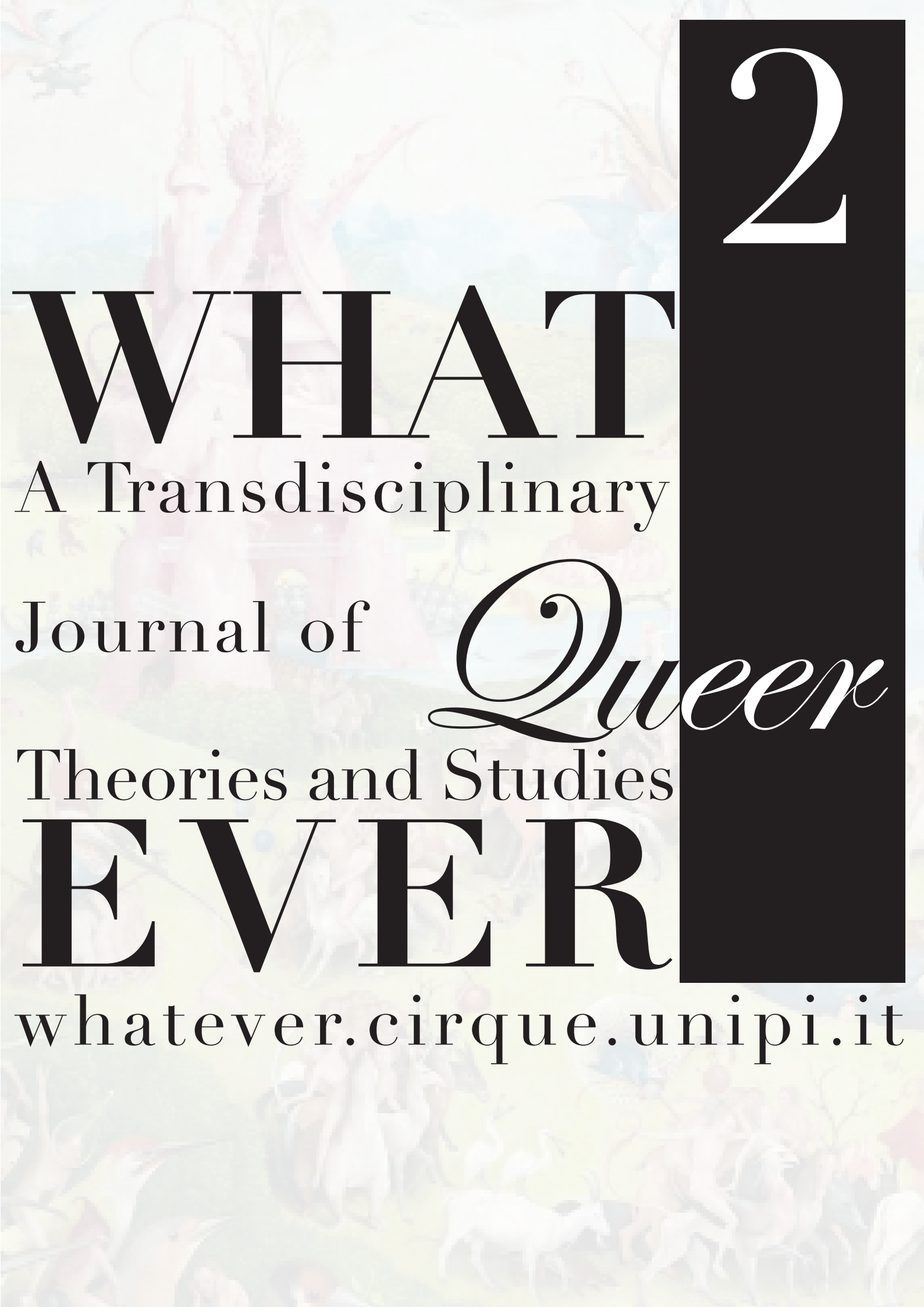




2

WHAT

A Transdisciplinary

Journal of *Queer*

Theories and Studies

EVER

whatever.cirque.unipi.it

Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies is a double-blind, peer-reviewed, open access, yearly academic journal published online under the auspices of CIRQUE, Centro Interuniversitario di Ricerca Queer, see <http://cirque.unipi.it/>

Submissions are accepted in English, French, German, Italian, and Spanish. Please visit whatever.cirque.unipi.it for information and article submission.

direttore@cirque.unipi.it

Journal Board of Directors

Giuseppe Burgio — Kore University

Carmen Dell'Aversano — Università di Pisa, direttore@cirque.unipi.it

Massimo Fusillo — University of L'Aquila

Alessandro Grilli — University of Pisa

Marco Pustianaz — Università del Piemonte Orientale

Scientific Committee

Joseph Bristow — University of California Los Angeles

Marie Hélène Bourcier — Université de Lille

Judith Butler — University of California Berkeley

Antke Engel — Institut für Queer Theory

Charlotte Ross — University of Birmingham

William Spurlin — Brunel University London

MANAGING EDITOR

Giovanni Campolo giovanni@battitoriliberi.it

COPYEDITING AND PRODUCTION

battitoriliberi (desktop publishing collective; www.battitoriliberi.it)

via Carlo Cattaneo 29, 56125 Pisa, Italy.

LAYOUT DESIGN

Alessandro Grilli

ISSN 2611-657X

Volume 2, issue 2, July 2019

Unless otherwise stated, all content is published under CC BY-NC 4.0 license and belongs to its respective author(s).

Table of Contents

Di che cosa parliamo quando parliamo di diritti: uguaglianza, differenze, queer CARMEN DELL'AVERSANO	5
La fondazione del FUORIE la mobilitazione degli artisti (1971-1974) SERGIO CORTESINI	27
Listening for a queer utopia: unexpected pleasures in Baroque castrato roles CAMILLE ROGERS	71
The fire in the voice: Umlilo and the performance of queer South African life ERNST VAN DER WAL	97
Exploring queer spaces in and through the Indian classical dance Bharatanatyam SARA AZZARELLI, GIUDITTA DE CONCINI	117
Tradurre la linea del colore nella performance queer SERENA GUARRACINO	135
Genealogie della maschilità GIUSEPPE BURGIO	155
Ambivalence in encounters with my big fat Greek closet SPYRIDON CHAIRETIS	179
“That dog is real”: queer identities in the new Wes Anderson film <i>Isle of Dogs</i> BIANCA FRIEDMAN	199

Di che cosa parliamo quando parliamo di diritti: uguaglianza, differenze, queer

CARMEN DELL'AVERSANO

ABSTRACT: This paper presents a critique of the Enlightenment concept of rights. Based as it is on equality, it deploys the term in both a descriptive and a prescriptive way, acting as a device to exact the performance of normalcy, and to deprive anyone who proves either unwilling or unable to comply of the “right to have rights”. A queer analysis of equality shows it to be constructed collusively, through the socially shared decision not to notice a number of traits, and to concentrate instead on what two or more objects have in common despite their inevitable differences. To opt out of this collusion means to embark on a radical critique of equality as the foundation of a philosophy of law, and to replace it with a nuanced and respectful consideration of the different and incommensurable needs and vulnerabilities of all sentient beings.

KEYWORDS Queer theory; Philosophy of law; Critical animal studies.

For efficient subordination, what's wanted is that the structure not only not appear to be a cultural artifact kept in place by human decision or custom, but that it appear natural—that it appear to be a quite direct consequence of the facts about the beast which are beyond the scope of human manipulation or revision. It must seem natural that individuals of the one category are dominated by individuals of the other and that as groups, the one dominates the other.

Marilyn Frye

O bailan todos o no baila nadie.
[O ballano tutti o non balla nessuno.]

Tupamaros

La lotta politica è essenzialmente lotta per i diritti. Ma dietro ogni lotta per i diritti (come ad esempio quella per l'estensione del matrimonio alle coppie di persone dello stesso sesso, o per l'omogenitorialità) c'è una precisa concezione dei diritti. Il fatto che questa concezione non venga esplicitata non diminuisce la sua influenza; anzi, è proprio il suo essere data per scontata che la rende, letteralmente, indiscutibile, sottraendola a qualsiasi

possibilità di critica. E questo è un problema; ci sono infatti motivi per ritenere che essa abbia conseguenze non solo logicamente paradossali, ma anche eticamente ripugnanti e politicamente nefaste. Scopo di questo lavoro è appunto esplicitare alcune di queste conseguenze, e suggerire, e cominciare ad esplorare, un approccio alternativo al tema dei diritti. L'elaborazione di un tale approccio rappresenta per me un compito teoricamente centrale e politicamente ineludibile del queer.¹

Il nostro approccio attuale alla questione dei diritti è stato inaugurato dall'Illuminismo, e ha trovato la sua prima espressione politica nelle rivoluzioni americana e francese. Con l'Illuminismo, e le rivoluzioni americana e francese, nella civiltà occidentale si affermò un nuovo concetto dei diritti. In precedenza era stato dato per scontato che il pieno godimento dei diritti costituisse la prerogativa esclusiva e indiscutibile che definiva una classe egemone chiusa; la nuova concezione dei diritti li vede invece come *universali*.

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights, that among these are life, liberty and the pursuit of happiness. That to secure these rights, governments are instituted among men, deriving their just powers from the consent of the governed.

(*Declaration of Independence*, 1776)

¹ Una ricognizione, asistemica ma abbastanza approfondita, della bibliografia sulla 'queer legal theory' rivela che questa mia convinzione (come del resto molte altre) non è largamente condivisa. Fin dai suoi esordi, la queer legal theory (che attualmente rappresenta una branca riconosciuta e consolidata degli studi giuridici, almeno nel mondo anglosassone) si è focalizzata in maniera programmatica ed esclusiva su questioni di sesso, genere e orientamento sessuale, con occasionali benintenzionate escursioni nell'esotico territorio dell'intersezionalità. Manca ad oggi nella disciplina qualsiasi tentativo di andare al di là dell'obiettivo pratico (sicuramente urgente e rilevante) di affermare i diritti dei 'soggetti queer' per queerizzare i fondamenti stessi del discorso giuridico, a cominciare dal concetto centrale e fondativo di 'soggetto di diritto'. Questo approccio essenzialista al pensiero e al linguaggio, per quanto evidentemente incompatibile con i fondamenti filosofici del queer (il concetto di performatività ha un senso unicamente in una prospettiva costruzionista) è del resto largamente diffuso, al punto da essere affermato e condiviso anche dai più fortunati divulgatori nostrani: BERNINI 2017: 53 definisce le teorie queer "filosofie politiche critiche [...] in cui voci e opinioni differenti si confrontano [...] utilizzando il metodo dell'argomento migliore", definizione che trascura il dettaglio che presupporre l'esistenza di un "argomento migliore" (concetto derivato dalla teoria dell'agire comunicativo di Habermas) implica aderire ad una gnoseologia (e di conseguenza ad un'ontologia) essenzialista, posizione radicalmente inconciliabile con il queer.

Ho pertanto evitato di appesantire la bibliografia di questo lavoro con contributi che, per quanto possano apparire superficialmente collegati al mio tema, sono in realtà assolutamente non pertinenti.

ART. 1^{ER}. Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

ART. 2. Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'Homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression.

(Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, 1789)

In una prospettiva queer, ogni volta che si sente la parola ‘universale’ (come ogni volta che si sente la parola ‘normale’...) bisogna drizzare le orecchie. ‘Universale’ vuol dire semplicemente “quelli che vengono lasciati fuori non contano”. E infatti l'immediata applicazione dei principi teorici contenuti nelle prime e più autorevoli affermazioni di questo universalismo (la *Declaration of Independence* degli Stati Uniti e la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* della rivoluzione francese) non è stata universale per niente, in quanto l'effettivo godimento dei diritti è stato di fatto limitato a una serie di categorie ben definite. Questo ha ben poco di sorprendente: queste dichiarazioni avevano lo scopo di legittimare un nuovo ordine politico e sociale, e ovviamente le categorie a cui di fatto venivano riconosciuti i diritti erano le categorie egemoni di questo nuovo ordine. Il paradosso di rivendicare l'universalità dei diritti limitando al tempo stesso il loro godimento a un gruppo molto ristretto aveva una precisa funzione politica, e si trattava di una funzione repressiva. Implicitamente, quello che stava facendo la nuova classe egemone, la borghesia, era dire a tutti quelli che rimanevano fuori “voi non esistete”, escludendoli in questo modo dall'ambito dei possibili interlocutori politici, e rendendo preliminarmente nulla qualsiasi loro possibile rivendicazione.² Che, come cosa da sentirsi dire, non è che sia poi molto meglio di quella che affermava l'Antico regime: “Voi esistete, ma per volontà di Dio siete, e rimarrete sempre, inferiori”.³

² Come dimostra, ad esempio, il fatto che i crimini più efferati compiuti dagli europei contro altre popolazioni, dal colonialismo con la sua tradizione di massacri, allo sterminio dei nativi americani, alla tratta e allo sfruttamento degli schiavi (e ad una guerra civile finalizzata unicamente a difendere il diritto di perpetuare tale sistema di sfruttamento), al genocidio di ebrei, rom e sinti, alle varie forme di segregazione razziale, hanno avuto luogo successivamente alle grandi dichiarazioni illuministe sull'universalità dei diritti, e sono stati perpetrati nella maggioranza dei casi da collettività che si riconoscevano in tali dichiarazioni.

³ In realtà, naturalmente, è molto peggio: dire a qualcuno che è inferiore, sia pure per volontà immutabile di un essere onnisciente, onnipotente e infinitamente buono, vuol dire riconoscerlo come interlocutore, ed esporsi al rischio (che, come dimostrò la rivoluzione francese, non era puramente teorico), di veder controbattere le proprie affermazioni con violenza radicale. Rifiutarsi di riconoscere l'esistenza di qualcuno ha come necessaria implicazione pratica quella di non con-

Questa contraddizione trascurata ma fondamentale ha costituito la base della politica dei diritti dall'Illuminismo ai giorni nostri: in una prospettiva illuministica, è possibile affermare in buona fede che i diritti sono universali (“all men are created equal”) unicamente perché le categorie che rimangono escluse dal godimento dei diritti (le donne nella Francia della rivoluzione, i neri negli Stati Uniti al tempo della dichiarazione di indipendenza, gli animali dovunque oggi...) sono altresì escluse dall'ambito dei possibili soggetti di diritti.⁴

Ma come è possibile dichiarare che i diritti sono universali e *contemporaneamente* escludere innumerevoli classi di soggetti dall'ambito dei possibili soggetti di diritto? Questa situazione paradossale dipende dal fatto che l'universalizzazione dei diritti, che è alla base dell'utopia illuministica che vagheggiamo ancora oggi, è stata accompagnata in parallelo fin dagli esordi da una limitazione drastica e non negoziabile della *variabilità* dei soggetti che possono effettivamente godere di tali diritti. In pratica, il concetto di ‘uguaglianza’, su cui si fondano le argomentazioni sia della Declaration of Independence (“all men are created equal”) sia della Déclaration des droits de l’homme et du citoyen (“Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits”), aveva una funzione al tempo stesso descrittiva e prescrittiva. L'uguaglianza percepita costituiva il fondamento teorico dell'estensione universale dei diritti; ma la conseguenza del fatto che l'estensione

siderare la possibilità che abbia qualcosa da dire, che le sue esperienze, e la sua posizione, abbiano un posto nel mondo, e meritino di essere rappresentate; questo ha due conseguenze: a livello politico tutte le pratiche di repressione violenta e sistematica con cui viene loro negata espressione vengono rese socialmente invisibili, e questo rende enormemente più difficile elaborare e mettere in atto una presa di posizione politica contro di esse; a livello psicologico l'esperienza è quella di una costante, assoluta, radicale disconferma, di una violenza che la modellizzazione originale del concetto (LAING 1961: capitolo 7), che ha come necessaria premessa una qualche forma di interazione, e non il rifiuto della possibilità stessa della relazione, ha difficoltà sia a concepire che ad esprimere.

⁴ Da questo punto di vista, affermare, come fa ARENDT 1951: 296-297, “We became aware of the existence of a right to have rights [...] only when millions of people emerged who had lost and could not regain these rights because of the new global political situation” è possibile unicamente per qualcuno a cui, fino a quel traumatico momento, non soltanto sia stato risparmiato di identificarsi con tutte le categorie che restavano escluse per principio dal godimento di diritti che pure venivano descritti come *naturali*, ma anche che abbia preferito evitare di interrogarsi seriamente sulla loro condizione. Che questa affermazione possa essere stata concepita e formulata da qualcuno che apparteneva, per nascita e per destino, a un gruppo a cui, per oltre un secolo e mezzo, il godimento dei ‘diritti naturali’ era stata presentato come una magnanima e graziosa concessione, subordinata alla rinuncia a tutte le proprie peculiarità distintive – per poi naturalmente essere immediatamente revocata – mi sembra un esempio difficilmente superabile di falsa coscienza.

universale dei diritti si fondasse sulla percezione dell'uguaglianza era che i diritti potessero continuare a venir negati a tutti coloro che non venivano percepiti come uguali; e questo, come la storia dimostra, anche in buona fede e in paesi che si presentavano come democratici.

La trappola dell'Illuminismo, in cui siamo tuttora imprigionati, è che l'universalizzazione dei diritti coincide con la formulazione di un modello universalmente normativo di soggetto, le cui qualità arbitrariamente selezionate (il sesso, la razza, la specie...) circoscrivono 'naturalmente', e pertanto in modo definitivo e indiscutibile, l'ambito di variabilità dei possibili soggetti di diritto. Questo soggetto è il soggetto 'uguale' per definizione, a cui tutti gli altri aspiranti soggetti di diritto devono dimostrare di essere uguali se vogliono che la loro aspirazione venga presa sul serio. E, oltre duecento anni dopo l'Illuminismo, la sua definizione è rimasta la stessa: maschio, bianco, possidente, adulto, sano di mente, cittadino del paese dove risiede, eterosessuale, cisgender e, naturalmente, umano.

Questo vuol dire, in primo luogo, che i diritti sono ben lontani dall'essere universali: in realtà i diritti sono i diritti di coloro che sono capaci di (e disposti a) fornire quella che in termini queer possiamo definire una performance soddisfacente di un modello predefinito di soggetto. Ad esempio, non è affatto vero che in Italia le persone omosessuali non si possono sposare; quello che non possono fare è sposare una persona del loro stesso sesso; in pratica, lo stato italiano ai propri cittadini omosessuali dice: "Tu hai diritto al matrimonio (che la Corte costituzionale, con la sentenza 245/2011, ha definito come un diritto umano fondamentale, da cui nessuno può essere escluso, neppure lo straniero clandestino), *se e solo se* accetti di fornire una performance credibile e sincera del vero soggetto di diritti, vale a dire l'eterosessuale. Altrimenti ti dovrai accontentare di un istituto giuridico segregazionista come quello delle unioni civili, esattamente come i neri nel sud degli Stati Uniti negli anni Cinquanta dovevano accontentarsi di sedersi in fondo agli autobus".

In secondo luogo, il modello di soggetto di diritto è definito avendo come punto di riferimento coloro il cui godimento dei diritti è già aporofobico e indiscutibile, e pertanto 'naturale': tutti coloro che vogliono proporsi come soggetti di diritto, affinché la loro pretesa possa sperare di essere presa sul serio, devono in primo luogo cercare di assimilarsi il più possibile al soggetto normale e normativo di diritti. Ad esempio, la vita delle persone transessuali è tanto meno difficile (non certo tanto più facile...) quanto più

queste persone ‘passano’, vale a dire si approssimano all’aspetto ‘normale’ del sesso verso cui hanno transizionato.

Infine, il giudizio sulla possibilità di essere ammessi alla categoria dei soggetti di diritto è affidato, senza nessuna possibilità di ricorso o di appello, non ad un’ipotetica autorità esterna, imparziale e sovraordinata, bensì a questi stessi ‘soggetti naturali’, agli uguali senza se e senza ma. Ad esempio, a decidere se le persone omosessuali o transessuali possono avere dei diritti, e quali diritti possono avere, sono invariabilmente gli eterosessuali cisgender.

Queste tre condizioni, che definiscono il concetto illuministico di diritto e il suo soggetto, hanno conseguenze devastanti.

Anzitutto, il fatto che le qualità decisive per il godimento dei diritti siano arbitrariamente selezionate da coloro che hanno il potere di concedere o di negare tale godimento prendendo come modello la propria identità vuol dire che gli accidenti di questa identità (il colore della pelle, il sesso, l’orientamento sessuale, la religione, le risorse finanziarie, la specie...) diventeranno ‘naturalmente’ (e pertanto in modo irriflesso e indiscutibile) proprietà necessarie e normative del soggetto di diritti. Tutte le forme di discriminazione sono conseguenza di questo fatto.

Inoltre, per tutti coloro che si trovano esclusi dal godimento dei diritti, l’esistenza di un modello prescrittivo del soggetto di diritti funziona come un meccanismo opprimente di ricatto e di discriminazione. Da un lato, tutti coloro che si trovano ad essere esclusi dai diritti considereranno (del tutto a ragione) una performance convincente del modello come una condizione fondamentale per la sopravvivenza, e pertanto non risparmieranno sforzi per dimostrare la propria omologazione; dall’altra, alcuni necessariamente si dimostreranno non in grado di fornire (o non saranno disposti a fornire) una performance soddisfacente, e continueranno pertanto ad essere oggetto di discriminazione. E la cosa atroce è che a discriminarli saranno anche e soprattutto coloro che, partendo dalla stessa categoria discriminata, riescono o sono disposti a fornire performances più convincenti.

