenza è bene ricordare che il *Decameron* non è il primo film in cui Pasolini rappresenta corpi che, dal punto di vista socio-culturale, incarnano quello che Judith Butler chiama un genere non intellegibile (BUTLER 2006). “Gridolini, urletti e tutto uno sciscì” (2001: 176-77) annunciano, per esempio, il gruppo

di “frocetti” che accompagnano, tra gesti azzimati e mossette, l’ultima passeggiata notturna di *Mamma Roma* (FIG. 1). Mi sembra interessante che il corpo dell’omosessuale effeminato si presenti nella forma di un gruppo vivace e ilare. Una di queste froce – il termine dispregiativo impiegato da Pasolini è, insieme a checca, la traduzione italiana più prossima del termine queer – si mette persino a ballare un cha-cha-cha. Proprio il ballo, come manifestazione eminentemente corporea, caratterizza anche la breve sequenza di *Uccellacci e uccellini* nella quale Totò e Ninetto si fermano brevemente presso un bar di periferia, dove un gruppo di ragazzi sta ballando in modo scatenato al suono di un juke-box. Tra di loro si distingue un altro ragazzo effeminato che “balla meglio di tutti... con insolenza e distrazione” (FIG. 2). Anche lui è descritto come “smorfioso” e nella sceneggiatura Pasolini si sofferma sulla descrizione fisica del suo corpo: “i calzoni fasciati stretti ai fianchi un po’ troppo rotondi” (2001: 752-53). Nella scena



FIG. 1 – *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962).



FIG. 2 – *Uccellacci e uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966).

effettivamente girata è l'unico che balla senza seguire i passi di gruppo e quando improvvisamente si allontana con una corsa che non lascia dubbi circa la sua effeminatezza, è chiaro che Pasolini vuole isolare visivamente la fisicità del suo corpo.

In *Uccellacci e uccellini* e *Mamma Roma* il corpo effeminato, caratterizzato da un'apparente gioiosa carica vitale, funziona semplicemente come il segnale di un'alterità riconoscibile. È una figura di sfondo, che conferma nello spettatore precisi stereotipi legati all'omosessualità senza coinvolgerlo in dinamiche d'identificazione tali da mettere in discussione il suo sguardo. Qualcosa di diverso mi sembra accadere nella sequenza dei fraticelli del *Decameron*.

Soffermiamoci dunque sulla sequenza nel dettaglio. Dapprima vediamo un primo piano dei due monaci, la testa dell'uno appoggiata a quella dell'altro; gongolano con un sorriso malizioso stampato sulla faccia mentre osservano qualcosa, inclinando manieratamente il capo di lato (FIG. 3).

L'inquadratura successiva ci mostra il loro punto di vista: un campo medio sulla navata laterale della chiesa al centro della quale si vede il pittore-Pasolini di spalle. Subito dopo, i suoi assistenti spingono verso la parete ancora vuota l'enorme impalcatura che servirà per la realizzazione dell'affresco, mentre il pittore resta immobile. È a quel punto che ritornano poi in primo piano i due fraticelli, sempre sorridenti e come estasiati da quello



FIG. 3 – *Il Decameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971).

che stanno osservando. Si mordono le dita e fregano le mani con un'affettazione che non lascia dubbi sul loro desiderio. Dopo un breve stacco sul pittore ancora davanti all'impalcatura, l'inquadratura successiva è un campo lungo che mostra il pittore di fronte e i due fraticelli dietro di lui (FIG. 4). Segue un primissimo piano di Pasolini che osserva con sguardo rapito ciò che nell'inquadratura successiva si rivela essere la nuda parete della chiesa sulla quale sta forse proiettando mentalmente il suo affresco. Il gioco di punti di vista (e il campo lungo in particolare) rende evidente che l'oggetto dell'osservazione dei monaci e di Pasolini-pittore non è il medesimo. I due monaci osservano il pittore come un oggetto di desiderio, mentre il secondo, concentrato sulla parete, li ignora. I personaggi occupano letteralmente due piani differenti e una completa mancanza di reciprocità caratterizza i loro sguardi.