E qui è il caso di discutere in dettaglio un esempio concreto.

<http://www.lezpop.it/nozze-gay-poliamore-e-coppia-aperta-qual-e-il-confine/comment-page-1>

Nozze gay, poliamore e coppia aperta. Qual è il confine?

Per caso mi son imbattuta nel documento politico del Roma Pride, che si terrà sabato 13 giugno. Dopo un lungo, e sacrosanto, elenco di premesse, mi sono

soffermata sul capitolo intitolato “*Le nostre battaglie*”, in particolar modo sul paragrafo “*Per le reti di affetti*”. Ecco quanto si legge:

Riconoscimento, tutela della dignità, rispetto della libertà e parità di diritti, è questo che le persone LGBTQI rivendicano con il Roma Pride. Dopo anni di vane attese, per tutte e tutti noi è giunto il momento dei fatti, senza più mediazioni, senza più rinunce, senza più tentennamenti, *senza compromessi*.

Per questo esigiamo leggi che guardino laicamente alla realtà plurale e multiforme delle identità, degli affetti, delle famiglie, delle figlie e dei figli: il *matrimonio civile* per le coppie formate da persone dello stesso sesso, su un piano di piena uguaglianza formale e sostanziale rispetto alle coppie eterosessuali, l'*accesso alle adozioni* e la *tutela dell'omogenitorialità*, il riconoscimento dei poliamori e delle relazioni aperte come differenti forme di affettività che ciascuna e ciascuno di noi può scegliere liberamente.

L'ultima frase, lo ammetto, mi ha lasciata alquanto perplessa. Premessa. Non c'è nessun giudizio morale in quello che sto per scrivere, né ho pregiudizi nei confronti delle persone che scelgono di avere una relazione aperta. Anzi. Ognuno fa della propria vita quello che meglio crede. Nel momento in cui si parla di due o più adulti, consenzienti, beh c'è poco da dire: scegliere il tipo di relazione che si desidera è una libertà fondamentale. E su questo sono pienamente d'accordo con quanto scritto sul sito del Roma Pride. Quello che stona, però, è accostare le due rivendicazioni.

Mi spiego meglio. Manifestare per chiedere “il matrimonio civile per le coppie formate da persone dello stesso sesso, su un piano di piena uguaglianza formale e sostanziale rispetto alle coppie eterosessuali, l'accesso alle adozioni e la tutela dell'omogenitorialità” è una cosa. Chiedere il “il riconoscimento dei poliamori e delle relazioni aperte” è un'altra. Per esempio, in che modo lo Stato dovrebbe rispondere a tali rivendicazioni? Nel primo caso, la sappiamo tutti: matrimonio egualitario. Ma nel caso del poliamore o delle relazioni aperte, quali sarebbero le soluzioni politiche o legislative che lo Stato dovrebbe offrire?

La prima risposta che mi viene in mente, quella più banale, sarebbe l'introduzione della poligamia. Certo, è possibile che, nel mio mondo “piccolo borghese”, abbia delle difficoltà nel mettere a fuoco alcuni passaggi. Come dire, il matrimonio contratto da due o più soggetti è l'unica possibilità che riconosco come forma di tutela dell'affettività. E magari mi sfuggono le innumerevoli combinazioni legali per il riconoscimento delle relazioni poliamorose (resta il caso delle coppie aperte: quale sarebbe la rivendicazione da fare allo Stato?). Ma non essendo esplicitate nemmeno sul sito del Roma Pride, la mia fantasia, per quanto sfrenata, fatica a cogliere il senso della richiesta politica nei confronti di questi tipi di relazioni.

Il punto, però, è che matrimonio egualitario, coppia aperta e relazioni poliamorose viaggiano su due binari diversi. Il primo riguarda il concetto di uguaglianza: se l'omosessualità è un orientamento sessuale al pari dell'eterosessualità, allora gay, lesbiche, bisessuali ed eterosessuali devono godere degli stessi diritti.

Ed è quello per cui ci battiamo. Il poliamore, le coppie aperte, invece, sono forme di affettività che prescindono dall'orientamento sessuale (mica riguardano solo le coppie gay?), ma si vanno ad incastrare in un concetto più ampio, cioè quello della ridefinizione delle libertà individuali.

Ma nel momento in cui la comunità LGBT non ha nessun diritto riconosciuto, è davvero necessario mettere sullo stesso piano entrambe le battaglie? Non sarebbe, forse, più giusto scindere le rivendicazioni politiche 'concrete', da quelle più 'astratte', culturali e sociali, legate alle diverse forme di affettività? Forse sono davvero troppo 'borghese' per cogliere certe sfumature. O semplicemente, sono una lesbica noiosissima (come direbbe Citati) che da vent'anni aspetta il giorno in cui verrà riconosciuta dallo Stato uguale a tutti gli altri cittadini. Resta il fatto che, qualunque siano le vostre rivendicazioni, partecipare al Roma Pride sabato 13 giugno è cosa buona e giusta.

Contariamente alle apparenze, questo non è un blog delle sentinelle in piedi: questo è uno dei principali punti di riferimento della cultura omosessuale nella blogosfera italiana.

Si potrebbe analizzare molto a lungo questo testo. Adesso quello che ci interessa è notare come la posizione discriminatoria dell'autrice si fondi proprio sull'uso del concetto che teoricamente dovrebbe avere la funzione di rendere impossibile concepire, formulare e mettere in atto posizioni discriminatorie, quello appunto di *uguaglianza*:

Il punto, però, è che matrimonio egualitario, coppia aperta e relazioni poliamorose viaggiano su due binari diversi. Il primo riguarda il concetto di uguaglianza: se l'omosessualità è un orientamento sessuale al pari dell'eterosessualità, allora gay, lesbiche, bisessuali ed eterosessuali devono godere degli stessi diritti. Ed è quello per cui ci battiamo.

Evidentemente⁵ il "concetto di uguaglianza" non può riguardare le famiglie composte da più di due adulti.⁶ Ed è proprio la convinzione che le persone poliamorose non siano, e non possano pretendere di essere considerate, uguali, che impedisce all'autrice di immaginare che le loro rivendicazioni non siano puramente "'astratte', culturali e sociali, legate alle diverse forme

⁵ Checché ne dicano i giuristi; si veda ad esempio DEN OTTER 2015.

⁶ Probabilmente il motivo è che, come mi disse una volta un conoscente gay, "da che mondo è mondo il matrimonio è sempre stato tra due persone"; evidentemente il fatto che, per una parte considerevole della storia, almeno della civiltà occidentale, il "matrimonio tra due persone", se queste due persone erano dello stesso sesso, abbia rappresentato nella teoria del diritto il caso paradigmatico di contratto nullo rappresenta un dettaglio trascurabile.

di affettività”, ma possano essere anche giuridiche e politiche, esattamente come quelle delle persone omosessuali.

La presa di posizione di LezPop (che sta per miriadi di altre analoghe) è una conseguenza diretta del ruolo devastante che nel discorso dei diritti dall'Illuminismo in poi ha avuto proprio il concetto su cui si fonda l'affermazione dell'universalità dei diritti, quello appunto di *uguaglianza*.

Può essere interessante ricordare come, prima che nel discorso illuminista sui diritti, questo concetto abbia avuto un posto importante nelle argomentazioni di Platone sull'esistenza del mondo delle idee. Platone parte dall'osservazione che nel mondo reale non esistono e non possono esistere due oggetti uguali: anche se noi disegniamo due triangoli uguali o due segmenti uguali, i due disegni avranno sempre delle, per quanto minime, differenze. Secondo Platone, il motivo per cui in geometria è possibile parlare di triangoli o segmenti uguali è che noi conosciamo l'uguaglianza pur senza averne mai fatto realmente esperienza; e il motivo per cui la conosciamo è che l'uguaglianza è un'*idea*, e noi umani attraverso il nostro intelletto possiamo avere accesso al mondo delle idee.⁷ (Questo è, tra l'altro, il motivo per cui la matematica aveva un posto così centrale nell'educazione filosofica secondo Platone.)

Nel suo risoluto antiessenzialismo, il queer è una posizione abbastanza lontana dall'idealismo platonico; l'interpretazione dell'uguaglianza che intendo proporre qui è che l'uguaglianza è un concetto *collusivo*. Nel caso dei due triangoli noi, in una prospettiva matematica, *ci mettiamo d'accordo* per scegliere di focalizzare la nostra attenzione esclusivamente sulle lunghezze dei lati e sulle misure degli angoli, trascurando completamente altri fattori, come ad esempio il colore o lo spessore dei segmenti che rappresentano i lati, oppure se le figure sono state disegnate da me o da Leonardo da Vinci. Esattamente allo stesso modo, nel discorso sui diritti si sceglie di comune accordo di concentrare l'attenzione su alcuni tratti che tutti i soggetti di diritto o aspiranti tali hanno in comune, trascurando completamente tutto ciò che hanno di diverso. Contrariamente alla modellizzazione corrente, il giudizio di uguaglianza non è la conseguenza 'logica', diretta e ineludibile, di una constatazione 'oggettiva' di similitudine; al contrario, è l'attribuzione di una valenza definitoria e dirimente ad alcune somiglianze (necessariamente accompagnata dalla parallela scotomizzazione di una serie di

⁷ Platone, *Fedone*, 74b-75a.

altrettanto ‘oggettive’ differenze) ad essere conseguenza della decisione, in ultima analisi arbitraria, di considerare equivalenti due (o più) oggetti, e di conferire realtà sociale agli effetti pragmatici di questa decisione.⁸ Nel caso della blogger di LezPop il ragionamento è questo: la mia compagna e io (come qualunque altra coppia omosessuale) abbiamo in comune con il soggetto aproblematico e naturale dei diritti, che sono gli eterosessuali che possono sposarsi, un’affettività monogama seriale, pertanto i nostri diritti vanno riconosciuti; le persone poliamorose “escono dal seminato” della monogamia seriale (non a caso il titolo del post è “Nozze gay, poliamore e coppia aperta. Qual è il confine?”), e pertanto la tutela della loro relazioni non “riguarda il concetto di uguaglianza”.

In questo ragionamento vengono completamente scotomizzati altri fattori, come ad esempio il fatto che gli eterosessuali rappresentano il soggetto naturale dei diritti nel nostro ordinamento giuridico, mentre sia le persone omosessuali come l’autrice, sia le persone poliamorose, che lei tiene tanto

⁸ Ad esempio, non è perché A, B e C sono in grado di parlare che noi li consideriamo uguali: è perché abbiamo deciso di considerare uguali A, B e C che, cercando un tratto che li accomuni, e che al tempo stesso escluda coloro che abbiamo deciso di non considerare uguali (ad esempio D, E ed F), scegliamo di focalizzarci, nella nostra costruzione arbitraria e interessata di una loro ‘essenza’ che possa agire come fondamento ‘oggettivo’ del trattamento differenziale che abbiamo deciso di riservare loro, sul fatto che, a differenza di D, E ed F, essi siano in grado di parlare. Che le cose siano andate (e vadano) effettivamente così è dimostrato (per non considerare che un unico caso) da un esame delle argomentazioni dei teorici della schiavitù che, da Aristotele in poi, non si sono fatti alcun problema a considerare non uguali esseri tutti allo stesso modo dotati di parola, né, reciprocamente, a considerare equivalenti esseri dotati di parola ed esseri che non lo sono (Aristotele, *Politica* 1252b: ὁρθῶς Ἡσίοδος εἶπε ποιήσας “οἶκον μὲν πρῶτιστα γυναῖκά τε βοῦν τ’ ἀροτῆρα”· ὁ γὰρ βοῦς ἀντ’ οἰκέτου τοῖς πένησιν ἐστίν. “A ragione Esiodo ha detto in un verso: ‘Prima di tutto una casa, una moglie e un bue per arare’: infatti per i poveri il bue sta al posto dello schiavo”; Varrone, *De re rustica*, I, 17, 1: *Nunc dicam, agri quibus rebus colantur. Quas res alii dividunt [...] in tres partes, instrumenti genus vocale et semivocale et mutum, vocale, in quo sunt servi, semivocale, in quo sunt boves, mutum, in quo sunt plaustra*. “Dirò adesso per mezzo di quali strumenti si coltivino i campi. Tali strumenti alcuni li dividono [...] in tre categorie, strumenti parlanti, semiparlanti e muti; parlanti sono gli schiavi, semiparlanti sono le bestie, e muti sono gli attrezzi”).

Può essere interessante osservare a margine che, in un passo non abbastanza citato della *Politica*, Aristotele ricorda che già nel IV secolo a.C. (o prima) esisteva un’opposizione di principio all’esistenza stessa della schiavitù che rifiutava di riconoscere una differenza di natura tra padroni e schiavi, e di conseguenza condannava le disparità esistenti tra di loro in quanto dovute esclusivamente all’uso della forza; le opere in cui trovava espressione non sono (chissà come mai...) arrivate fino a noi: τοῖς δὲ παρὰ φύσιν τὸ δεσπόζειν (νόμῳ γὰρ τὸν μὲν δοῦλον εἶναι τὸν δ’ ἐλεύθερον, φύσει δ’ οὐθὲν διαφέρειν)· διόπερ οὐδὲ δίκαιον· βίαιον γάρ. “Per altri l’esistenza della schiavitù è contro natura (la differenza tra libero e schiavo è un fatto di convenzione e non di natura); per questa ragione la schiavitù non è neppure giusta, in quanto è frutto di violenza” (*Politica*, 1253 b20-3).

a lasciare fuori dal “confine”, nel nostro attuale ordinamento giuridico sono pesantemente discriminate. Questa scelta è interessante; e non soltanto perché permette alla blogger di LezPop e alle sue commentatrici di continuare serenamente a vivere nella falsa coscienza, ma perché ha una conseguenza politica relevantissima per la concettualizzazione della lotta per i diritti.

Ci sono due modi filosoficamente del tutto incompatibili di lottare per i propri diritti: uno è affermare “anche se la società non se ne è ancora accorta, io sono *uguale*, vale a dire rappresento in maniera credibile il soggetto normativo di diritti, per cui è dovere della società concedermi il godimento dei diritti. Tuttavia, non tutti sono *uguali*, per cui la società può a ragione rifiutarsi di concedere a qualcun altro *gli stessi diritti* per cui sto lottando io”. In pratica, una persona che dice questo sta cercando di scaricare lo stigma della diversità su qualcun altro dicendo al soggetto naturale di diritto più o meno questo: “Io non sono diverso; se guardi bene, io in realtà sono perfettamente conforme al modello dei normali: i veri diversi sono quelli lì. Se mi fai entrare nel tuo club potremo fare causa comune contro di loro”. Questa forma di lotta per i diritti è, ad esempio, quella della persona che gestisce LezPop ed è, come abbiamo peraltro appena visto, compatibile con posizioni per altri versi pesantemente discriminatorie.

L’altro modo di lottare per i propri diritti è affermare invece: “Io lotto per i miei diritti perché sono nella posizione più adatta per farlo; ma nel farlo io non accetto il ricatto dell’uguaglianza, perché questa mia lotta prescinde completamente dalla mia volontà o capacità di assimilarmi al soggetto normativo dei diritti. Infatti il diritto di avere diritti non presuppone l’uguaglianza: i diritti non rappresentano la ricompensa dovuta a chi è capace di dimostrare di essere uguale, ma vanno riconosciuti a chiunque possa essere danneggiato dalla loro mancanza, quindi non solo e neppure prioritariamente a me, ma a *tutti* gli oppressi e i discriminati, e tanto più urgentemente quanto più è grave la discriminazione e l’oppressione che subiscono”. Non credo di aver bisogno di spiegare quale delle due posizioni sia quella queer.

Si noterà che in questa seconda posizione l’uguaglianza, che era il fondamento dei diritti nelle grandi dichiarazioni illuministiche, non ha più alcun ruolo: i diritti spettano non agli uguali (vale a dire a chi la società ha collusivamente deciso di considerare uguale, scotomizzando le differenze che inevitabilmente esistono tra due individui qualsiasi, fossero pure due gemelli omozigoti), bensì a tutti coloro che vivono peggio se non se li vedono

riconosciuti. Alla base del discorso dei diritti viene collocata non più quella sopravvivenza dell'idealismo platonico che è l'uguaglianza bensì il riconoscimento delle differenze, in quanto i diritti, per tutelare efficacemente i soggetti, devono seguire il profilo delle loro individualità: l'affettività di alcune persone non segue il modello della monogamia seriale, per cui non ha senso proporre il diritto al matrimonio tra due persone come 'universale', in quanto questa pretesa universalità ha come presupposto la negazione dell'esistenza delle persone poliamorose come possibili soggetti di diritti.

Come mostra l'esempio delle persone poliamorose, e del post di LezPop, per la sua focalizzazione sul concetto, assolutamente chimerico e supremamente manipolabile, dell'*uguaglianza*, l'affermazione dell'universalità dei diritti, che ha rappresentato il punto focale della filosofia politica illuministica, ha avuto fin dall'inizio una valenza, e un effetto, ricattatori: i diritti sono stati promessi a coloro che erano capaci di fornire, e disposti a fornire, una performance credibile e soddisfacente del soggetto dei diritti, dell'*'uguale per definizione'*.⁹ L'universalizzazione dei diritti ha avuto pertanto come conseguenza l'istituzione di un gigantesco apparato di omologazione che ha lo scopo di farci *diventare* tutti uguali in maniera che la nostra uguaglianza possa poi essere *riconosciuta*, una specie di catena di montaggio psicologica e sociale attraverso cui bisognava – e tuttora bisogna – passare per poter essere riconosciuti come degni di avere accesso a questi diritti che, contro ogni evidenza e ogni logica, ci ostiniamo a definire 'universali'. Un effetto fondamentale dell'azione della catena di montaggio è quello di costituirci come soggetti le cui aspirazioni, i cui desideri, i cui gusti si conformano all'offerta di diritti che in una determinata società vengono presentati come appannaggio dei pienamente uguali e, conseguentemente, come legittimo oggetto delle lotte dei non ancora uguali: ad esempio, le persone omosessuali possono desiderare di sposarsi e di avere

⁹ Il caso focale di questo ricatto, dispiegatosi sul territorio di un intero continente nel corso di un secolo e mezzo e conclusosi con il genocidio, è naturalmente quello degli ebrei d'Europa, ai quali sia i teorici illuministi sia i governi dei paesi dove risiedevano prospettarono la possibilità di arrivare a conseguire l'uguaglianza di diritti con gli altri cittadini unicamente al termine di un processo di sistematica eradicazione delle loro peculiarità culturali, sociali, etiche, e in gran parte anche religiose; processo che notoriamente ebbe come esito da un lato la perfetta assimilazione degli ebrei alla classe egemone delle società in cui vivevano, la borghesia, e dall'altro l'esplosione, immediatamente successiva, dell'antisemitismo eliminazionista che culminò nella shoah. Per la sua rilevanza centrale in relazione alla questione del 'ricatto dell'uguaglianza' la vicenda dell'assimilazione rappresenta uno dei miei principali interessi attuali di ricerca; DELL'AVERSANO 2018b presenta un primo risultato del mio lavoro.

o adottare dei bambini, ma non possono desiderare di vivere in famiglie poliamorose riconosciute dalla legge come tali perché altrimenti non solo Gesù piange ma anche la blogosfera omosessuale, come abbiamo appena visto, gli dà addosso.¹⁰

L'esempio del post di LezPop ci permette di riconoscere un fatto importantissimo: che questa catena di montaggio funziona a pieno regime anche all'interno del movimento LGBTI, dove tutte le forme di vita che mettono in questione caselle e categorie vengono percepite come 'pesi morti' che rallentano la marcia gloriosa verso l'uguaglianza. Non soltanto le persone poliamorose, ma anche le persone trans non dicotomiche, quelle bisessuali e quelle intersessuali, vengono tenute fuori dall'autorappresentazione di un movimento che ha come finalità ultima l'assimilazione ai 'normali', considerata come presupposto imprescindibile per poter presentare con

¹⁰ È fondamentale osservare che l'unico motivo per cui il ricatto della performatività ("performance" is not a singular 'act' or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production"; BUTLER 1993: 95) sfocia relativamente di rado nella violenza è che il primo e più importante ambito di omologazione normativa nella costituzione dei soggetti riguarda i desideri. Questo tema fondamentale è stato naturalmente esplorato in maniera approfondita e sistematica da Foucault a partire da *La volontà di sapere* (1976): "Creando quest'elemento immaginario che è 'il sesso', il dispositivo di sessualità ha suscitato uno dei suoi principi interni di funzionamento più essenziali: il desiderio del sesso – desiderio di averlo, desiderio di accedervi, di scoprirlo, di liberarlo, di articolarlo in discorso, di formularlo in verità. Esso ha costituito 'il sesso' come desiderabile. E questa desiderabilità del sesso fissa ciascuno di noi all'ingiunzione di conoscerlo, di portarne alla luce la legge e il potere; questa desiderabilità ci fa credere che affermiamo contro ogni potere i diritti del nostro sesso, mentre nei fatti ci lega al dispositivo di sessualità, che ha fatto emergere dal fondo di noi stessi il tenebroso bagliore del sesso come un miraggio in cui crediamo di riconoscerci" (FOUCAULT 1976: trad. it. 139).

Questa citazione di Foucault, e tutta l'argomentazione serrata e ineludibile di cui fa parte, proveniente da quello che è probabilmente il libro più citato e più idolatrato (ma meno compreso) della storia degli studi queer, se correttamente e coerentemente intesa dovrebbe rappresentare una pietra tombale per 1) la valenza identitaria dell'orientamento sessuale; 2) l'ipostatizzazione della sessualità come elemento fondativo, e quindi assoluto e non negoziabile, dell'identità personale; 3) l'affermazione di un'identità sessuale, o della sua 'liberazione' come fondamento di un programma politico credibile; 4) la possibilità di attribuire al desiderio (sessuale o di altro genere) un ruolo teoricamente produttivo e politicamente centrale; 5) il queer come è oggi declinato dal 99% dei suoi proponenti.

Va osservato a margine come sia abbastanza peculiare riscontrare che negli scritti di Foucault non venga mai menzionata una teoria che sicuramente gli era nota, e la cui pertinenza alle sue tesi non poteva essergli sfuggita: quella del desiderio mimetico di René Girard (espressa per la prima volta in GIRARD 1961), che rappresenta la più radicale deontologizzazione del desiderio nella storia della cultura occidentale.

successo rivendicazioni politiche.¹¹

In una prospettiva queer quello che è più interessante sono gli scarti di questa catena di montaggio.

Gli scarti sono tutti coloro che non possono essere *resi* uguali e che quindi non verranno mai *riconosciuti* come uguali. Sono quelli che non possono o non vogliono accettare il ricatto dell'uguaglianza, o che proprio non lo comprendono, e che pertanto si trovano esclusi dal novero dei possibili soggetti di diritto. Il problema è che i diritti sono sempre definiti come universali, per cui a questi soggetti non viene detto "Non ti diamo i diritti"; gli viene detto (implicitamente, perché farlo esplicitamente significherebbe riconoscerli come interlocutori, e quindi come esistenti) "Tu non esisti", cancellandoli in questo modo dall'orizzonte dell'interlocuzione e del dibattito.

È fondamentale notare che queste due affermazioni hanno conseguenze sociali e politiche completamente diverse. La prima lascia aperta la possibilità della rivendicazione, della lotta politica, e pertanto della vittoria: è ciò

¹¹ La storia dell'ebraismo europeo presenta istruttivi paralleli per questo atteggiamento non soltanto moralmente vilissimo, ma anche pragmaticamente del tutto improduttivo. Quando, nell'ultimo quarto del diciannovesimo secolo, la Germania divenne meta di immigrazione, temporanea o permanente, per centinaia di migliaia di ebrei spesso poverissimi provenienti dall'Europa orientale, gli ebrei tedeschi, che avevano ottenuto nel 1871 la piena uguaglianza di diritti civili e si percepivano come parte integrante della borghesia colta del paese, preoccupati che l'impresentabilità dei nuovi arrivati si riflettesse in maniera poco lusinghiera su di loro, reagirono in più occasioni con violento malanimo; ad esempio, quando, nel 1894, rappresentanti del neocostituito *Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* (l'organizzazione che rappresentava gli ebrei tedeschi) incontrarono per la prima volta il ministro degli esteri, una delle principali preoccupazioni che espressero riguardò la possibilità che gli ostacoli frapposti all'immigrazione dall'Est (che era praticamente soltanto immigrazione ebraica) non fossero sufficientemente saldi; questa era, naturalmente, anche una delle priorità politiche delle famigerate "petizione degli antisemiti" (ASCHHEIM 1982: 44 e 60). Per la loro natura collettiva e spesso ufficiale e la loro frequenza sistematica, manifestazioni di questo tipo rappresentano probabilmente il caso più eclatante e più vistoso di quella classe di espedienti di gestione dello stigma che Goffman chiama "disidentifiers" (GOFFMAN 1963: 44); le motivazioni profonde di questo atteggiamento sono state sintetizzate nella maniera più memorabile da André Aciman: "He derided all in-laws and acquaintances who looked typically Jewish, not because he did not look so himself, or because he hated Jews, but because he knew how much others did. *It's because of Jews like them that they hate Jews like us*" (ACIMAN 1994: 13, corsivo dell'autore).

Malauguratamente, la coerente e sistematica strategia di dissimilazione della borghesia ebraica colta della Germania di fine secolo rispetto ai pidocchi degli ambulanti galiziani, come oggi quella dei gay rispettabili e monogami, palestrati sotto i loro abiti firmati, rispetto alle drag queen prosperose in tacchi a spillo e lustrini, trascurano il dettaglio, di rilevanza pratica non secondaria, che, per l'omofobo come per l'antisemita, i giudei e i froci sono tutti uguali, come dimostra il fatto storico abbastanza inoppugnabile che gli Ostjuden degli *shtetl* polacchi ed Edith Stein (non soltanto titolare di un dottorato conseguito con Edmund Husserl ma anche convertita al cattolicesimo, nonché monaca di clausura) finirono esattamente negli stessi vagoni piombati.

a cui assistiamo adesso nel caso dei diritti delle persone omosessuali, a cui per fortuna ormai nessuno può più dire “Tu non esisti”, e che pertanto una serie di diritti, almeno nelle cosiddette democrazie occidentali, se li stanno conquistando. La seconda ha lo scopo di rendere inconcepibile e impraticabile qualsiasi forma di rivendicazione e di lotta politica, o di marginalizzarle, ridicolizzarle e renderle inefficaci nel caso insorgano.

Da un punto di vista queer è essenziale riconoscere che la linea che separa le due situazioni non è fissa e immutabile ma si sposta continuamente; spesso, tra l'altro, con una rapidità sconcertante: nel 1986 la corte suprema degli Stati Uniti affermò, in quella pietra miliare dell'omofobia giudiziaria che è la sentenza *Bowers vs. Hardwick* che “to claim that a right to engage in sodomy is ‘deeply rooted in this nation’s history and tradition’ or ‘implicit in the concept of ordered liberty’ is, at best, facetious” (SEDGWICK 1990: 6); nel 2003, in *Lawrence vs. Texas*, la stessa corte affermò “*Bowers vs. Hardwick* was not correct when it was decided, and is not correct today. [...] *Bowers vs. Hardwick* should be, and now is, overruled” (SEDGWICK 1990, “Preface” all’edizione del 2008: xiv). Per questo il compito fondamentale di una teoria queer dei diritti è concentrare la propria attenzione sui margini resi invisibili, e pertanto non concettualizzabili, dalla forma che i diritti assumono in un dato momento della storia di una società, mettere al centro della propria riflessione gli scarti più irrecuperabili della catena di montaggio che costituisce i soggetti, e rivolgere le proprie capacità di azione politica ai diritti considerati ‘fuori questione’, quelli la cui affermazione viene combattuta non con l’aperta ostilità bensì con l’arma assai più insidiosa e subdola del ridicolo.

Al momento, questo è il caso dei diritti degli animali non umani.

Come abbiamo visto, la concezione dei diritti che ha dato forma alle società occidentali dall'Illuminismo in poi ha avuto come fondamento quello che abbiamo definito il ricatto dell'uguaglianza: per essere considerati soggetti di diritto bisogna assimilarsi, vale a dire presentarsi come *uguali*, fornendo una performance convincente del soggetto normativo dei diritti. Di conseguenza, una critica queer di questa concezione dei diritti, in quanto critica della normatività delle performances, ha come necessario punto di partenza il rifiuto del ricatto dell'uguaglianza. Ora, gli animali non umani sono l'inassimilabile per definizione, perché non solo non sono in condizione di accettare il ricatto dell'uguaglianza, “Diventa simile a me e ti darò i diritti”, ma non possono proprio comprenderlo; per questo i diritti degli animali non umani rappresentano il caso teoricamente più

interessante per un'analisi queer dei diritti.¹²

Cominciamo con una semplice osservazione: l'unico motivo per cui la maggior parte di noi non trova nulla di sbagliato nell'uccidere qualcuno che non gli ha fatto niente di male, né mai potrebbe fargliene, solo perché gli piace il sapore del suo cadavere è che non ha mai considerato la vittima di questa uccisione (che può essere solo e unicamente un animale non umano) come un possibile soggetto di diritto.

E il motivo per cui non abbiamo mai considerato gli animali non umani come soggetti di diritto, neppure dei diritti più elementari come il diritto alla vita, è che non corrispondono all'ideale normativo del soggetto di diritti, che poi siamo noi: gli animali non sono *uguali* (ovviamente a noi), quindi non hanno diritti. In pratica, il ragionamento, ridotto alla sua forma essenziale è: "Possiamo fargli qualunque cosa perché non sono come noi".

In questa sintesi schematica il ragionamento palesa tutta la sua illogicità: a decidere che 'noi' rappresentiamo il criterio di valore, che permette di discriminare (perché di questo si tratta) chi ha diritto di vivere e chi invece, pur non essendosi mai macchiato di alcuna colpa, merita di morire, non è stata un'autorità esterna, imparziale, superiore e magari pure onnisciente: siamo stati *noi*. Il fondamento della nostra etica è l'egocentrismo. E qui non so trattenermi dal citare il mio testo queer preferito, che non è né Butler né Sedgwick bensì *Su verità e menzogna in senso extramorale* di Nietzsche:

Vi furono eternità in cui [l'intelletto umano] non esisteva; quando per lui tutto sarà nuovamente finito, non sarà avvenuto nulla di notevole. Per quell'intelletto, difatti, non esiste una missione ulteriore che conduca al di là della vita umana. Esso piuttosto è umano, e soltanto chi lo possiede e lo produce può considerarlo tanto pateticamente, come se i cardini del mondo ruotassero su di lui. Se noi riuscissimo a intenderci con la zanzara, apprenderemmo che anch'essa nuota nell'aria con questo pathos e si sente il centro – che vola – di questo mondo. [...]

[All'uomo] costa molta fatica ammettere che l'insetto o l'uccello percepiscono un mondo del tutto differente da quello umano, e che la questione di determinare quale delle due percezioni del mondo sia la più giusta è del tutto priva di senso, poiché una misura in proposito dovrebbe essere stabilita in base al criterio della percezione esatta, cioè in base a un criterio che non esiste (NIETZSCHE 1870-1873).

¹² La rilevanza del caso degli animali non umani per la teoria queer del diritto è uno dei principali fondamenti teorici di una corrente del queer che si è affermata negli ultimi anni, quella dell'animal queer; il lavoro più sistematico sul tema è probabilmente DELL'AVERSANO 2010.

Uscire da questa posizione razionalmente e moralmente insostenibile che abbiamo definito egocentrismo etico implica riconoscere che noi umani non siamo gli unici soggetti di diritto, ma che i diritti fondamentali, ad esempio alla vita, alla libertà, a non essere sottoposti a tortura, non sono appannaggio esclusivo di chi performa l'ideale normativo di soggetto di diritti (che "per puro caso" coincide con la nostra identità, quella umana), bensì vanno riconosciuti a chiunque possa essere danneggiato dal mancato riconoscimento di questi diritti, e questo include tutti gli esseri senzienti. Riconoscere agli animali non umani lo status di soggetti di diritto ci obbliga a rinunciare al mito di un soggetto 'naturale' di diritto (che, guarda caso, siamo sempre noi) e a riconoscere invece la natura costruita, coercitiva e repressiva di questo modello di soggetto in cui da sempre ci identifichiamo; la decostruzione delle identità e la denaturalizzazione delle loro performances è l'atto fondante e fondamentale della critica queer;¹³ di conseguenza la denaturalizzazione del soggetto di diritti è l'atto fondante di una filosofia del diritto queer.

Questo atto ha diverse conseguenze interessanti. La prima è che, per poter affermare di comportarmi in maniera morale, non è più sufficiente che io non imprigioni, non torturi e non uccida altri soggetti umani, ma è necessario che io mi astenga anche dall'imprigionare, torturare e uccidere anche soggetti non umani. E per farlo dovrò rifiutarmi di continuare a partecipare alle innumerevoli occasioni di sfruttamento e violenza attraverso cui, nelle situazioni in apparenza più neutre e più ovvie della vita quotidiana, le società umane ribadiscono il ruolo naturale di unico soggetto di diritti attribuito alla nostra specie, ed evitano di porsi il problema di riconoscere lo status di soggetto di diritti alle altre.

Questo rifiuto, se scegliamo di compierlo, ha l'effetto di rinnovare radicalmente i valori etici. Ad esempio, in campo etico noi siamo abituati ad attribuire il massimo valore ad azioni eccezionali di grande visibilità, a

¹³ "[G]ender is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence. Hence, within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed. [...] There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results" (BUTLER 1990: 33). Ovviamente il discorso è estendibile a tutte le categorie identitarie, e questo è appunto il senso del mio lavoro teorico nell'ambito degli studi queer (si veda DELL'AVERSANO 2018a); la prima e più originale attestazione di questo approccio astratto e generale al queer è SACKS 1984.

quelli che vengono comunemente definiti gesti eroici, e il massimo disvalore morale ad azioni di segno opposto ma analogamente eccezionali; di conseguenza la maggior parte di noi sente che gli estremi della scala morale, sia in positivo che in negativo, non lo riguardano personalmente: con ogni probabilità nella nostra vita a noi non capiterà di essere né il dirottatore che tiene in ostaggio le centinaia di passeggeri di un aereo, né il pompiere che entra nella casa in fiamme per portare fuori il neonato. Attribuire lo status di soggetti di diritti agli animali non umani vuol dire cominciare a muoversi in un universo morale enormemente più vasto e straordinariamente più intenso, dove anche i gesti più automatici e le abitudini più quotidiane assumono la valenza di scelte etiche altamente problematiche: è come se la nostra visione della realtà morale, da un bianco e nero sbiadito, diventasse improvvisamente a colori. Ma, al tempo stesso, vuol dire riconoscere in innumerevoli occasioni banali la possibilità di comportamenti, se non eroici, perlomeno fortemente positivi. Per salvare ogni giorno delle vite non è necessario mettersi in situazioni pericolose o compiere gesti estremi: basta evitare un paio di corsie al supermercato. E, specularmente, se scegliamo di non farlo, se non rinunciamo a uccidere per gusto, per capriccio, per abitudine, anche se in tutto il resto ci sforziamo seriamente di comportarci da brave persone, è molto difficile che il bilancio etico complessivo della nostra vita sia positivo. Questa centralizzazione dei margini, questa problematizzazione dell'ovvio, questa messa in discussione della distinzione socialmente imposta fra banale e importante, fra eroico e quotidiano, sono atteggiamenti quintessenzialmente queer. Pertanto, questa dimensione che potremmo definire di 'attivismo quotidiano', di consapevolezza lucida e critica della valenza morale di una serie di comportamenti che gli altri intorno a noi si rifiutano di problematizzare, rappresenta secondo me una componente essenziale di un'etica queer.

Un'altra componente profondamente queer di questa scelta è la rinuncia alla convinzione, tanto consolante quanto infondata, della fondamentale innocenza dell'umanità, nonché della propria. Prima di diventare vegan, io non lo ero. Nessuno di tutti coloro che oggi, a causa della consapevolezza che hanno maturato, si rifiutano di opprimere, torturare, uccidere è nato innocente: il pensiero delle vite che per decenni ho distrutto senza pensarci, per abitudine, insensibilità, egocentrismo, non mi abbandonerà mai. Ed è proprio questa impossibilità di immaginarsi intrinsecamente nel giusto, di identificarsi con un'innocenza naturale e primigenia, che costituisce

secondo me la cifra esistenziale e filosofica del queer e lo differenzia da tutte le altre convinzioni morali e politiche. Perché le altre convinzioni, grazie all'egocentrismo etico su cui si fondano, permettono a chi le sostiene di occupare senza incertezze la posizione dell'uguale per definizione, dell'eroe senza macchia, o addirittura della vittima innocente, mentre questo per me semplicemente non è possibile. Io ho ucciso, senza necessità né giustificazione, senza pensarci, e non una volta sola ma continuamente per decenni. Io ho fatto questo, magari non direttamente ma sicuramente per interposta persona, il che dal punto di vista morale è esattamente la stessa cosa, come del resto dimostra il concetto giuridico di "mandante".

Vivere sapendo e ricordando questo vuol dire trovare dentro di sé una soluzione semplice e atroce agli enigmi più oscuri della natura umana, quelli che la psicologia della seconda metà del ventesimo secolo, da Adorno a Milgram a Zimbardo,¹⁴ ha trascorso decenni ad esplorare. Riconoscere le proprie mancanze etiche nei confronti di quei soggetti invisibili e onnipresenti che sono gli animali non umani decentra definitivamente il soggetto rendendogli impossibile identificarsi con un io ideale senza pecche né colpe, e costringendolo a distanziarsi in maniera critica e autoconsapevole da una serie di performances che permeano da sempre la sua quotidianità, e che in molti casi hanno una non trascurabile valenza identitaria. Anche per questo, il riconoscimento dei diritti degli animali non umani rappresenta una componente necessaria e centrale del queer.

La nostra oppressione dei soggetti non umani è così pervasiva e problematica da essere, per la maggior parte di noi, difficile da concettualizzare e persino da percepire. Per questo il nostro rifiuto di continuare ad essere complici dovrà fondarsi su una queerizzazione del nostro sguardo sul mondo: perché uno sguardo queer è uno sguardo che si rivolge ai margini, che problematizza l'ovvio, che riconosce l'importanza di tutto ciò che la performance della normalità ci obbliga ad ignorare. E un oggetto politicamente ed eticamente relevantissimo di questa congiura del silenzio percettiva, affettiva, ed espressiva è appunto la violenza mortale, onnipresente e normalizzata della nostra specie contro le altre.

La presa di coscienza di questa violenza rappresenta uno strumento efficacissimo per mettere in questione la valenza oppressiva non soltanto del nostro trattamento degli animali non umani ma anche di tutta una serie di

¹⁴ I riferimenti sono ad ADORNO *et al.* 1950, a MILGRAM 1974 e a ZIMBARDO 2007.

performances che costituiscono la nostra identità: le vittime della prima forma di oppressione sono gli altri animali¹⁵ ma, anche se rendercene conto può essere difficile, le vittime della seconda siamo noi. Ad esempio, è evidente che alla maggior parte di noi *piace* la carne. È altrettanto evidente che la stragrande maggioranza delle persone a cui la carne piace non si sono mai interrogate su questo gusto, che lo considerano una componente problematica, spontanea, naturale della propria identità. Ma per dare forma a un soggetto a cui piace la carne è necessario compiere una serie di operazioni che non hanno niente di spontaneo o di naturale; il gusto per la carne è il risultato del passaggio di un essere umano attraverso una catena di montaggio esattamente parallela alla catena di smontaggio attraverso cui devono passare esseri non umani per essere ridotti, da creature vive e senzienti, a pezzi di cadavere da consumare. Non è un caso che portiamo i bambini a cogliere la frutta ma li teniamo accuratamente lontani dai mattatoi; non è un caso che la nostra vita sia organizzata in maniera tale da impedirci di incontrare gli animali di cui consumeremo i cadaveri in situazioni che ci permetterebbero di avvicinarci a loro come facciamo con un cane o con un gatto, e di instaurare con loro il genere di rapporto che lega un essere umano a un animale domestico, anche se tutti gli animali che vengono allevati per essere uccisi e mangiati *sono animali domestici*, esattamente come lo sono cani e gatti, e potrebbero avere con noi esattamente lo

¹⁵ L'intero ciclo di vita dei cosiddetti 'animali da reddito', a partire da ancora prima del concepimento fino alla morte, è determinato nei minimi dettagli con l'unico scopo di massimizzare i profitti: ad esempio, dopo molti decenni di selezioni finalizzate ad aumentare il volume del petto e delle cosce, l'anatomia dei tacchini attualmente allevati a fini alimentari è tale da impedire loro di accoppiarsi (TAYLOR 2016); e, com'è ovvio, praticamente tutti gli animali d'allevamento, dai suini ai bovini, vengono inseminati artificialmente, per ottenere esemplari il più possibile simili ai maschi più pregiati, e per non sprecare il loro sperma, che viene ottenuto attraverso la stimolazione elettrica della prostata; è altrettanto evidente che gli esseri fatti nascere in questo modo non soltanto vengono costretti ad una quasi completa immobilità, in maniera che la massima percentuale possibile del nutrimento che assumono si converta in un aumento di massa corporea, ma vengono anche uccisi non appena hanno raggiunto un peso ottimale per il consumo, in genere all'inizio dell'adolescenza. Quando BUTLER 1990, a proposito della "violence of gender norms" scrive "[i]t was difficult to bring this violence into view precisely because gender was so taken for granted at the same time that it was violently policed. It was assumed either to be a natural manifestation of sex or a cultural constant that no human agency could hope to revise. I also came to understand something of the violence of the foreclosed life, the one that does not get named as 'living', the one whose incarceration implies a suspension of life, or a sustained death sentence" (BUTLER 1990, Preface 1999: xix-xx) è difficile evitare di pensare che l'oggetto più proprio e più centrale della sua analisi sia la violenza che definisce, costituisce e naturalizza la condizione animale attraverso l'imposizione totalitaria di una rete di performances così pervasiva e capillare da rendere per molti di noi impossibile immaginare un'alternativa.

stesso rapporto che hanno i cani e i gatti.¹⁶ La normalizzazione del consumo di prodotti animali si fonda sulla prescrizione violentemente coercitiva di una serie di performances che limitano in maniera tendenziosa e fraudolenta la nostra consapevolezza e le nostre esperienze di vita e reprimono sistematicamente una serie di emozioni incondizionatamente positive: la compassione, l'empatia, il senso di protezione per i più deboli. Se tutti noi non fossimo stati vittime di questo lavaggio del cervello, la cui sistematicità non ha nulla da invidiare ai fondamentalismi più repressivi, uccidere senza alcuna necessità un essere innocente e indifeso per mangiarne il cadavere non ci sembrerebbe normale: ci farebbe orrore. E, nel momento in cui riconosciamo in quella che consideriamo la nostra 'libera scelta personale' di mangiare carne 'semplicemente perché ci piace' l'azione della catena di montaggio sociale che costituisce i soggetti con i loro gusti, le loro abitudini, le loro preferenze, i loro valori e le altre componenti della loro sacrosanta e intoccabile identità, stiamo compiendo un atto quintessenzialmente queer, stiamo impugnando un grimaldello capace di scardinare dalle fondamenta tutta la performance della normalità.