Non è azzardato definire quello dei due monaci come un 'cruising gaze' che ha come oggetto un altro omosessuale. Che Pasolini intendesse associare al personaggio dell'allievo di Giotto una chiara componente omosessuale lo rivela il fatto che, in un primo momento, per questo ruolo il regista aveva pensato all'amico e poeta Sandro Penna, cantore sublime dell'omoerotismo. Il regista, infatti, lo considerava "il nostro più grande poeta vivente" (1999a: 1647), proprio come Boccaccio considerava Giotto il miglior "dipintor" del mondo. Dopo il rifiuto di Penna, Pasolini si convince a interpretare lui stesso



FIG. 4 – *Il Decameron* (Pier Paolo Pasolini, 1971).

la parte del pittore medievale, ben consapevole però del “nuovo senso che avrebbe preso la [sua] opera, attraverso il [suo] ingresso fisico dentro di essa” (1999: 1648). La sua presenza sullo schermo comporta infatti “un’analogia fra il personaggio e l’autore” (MAHANI 1972: 6). Si tratta di un esempio perfetto del tipo di performance autoriale che Pasolini dissemina nella sua opera, in cui l’ambiguità tra personaggio e autore viene attentamente calcolata, così che lo spettatore non può evitare di associare al personaggio anche le caratteristiche dell’autore del film, compresa la sua omosessualità. Se interpretiamo, come mi sembra legittimo fare, questa sequenza come una messa in rappresentazione di un desiderio omosessuale, la totale mancanza di reciprocità tra lo sguardo dei due monaci e quello di Pasolini sembrerebbe ribadire il disinteresse di quest’ultimo per chiunque non corrisponda a quell’ideale erotico fondato sulla virilità a cui ho accennato prima. Si tratta, per altro, di un ideale ben rappresentato sin dalle prime scene del film dall’alter-ego pasoliniano per eccellenza, Sergio Citti, nel ruolo di Ser Ciappelletto, un omosessuale dai tratti virili e per questo indistinguibile tra la folla napoletana entro la quale seduce un ragazzo giovanissimo che ben incarna il “corpo popolare” erotizzato da Pasolini.

Eppure, se osservata dal punto di vista dei due monaci, il significato della scena cambia notevolmente. Banalmente, la sequenza ci mostra quanto Pasolini finge di negare nella sua recensione al libro di Daniel e Baudry: anche nei paesi mediterranei (il *Decameron* è quasi interamente ambientato a Napoli) esistono omosessuali attratti da altri omosessuali. Ciò che rende però interessante l’episodio dei due fraticelli è l’alternanza dei punti di vista tramite cui Pasolini ha concepito la sequenza. La tecnica, infatti, produce quel meccanismo di sutura dello sguardo che obbliga lo spettatore a identificarsi proprio con i due monaci, due corpi che scardinano, tramite la loro effeminatezza, il genere e la sessualità del tipo di sguardo spettatoriale che domina il cinema classico, ovvero uno sguardo maschile ed eterosessuale (MULVEY 2013). A riprova di quanto affermato prima sul significato della sua obiezione al modello di omosessualità presentato da Daniel e Baudry, è coinvolgendo quel tipo di sguardo normato nella dinamica omoerotica che Pasolini individua il potenziale sovversivo dell’omosessualità. Si tratta di una variante della modalità di “negoiazione omoerotica dell’eterosessuale” che Joseph Boone individua in *Il fiore delle mille e una notte*, in cui Pasolini infrange le convenzioni eterosessuali della rappresentazione cinematografica (BOONE 2014: 417). Se in quel film Pasolini otteneva questo risultato

attraverso l'attenzione ai dettagli dell'anatomia maschile, che arrivano a occupare l'intera inquadratura, sembra interessante che, nel *Decameron*, Pasolini rappresenti il desiderio omosessuale anche attraverso l'immagine non rassicurante, né normalizzata, dell'omosessuale effeminato, che il movimento di liberazione gay degli anni Settanta cercava invece di lasciarsi alle spalle, facendo della mascolinità uno spazio di desiderio e di identificazione. Nell'ambito specifico dell'omosessualità maschile, il corpo effeminato rappresenta più di altri un esempio di corpo queer, proprio perchè tra le sue molteplici declinazioni, scrive Richard Dyer, il queer "ha a che vedere con il non essere propriamente maschile o femminile" (DYER 2002: 97).