... in the midst of putative peace, you could, like me, be unfortunate enough to stumble on a silent war. The trouble is that once you see it, you can't unsee it. And once you've seen it, keeping quiet, saying nothing, becomes as political an act as speaking out. There's no innocence. Either way, you're accountable (Roy 2001: 6-7).

Carmen Dell'Aversano

carmen.dellaversano@unipi.it
University of Pisa

OPERE CITATE

ACIMAN A., 1994, *Out of Egypt. A Memoir*, Farrar, Straus & Giroux, New York NY.

ADORNO Th.W., FRENKEL-BRUNSWIK E., LEVINSON D., *et al.*, 1950, *The Authoritarian Personality*, Harper & Brothers, New York NY.

ARENDT H., 1951, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Brace and Company, New York NY.

¹⁶ Come dimostrano innumerevoli casi di tutto il mondo, ormai da parecchi anni scrupolosamente documentati su video, di animali salvati dal macello ed entrati a far parte di famiglie umane; tra i più celebri quello della scrofa Esther, a cui è dedicato, tra le altre cose, il sito <https://www.estherthewonderpig.com/>

- ASCHHEIM S.E., 1982, *Brothers and Strangers*, University of Wisconsin Press, Madison WI.
- BERNINI L., 2017, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano-Udine.
- BUTLER J., 1990, *Gender Trouble*, Routledge, New York and London; seconda edizione con nuova "Preface", 1999.
- BUTLER J., 1993, *Bodies that Matter*, New York, Routledge.
- DELL'AVERSANO C., 2010, "The love whose name cannot be spoken: queering the human-animal bond", in *Journal for Critical Animal Studies*, 8, 1-2: 72-125.
- DELL'AVERSANO C., 2018a, "A research programme for queer studies" in *Whatever. A Transdisciplinary Journal for Queer Theories and Studies*, 1: 35-73.
- DELL'AVERSANO C., 2018b, "Literary Theory and the Jewish Condition: Assimilation as a Hypertextual Practice", in *Quest* 14: 68-87.
- DEN OTTER R.C., 2015, *In Defense of Plural Marriage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FOUCAULT M., 1976, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris; trad. it. 1978, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano.
- GIRARD R., 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Corti, Paris.
- GOFFMAN E., 1963, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ.
- LAING R.D., 1961, *Self and Others*, Tavistock Publications, London.
- MILGRAM S., 1974 [1969], *Obedience to Authority: An Experimental View*, Harper and Row, New York NY.
- NIETZSCHE F., 1870-1873, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, trad. it. di G. Colli, 2005, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, Adelphi, Milano.
- ROY A., 2001, *Power Politics*, South End Press, Cambridge MA.
- SACKS H., 1984, "On doing 'being ordinary'", in J. Maxwell Atkinson and J. Heritage, eds., *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge MA-Maison des sciences de l'homme, Paris.
- SEDGWICK E. KOSOFKY, 1990, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- TAYLOR D., 2016, "Humans have changed industrial turkeys so much they can't even mate without our help", *The Washington Post*, November, 22, https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/11/22/humans-have-changed-industrial-turkeys-so-much-they-cant-even-mate-without-our-help/?utm_term=.fbo724efb52e (ultimo accesso: 1 maggio 2019).
- ZIMBARDO Ph., 2007, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, Random House, New York NY.

La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-1974)

SERGIO CORTESINI

ABSTRACT: This article discusses the foundation of the FUORI – the first national organization of Italian homosexuals in 1971– and its journal, *Fuori!*, from an unprecedented angle, that is the contribution of the artists to the politics of visual and discursive representation of the new social subject. Working on primary sources, the author casts a light on the stimulating microsocial milieu of intellectuals, artists, designers in Turin that originated the FUORI and describes how artistic vanguard and reformist or revolutionary political discourse allied in propelling the first gay liberation front.

KEYWORDS: History of Italian contemporary art; History of LGBT movement; FUORI; Angelo Pezzana; Riccardo Rosso; Alfredo Cohen; Ugo Nespolo; Ettore Sottsass jr; Armando Puglisi; Corrado Levi; Vincenzo Francone.

Questo articolo intende essere una prima ricognizione sul ruolo che le arti visive hanno avuto nell'accompagnare la presa di parola degli omosessuali italiani, attraverso la loro prima organizzazione pubblica: il collettivo FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano). Il FUORI si formò nell'aprile 1971 a Torino, per iniziativa di un gruppo di omosessuali e lesbiche, quasi tutti trentenni, collegati da rapporti di amicizia e di condivisione della lotta di liberazione sessuale e di contestazione della logica patriarcale. Un elemento comune era l'eco dello spirito antiautoritario del maggio 1968 e soprattutto lo spirito ribelle e libertario della letteratura americana underground. Angelo Pezzana, che all'epoca possedeva la Libreria Internazionale Hellas in via Bertola – dove poteva essere trovata molta stampa alternativa dagli U.S.A., tra cui romanzi a tematica omosessuale, libri di fotografia, arte, grafica, e riviste culturali quali *Advocate*, *Gay Sunshine* e *Evergreen Review*, o la canadese *The Body Politic*, o la francese *Arcadie* – fu il principale organizzatore del gruppo.¹ Nel 1965 la pubblicazione in Italia,

¹ Sono debitore per molte delle informazioni sui primi componenti e iniziative del FUORI a Enzo (Vincenzo) Cucco, Angelo Pezzana e Riccardo Rosso, intervistati nella sede della Fondazione Sandro Penna, in via Santa Chiara 2, Torino, il 15 ottobre 2018. Riccardo Rosso ha anche aggiunto informazioni in una e-mail allo scrivente il 26 ottobre 2018, e in un ulteriore incontro a

per la Mondadori, dell'antologia poetica *Jukebox all'idrogeno* di Allen Ginsberg – che cantava la ribellione al conformismo borghese istupidito dai miti consumistici e celebrava la propria comunità di libertari, l'esperienza delle droghe, la promiscuità e l'esplicita omosessualità – accompagnata dalla lunga introduzione di Fernanda Pivano che descriveva la storia del movimento *beat* e dei suoi eroi irregolari, fu un'esaltante scoperta per una generazione ansiosa di cambiamento e senso di libertà, e spinse Pezzana a cercare il contatto con la studiosa. In effetti, l'appartamento milanese de "la Nanda" e del marito Ettore Sottsass jr – poliedrica figura di architetto, designer, fotografo, pittore e viaggiatore – usualmente aperto dalle 18:00 alle 20:00 ogni giorno, era diventato un cenacolo per tutta la cultura underground, e fu fondamentale anche nella formazione intellettuale e motivazionale dei primi componenti del FUORI.

Nato parallelamente ad altri gruppi omosessuali e lesbici allora embrionali a Roma e Milano, il FUORI divenne la loro prima organizzazione nazionale. Il collettivo decise anche la pubblicazione della rivista, *Fuori!*, che dopo un numero 0 nel dicembre 1971, uscì per 30 fascicoli dal giugno 1972 a ottobre 1981, nella cui redazione figurarono inizialmente: Angelo Pezzana come direttore, Alfredo Cohen (pseudonimo di Alfredo Daloisio), Anna Della Vida (uno pseudonimo dello stesso Pezzana, inventato per equiparare formalmente le presenze femminili); Margherita Leist Jorino; Riccardo Rosso, Mario Mieli, Francis Padovani, Stefania Sala (Emma Allais), Maria-silvia Spolato, Domenico Tallone (Carlo Sismondi). L'uso di pseudonimi fu una scelta prudentiale da parte di chi aveva rapporti di lavoro dipendente, soprattutto se insegnante: Daloisio per esempio era professore di lettere alle scuole medie inferiori e prese il nome Cohen perché ammirava il cantautore Leonard Cohen; Allais e Sismondi ugualmente insegnavano alle scuole superiori, mentre Spolato, che era docente di matematica a Roma e non si celò dietro uno pseudonimo, venne licenziata per indegnità dopo il suo *coming-out* (cfr. BIAGINI 2018). Tra gli altri componenti della redazione e del collettivo, Rosso era un rispettato architetto e designer *radical*,

Torino il 18 maggio 2019. Desidero anche ringraziare per la generosità di informazioni e la visita al suo studio Armando Puglisi, incontrato a Torino il 18 maggio 2019, e Corrado Levi, incontrato a Milano il 9 aprile 2019. Una ulteriore fonte è il documentario di Pezzana, A., E. Cucco, M. Brignone, 2001, a cura di, *Fuori! 1971 Il primo movimento di liberazione omosessuale italiano*, BabyDoc Film. Ove non altrimenti indicato, si intende che le informazioni qui contenute provengono dalle suddette fonti. Per un inquadramento del FUORI in una più ampia storia del movimento omosessuale italiano, rimando a ROSSI BARILLI 1999.

mentre Mieli era allora solo diciannovenne e matricola del corso di laurea in Filosofia a Milano. Tutti erano borghesi di estrazione ma lo spettro delle posizioni politiche andava dal riformismo di Pezzana e di Cohen, che lottavano per la liberazione del soggetto omosessuale nel campo del costume e della mentalità, alla posizione più rivoluzionaria di Tallone e Mieli, il quale riteneva che solo la sovversione del capitalismo condotta dal proletariato avrebbe restituito all'uomo "la sua propria essenza, [e] gli renderà con essa la sessualità, che gli è strutturale, in quanto componente fondamentale del suo essere animale" (MIELI 1972: 1).

L'uscita pubblica del FUORI e della rivista fu chiaramente una presa di parola in prima persona; fu la scelta di non delegare più ad altri la rappresentanza, e di definire il proprio vocabolario, in un mondo in cui il soggetto omosessuale era escluso dal linguaggio giornalistico o televisivo. Pezzana ricorda che il giornalista della *Stampa* di Torino che scrisse sulla manifestazione di Sanremo nel 1972 (vedi *infra*) obiettò che nessun giornale aveva mai usato la parola "omosessuale"; i gay fino ad allora erano stati discussi nelle pagine di cronaca nera, e evocati da perifrasi come "torbido ambiente", "terzo sesso", "balletti verdi", "vizio" e simili. Analogamente, la politica della parola ebbe un parallelo nel desiderio di conquistarsi un'immagine pubblica autogestita e, in quanto politica dell'immagine, l'elaborazione artistica entra in campo.

Il mio intento è esplorare in che misura il nuovo soggetto politico omosessuale mobilitò l'espressione artistica per rappresentare le nuove identità "devianti" di genere e di desiderio. Mentre nell'ambiente accademico anglosassone dagli anni Ottanta del secolo scorso si è affermata una specifica attenzione per una prospettiva omosessuale nella storia dell'arte, in Italia questa storia è rimasta trascurata.² Un'eccezione è stata la mostra *Arte e omosessualità da von Gloeden a Pierre et Gilles: l'amicizia amorosa*, curata da Vittorio Sgarbi e Eugenio Viola nel 2007, ma a fronte dello scandalo causato

² L'iniziatore degli studi di storia dell'arte da una prospettiva omosessuale è probabilmente James Saslow, il cui primo saggio *Closets and the Museum: Homophobia and Art History* (in *Lavender Culture*, New York, 1979) ha rivelato il silenzio sulle tematiche omosessuali nella storia dell'arte ufficiale. Importanti pubblicazioni sull'arte americana del XX secolo sono state: Weinberg, J., 1993, *Speaking for Vice. Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley and the First American Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven – London, e Weinberg, J., 2004, *Male Desire. The Homoerotic in American Art*, Harry N. Abrams, New York; Meyer, R., 2002, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, Oxford – New York.

dalla decisione del Comune di Milano di censurare alcune opere dopo l'inaugurazione, con il conseguente spostamento della mostra a Firenze, fu più un'imponente rassegna di artisti internazionali che una mostra di ricerca storica. La storiografia sull'arte italiana da una prospettiva omosessuale è ancora embrionale e soprattutto iniziata da studiosi formati metodologicamente negli Stati Uniti; tra di essi, Anna Mecugni, in coda a un bel saggio sui *tableaux vivants* di Luigi Ontani e di Pier Paolo Pasolini, ha accennato alla "identità omosessuale" dell'artista e ha letto il *tableau San Sebastiano nel bosco di Calvenzano (d'après Guido Reni)*, ca. 1970, come un'immagine di desiderio e ambiguità che rivela la natura performativa della cultura e dell'identità. Questa considerazione è però lungi da consentire di considerare Ontani come un militante al fianco del coevo movimento omosessuale, e d'altro canto la questione rimane marginale nel saggio di Mecugni (2001).³

Il mio studio non ambisce a essere esaustivo; semmai vorrebbe tentare di aprire un capitolo di storia dell'arte che promette di essere più articolato di quanto si prospetterà nelle pagine seguenti. L'ambito cronologico si concentra tra il 1971 e il 1974, anno in cui il FUORI si federò con il Partito Radicale, causando la scissione del collettivo milanese, guidato da Mieli. Mi sono limitato a questi primi anni sia per la necessità di analizzare con sufficiente dettaglio il periodo ancora aurorale e unitario del movimento, prima della diversificazione di collettivi e di pubblicazioni, riservandomi di estendere la ricerca in un articolo successivo, che nelle mie intenzioni dovrebbe arrivare a coprire il periodo fino al 1982, l'anno che vide la fine dell'azione politica del collettivo FUORI ma anche la nascita di un nuovo mensile nazionale, *Babilonia*. Il suicidio di Mario Mieli nel marzo 1983 e soprattutto a giugno di quell'anno l'identificazione dei primi casi di omosessuali italiani affetti dall'AIDS furono due simbolici spartiacque: il tramonto – con la morte del suo principale portavoce – della visione rivoluzionaria dell'omosessualità, mentre il traumatizzante avvento dell'epidemia di immunodeficienza acquisita, il "cancro gay" come era giornalisticamente definita la sindrome, fu un evento che comportò una trasformazione complessiva sia della società nei confronti delle questioni sessuali, sia del movimento nei confronti delle sue priorità (cfr. ROSSI BARILLI 1999: 155-157).

³ Una recente tesi di Bachelor of Art in storia dell'arte presso Pacific University, di Keylock, S., 2015, "A Simulacrum of Ambiguity: Luigi Ontani and the Deconstruction of Gender and Sexuality in the Tableau Vivant", applica i principi della teoria *queer* al lavoro di Ontani, sebbene in modo meccanico, e con scarse conoscenze sulla storia e cultura italiane, e quindi in modo meno convincente.

Dal punto di vista metodologico è bene premettere che sarebbe velleitario pensare di trovare un'esplicita e rilevante elaborazione iconografica dell'omosessualità nelle sedi istituzionali delle gallerie o nelle riviste di critica d'arte coeve. Un percorso più produttivo è esplorare il campo allargato della pratica artistica, quale si è configurato negli anni intensamente ideologici tra il 1968 e i primi anni Settanta, in cui le barriere tra arte, design, performance, cinema sperimentale, comunicazione, ideologia e attivismo si sono molto assottigliate. Percorrendo a zigzag questo terreno, intendo mettere in luce l'ambiente micro-sociale delle relazioni di conoscenza, collaborazione, condivisione ideologica o militanza diretta, tra gli artisti torinesi e compagni del collettivo FUORI. Inoltre, intendo verificare l'ipotesi di considerare le tangenze tra il FUORI e il recupero dell'avanguardia dada-surrealista – le cui opere, storicamente nate da un clima culturale antiborghese e libertario, furono mobilitate di nuovo ai fini del nuovo discorso omosessuale – nonché tra il FUORI e il dibattito sul design, fino a indicare che, secondo questo paradigma, lo stesso collettivo redazionale di *Fuori!* ebbe la ventura di essere equiparato, nominalmente, a designer industriale.

LE PAROLE DELL'ORGOGGIO E DELLA LIBERAZIONE

Il documento che aprì *Fuori!* ebbe la perentorietà di un atto di rivolta: proclamò l'orgoglio conquistato attraverso il superamento della sofferenza. Gli omosessuali “fuori” affermarono di essere diversi dai tipi sociali del regista famoso, dall'arredatore, “dall'enfant gaté” della letteratura, tipicamente concessi dal regime borghese capitalista secondo la logica della “desublimazione repressiva” marcusiana, e pretesero l'abbattimento dei ruoli e di non essere “normalizzati” da una finta tolleranza. Il testo esaltava la “corporalità” liberata e la contrapponeva alla corporalità “tanto più offesa, schiacciata, priva di vitalità quanto più ingombrante diventa il processo di trasferimento su quella larva d'uomo che è il prodotto [...] di strutture reificanti” (Collettivo Fuori! 1972: 1). Il corpo desiderante era opposto alla reificazione del borghese, esemplificato da una campagna pubblicitaria della birra Peroni, allora famosa, in cui una sensuale modella bionda “fresca e spumeggiante” ammiccava al bevitore eterosessuale, dicendogli “chiamami Peroni, sarò la tua birra”.

Come prima manifestazione pubblica, i membri del FUORI con alcuni

compagni di associazioni sorelle europee⁴ decisero di sabotare i lavori del congresso internazionale di psichiatri sessuologi a Sanremo nell'aprile 1972. Mentre una quarantina di persone presidiarono la piazza del casinò con cartelli di slogan e volantini – tra di essi Mario Mieli, “truccatissimo” e vestito in abiti femminili, “da zingara” (PEZZANA 1996: 60) – altri (Pezzana, Sismondi, Padovani e la scrittrice lesbica e femminista francese Françoise d'Eaubonne) erano nella sala, facendosi passare per medici. D'Eaubonne prese finalmente il microfono sul palco per affermare il diritto degli omosessuali a parlare di sé, dopodiché i compagni in sala ruppero fialette puzzolenti, mettendo in subbuglio il convegno. Il senso di gioia di questo atto trapela nell'articolo di Alfredo Cohen, *L'Omosessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire*, che sembra entrare in risonanza con molta della retorica delle avanguardie politiche e moderniste, per il senso di annuncio “universale” (“A tutti i compagni omosessuali [...] diciamo: esci fuori! Il rischio è molto spesso immaginario ma se anche fosse reale, non importa. A un passo c'è la vita”), per la definizione di antagonisti (i benpensanti), e per una scrittura che scorre tumultuosa carica di rabbia e esaltazione. Cohen contrappose “loro” (vecchi muri dell'oscurantismo) e “noi” (giovani rabbiosi e felici) e fece dei concetti di Immaginazione e Creatività le forze costruttive e positive del nuovo soggetto politico. Cohen descrisse la maturazione di coscienza nelle molte riunioni preparatorie, il caricarsi dell'energia morale, quindi lo scattare dell'anelito all'Utopia e lo slancio vitale e libertario quasi istintivo. L'annuncio di avere trapassato un punto di non ritorno risuona chiaramente:

quella per noi ormai storica giornata, il 5 aprile del 1972, anno primo, giorno primo Momento Primo Irrinunciabile della uscita fuori [...] la nostra Immaginazione contro i muri del Casinò [...] la Mente vasta aperta, la nostra Invenzione svolta in consapevoli processi di Liberazione, le Idee ruotanti intorno alla Forza di quel 5 aprile fantastico, e la nostra Creazione era quel giorno e quel momento (COHEN 1972a: 4-5).

Un altro stralcio potrebbe confermare l'enfatico carattere di annuncio, l'instaurazione di una nuova temporalità, il tono palingenetico, le metafore

⁴ Erano presenti rappresentanti del Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) francese, il Mouvement Homosexuel d'Action Révolutionnaire (MAHR) belga, il Gay Liberation Front inglese, e l'Internationale Homosexuelle Révolutionnaire (IHR).

che descrivono un senso di svolta nella storia e uno slancio futuribile:

Da una parte loro, la loro fine, la loro caduta; loro, le pedine del tavolo da scacchi del Sistema, i frutti della Terna Economico-Politico-Sociale del Padrone, i rifiuti del Pianeta. [...] dall'altra parte [...] NOI. Era il momento, era l'occasione che ci permetteva di scavalcare il contingente [...] per superarlo e proiettarci in prospettive più ampie e vaste. [...] Era il preciso e singolare scatto della nostra UTOPIA, l'Immaginazione Espansa, il risultato del nostro convincimento; era per noi la LIBERAZIONE ulteriore [...], il recupero della Cultura non avulsa dall'esuberanza della Invenzione [...]. PER NOI eravamo a Sanremo [...]. In noi cantava l'Idea, ed eravamo tutti felici [...] la determinazione a continuare a proseguire, a chiamare gli altri, tutti: quanti si levano sul Pianeta, e non hanno dove andare a cercare il proprio complemento. In noi oggi c'è la certezza della Gioia, l'unica per noi valida perché risultato della nostra consapevolezza [...] il nostro essere protesi nel futuro, il nostro stare nella Storia e rimanerci con la pienezza della nostra Dimensione, finalmente LIBERI [...]. E noi siamo Visione, Viaggio, l'Andata: lo scorrere del Tempo all'Uscita del Sole. Noi siamo Braccia sul Corpo di chi ci piace, Sessualità che ha riscontri di completezza, la pienezza del nostro riconoscere, l'urgenza di essere FUORI! [...]. Noi siamo la Giustizia che canta sul letto, il Colore del Bacio sulla Memoria. Siamo il Dato e il suo Rimando, l'Ineffabile e la Costruzione della Certezza, il Viola e il Rosso, il Bianco e il Giallo. Accensione e calore. La Conduzione del Nostro Giorno e La Composizione del Nostro Gesto. Noi siamo l'Immaginazione di quello che dovrà ESSERE (COHEN 1972a: 4-5).

Molti di questi concetti tornarono in un altro articolo di Cohen, *L'uomo del gas venuto a casa stamattina è omosessuale (ma non l'avevi capito)?*, che si trasforma progressivamente da pezzo di analisi politica a soliloquio/ flusso di coscienza, un fiume senza punteggiatura, carico di sentimenti di frustrazione per l'emarginazione subita e di orgoglio finalmente trovato. Il testo faceva appello alla rivoluzione che doveva compiersi nella libertà della mente, della fantasia e della creazione, nella liberazione dagli schemi culturali, tanto quanto nella libertà dal Capitale. Cohen osservava che i rivoluzionari operaisti avevano solo "tollerato" gli omosessuali al loro fianco nella lotta anticapitalista, in realtà rimandando la liberazione sessuale a un futuro mondo migliore, successivo all'abbattimento delle classi. La frustrazione di Cohen nel sentire che in fondo i soggetti omosessuali continuavano a essere emarginati anche da chi si proclamava rivoluzionario si esprime con: "io sono e devo essere con la mia IMMAGINAZIONE e la mia immaginazione è la mia classe. [...] W la rivoluzione di quelli che

[...] tentano il NUOVO e si sforzano di recuperare spazi alla FANTASIA. [...] noi non ci smarriremo perché crediamo nella vita e la vita è poesia e questa è soltanto e sempre e non può essere altrimenti che dare potere all'IMMAGINAZIONE" (COHEN 1972c: 9-12).

Sarebbe tentante applicare alla prosa di Cohen la categoria di "avanguardia di massa", così ben descritta da Maurizio Calvesi in un celebre saggio del 1978, in cui sottolineò, con raffronti filologici, i debiti degli slogan degli Indiani metropolitani e di altri esponenti dell'ala creativa del Movimento del 1977 rispetto alle scritte del sessantotto e, ancora prima, i testi del futurismo e del surrealismo. Insegnante di italiano, poeta e cantautore, Cohen conosceva il futurismo come episodio della storia della letteratura italiana, ma ciò non autorizza a riferimenti più espliciti, almeno secondo l'autorevole testimonianza di chi lo conobbe bene. "Facevamo queste cose perché le sentivamo; non abbiamo mai pensato di essere un movimento anche artistico, mai", mi dice Pezzana; e Vincenzo Cucco: "Le assonanze al futurismo non sono consapevoli". Quanto al surrealismo, "secondo me, i movimenti che si dicevano rivoluzionari (non che *fossero* rivoluzionari), si sono richiamati in qualche modo *tutti* al surrealismo. Se si rilegge criticamente tutta la letteratura americana, che è stata la fonte principale del FUORI, ci sono esattamente lo stesso tipo di: 'Noi siamo la fine della storia', 'con noi inizia una nuova storia', 'noi siamo contro di loro'... in generale il movimento di liberazione delle persone di colore, e ancora più il movimento delle donne, usavano questi termini, tantissimo, quindi non so quanta consapevolezza ci fosse. Di sicuro Alfredo non si richiamava al surrealismo".⁵ È possibile infatti trovare risonanze tra la prosa di Cohen e la prosodia di Allen Ginsberg, sicuramente nota all'autore, il cui *Howl* (*Urlo*) è salmodiante nel ritmo e visionario e profetico nel tono, in cui i riferimenti autobiografici sono trasfigurati in una litania di eventi punteggiati da riferimenti ermetici al Tempo e all'Eternità.

Non voglio quindi forzare troppo questa lettura di reminiscenze avanguardistiche, né indicare fonti precise e univoche; ma ammettendo che ai militanti del FUORI interessasse soprattutto portare le modalità di lotta sessantottine e post-sessantottine (fatte di azioni spettacolari, irriverenti, colorate, teatrali, provocatorie) all'interno del discorso nuovo della liberazione omosessuale, credo che la storia delle matrici culturali e della loro

⁵ Dichiarazioni di Enzo Cucco e Angelo Pezzana allo scrivente, Torino, 15 ottobre 2018.

rivitalizzazione ai fini della nuova agenda politica sia più complessa e ramificata. Non solo i ripetuti appelli di Cohen all'immaginazione al potere riecheggiano evidentemente l'*Imagination au pouvoir* sessantottina, che – come ha mostrato Calvesi – derivava storicamente dal surrealismo ma, per li rami, dal futurismo di Marinetti (CALVESI 1978).⁶ Anche a prescindere da questo, se si allarga lo sguardo all'operato di altri compagni del collettivo e della rivista, nei loro rapporti con l'ambiente artistico coevo a Torino, spero di mostrare nelle pagine seguenti alcune tangenze con pratiche di neoavanguardia, nonché un rifarsi più chiaramente alle avanguardie storiche come modelli ancora funzionali. Inoltre le estreme declinazioni del surrealismo sfociate nel Situazionismo possono fornire una cornice per le azioni e la visione sociale del FUORI. I concetti de *La società dello spettacolo* di Guy Debord erano presenti nella cultura di molti fondatori del collettivo, come ad altri della loro generazione, anche senza presupporre una deliberata affiliazione a gruppuscoli situazionisti. La denuncia di Debord del carattere chimerico dello “spettacolo” tardocapitalista che nasconde la struttura economica, i temi della reificazione dei soggetti e della loro alienazione nelle “immagini dominanti del bisogno” (DEBORD 2002: 53) che narcotizzano il vero desiderio, e la composizione comportamentale di teoria e prassi anti-istituzionale discendevano senz'altro dal surrealismo e al contempo esprimevano le critiche in cui molti compagni del FUORI potevano ritrovarsi.

Prima però di approfondire questo tema, è utile osservare la rivista come oggetto grafico.

LA PRIMA IMPOSTAZIONE GRAFICA

A onta dei contenuti rivoluzionari e delle proclamazioni liberatorie e gioiosamente rabbiose dei primi articoli, i primi dieci fascicoli di *Fuori!* ebbero un'impostazione grafica piuttosto sobria. Con l'intento di farne un periodico culturale, Pezzana guardò alle riviste americane, in particolare *The New York Review of Books*, da cui riprese il motivo dei titoli del sommario disposti sulla copertina in fasce orizzontali a colori alterni, che fu usato

⁶ Si veda in particolare p. 83: “Un motivo che rilega nella continuità le avanguardie storiche al Sessantotto e al Settantasette è appunto quello della creatività e dell'immaginazione esaltate come forze rivoluzionarie e destinate a prendere il potere. Anche nelle scritte del '77 troviamo: ‘L'imagination au pouvoir’, ‘la fantasia distruggerà il potere’ [...]. L'immaginazione al potere è una [...] variazione di Breton sul tema marinettiano: ‘Artecrazia e artisti al potere’”).

fino al n. 10 di luglio-agosto 1973. “Sono stato accusato di rigorismo: a me sembrava necessario che il FUORI si distinguesse dalle riviste dalla grafica un po’ approssimata che uscivano in quel momento. L’underground, del quale riconoscevo l’importanza, veicolava una visione sfumata della sessualità, mentre il movimento di liberazione esprimeva idee esplicite e politicamente definite (soprattutto Domenico Tallone, Mario Mieli, Corrado Levi). Si deve tener conto che il giornale era espressione di un gruppo di intellettuali borghesi e a tale ambiente in fondo si riferiva, ai modelli di una sinistra che esprimeva giornali come *Il manifesto* (grafica di Giuseppe Trevisani) o appunto la *New York Review of Books*. Sembrava opportuno cercare un’identificazione alternativa ai modelli *Camp*”, ricorda oggi Riccardo Rosso, che fu con Pezzana il responsabile grafico.⁷

Quanto all’apparato iconografico, non esistevano immagini specifiche per una pubblicazione omosessuale, quindi la redazione ricorse di volta in volta a una varietà di immagini che sembravano adattarsi ai testi, per contrasto o per associazioni simboliche. La maggior parte di queste immagini venivano da *Gay Sunshine* o da altri libri di grafica o d’arte dalla libreria di Pezzana. Anche le fotografie di Ettore Sottsass jr usate nei primi fascicoli non erano prodotte espressamente per la rivista, ma erano scelte da Pezzana tra le tante che l’architetto-designer aveva nel suo archivio a Milano, in base al fascicolo di *Fuori!* che era in preparazione. Così per illustrare la prima pagina del numero uno, la redazione usò una piccola riproduzione dell’araldo nudo sul grifone che apre il gigantesco fregio, composto di decine di incisioni con temi antiquari e geroglifici, del corteo trionfale di Massimiliano I, disegnato da Albrecht Dürer e stampato nel 1526 (Fig. 1); la figura, ibrida e chimerica, dovette apparire abbastanza *queer* (diremmo oggi) e appropriata come araldo di un nuovo messaggio.

I primi articoli di *Fuori!* erano incentrati sul codice linguistico con cui gli omosessuali venivano rappresentati: sul secondo fascicolo, Domenico Tallone e Cohen analizzarono il modo morboso in cui una trasmissione televisiva, *AZ: un fatto come e perché*, affrontò l’episodio di cronaca nera dell’assassinio del travestito Sofia ucciso dal suo “amico” a Torino, mentre Pezzana criticò il modo in cui “il solito ‘grande’ quotidiano” (*La Stampa*) associava l’omosessualità alla cronaca nera, usando toni scandalistici,

⁷ Riccardo Rosso allo scrivente, e-mail, 26 ottobre 2018.



FIG. 1. L'araldo nudo sul grifone del corteo trionfale di Massimiliano I, disegnato da Albrecht Dürer (1526) usato come illustrazione per "Omossessualità e liberazione", in *Fuori!*, n. 1, giugno 1972, p. 1.



FIG. 2. Illustrazioni per Alfredo Cohen, "La trasmissione andava avanti così tra sbadigli e sorrisetti mentre A ci ricordava", in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972, p. 5.



FIG. 3. Foto di Ettore Sottsass jr usata a illustrazione di Anna Siciliano, "I cani da guardia del sistema", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972, p. 5.

e opponendo moralità e famiglia contro ripugnanza e devianza.⁸ Per i corredi iconografici si ricorse alle storiche illustrazioni di Carlo Chiostrì per un'edizione di *Pinocchio* (1901), racconto di un'educazione normalizzante, oppure a incisioni prelevate da un catalogo di vendita di bizzarri dispositivi tecnologici: un salvagente per naufraghi del 1886 e un apparato per prevenire il russamento, del 1871 (Fig. 2), che parvero adatte per il loro senso di costrizione (e che involontariamente somigliano ai fotomontaggi di Max Ernst per i suoi romanzi illustrati surrealisti, come *La femme 100 têtes*).

⁸ Si vedano TALLONE 1972: 1-4 (con illustrazioni di Carlo Chiostrì); COHEN 1972b: 5 (con illustrazioni di dispositivi tecnologici); Della Vida e Pezzana, 1972: 6.

Solo nel terzo numero (settembre 1972) si iniziò a usare il colore: un inchiostro rosa per titoli e per qualche gabbia. Comparvero anche fotografie di Sottsass. Una – raffigurante mummie vestite delle catacombe dei cappuccini di Palermo (Fig. 3) – illustra un articolo di Anna Siciliano contro il carattere normativo e non rivoluzionario della psicanalisi che interpreta la sessualità femminile, e le sue presunte “devianze”, come dipendente dal paradigma del fallo, quindi perpetuando la subordinazione della donna. Indicando negli psicanalisti i “cani da guardia del sistema”, è facile associare l’immagine delle mummie al potere mortifero dei costrutti culturali dominanti, inculcati, opposti al potenziale rivoluzionario della consapevole vita omosessuale; l’applicazione delle sagome scontornate sul fondo rosa esaspera il contrasto tra l’immagine macabra e la gioiosità del colore (SICILIANO 1972: 5). Foto di Sottsass con motivi simili (statue cimiteriali, tra cui una donna piangente sulla tomba, e la statua di uno scheletro drappeggiato) illustrano un articolo di Stefania Sala che biasima l’educazione patriarcale e borghese imposta da una non meglio identificata signora della buona borghesia su una figlia che è stata meno desiderata rispetto al fratello maschio (SALA 1972). In questo caso, dietro la statua piangente compaiono le complicate linee di un cartamodello tedesco, altra allusione alla stilizzazione esteriore normalizzante data dalle convenzioni sociali come la



FIG. 4. Rielaborazione grafica di una foto di Ettore Sottsass jr usata per Stefania Sala, “Maledetta ed esecranda signora”, in *Fuori!*, n. 4, ottobre 1972, p. 17.

sartoria (Fig. 4). Altre fotografie à la Eugène Atget scattate da Sottsass (Fig. 5), che mostrano vetrine di un sex shop che espone biancheria femminile erotica, finti seni, una bambola gonfiabile, e un dildo (tutti oggetti diretti alla sessualità presumibilmente etero), corredano un articolo tratto dal mensile *Gay Sunshine*, che descrive paradossalmente l'eterosessualità come una pericolosa perversione sado-fallocratica, rispetto alla normalità omosessuale. Le foto di Sottsass ovviamente alludono all'oggettivazione della donna (che nella critica femminista è vista come una versione sessuale della "reificazione" capitalista; SHAFFLER 1972: 9).

Nel corso dei mesi le pagine di *Fuori!* cominciarono ad arricchirsi di fotografie delle riunioni o delle manifestazioni di piazza dei compagni del collettivo, ma erano rari i disegni originali, se si fa eccezione per una periodica striscia umoristica di Stefania Sala, *Gay Flowers*, che raccontava il punto di vista degli omosessuali attraverso dialoghi tra un fiore aperto e fiori dalle corolle richiuse o altre piante. Un'eccezione è un disegno di Enrico Colombotto Rosso per la quarta di copertina del secondo fascicolo (Fig. 6). Sotto la didascalia "Ecco come siamo 'dentro'", una specie di cellula ingloba un groviglio di teste, mani, corpi, di varie età e ambo i sessi, incastrati in un inquietante intreccio, caratteristico dell'onirismo surrealista di Colombotto – pittore allora piuttosto noto a Torino e sostenitore del FUORI, cui donò diversi suoi disegni – ma di dubbia coerenza comunicativa per la liberazione sessuale. Nel giugno 1973 Colombotto Rosso coinvolse molti artisti – soprattutto di fama locale ma tra cui spiccano i nomi di Salvador Dalì, Leonor Fini, Mario Lattes, André Masson, Aldo Mondino, Ugo Nespolo, Man Ray, Sergio Sarri – a esporre dipinti e disegni presso la galleria Mela Verde e a donare il ricavato della vendita alla redazione di *Fuori!* allora indebitata a causa di mancati pagamenti da parte del distributore.⁹

Solo dal 1974 la rivista cominciò a ospitare in modo più consistente illustrazioni realizzate appositamente, come i disegni di Ugo Nespolo e poi di Marco Silombria, che impostò la veste grafica e arricchì iconograficamente la pubblicazione nei suoi ultimi anni, sia con immagini delicatamente

⁹ Si veda, "La mela verde", 1973, in *Fuori!*, n. 10, luglio-agosto 1973, p. 15. L'elenco completo degli artisti è: Stefano Balsano, Mario Bariona, Franco Bortoloni, Pier Canosa, Adriano Campisi, Enrico Colombotto Rosso, Salvador Dalì, Emilio Donaggio, Leonor Fini, Vasco Fontana, Duilio Gambino, Attilio Gardino, Giuliano Ghelli, Mario Gramaglia, Giovanni Grasso, Mario Lattes, Stanislaw Lepri, André Masson, Guglielmo Meltzeid, Mitsuo Miyahara, Aldo Mondino, Luigi Mottura, Luigi Nervo, Ugo Nespolo, Giorgio Pramaggiore, Michela Pron Pachner, Renata Rampazzi, Man Ray, Fabrizio Riccardi, Renato Ricci, Mario Sanna, Sergio Sarri, Michele Venturi, Vanni Viviani.



L'eterosessualità è un problema poco studiato. Mentre il sesso non psicopatico (l'omosessualità) è stato studiato profondamente, l'eterosessualità non è stata esaminata con la stessa abbondanza di dati etici. Questo è davvero sorprendente in previsione del danno sociale estremo derivante dall'eterosessualità in espansione. In questo breve articolo tenterò di colmare questa lacuna.

Quale motivo spingerà un individuo a passare la linea di divisione dei sessi per abbracciare l'eterosessualità?

Dalla mia ormai lunga familiarità con l'eterosessualità e il modello di vita etero e dal mio profondo studio su questi esseri infelici, mi pare di arguire che c'è una caratteristica matrice familiare al di fuori della quale gli eterosessuali devianti arricchiscono il loro disgustoso nido.

Piuttosto che un rapporto di eguaglianza tra i cosiddetti genitori, il tipico eterosessuale padre è generalmente la figura dominante nell'ambito familiare. La madre svolge il ruolo di domestica e bambinaia. Il padre è caratterizzato da una profonda consapevolezza della sua superiorità maschile, guardando alla moglie essenzialmente come un oggetto o piuttosto una comodità da sfruttare a suo uso e consumo. Alcuni eterosessuali ad esempio prendono moglie come un mezzo per far carriera.

Il prodotto maschio di questa unione assomiglia a questa stessa attitudine verso le donne per imitazione del padre che egli adora al pari dell'immagine di un eroe. Comunque, il bambino è privato di attenzione tenera ed erotica da parte del padre. Allo stesso tempo la presenza del genitore femmina è ubiqua. Il bambino comincia ad opporre resistenza alla presenza dominante della madre supersviluppando tratti "mascolini". Questo tipo di ribellione dimostra che il primo comportamento del bambino si manifesta con atti molesti o puerili, come gettare il biberon dalla carrozzella o rispondere con ribellione ad insegnamenti di tipo igienico.

Viene a determinarsi una formazione di tipo ribelle che io chiamo FALLOCRATISMO. Il bambino crescendo esagera le sue mortifere reazioni emotive: aggressione e ostilità. Questo rinforza la sua irrompente mascolinità. I suoi contatti con gli altri ragazzi, come quelli con il padre, sono ostili e competitivi piuttosto che teneri ed erotici. Il contatto fisico è permesso solo nello sport (competizione) e nella lotta (ostilità). Per un ragazzo, il modo (mascolino) per risolvere una disputa è di usare i pugni.

Questi degenerati diventano un pericolo sociale sessopolarizzato (polarizzati cioè verso l'immagine supermascolina), per cui picchiano brutalmente e uccidono i normali omosessuali. Questo comportamento di attrazione-ripulsa è un tentativo infantile di stabilire normali contatti fisici con gli altri maschi, ma (essendo così distorto le loro manifestazioni erotiche) possono solamente manifestare questo desiderio nor-

La perversione eterosessuale

male attraverso un'ostilità estrema. Tale comportamento simbolico è spesso esteso alle donne ed anche ai bambini. Le condizioni di repressione tendono a suscitare una violenta eterosessualità, per cui violenze carnali sono perpetrate da eterosessuali contro uomini normali o anche eterosessuali. I dipartimenti di polizia di ogni metropoli sono focolai di sado-fallocrati. Perciò una società in cui l'eterosessualità fosse predominante, sarebbe propensa alla guerra e alla violenza. Elevata al rango sociale la sado-fallocrazia diventa BELLOMANIA, cioè una perversità insi-

stenza a fare la guerra. Gli uomini che non possono amarsi diventano soldati assassini.