Nella sua importante storia dell'effeminatezza in Europa, Alan Sinfield è stato il primo ad individuare nella fine XIX secolo il momento in cui l'effeminatezza, da sinonimo di un diffuso tipo di sentimentalismo associato alla sensibilità femminile, diviene un significante dell'omosessualità e, al contempo, una funzione disciplinare del maschile (SINFIELD 1994). Come ha spiegato Eve Kosofsky Sedgwick in *Between Men*, nella modalità omosociale, la mascolinità non è regolata dalla paura dell'intimità maschile, ma da quella dell'effeminazione; l'effeminatezza non è una proprietà dei soggetti queer, ma una paura che organizza la mascolinità, trasposta su di loro (SEDGWICK 1985). Paradossalmente, il corpo effeminato, così marcatamente riconoscibile, è anche il più irriconoscibile secondo la caratterizzazione pasoliniana di questo termine, in quanto profondamente destabilizzante rispetto alle categorie normative che strutturano la società repressiva. È insomma anche nella forzata identificazione momentanea dello spettatore con una fisicità demascolinizzata, con un corpo queer, che Pasolini dimostra di voler creare nel suo film "un linguaggio che metta in crisi l'uomo medio, lo spettatore medio" (1999: 1433) e dunque anche la società che l'ha prodotto.

Non pare una coincidenza che un cultore della mascolinità come lui passi dal rappresentare il corpo effeminato in maniera quasi folclorica al suggerire il suo potenziale destabilizzante in concomitanza con l'apparizione, nelle maggiori città occidentali, di una nuova figura di omosessuale, lo 'straight-acting homosexual', un omosessuale ipermaschile. Quest'immagine dell'omosessuale virile e mascolino, ampiamente diffusa anche attraverso la moda, l'estetica e il materiale erotico, annuncia anche un mutamento di sensibilità del movimento omosessuale e il rifiuto dello stereotipo decadente dell'omosessuale effeminato che anche Pasolini, come abbiamo

visto, contribuisce a rappresentare. Ciò che colpisce, però, è che proprio lo sviluppo del modello di omosessualità ipermaschile, in quanto tangente al modello di mascolinità egemonica, ha creato quell'“effemino-fobia” che, per Sedgwick, ha determinato la “posizione marginale e stigmatizzata [...] nella quale sono stati relegati gli uomini adulti effeminati” all'interno della comunità omosessuale (SEDGWICK 1991: 20). Gli effetti di questo fenomeno di stigmatizzazione dell'effeminatezza nella cultura omosessuale, che rappresenta un vero e proprio cambio di paradigma micro-sociale, sono evidenti ancora oggi nelle dinamiche di relazione imperanti nella comunità gay a livello globale (HENNEN 2008: 47-9). Alla luce di questa contrapposizione tra opposti corpi maschili all'interno del movimento omosessuale degli anni Settanta, vorrei concludere soffermandomi brevemente su una parte della sceneggiatura di *Appunti per un film su San Paolo*, un progetto non realizzato, iniziato da Pasolini nel 1968 ma rimaneggiato nel 1974. Nell'episodio “più lungo e ricco del film” ambientato a New York, che Pasolini vede come la nuova Roma imperiale, Paolo si ritrova a predicare davanti a un gruppo di persone in cui non è difficile identificare una micro-società di minoranze ed emarginati:

Ci sono dei negri, con un'aria pericolosa e teppistica, con curiosi capelli e abbigliamenti quasi selvaggi; ci sono dei giovani 'beats' e 'hippies' sporchi e provocanti quanto basterebbe a mandare su tutte le furie il più liberale dei borghesi; un gruppo è intorno a una ragazza che canta, suonando su una chitarra, una canzone contro ogni specie di potere. [...] Altri ancora in gruppo, stanno chiacchierando vivaci: si tratta di lepidi discussioni, tra un gruppo di omosessuali, molto femminili, e truccati, con dei giovani prostituti, vestiti quasi in costume, tanto è l'eccesso della loro violenza, della loro virilità; intorno ci sono relitti di varie specie: vecchi ubriaconi venuti dai più insondabili bassifondi; vecchie puttane ridotte a mendicanti; ragazze corrotte, fuggite dalla famiglia [...] ci sono anche degli intellettuali, riconoscibili non dai vestiti, ma dai loro volti spenti e dai loro occhi attenti. (2001a: 1994)