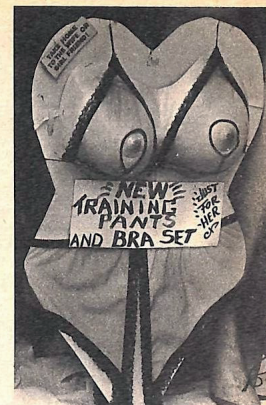
Il non controllo delle nascite farebbe morire di fame la maggioranza della popolazione mondiale. Un tipo di benessere di massa nel nostro paese crescerebbe a tale dismisura da minacciare la sicurezza della nostra economia. Un eccesso di popolazione graverebbe enormemente sul sistema di vita, con il risultato di un disastro ecologico ed infine la distruzione della terra e dell'umanità.

Il comportamento eterosessuale è altamente regressivo in natura. Quando un uomo succhia i capezzoli di una donna, significa un ritorno alla prima infanzia, cioè il livello emotivo a cui l'eterosessuale è rimasto legato.

Cercando di rientrare nel grembo materno per godere della felicità prenatale, il maschio eterosessuale, sopprimendo il disgusto, inserisce il pene nella vagina della donna. Il comportamento eterosessuale, sia detto per inciso, è spesso insoddisfacente per la donna, che il più delle volte non riesce a raggiungere la massima intensità erotica durante l'accoppiamento (copulazione eterosessuale). Poco si sa comunque delle donne eterosessuali. Anche i maschi eterosessuali non capiscono le "loro" femmine, attribuendo loro ciò che noi chiamiamo la "Mistica Femminile".

Non credo nella negazione dei diritti civili a nessun essere umano; anche gli eterosessuali, dopo tutto, sono degli esseri umani. Ma io credo che per salvare la nostra società dagli effetti socialmente dannosi della estesa perversione eterosessuale, abbiamo bisogno di un programma umano di ETEROCONTROLLO (controllo dell'eterosessualità).

La sovrappopolazione può essere combattuta meglio da un programma governativo obbligatorio di vasectomia per i maschi eterosessuali. I behavioristi stanno lavorando su mezzi effettivi di cura eterosessuale con shock-terapia.



Ma forse il dottor M. Sidney Margolese (psichiatra nazista americano, n.d.t.) lavorando per l'Istituto nazionale di sanità mentale ha scoperto qual è la più promettente chiave per la soluzione del problema. Egli ha scoperto che l'ormone maschile, il testosterone, si scinde in due sostanze, derivate. Sono l'Androsterone (A) e l'Etiocolanone (E). Studiando campioni di urine di eterosessuali e omosessuali, costui ha scoperto che l'eterosessuale ha più A di E, che sia cioè il risultato biochimico di un'anormalità biologica piuttosto che una causa.

Non si esclude che sia possibile sviluppare un trattamento medico dell'eterosessualità basato su questa conoscenza biochimica. Inoltre, dal momento che le caratteristiche ormonali possono essere determinate nel feto, si potrebbe identificare un feto eterosessuale e abortirlo. Questo porta ad un programma di prevenzione contro l'eterosessualità. E' una possibilità teorica del futuro più che una realtà presente, naturalmente, ma è promettente.

Ralph S. Schaffer / tradotto da
GAY SUNSHINE



GAY SUNSHINE, a paper of Gay militancy. Monthly. Overseas: \$ 5/12 issues. Serves the radical Gay community: politics, personal accounts, poetry, graphics



Foto di Ettore Sottsass Jr.

Fig. 5. Foto di Ettore Sottsass jr per Ralph S. Schaffer, "La perversione eterosessuale", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972, p. 9.

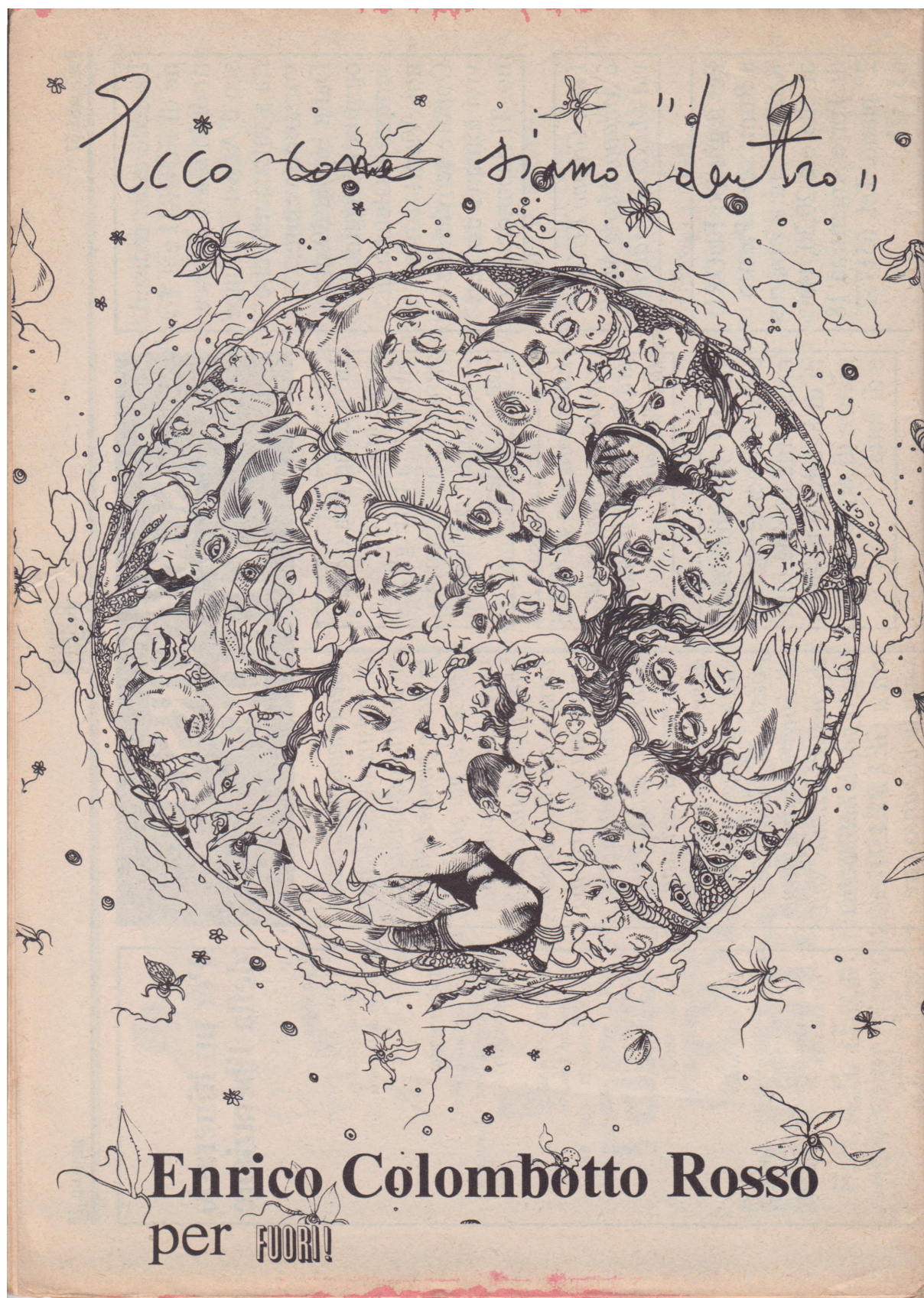


FIG. 6. Enrico Colombotto Rosso, *Ecco come siamo 'dentro'*, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972, quarta di copertina.

erotiche, sia con satira anticlericale. Il suo lavoro però esula dalla presente indagine, che vuole focalizzarsi sui primi fascicoli, quando la politica dell'immagine era ancora da inventare, e il bagaglio delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie poté essere mobilitato, ibridato e piegato alle esigenze di un nuovo discorso.

IL FUORI, LE AVANGUARDIE E LE NEOAVANGUARDIE

Più vicini a matrici culturali anticapitaliste erano Enzo (Vincenzo) Francone e Riccardo Rosso. Il primo aveva partecipato alla contestazione studentesca del '68 torinese, che ebbe come climax l'occupazione di Palazzo Campana, poi aveva frequentato riunioni e iniziative dell'organizzazione Soccorso Rosso, dove incontrò Riccardo Rosso che gli fece conoscere il FUORI, di cui divenne uno dei militanti più attivi, entrando anche nella redazione della rivista dal n. 6 (dicembre 1972) al n. 12 (primavera 1974). Nello stesso periodo Francone ebbe contatti con l'ambiente artistico più sperimentale di Torino. Essendo stato allontanato da casa dai genitori dopo aver dichiarato la propria omosessualità, nell'inverno 1970 fu ospitato da Mario Ferrero, un giovane cineasta molto attivo nell'allora vivace ambiente del cinema d'avanguardia (aveva tra l'altro fondato nel 1967 la rivista *Ombre elettriche* e aveva risposto all'invito rivolto da Michelangelo Pistoletto a giovani artisti a sperimentare forme di creazione collaborativa e interdisciplinare nel suo studio di via Raymond tra gennaio e aprile 1968).¹⁰ In casa di Ferrero, Francone conobbe Armando Puglisi, uno scultore che nel giugno 1968 aveva esposto alla galleria Il Punto sculture di legno sagomato e dipinto con vernice da carrozziere che simulavano alettoni di aerei o bombe, dichiaratamente ispirate dalla serie delle armi di Pino Pascali ma che, pur apparendo come feticistici giocattoli bellici, intendevano essere più una "precisa messa in situazione a livello storico"

¹⁰ Sono scarse le notizie sulla breve carriera di Mario Ferrero, che fece anche parte della Cooperativa Cinema Indipendente, un'associazione nazionale di cineasti underground; si veda SCANDURA, F., 2011-12, *Torino: occhio all'avanguardia... dell'invisibile cinema sperimentale anni '60*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, in parte riportata in Scandura, F., 2017, "Appunti su un cinema che non c'è", in *Filmidee*, n. 21: <https://www.filmidee.it/2017/06/appunti-un-cinema-non-ce-lo-sperimentale-anni-60-torino/> (accesso 27/05/2019); si veda anche <http://www.roccobiondi.it/Neoavanguardia.htm> (accesso 27/05/2019); SCANDURA, F., senza data, "But What is This Stuff... The Cinematographic Experimentation in Turin", in *La furia umana*, n. 21, consultabile in <http://www.lafuriaumana.it/?id=230> (accesso 27/05/2019); Bursi, G., 2013, "The rest is our business. La 'questione' sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)", in APRÀ, A. 2013, a cura di, *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia: 38.

– come commentò Ugo Nespolo nella presentazione della mostra – che non oggetti esteticamente godibili; erano insomma una forma di critica “politicamente avanzata che si batte contro il sistema” capitalista e la sua arte soggettivista (NESPOLO 1968). Puglisi proseguì a realizzare oggetti paradossali miranti a parodiare gli apparati della politica, soprattutto in chiave antiamericana, ma formalmente immaginifici – a esempio un imponente *Pulpito presidenziale* (1968) per comizi – ma rimase escluso dalla scuderia di Gian Enzo Sperone (il gallerista che contribuì largamente al successo dell’Arte povera) e dal Deposito di Arte Presente (lo spazio alternativo del collezionista e mecenate Marcello Levi, che ebbe un ruolo di volano nella scena artistica torinese), anche per le forti implicazioni marxiane del suo lavoro.¹¹

Francone condivise con Puglisi l’interesse per un importante testo di Friedrich Engels (*La scienza sovvertita del signor Eugen Dühring*), le cui conseguenze furono dapprima la stampa del libello *Apertura del processo a Stalin* (FRANCONE e PUGLISI 1972), e nell’estate 1972 il progetto di trasformarlo in una “scultura parlante” da installare nei saloni della Promotrice di Torino. La scultura, *Dall’alto di una palina del tram – apertura del processo a Stalin* (Fig. 7), era costituita da una vera palina dell’azienda dei trasporti locale, sormontata da un altoparlante che diffondeva a ciclo continuo un dibattito a più voci tra accusa e difesa di Stalin, di circa 20 minuti. La palina ready-made, che recava l’itinerario delle linee 1 e 1/ che collegavano il cimitero di Torino coi viali Luigi Settembrini e Enrico Tazzoli, ossia i due principali accessi al complesso della FIAT a Mirafiori, poteva essere letta come un’amara metafora del pendolarismo della classe operaia tra la catena di montaggio e la morte. Tuttavia nell’opera prevaleva il carattere dottrinario: la registrazione audio era un attacco allo stalinismo (inteso in senso lato, come formazione economico-sociale statalista e burocratica) che, dietro la parvenza della nazionalizzazione della proprietà in URSS, aveva tradito gli obiettivi libertari del marxismo-leninismo sostituendo alla dittatura del proletariato la nuova oppressione della classe burocratica, ciò che Puglisi e Francone definivano “capitalismo di stato”. Secondo Puglisi, “la scultura parlante era [...] arte figurativa, piegata all’urgenza di dare preminenza al messaggio politico, ma anche arte per vocazione, capace

¹¹ Le principali informazioni su Puglisi sono gli scritti autoprodotti, tra cui: PUGLISI, A., 1995, *Antidogma. Un percorso*, Armando Puglisi, Torino; molti dei testi redatti dall’artista sono anche disponibili sul sito web <https://digilander.libero.it/armandopuglisi/?nocache=1558984945>.



FIG. 7. Armando Puglisi (a sinistra) e Vincenzo Francone (a destra) posano accanto alla scultura *Dall'alto di una palina del tram – apertura del processo a Stalin*, (1972, ferro, legno, ghiaia, impianto audio) provvisoriamente installata in Corso Parco Regio, Torino 1972.

di sposarsi, liberamente, con tale messaggio e di autoesaltarsi nell'assunzione del nuovo ruolo e, in quanto tale, in grado di rappresentare una delle opere più significative e originali di un'arte povera" (PUGLISI 1985). L'opera fu proposta alla mostra della Società Promotrice di belle arti, che tuttavia informò che l'avrebbe ammessa solo a condizione che fosse silenziata; i due autori rifiutarono il compromesso e tentarono di sollevare la solidarietà degli artisti, ottenendo però solo l'aiuto di Ugo Nespolo che si offrì di esporla nel proprio studio.¹²

Dal 2 al 4 febbraio 1973 Francone e Puglisi organizzarono un'altra "mostra antiautoritaria", anch'essa intitolata *Apertura del processo a Stalin*, composta da manifesti riportanti slogan antistalinisti (categoria che, di nuovo, includeva tutte le forme di autoritarismo burocratizzato, antitetico al socialismo marxiano) ma anche appartenenti ai movimenti di liberazione delle donne e del FUORI, scritti da Francone, in una piccola galleria torinese. Altri dettagli sulla mostra, menzionata in *Fuori!*,¹³ non sono noti ma tanto questo evento quanto il precedente si allineavano ad altre iniziative in cui artisti torinesi misero in connessione spazi autogestiti dell'arte e lo spazio politico della strada, con l'idea di annullare l'autoreferenzialità dell'arte e dilatarla alla dimensione comportamentale e performativa, alla contestazione ideologica, e a forme di contropotere cittadino. Per esempio, Puglisi e Piero Gilardi avevano condiviso molte idee sul loro lavoro tra autunno 1969 e la prima metà del 1970, nell'ambito dell'Atelier Populaire – il laboratorio di serigrafia che Gilardi e altri artisti avevano attrezzato per pubblicare manifesti degli studenti medi e degli studenti lavoratori contro la scuola classista (sul modello dell'Atelier Populaire che si era installato nell'Ecole des Beaux Arts di Parigi occupata nel maggio-giugno 1968; cfr. ARTIÈRES e DE CHASSEY 2018). Puglisi aveva aderito anche ad alcune azioni pubbliche (per esempio impersonando un malato mentale che veniva raggiunto e prelevato da infermieri psichiatrici) organizzate nelle strade e parchi cittadini da Gilardi, che in quel periodo aveva abbandonato l'arte per militare

¹² La frequentazione tra Francone e Armando Puglisi e dettagli sulla loro scultura sono nella lettera aperta di Puglisi a Piero Gilardi, *A proposito di coerenza*, in PUGLISI 1982 (accesso 30/10/2018), scritta in riferimento a una polemica tra Gilardi e Germano Celant in occasione della mostra e catalogo Celant, G., 1984, a cura di, *Coerenza in coerenza, dall'Arte povera al 1984*, Mondadori, Milano. Altre precisazioni mi sono state fornite dallo stesso Puglisi nel nostro incontro a Torino il 18 maggio 2019.

¹³ Si veda, per la citazione della mostra, "Radio-checca dappertutto", 1973, in *Fuori!* n. 9, maggio-giugno 1973, p. 6.

in formazioni di sinistra extraparlamentare e aveva abbracciato forme di creatività collettiva e di animazione culturale di base. Inoltre, gli slogan del maggio 1968 francese, scritti sui muri della Sorbona o nelle strade di Parigi, erano già filtrati nel mondo più ristretto delle gallerie e delle mostre, per esempio con l'inclusione della frase *Objet cache-toi* nell'igloo eponimo di Mario Merz (1968), oppure con uno slogan di tattica di guerra del generale vietnamita Võ Nguyên Giáp in un altro lavoro di Merz (*Igloo di Giap*, 1968). Nanni Balestrini partecipò al *Teatro delle Mostre* alla Galleria della Tartaruga di Roma nel maggio 1968 con un intervento *in progress*, dettando per telefono dalla Sorbona, poi dall'aeroporto di Parigi, le scritte che stavano aparendo sui muri dell'università, per poi completare la trascrizione sulle pareti della galleria appena atterrato a Roma e arrivato alla Tartaruga. Altre iniziative simili sono state l'affissione, ad opera dei servizi comunali, di manifesti disegnati da Gianfranco Baruchello a Roma, Bologna Milano (*One man billboard*, 1968) o i murali e le bandiere relativi ai problemi dei quartieri operai e popolari fatti dal Collettivo di Porta Ticinese e Giovanni Rubino a Milano nel 1974 (LONGARI 2009), solo per fare alcuni esempi. Francone quindi, incoraggiato dalle pratiche di fusione tra comunicazione politica e artistica a lui note dalla militanza sessantottina e la frequentazione dell'ambiente artistico torinese, ritenne di espandere il proprio impegno libertario e anticapitalista anche al territorio dell'espressione artistica. L'esperienza rimase tuttavia occasionale; se nel 1972 lui e Puglisi proclamarono solo verbalmente che "Di fronte alle voci che si levano da Budapest, Praga, Danzica o da Siniaskj, Solgenitsin, Almarik, ecc. e da tutti coloro che nei campi di concentramento, negli 'ospedali psichiatrici', nelle carceri, nei campi e nelle fabbriche soffrono la dura e criminale oppressione del dispotismo burocratico staliniano, è assurdo mantenere il silenzio o [...] falsi miti" (FRANCONE e PUGLISI 1972: 13), negli anni successivi Francone si distinse per più coraggiosi atti di dissenso politico che misero a repentaglio la propria libertà fisica, manifestando per i diritti dei gay a Teheran nel 1978 e a Mosca nel 1980.

La figura di Riccardo Rosso invece ci rimanda alla questione dei rapporti tra il FUORI e il mondo del design. Negli anni di formazione del FUORI, Rosso e Ettore Sottsass jr intendevano il design non solo come progettazione di oggetti ma anche come possibilità di ridefinire lo spazio, e quindi le interazioni sociali. Insieme ai colleghi Giorgio Ceretti e Piero Derossi, Rosso aveva alle spalle la progettazione a Torino del Piper club, che fu

attivo dal 1966 al 1969 come locale da ballo e musica dal vivo e che divenne uno spazio performativo non istituzionale per l'arte contemporanea; un luogo dove "tutte le arti venivano rappresentate. Da Carmelo Bene che recitava Majakovskij al Living Theatre, l'Open Theatre di New York, tutti gli artisti dell'Arte Povera, da Pistoletto a Gilardi a Merz. Tra gli altri avevamo invitato anche Schifano a realizzare una mostra. Ma lui ci rispose che avrebbe preferito mandare una band e così si costituirono le Stelle di Schifano [...] che ha suonato al Piper per qualche mese. Ogni giorno c'era sempre un happening diverso", ha ricordato Pietro Derossi, la cui moglie ebbe in gestione il locale (Derossi in BRIA 2017). Alla XIV Triennale di Milano nel 1968 lo studio Ceretti-Derossi-Rosso propose *Spettacolo*, un ambiente polivalente e da vivere collettivamente. Formato da sedute imbottite cilindriche, collinette di moquette, cabine e schermi di proiezione, era uno spazio accogliente per il relax o la discussione, fornito anche di strumenti audiovisivi per girare un film, o per scrivere, stampare, col quale gli architetti intendevano superare l'idea della casa privata, favorire la cooperazione e riappropriarsi idealmente dei mezzi di comunicazione, incluso il teatro di strada, e quindi della città.¹⁴ L'istallazione della Triennale è stata l'origine concettuale di *Pratone* (1971), la seduta in poliuretano espanso che lo studio firmò negli stessi mesi in cui si stava formando il collettivo FUORI, e che rimane uno degli oggetti più iconici e pop della storia del design italiano: una zolla di prato ingrandito, su cui ci si poteva accomodare quasi distesi, in modi spontanei e variabili (Fig. 8).