Questa folla, dapprima affascinata dall'apostolo, finisce col reagire con fischi e urla di protesta al suo invito conformista a non contrastare l'autorità, ma ad accettare la sua legge. Le parole di Paolo, infatti, sono in aperta contraddizione con il loro modello di società progressista, basato sull'idea d'istituzioni “sempre instabili, indefinite, aperte, in movimento” e sulla pratica di un linguaggio rivoluzionario “inventato giorno per giorno” (1998). Sono idee che appaiono davvero familiari se confrontate con la

provocatoria nozione di irriconoscibilità promossa da Pasolini, un invito a tutti i soggetti minoritari a modificare costantemente le proprie modalità di lotta per non essere ricondotti dall'autorità a un'identità fissa, facilmente irreggimentabile.

Per comprendere meglio il significato simbolico della precisa composizione della folla radunata per ascoltare il discorso di Paolo possiamo confrontarne la descrizione con quella della società di Sodoma, una città utopica interamente omosessuale che si trova nella sceneggiatura di un altro progetto cinematografico, *Porno-Teo-Kolossal*, a cui Pasolini stava lavorando, in parallelo al *San Paolo*, all'epoca della sua morte. In questa immaginaria Sodoma, che come la New York del *San Paolo* ricorda Roma, “tutti sono ‘finocchi’, ‘tutti ricchioni’” (2001a: 2705-7). Si tratta di una società che si basa “su regole di bontà, di mitezza, di comprensione, di tolleranza reale”, dove “tutto è fondato su una reale democraticità [...] Nel mondo di Sodoma trovano poi posto anche le minoranze di qualsiasi tipo. Non soltanto minoranze eterosessuali, ma anche minoranze di negri, minoranze di ebrei, minoranze di zingari, che lì vivono nella più assoluta libertà *anche interiore*” (ivi: 2710, 2713). Nonostante Sodoma sia una città omosessuale, al cui governo si alternano un presidente omosessuale a una presidentessa lesbica, la sua ideologia, che Pasolini adatta dal popolare volume *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, non è di carattere identitario ma basata sulla convivenza di minoranze accomunate dalla condivisione di una cultura, quella di una tolleranza reale, non concessa dall'alto ma conquistata dal basso.⁴ È lo stesso linguaggio che Pasolini impiega nel discorso scritto per il convegno del Partito radicale. Parimenti, la comunità radunatasi per Paolo sembra contrapporsi alla medesima visione identitaria delle minoranze. È anche per questa sua tendenza a mettere al centro il problema delle differenze multiple, sessuali ma anche etniche e religiose, che la visione del tardo Pasolini sembra incontrare il pensiero queer.

Quello che mi preme far notare ai fini del mio discorso è però la presenza nel gruppo eterogeno riunitosi davanti a Paolo di corpi ben precisi. Penso al gruppo di ragazzi effeminati (“molto femminili, e truccati”) che conversa con alcuni prostituti ipermaschili, che sembrano “vestiti quasi in costume” tanta è l'esposizione della loro virilità. Si tratta di una presenza

⁴ Per l'importanza del volume di Norman O. Brown per la genesi di *Porno-Teo-Kolossal* si veda, MAGGI 2009, § 2.

particolarmente rivelatoria all'interno di questo film-da-farsi, se – come ricorda lo stesso Pasolini nella già citata recensione al libro di Daniel e Baudry – all'origine del tabù dell'omosessualità ci sarebbe anche “una breve frase di san Paolo contenuta nella epistola agli Efesini: ‘Che queste cose non vengano da voi neanche nominate’” (1999: 487).

Da un lato, la presenza di questi corpi queer rafforza l'impressione che Pasolini considerasse anche l'omosessuale non conforme alla sua esperienza come un soggetto politico, sebbene all'interno di un ambito di lotta anti-identitaria. Proprio il corpo dell'uomo effeminato, cui non mi sembra che fino ad ora si sia prestata la dovuta attenzione dagli studiosi di Pasolini,⁵ sembra funzionare come significante privilegiato per un tipo di omosessualità che resiste nel tempo al conformismo di genere non solo dell'immaginario eterosessuale ma anche della cultura omosessuale sviluppatasi a partire dagli anni Settanta.