Pratone celebrava le possibilità di un design lontano dai dogmi del funzionalismo, più assecondante la fantasia che l'ergonomia; ma quando i tre architetti, insieme ad altri due colleghi – Carlo Giammarco e Maurizio Vogliazzo – parteciparono come Gruppo Strum all'importante mostra *Italy. The New Domestic Landscape*, nel 1972 al Museum of Modern Art di New York, decisero di non esporre oggetti (sebbene *Pratone* figurasse nella copertina). Invece contribuirono con tre testi di carattere politico ma redatti nel formato divulgativo e popolare del fotoromanzo: *Utopia*, *The Struggle for Housing*, *The Mediator City* (*La città intermedia*, nella versione italiana), che erano liberamente distribuiti in contenitori dipinti di verde, bianco e rosso. Accomunati dall'immagine di un corteo sotto uno striscione

¹⁴ Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, 1968, Triennale di Milano, Milano, p. LXXIX.



FIG. 8. *Pratone*, di Ceretti-Derossi-Rosso, 1971, seduta in poliuretano espanso prodotta da Gufram.

con la scritta “Prendiamoci la città” nelle quarte di copertina, i tre fascicoli interpretavano la missione dell’architettura come possibilità di riconfigurare spazi – da quello domestico alla scala urbana – liberati dalle pratiche alienanti del capitalismo. Illustrati da fotografie (in bianco e nero ma con inserti di viraggi “pop” in rosa o verde), di cortei, assemblee di fabbrica o di studenti, alternati a periferie urbane, squallidi alloggi e masserizie di baraccati, e animati da sequenze di fotoromanzi di proletari in discussioni e in azioni di lotta per la casa e contro il lavoro in fabbrica, i tre fascicoli articolavano in modo dialettico le voci degli operai e i punti di vista del professore solidare e del riformista benevolente, ma per far prevalere in ultima istanza un intransigente discorso di classe contro i “padroni”. Nelle intenzioni degli Strum, l’architetto doveva ridefinire il proprio ruolo, sottraendosi alla logica del mercato immobiliare, per proletarizzarsi al fianco della classe operaia. Il gruppo intendeva sollecitare investimenti nell’edilizia popolare ma soprattutto immaginava di “costruire esperienze di vita

sociale gestite dai proletari in alternativa alla divisione del lavoro e alla disgregazione sociale” (GRUPPO STURM 1972). Proponeva l’idea di riadattare architetture e spazi per forme di vita comunista e autogestita, immaginando l’utopia di una “città intermedia”, ossia plasmata in funzione dei “comportamenti politici anticapitalisti” e formalizzata in “situazioni, oggetti, simboli” del comunismo attuato (GRUPPO STURM 1972; cfr. AMBASZ 1972).¹⁵ Come questa utopia sarebbe stata effettivamente traducibile non era spiegato, né i componenti di Sturm erano interessati a un’analisi antropologica della classe operaia reale, e il loro discorso rimase più una proposizione sul livello immaginario e una presa di posizione contro il culto della bella forma del disegno italiano. Il discorso sulla città intermedia ha anche analogie con il pensiero di Debord sull’urbanistica, che nel capitolo “La configurazione del territorio” della *Società dello spettacolo* vedeva anche i casi di edilizia popolare come frutto di decisioni autoritarie che trasformano le città in “territorio dell’astrazione”, dell’omologazione, della paradossale atomizzazione degli individui connessi solo ai nuclei familiari e massificati in “pseudocollettività” (DEBORD 2002: 134-135).

L’idea situazionista del ripensamento della città in chiave liberatoria, creativa e anticapitalista, l’accento sull’utopia dell’avanguardia politica, e soprattutto la fiducia nella presunta “creatività proletaria” e nella possibilità di agire sui comportamenti individuali e collettivi sono il comune denominatore tra la militanza architettonica e la militanza nel FUORI di Rosso, il quale intervenne sul n. 3 di *Fuori!* con un fumetto chiaramente imparentato con i fotoromanzi per il MoMA. Realizzato in una grafica pop, con contrasti tra inchiostro nero e rosa, come nelle immagini di Martial Raysse, di Patrick Caulfield, o Andy Warhol, la tavola de *Le avventure di Giorgio Fuori* (Fig. 9) (prima di una serie mai portata a compimento) rappresenta un giovane omosessuale in ambienti diversi, nei quali vive costantemente in ruoli inautentici, tanto nei bagni pubblici dove “si batte”, quanto in famiglia e nella società, ma anche nei club di soli uomini, che – sottintendeva Rosso – erano altrettanti ghetti di finta liberazione e semmai di profitto economico (Rosso 1972: 13).

È implicitamente in alternativa a tutti questi luoghi di oppressione delle

¹⁵ Rosso, in conversazione con lo scrivente, ha definito i fotoromanzi “d’impostazione un po’ maoista”, precisando poi via e-mail: “Intendevo esteticamente didascalici, nell’impiego di un genere popolare italico come il fotoromanzo, a pensarci bene simile all’operazione condotta da Visconti ne *La terra trema*, senza la sua ambiguità estetizzante” (Riccardo Rosso allo scrivente, 26 ottobre 2018).



FIG. 9. Riccardo Rosso, "Le avventure di Giorgio FUORI", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972, p. 13.

sovrastrutture capitaliste o di desumbilazione repressiva che Rosso progettò una velleitaria quanto improvvisata azione di occupazione simbolica del centro storico di Torino, un'iniziativa di spirito situazionista di cui non esiste documentazione fotografica, se non le memorie di Pezzana e di Rosso stesso: "Dopo aver partecipato con striscioni e cartelli ad alcune manifestazioni a fianco dei gruppi di sinistra, pensammo di compiere un'azione locale per renderci visibili, con lo slogan "prendiamoci il centro" [che chiaramente echeggia lo slogan dei fotoromanzi, n.d.a.]. Ingenuamente tralasciammo la regia e la pubblicizzazione, inoltre scegliemmo una sera gelida. Molti omosessuali incuriositi si accostarono al movimento, ma non fu certo un'azione coronata da successo".¹⁶

L'altro grande designer vicino al FUORI, Ettore Sottsass jr, alternava il disegno più funzionalista (per esempio la serie di moduli d'arredo per ufficio *Sistema 45*, 1972, per Olivetti), al design più fantasioso e meno utilitarista. Nei vasi e contenitori delle tre serie del 1969: *Ceramiche Tantriche*, *Ceramiche di Fumo* e *Yantra* di terracotta, esposti in gallerie d'arte, rielaborò motivi grafici derivati dai suoi interessi per l'architettura o diagrammi-amuleti mistici della tradizione religiosa indiana, conosciuti direttamente nei viaggi in India, o mediati nei dialoghi con Allen Ginsberg (THOMÉ 2014: 209-221). Il disegno di quei monolitici e arcaizzanti oggetti di terracotta, monocromi, totemici, "[la] loro presenza nello spazio, [il] loro raggrupparsi, [il] loro ravvicinarsi, [il] loro allontanarsi, in altre parole il disegno dell'environment non si giustificano se non come la funzione di agire come filtri per ordinare [...] il susseguirsi di stati di coscienza e del feedback verso la liberazione. Mi pare che questa possa essere la vera e ultima funzione del design, una funzione terapeutica" (SOTTASS 1970), affermò Sottsass nel 1970, mostrando più interesse per l'espansione dell'azione del design alla liberazione della sfera emotiva e soggettiva individuale.

Quando nel 1973 la XV Triennale gli affidò l'ordinamento della mostra del disegno industriale, Sottsass sembrò riprendere spunto dal rifiuto del Gruppo Strum di presentare oggetti al MoMA. Nel catalogo della Triennale osservò che negli ultimi anni era emersa una contestazione del design vincolato alla sola logica produzione-consumo, e che esso doveva invece assumersi "responsabilità sociali", definendosi come un "atto politico" consapevole "verso la costruzione di una civiltà dell'immagine, globale

¹⁶ Riccardo Rosso allo scrivente, e-mail, 26 ottobre 2018.

e liberatoria, e nella quale possono riconoscersi aree sociali sempre più vaste” (SOTTSASS 1973). In questa nuova concettualizzazione del design, che si allargava all’esperienza di “cosa poteva essere fatto”, anziché “cosa era stato fatto”, e che trasformava la Triennale in una “mostra di idee”, piuttosto che in uno shopping center (Sotssass in THOMÉ 2014: 260), Sotssass raccolse 132 videotape provenienti da molti paesi del mondo occidentale, della durata media di 15 minuti ciascuno, visibili su 19 monitor sparsi in una sala nera. Anche il collettivo redazionale di *Fuori!* fu invitato. Pezzana ricevette dalla Triennale 150.000 lire (la cifra forfettaria assegnata a tutti i film di contenuto sociale commissionati dalla mostra, a titolo di rimborso delle spese di produzione e acquisto di materiale).¹⁷ Con una scelta estetica wharoliana, Alfredo Cohen collocò una cinepresa fissa e riprese in pellicola 8 mm, in bianco e nero, sonoro, tutto il *battuage* che si svolgeva di notte intorno al gabinetto pubblico di piazza Benefica, davanti al cinema Principe: automobili che si fermavano, uomini che si appartavano, o fumavano sigarette. Per la scheda tecnica della Triennale, il soggetto del film, di 12 minuti, intitolato con amara ironia *Kasa* – a indicare la casa-ghetto riservata ai gay – era “la casa da una prospettiva di liberazione omosessuale”.¹⁸ Era quindi un contributo originale alla più ampia questione dell’abitare, centrale – come si è visto – nel dibattito architettonico e politico di quegli anni e affrontato anche da altri architetti nei video nella mostra del design, spesso con progettazioni immaginifiche che consideravano la geografia come il prodotto di pratiche sociali, desideranti e utopiche.

Con *Kasa* il collettivo *Fuori!* mise in luce la propria mappa psicogeografica, per usare un termine situazionista, parallela e invisibile a chi non aveva il codice della loro comunità, e allo stesso tempo il lavoro fu formalmente annoverato come proposta di design industriale. Si trattava pur sempre di uscire dai “disegni” schematici del Sistema e dalle logiche costrittive della progettazione, e il design diventava una metafora di modellazione sociale, o semmai decostruzione sociale, liberazione, espressione di libertà, di gioia. Questo piccolo ma straordinario video, ormai irreperibile, sembra oggi porsi in una singolare sintonia con il libro fotografico *Moscow* (2013), dell’artista

¹⁷ Il film è andato disperso; i pochi dettagli tecnici sono ricavati dalle pratiche di allestimento della mostra del design; si veda: Archivio storico della Triennale di Milano, TRN_15_DT_054_P, unità 54.05; e TRN_15_DT_054_V, unità 54.16 (Italia – Schede film).

¹⁸ Si veda: Archivio storico della Triennale di Milano, TRN_15_DT_054_V, unità 54.05 (Programmi proiezioni): *Quindicesima Triennale di Milano. Aula della Riunioni, 16 novembre 1973, ore 18,00.*

russo Yevgeniy Fiks, che ha fotografato lo stato attuale di tutti i luoghi che costituirono la topografia del desiderio e del sesso omosessuale clandestino a Mosca durante gli anni dello stalinismo e della Guerra fredda (certe aree dei Giardini di Alessandro, i bagni del Museo Lenin, alcuni monumenti pubblici), e restituiscono una storia che, paradossalmente, come in *Kasa*, avveniva in luoghi pubblici pur restando invisibile e impensabile ai più.



FIG. 10. Fotomontaggio di John Heartfield, in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 9.



FIG. 11. Fotomontaggio di John Heartfield, in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 11.

Altri compagni del FUORI hanno trovato un più esplicito modello nelle avanguardie. Nel suo primo intervento su *Fuori!* (n. 8, marzo 1973) Corrado Levi – poliedrico architetto, artista e critico d’arte – rese conto dei progressi della pratica di autocoscienza che il collettivo milanese stava sviluppando. Il patriarcato familiare era una matrice interiorizzata non solo nelle dinamiche familiari; essa generava negli omosessuali sensi di colpa, di dipendenza o necessità di controllo, oppure modalità relazionali condizionate da omosessualità repressa e pregiudizi, ma – Levi sostenne – si riverberava

mar. 73

FUORI!

13

Voglio vivere ora, subito, non domani.

Voglio distruggere la "politica", la realizzazione — rimandata ad un futuro imprecisato — delle mie/tue esigenze e dei miei/tuoi bisogni. Voglio finalmente che il mio essere ed il mio agire non siano un mezzo, sia pure per la rivoluzione, ma un fine.

Voglio che siano, sia pure imperfettamente, realizzazioni immediate di una dimensione e di una realtà diverse, non in ossequio ad un astratto, magari marxista, imperativo categorico, ma perché di questa dimensione alternativa io/noi non possiamo più fare a meno. Qui, all'interno di questa società/prigione, non resisto più, sopravvivo solo a fatica e allora rompo una sbarra, tutte le sbarre e divento-vivo-pratico la rivoluzione. Del resto cosa ci hanno insegnato i nostri Padri?

A rinunziare in nome di un principio della realtà, ineluttabile quanto spietato, a non giocare, a non godere, a non essere in funzione di un'efficienza/normatività individuale che è solo copertura per imporre a ciascuno una finalizzazione esclusiva di sé alla produzione, al profitto, allo sfruttamento.

Si deve obbedire, essere educati, studiare.

Si deve salutare, mangiare composti, essere ordinati.

Non si deve correre, saltare, ridere, gridare, fare all'amore.

Ma perché?

"Non sta bene, ormai sei grande, bisogna essere equilibrati, maturi, efficienti".

E siamo tutti cresciuti, sopravvissuti, ridotti ad oggetti, riducendoci ad oggetti, giustificando ogni azione dell'oggi solo come strumento per la realizzazione di un qualcosa domani.



Non solo sono ridotta a merce quando "lavoro", nel momento in cui sono inserita nel processo produttivo, ma mercificata è ogni atto, pensiero della nostra schifosa vita quotidiana nella misura in cui siamo esclusivamente finalizzati al dominio del capitale. Il sesso, il "tempo libero", l'amore, la "cultura", sono programmati e realizzati lungo binari rigidi che non fanno che rinsaldare la nostra soggezione a una realtà che non è la nostra.

Bene — si dice — allora si deve fare la rivoluzione.

Il Proletariato (ancora una volta si delega agli altri la nostra liberazione) deve prendere coscienza del fatto di essere oppresso, prendere il potere e — i più radicali dicono — distruggere le classi, (e forse) il potere. Ma ancora una volta i "rivoluzionari", che non hanno neppure incominciato



to a distruggere il Grande padre interiorizzato dentro di loro, rimandano a domani la rivoluzione, rimandano a domani il momento in cui si possa creare, essere felici, godere senza sentirsi in colpa.

Oggi fanno politica, parlano, discutono, distribuiscono volantini, fanno giornali ("...è faticoso, sai, difficile, non dormo la notte tanto ho da fare...") vanno davanti alle fabbriche, alle scuole, nei bar, sui marciapiedi, scrivono articoli per stabilire alleanze, darsi strumenti organizzativi, essere presenti, conosciuti e tutto questo per creare le condizioni della "rivoluzione", che è lunga difficile, dolorosa, richiede sacrifici, fermezza, coglioni duri. Che questa pratica "rivoluzionaria" sia l'unica possibile per i marxisti ortodossi, le forti, virili e tristi figure che pensano che il fulcro delle contraddizioni sia la fabbrica, il soggetto rivoluzionario la classe operaia o meglio se stessi in nome della classe operaia, è scontato.

Ma che anche noi ripetiamo lo stesso macroscopico errore è estremamente grave.

Perché rifiutare il proprio ruolo di uomo/donna, secondo lo schema funzionale produttività/procreazione, soggezione/potere, passività/azione, norma/anormalità, cos'altro vuol dire se non sovvertire alle radici, radicalmente, il principio della necessità/realtà in nome di un'alternativa che ha segno rivoluzionario solo nella misura in cui è immediata liberazione, ora, adesso, non domani.

Quando facciamo le nostre riunioni, quando alcuni di noi fanno il loro giornale, quando l'unica azione prospettata è la distribuzione di volantini agli "altri", la diffusione di locandine per far conoscere il giornale (la nostra facciata pubblica); quando



La mia esistenza è rivoluzione

gli unici discorsi sono: "...sai, il Manifesto, la sinistra ha reagito positivamente... dobbiamo organizzarci... è questione di potere...".

Bene, vuol dire che noi ripetiamo meccanicamente i moduli, gli stereotipi della società patriarcale/capitalista.



Abbiamo talmente interiorizzato la esigenza di proiezione nel futuro, di realismo, di produttività al punto che cerchiamo ancora una volta la vita, la rivoluzione, al di là e contro la vita stessa. Ancora una volta misuriamo la validità delle nostre azioni, del nostro essere, secondo il metro dell'efficienza/trascendenza che cerca la conferma nella sua traduzione in termini di potere.

Sono le soluzioni finali che contano per voi, cari omosessuali sciovinisti; potete essere, agire solo in funzione di esse, non per questo attimo, per il presente che è il solo ad avere forza di modificazione reale, sostanziale della vita (della società, delle strutture, tanto per farsi intendere dai "marxisti").

Ciò che attuate è la solita sopraffazione del principio, potere, logica maschile come trascendenza contro l'essere della donna codificato come immanenza dal momento che vive e rivaluta il momento attuale, non il futuro.

Bene, io, noi donne omosessuali ne abbiamo abbastanza di tutto questo. Io rivendico il valore, l'esigenza insopprimibile del presente, della dimensione esistenziale (me ne fotto di essere definita piccolo-borghese). Io voglio vivere questo momento, e poi quest'altro, e questo momento è eccezionale.

Questo mio/nostro essere diverso è la



sola azione che non solo non è verifica di un'ideologia, ma è distruzione della stessa necessità ideologica.

E questo attimo è energia, pensiero, coraggio, follia, è espansione di me quanto più libera possibile.

Tenetevi le vostre riunioni noiose, il vostro giornale che ha molto, grande, intenso significato politico.

Tenetevi le vostre esigenze organizzative, la vostra efficienza che serve a compensare la vostra virilità non più riconosciuta a livello sociale e neutralizzare le vostre angosce patologiche per un potere che ancora non avete ma di cui sentite il disperato bisogno. Avete del resto buone probabilità di avere almeno una bicicletta di questo potere poiché siete sufficientemente forniti di quella particolare forma di alienazione che permette di mettervi in lizza per ottenerlo.

Io/noi donne omosessuali coscienti siamo, agiamo nel senso che ci è congeniale; noi vogliamo, perché è nostra esigenza, una immediata coincidenza tra il fare e il senso e il valore del fare.

Vogliamo slegare il nostro essere e il nostro agire dal criterio della riuscita, dalla garanzia della "cultura", sia pure marxista.

Noi rifiutiamo, perché siamo diversi ora, non domani, la competitività produttivistica, il massimo rendimento, la strumentalizzazione.

La rivoluzione, la vita, noi stesse siamo mezzo e fine nello stesso tempo. Non abbiamo bisogno del futuro per cominciare ad essere.

Adriana



Fig. 12. Riproduzioni di opere di Man Ray (*Venus restaurée* e *Masques peints*), in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 13.

anche nella struttura economica (“nella fabbrica”). Una soluzione proposta era l’acquisizione di consapevolezza attraverso le sedute di autocoscienza, che poteva espandersi dal privato al pubblico e completare l’analisi marxista; in ultima analisi, concludeva Levi,

Tutti gli attuali valori inconsciamente accettati sono messi in discussione e diventano lucidamente disvalori. Se ne prova ripugnanza. Si individua così il secondo significato di FUORI! che vuol dire fuori di questa società di merda, vuol dire il privilegio e il compito – e quindi la dignità – di contribuire al radicale mutamento dei suoi valori e delle sue istituzioni. Rifiutarne i valori come sentivano i dadaisti, cambiare la vita come speravano i surrealisti. Noi, con la nostra presenza ed azione, vogliamo contribuire a questo (1973: 11).

Il riferimento di Levi al surrealismo è chiaro se si tiene in mente che André Breton, in un intervento al *Congrès International des Écrivains* di Parigi nel 1935, spesso citato, indicò come opere esemplari Rimbaud, Sade, Freud, tanto quanto Marx e Lenin, concludendo: “‘trasformare il mondo’ ha detto Marx, ‘cambiare la vita’ ha detto Rimbaud; queste due parole d’ordine sono per noi una sola” (BRETON 1966: 172). Quanto al dadaismo, Levi scelse fotomontaggi del berlinese John Heartfield, l’artista che più esplicitamente aveva trasformato l’avanguardia estetica in avanguardia politica, mettendo la tecnica di distruzione dadaista dell’unità dell’immagine al servizio di riviste satiriche e illustrate di ampia diffusione, attraverso fotomontaggi contro il blocco sociale capitalista-militarista-clericale-nazista. Levi ripubblicò la copertina di *Magazin für Alle* (1929; Fig. 10) che mostrava borghesi che rispettosamente assistono a una parata dell’esercito tedesco, e – dal settimanale comunista *AIZ – Wie im Mittelalter... So in dritten Reich* (1934), in cui Heartfield giustappose la tortura della ruota da un rilievo della collegiata di San Giorgio a Tubinga a un uomo legato a una svastica nazista, per smascherare la brutalità medievale dietro il volto modernista del nuovo regime (Fig. 11).