Come ha notato Simon Watney, mentre il corpo omosessuale effeminato genera di solito riprovazione per la sua evidenza, quello teatralmente mascolinizzato tende invece semplicemente a sparire, in una neutralità conforme al genere, in un'immagine socialmente accettabile e asettica (1987: 78-79). È forse anche per questa ragione che dovremmo pensare come omosessuale anche la mascolinità esagerata del gruppo di prostituti che si intrattiene, in conversazioni non superficiali (si veda l'uso del preziosismo “lepide”), con il gruppo di ragazzi “molto femminili e truccati”. Pasolini, infatti, si premura di indicarci che quei corpi virili contengono un grado di finzione, come se la loro fosse una performance (“come in costume”), un atto teatrale.⁶ Sembra insomma che Pasolini stia qui mettendo in evidenza anche il nuovo tipo di soggetto omosessuale emerso negli anni Settanta che, come ha scritto Denis Altman, “mette in mostra il suo orientamento attraverso un aspetto maschile teatralizzato” (1980: 52). Questa mascherata identitaria, che è – nei termini di Judith Butler – una vera e propria performance di genere basata sulla ripetizione teatrale, è diventata non solo la tendenza

⁵ A una lettura queer dell'ultimo Pasolini incentrata proprio sull'ambiguità tra maschile e femminile, Manuele Gragnolati ha dedicato pagine brillanti, analizzando i due momenti ‘fondamentali’ di *Petrolino*, ossia la trasformazione in donna del doppio protagonista del romanzo incompiuto (GRAGNOLATI 2013).

⁶ Sebbene il termine “costume” possa indicare anche lo slip da spiaggia, il fatto che i ragazzi siano descritti con l'espressione “vestiti come in costume” e non “come in costume” (ossia svestiti o seminudi) sembra confermare la mia interpretazione della loro virilità teatrale, simile a quella degli archetipi maschili rappresentati da Tom of Finland.

dominante nella cultura gay ma, per la mancanza di trasgressione rispetto alla struttura binaria del genere, anche un modo per “rivendicare, erotizzare, e mostrare i simboli dominanti della mascolinità egemonica” (MESSNER 1997: 83), secondo cui il potere si stratifica gerarchicamente (CONNELL 1995). Sebbene questo tipo di nuovo omosessuale nato in coincidenza con il movimento di rivendicazione gay rappresenti per qualcuno una maniera trasgressiva di abitare il maschile, ad esempio nelle sue varianti bear e leather (HENNEN 2008), per Altman l’omosessuale iper-mascolino risulta in generale “assertivo, particolarmente consumista e per nulla rivoluzionario, sebbene pronto a manifestare per i diritti gay” (1980: 52). Questo processo di omologazione culturale interno alla comunità omosessuale, che procede espungendo le soggettività problematiche per una definizione conformista e rassicurante dell’omosessualità, come se l’effeminatezza non fosse altro che uno sviluppo disciplinare interno alla mascolinità egemonica, non è però presente nella scena descritta da Pasolini. Lì, infatti, i due poli opposti, l’omosessuale effeminato e quello iper-mascolino, non sono autoescludenti né in conflitto, ma in dialogo, e inseriti nel modello di società che Pasolini sembrava auspicare, quello in cui forme di alterità differenti non si elidono ma partecipano in un comune processo di resistenza anti-identitaria.

Gian Maria Annovi

annovi@usc.edu

University of Southern California

REFERENCES

- ALTMAN D., 1980, “What Changed in the Seventies?”, in Gay Left Collective ed., *Homosexuality: Power and Politics*, Allison & Busby, London-New York.
- ANDERSON K., 2016, “The Accidental Activist: Pasolini’s Italy”, in *The Gay & Lesbian Review*, 4, 23: 29.
- ANNOVI G.M., 2017, *Pier Paolo Pasolini: Performing Authorship*, Columbia University Press, New York.
- AZIONE GAY e lesbica Firenze, 2004, ed., *Gay, Lesbiche, trans e neoliberismo*, Azione gay e Lesbica, Firenze.
- BENINI S., 2015, *The Sacred Flesh*, Toronto University Press, Toronto-New York.
- BERNINI L., 2013, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Edizioni ETS, Pisa.
- BERSANI L., 1998, *Homos*, Milano, Pratiche, Milano.

- BERSANI L., 2010, *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago.
- BOONE J.A., 2014, *The Homoerotics of Orientalism*, Columbia University Press, New York.
- BUTLER J., 2006, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma.
- CASI S., 1990, ed., *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno*, Sonda, Torino.
- CONNELL R.W., 1995, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley CA.
- DALL'ORTO G., 1990, "Contro Pasolini", in Casi S., 1990: 149-82.
- DE VELA B., 2013, "Pasolini e il mondo queer oggi. Appunti per un dibattito," Centro Studi Pasolini Casarsa, 16 settembre 2013 <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/pasolini-e-il-mondo-queer-oggi-appunti-per-un-dibattito-di-beatrice-da-vela/>
- DEBENEDETTI A., 1999, "Basta con i maledetti: e Pasolini sparisce dall'antologia gay", in *Corriere della Sera*, February 16.
- DUNCAN D. 2006, *Reading & Writing Italian Homosexuality. A Case of Possible Difference*, Ashgate, Burlington, VT.
- DYER R., 1977, "Pasolini and Homosexuality", in Willemen P. ed., *Pier Paolo Pasolini*, BFI, London: 56-63.
- DYER R., 2002, *The Culture of Queer*, Routledge, London-New York.
- FOUCAULT M., 1978, *La volontà di sapere*, trad. it. Pasquino P., Procacci G. Feltrinelli, Milano.
- FUORI!, 1975, "Caro Pasolini, non ci siamo proprio", in *Re Nudo*, 32.
- FUORI!, 1975, "Hanno ammazzato Pasolini", in *Corriere della Sera*, November 13.
- GRAGNOLATI M. 2013, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano.
- HENNEN P., 2008, *Faeries, Bears, and Leathermen: Men in Community Queering the Masculine*, University of Chicago Press, Chicago.
- HOCQUENGHEM G., 1973, *L'idea omosessuale*, Tattilo, Roma.
- EDELMAN L., 2004, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham-London.
- MAGGI, A, 2009, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago University Press, Chicago IL.
- MAHANI N.R., 1972, "Decameron", in *Cinema 60*, XII, 87-88.
- MESSNER M.A., 1997, *Politics of Masculinities: Men in movement*, Sage, Thousand Oaks.
- MIELI M., 1977, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino.

- MIRENZE N., 2016, *Pasolini contro Pasolini*, Lindau, Torino.
- MULVEY L., 2013, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma.
- NALDINI N., 1999, “Un fatto privato. Appunti di una conversazione”, in Casi S., 1990: 13-22.
- PASOLINI P.P., 1988, *Lettere 1955-1975*, Naldini N. ed., Einaudi, Torino.
- PASOLINI P.P., 1999, *Saggi sulla politica e sulla società*, Siti W. ed., Mondadori, Milano.
- PASOLINI P.P., 1999a, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Siti W., De Laude S. eds., vol. II, Mondadori, Milano.
- PASOLINI P.P., 2001, *Per il cinema*, Siti W., Zabagli F. eds., vol. I, Mondadori, Milano.
- PASOLINI P.P., 2001a, *Per il cinema*, Siti W., Zabagli F. eds., vol. II, Mondadori, Milano.
- QUEER NATION, 1990, *The Queer Nation Manifesto*, last viewed June 5 2021, <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>
- RINALDI R., 1990, *L'irricoscibile Pasolini*, Marra, Rovigo.
- ROSSI BARILLI G. 1999, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano.
- SEDGWICK K.E., 1985, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York.
- SEDGWICK K.E., 1991, “How to Bring Your Kids Up Gays”, in *Social Text*, 21: 18-27
- SINFIELD A., 1994, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Cassell, London-New York.
- WATNEY S., 1987, “The Spectacle of AIDS”, in *October*, 43: 78-79.