Non sorprende quindi che nell’articolo successivo, firmato da una non meglio identificata Adriana (1973: 13), che a nome di molte donne omosessuali rivendicava l’urgenza della rivoluzione immediata nella prassi dei comportamenti affettivi e sessuali e non procrastinata da tatticismi o al conseguimento di un consenso allargato nella sinistra, compaiano maschere decorate di Man Ray (*Masques peints* 1941) (Fig. 12) e la sua *Venus restaurée* (1936). Le maschere sono una metafora di nascondimento nella vita degli omosessuali tanto ovvia da non dover essere commentata, e la *Venere*

restaurata – un torso dalla Venere Medici stretta in un *bondage* di corde – va letta, alla luce dell’articolo di Adriana, come metafora della mutilazione della soggettività della donna e della sua costrizione e subordinazione nella società patriarcale e produttivista.

Tanto le maschere dipinte, quanto la *Venere restaurata* fanno parte della serie degli “oggetti d’affezione” realizzati e fotografati da Man Ray e talvolta pubblicati in fogli surrealisti in un arco di tempo di cinquant’anni, il cui corpus quasi completo fu per la prima volta composto dall’artista americano e pubblicato in forma di libro su sollecitazione di Einaudi nel 1970, grazie all’iniziativa di Paolo Fossati. Nel 1971 Arturo Schwarz trasse una riedizione limitata di alcuni di essi, tra cui la *Venere restaurata*, realizzata in 11 esemplari (e in effetti *Fuori!* pubblicò un esemplare di questa riedizione). Gli oggetti d’affezione erano “semplici immagini poetiche”, disse Man Ray, originate dalla combinazione di oggetti prelevati dalla realtà combinati con le parole del titolo. Erano fatti per “dilettare, disturbare, disorientare o far riflettere” (MAN RAY 1970: [5]), e in ogni caso testimoniavano un approccio creativo alle cose, sollevando interrogativi più sul “come” che sul “perché” – come commentò Fossati – ossia ponevano l’accento sul libero stabilire nessi, un “modo di usare la realtà” fuori delle logiche d’uso o senso comune (ivi: 258). Da questo punto di vista, la lezione di Man Ray, e del dada-surrealismo in generale, non era molto diversa dal discorso sulla reinvenzione dello spazio fuori dai “perché” del capitalismo oppure dall’enfasi posta da Sottsass sulle cose che potrebbero essere fatte piuttosto che su quelle già prodotte.

Inoltre, la Venere di Man Ray – al pari di altri oggetti d’affezione dello stesso, di Meret Oppenheim o di Hans Bellmer – allude a forme “perverse” di piacere, inclusi il feticismo e il sadomasochismo. Con questa Venere acefala siamo nel territorio dell’erotismo, in un’atmosfera di fantasia sadica (Man Ray si era appassionato alla lettura del marchese di Sade negli anni Venti), in un’ambiguità tra costrizione ed esaltazione della femminilità che non appare “sottomessa, bensì trionfante, che asservisce più di quanto sia asservita”, ha scritto Arturo Schwarz (1998: 24). Anche queste suggestioni risuonano in sintonia con Levi e altri del FUORI milanese, che teorizzarono il corpo come un luogo da esplorare e fonte di conoscenza, “suonandolo in tutti i suoi registri [...] invertendo o assumendo tutti i ruoli, [...] ponendo l’attenzione sulle reazioni di piacere, ma soprattutto su quelle di dispiacere, di disgusto, di repellenza” per liberarle dai condizionamenti culturali e morali introiettati, che in ultima analisi riflettevano i modelli parentali (maschio/femmina,

dominante/subordinato, attivo/passivo) e si estendevano alla subordinazione di classe nel sistema capitalista o nel sistema burocratico sovietico (LEVI 1973 e 1974). È per questa via sperimentale e analitica che Levi iniziò un percorso esperienziale nel mondo leather e BDSM (Bondage, Disciplina, Sado-Masochista), che poi ha descritto in *New Kamasutra* (1979).

Ma se la pubblicazione della *Venere restaurata* di Man Ray, infine, entrò nelle pagine di *Fuori!* come efficace illustrazione del pugnace articolo di Adriana è perché le opere e le idee del dadaismo e del surrealismo erano tornate d'attualità a Torino e, a onta dell'*understatement* odierno di Pezzana e Cucco, trovarono attenzione presso alcuni componenti del collettivo redazionale del *Fuori!* – senz'altro Levi – che vi leggevano una logica simbolica che poteva essere mobilitata ancora, e non per mero gusto di citazione colta. E questo ci porta per l'ultima volta a riscoprire una serie di coincidenze che rivelano quanto i primi passi del FUORI fossero intrecciati agli ambienti culturali e artistici torinesi, condividendo con essi il recupero dell'avanguardia storica. Infatti, oltre alla pubblicazione einaudiana degli "oggetti d'affezione", i rapporti di Man Ray con Torino erano stretti. Nel 1969 Luciano Anselmino aveva aperto la galleria Il Fauno, per la quale scelse come direttore artistico Janus, con cui condivideva la passione per il dadaismo e il surrealismo; insieme fecero di Man Ray (un esponente storico dell'avanguardia ma allora dalla fama appannata) il loro artista di richiamo. Tra 1970 e 1974 Il Fauno produsse alcune riedizioni di oggetti dell'artista (tra cui il metronomo *Object à détruire*, ribattezzato *Motif perpetuel*, 1970) e cartelle di grafica – tra cui una riedizione a *pochoir* tirata in dieci esemplari dei dieci collage del 1916-17 *Revolving Doors* – e nel 1973 collaborò con Bianca Pilat alla redazione del catalogo ragionato dei lavori su carta.¹⁹ Tutto questo ci porta infine a un altro artista torinese che da una parte trasse dal dada-surrealismo in generale, e da Man Ray in particolare, più di un motivo di ispirazione (peraltro omaggiandolo nel cortometraggio *Le porte girevoli*, 1982), ma che fu davvero il crocevia in cui molti dei sentieri che collegano FUORI, librazione sessuale, arte contemporanea e avanguardie storiche si incontrano: Ugo Nespolo.

¹⁹ Si vedano: Man Ray, 1972, *Revolving doors*, Luciano Anselmino, Torino; Man Ray. *Opera grafica*, Luciano Anselmino, Torino, 1973; Pilat, B. M., 1973, *Man Ray. Opera grafica*, Studio Marconi, Milano; Martano, G., 1971, *Man Ray. Clin d'oeil*, s.e. [Galleria Il Fauno – Galleria Martano], Torino; Man Ray, 1974, Galleria il Fauno, Torino. Su Anselmino come gallerista di Man Ray, si veda: Kamen-Kazhdan, A., 2018, *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*, Routledge, London.

UGO NESPOLO E IL FUORI

Artista concettuale, pittore e film-maker, Nespolo era personalmente in contatto con Angelo Pezzana e Fernanda Pivano; fu uno dei cineasti che frequentò lo studio di Pistoletto insieme a Mario Ferrero nel 1968, e lo abbiamo già visto come ospite della scultura parlante di Puglisi e Francone. Intorno al 1965 Nespolo realizzava dei quadri di ritagli cartacei e puzzle di legni laccati che ricordano l'estetica e l'estro inventivo futurista (Enrico Crispolti – uno dei suoi primi critici – vi ravvisò “qualche [...] suggestione formativa dal comportamento liberamente immaginativo di un Balla”, di cui si era tenuta una “memorabile retrospettiva” alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1963; Crispolti in NESPOLO 2003: 112). Nespolo realizzava anche piccoli oggetti “inutili”, non molto diversi dagli oggetti di design di Sottsass coevi, salvo che in essi Nespolo intendeva problematizzare e ironizzare sulle ambizioni della scultura. Li espose alla galleria Schwarz di Milano come *Macchine e oggetti condizionali* (5-30 marzo 1968), e vi si avverte una memoria degli arredi e oggetti di Fortunato Depero, anch'essi in legni colorati e dalle forme a incastro geometrico. Sul piano dei suoi primi cortometraggi, Nespolo rese chiaramente omaggio tanto al cinema futurista e dadaista, quanto al New American Cinema. Infatti, nel maggio 1967 Pezzana, nella sua opera di proselitismo della cultura underground, insieme al critico Franco Fadini organizzò all'Unione Culturale di Torino il festival *New American Cinema Group Exposition*, curato dal film-maker Jonas Mekas e dal critico P. Adams Sitney, chiuso da un seminario moderato da Mekas e da Fernanda Pivano, in cui Nespolo fu uno dei più entusiasti partecipanti (DELLA CASA 2003: 15; BOLINO 2018). L'estetica “rozza, mal confezionata, ma viva”, per usare una citazione di Mekas frequentemente ripetuta dai cultori del New American Cinema, che distruggeva i luoghi comuni del cinema narrativo, era tipica anche di Nespolo, che usava anche pellicola scaduta e un frenetico montaggio.

Nespolo ha avuto un rapporto dialettico con l'avanguardia storica, che non si limitava a omaggiare con semplici citazioni stilistiche, né venerava come paradigma politico rivoluzionario. In una sua opera concettuale, *Avantgarde* (1973), composta da dieci bastoni d'ebano con pomelli d'argento, che ricordano i bastoni da passeggio della *Belle époque*, ogni pomello reca incisa una lettera del titolo dell'opera, che però va anche letto come un acronimo di “Avere Voglia Ancora, Nonostante Tutto, Guardarsi Attorno, Ridere Di

Essere”, un messaggio che svislaccia tanto il modello dell’artista profetico, quanto i miti redentori delle avanguardie stesse. Nespolo imparò dall’avanguardia soprattutto il potere dell’ironia e dell’irriverenza, la decostruzione dei significati nei calembour, l’antidogmatismo della patafisica (Alfred Jarry è stato una sua passione e Antidogma il nome dell’associazione culturale e casa di produzione cinematografica che ha fondato, nella quale coinvolse anche Armando Puglisi), per immaginare strutture sociali diverse attraverso l’invenzione formale. Il puzzle *Larcimboldo dei cazzi*, del 1971, è una formidabile prova di questo animus, particolarmente in tema con la questione della liberazione sessuale, e specificamente omosessuale (Fig. 13); similmente, i



FIG. 13. Ugo Nespolo, *Larcimboldo dei cazzi*, 1971, puzzle in legno, laminato e nitro, cm 180 x 180.

suoi film alludono all'intercambiabilità della stilizzazione maschile/femminile attraverso i travestimenti, e a una sessualità non più eteronormativa e funzionale al modello familiare.

Il cortometraggio *Con-certo rituale*, del 1973, sintetizza l'estetica "sporca" del New American Cinema e gli omaggi al cinema dada (*Entr'Acte*). Nel film, dall'esilissima traccia narrativa e dall'assordante e stridente sonoro, assistiamo alle sconclusionate azioni di una stravagante comunità di artistoidi riuniti in un salotto, fino a quando sono fatti scomparire da un mago in abiti stracciati, fantastico o girovago (l'artista Enrico Baj). Nell'episodio *Kawasaki Kid* entra in scena un motociclista in casco e tuta (l'attore è l'artista Gianni Piacentino) che insegue un efebico uomo in una veste di foggia settecentesca, calzamaglia grigia e guanti bianchi fatti all'uncinetto (è Toselli, interpretato da Gianni Colosimo, allora attore del gruppo Mobil Action e in seguito artista in proprio). Ritroviamo poi lo stesso Toselli protagonista di un duetto musicale con Petit Fleur, una donna in un candido abito, già comparsa in altre scene al pianoforte, o intenta a cucire, che sembra incarnare le tradizionali virtù femminili. Sul divano, i due cantano



FIG. 14. Fotogrammi dal cortometraggio *Con-certo rituale*, di Ugo Nespolo, 1973, con il bacio e la presa in braccio "nuziale" tra Sempronio e Toselli.

appassionatamente sulle note distorte della serenata *Rimpianto* (composta da Enrico Toselli nel 1900), sotto lo sguardo geloso di un tormentato Sempronio, che sembra impersonare l'artista romantico (vestito di scuro, con indumenti sformati, lunghi capelli impolverati, volto segnato dalle rughe). Nell'episodio *In bello stile (per gioco)*, dopo una scena parodica del rapporto anale tra Andy, che indossa un dildo attaccato al pube, e l'ormai smaliziata Petit Fleur, ritroviamo Sempronio che porge una rosa a Toselli in un romantico corteggiamento, che si conclude con un bacio (Fig. 14) e l'inaspettato gesto dell'effeminato Toselli che solleva Sempronio, nel tipico rituale del marito che varca la soglia della camera da letto con la sposa tra le braccia.

Tra gli attori del film ritroviamo Armando Puglisi, che interpreta La Dialettica, un personaggio di contorno che presiede le scene senza intervenire, limitandosi a sventagliarsi svogliatamente con una sagoma di falce e martello, oppure seduto con la testa camuffata da mascheroni di animali da circo. In sintesi, il film presenta una parodia dei cliché sentimentali (uno dei capitoletti, *Ci sono pur sempre i gerani*, è una citazione da una malinconica poesia di Guido Gozzano; poi c'è la melensa serenata, e una "preraffaellita"). Il film è "arcadico (per gioco) e... altisonante", come dichiara il titolo finale, ma tutto questo repertorio è sovvertito dall'irruzione del quotidiano moderno (Kawasaki Kid), dalla droga (Andy brandisce minacciosamente una siringa, e fuma uno spinello) e dall'ingresso della pornografia, del desiderio o dell'atto sessuale non normativi (la discinta Ya, spesso inquadrata dal fondoschiena, si presta a un servizio fotografico erotico; poi c'è la penetrazione anale di Petit Fleur con il finto fallo; e il bacio omosessuale). Nespolo ha dichiarato:

Plaisir de rire? O piacere di sorridere magari. [...] Ne vien fuori così fra Andy stereotipo (ed idiota) e lo stile raffinato-barbonesco, che il sesso si confeziona come in un casalingo Lovecraft (di indubbia provenienza svedese) con gli organi-ordigni in sete e vinavil per un amplesso totalmente improbabile. C'è poi il 'polaroidismo' di Ya e Frittella (incurabile vezzo di un intero lustro di conformismo) un'idiozia frustrante? Intanto l'amplesso omosessuale (Toselli-Sempronio) salva in modo brillante tristi relazioni etero tragicamente condotte e vissute ([Nespolo] 1978: 48).

"Il gioco di Nespolo si è incattivito, diventa tagliente, ogni personaggio è colto in un attimo di riconoscibile fragilità e personale *failure*. Ideologie ed emblemi diventano giocattoli. Un erotismo ambiguo e sfrenato lega i diversi personaggi", ha osservato Vittorio Fagone (1978: 8). Molti commenti

su questo film infatti puntano sulla vuotezza dei gesti, su rituali di artisti improduttivi (cfr. JANUS 1984: s.n.), ma pochi hanno notato il positivo giudizio di Nespolo sull'amplesso omosessuale – paradossalmente il gesto più risolto in un mondo ormai sovvertito, l'unico che sembra promettere una relazionalità felice – ed è un giudizio, vorrei sostenere, che derivava in Nespolo anche dalla familiarità con i componenti del FUORI e dalla simpatia per la loro politica di sovversione dei codici di genere. I rituali convenzionali (il “concerto rituale”), in effetti, sono in crisi, oppure – suggerisce Nespolo con il gioco di parole – il nostro essere è “un certo” rituale (“con-certo” rituale, recita il titolo del film), ossia sottolinea la natura performativa dell'identità. L'ambiguità dei ruoli di genere, che si manifesta anche nell'abbigliamento degli attori sia di *Con-certo rituale* che del precedente *Le gote in fiamme* (1967), echeggia la contemporanea pratica degli attivisti del FUORI che – come mi dice Riccardo Rosso – occasionalmente programmarono uscite in città con i visi truccati, o con capi di abbigliamento maschile e femminile mescolati, proprio per affermare un senso di indefinitezza della stilizzazione del genere (va poi ricordato che il *cross-dressing* era abituale in Mario Mieli).

Il successivo cortometraggio, *Un Supermaschio* (1976), in un certo senso ha chiuso il cerchio. Scegliendo il sensuale Galeno – un frequentatore del FUORI – per il ruolo che nell'originale romanzo di Alfred Jarry è un campione della virilità e delle prestazioni eterosessuali (ha un numero incredibile di coiti con una ragazza americana e quindi con una macchina), Nespolo ha intensificato la parodia di Jarry sulla virilità ma l'ha anche complicata con una presa di distanza rispetto ai cliché della seriosità della neoavanguardia più impegnata. Nel film, il supermaschio lascia la sua promiscua alcova in cui si alternano amplessi eterosessuali e lesbici, per una *flânerie* a Torino, dove ha un colpo di fulmine per un enorme busto di Joseph Beuys in cartapesta visto in una vetrina. Quando il protagonista rientra a casa, accomoda il fantoccio nell'alcova, per avere un coito con l'oggetto inorganico ma evidentemente fantasmatico. Il film in una sola mossa irride non solo la normatività sessuale ma anche il mito dell'ultimo artista sciamano e salvifico che portava avanti il mito palingenetico dell'avanguardia.

Enrico Baj, artista con cui Nespolo fu in sintonia (compare nei suoi film, formarono insieme il progetto produttivo di Premiato studio Baj-Nespolo e fu anche sodale patafisico), in un suo testo critico del tutto irrispettoso del registro stilistico accademico ha ricordato Nespolo soprattutto come

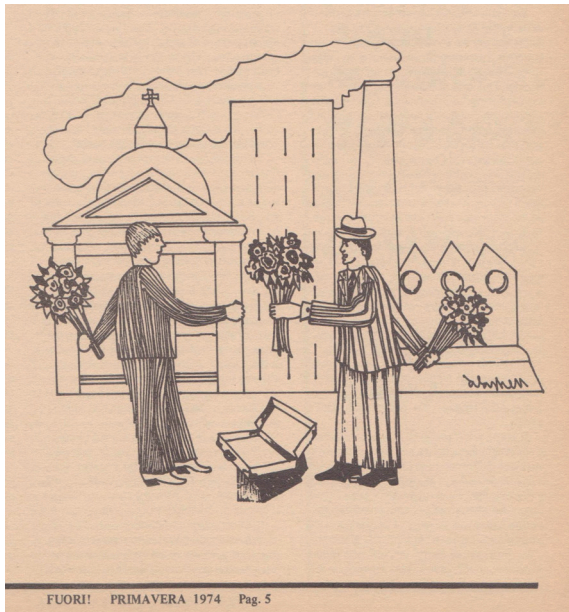


FIG. 15. Ugo Nespolo, illustrazione su *Fuori!*, n. 12, primavera 1974, p. 5.



FIG. 17. Ugo Nespolo, copertina di *Fuori!*, n. 14, primavera 1975.



FIG. 16. Ugo Nespolo, illustrazione su *Fuori!*, n. 12, primavera 1974, p. 12.

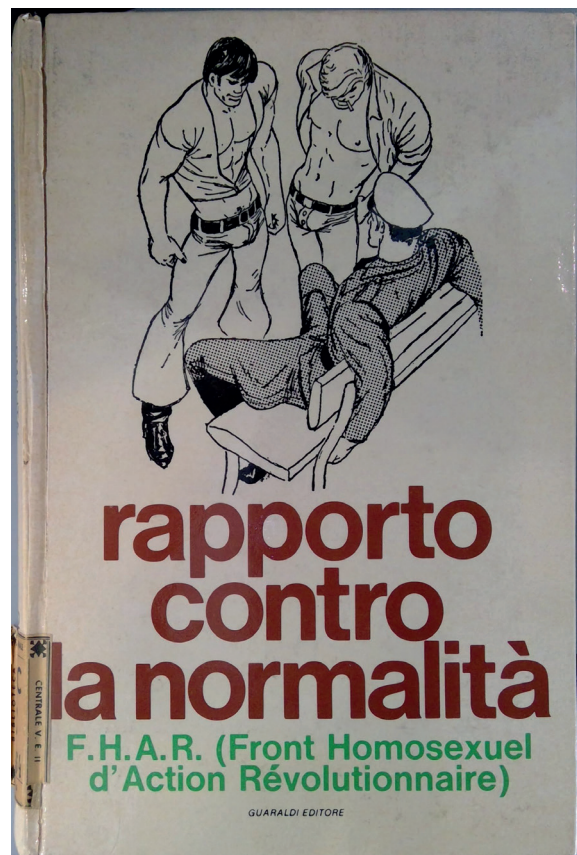


FIG. 18. Copertina della traduzione italiana di *Rapport contre la normalité* (1971), con vignetta di Tom of Finland.

compagno degli omosessuali e di una sessualità trasgressiva:

Quello sfigato dell'Ugo t'arriva con Bolex [un tipo di cinepresa, n.d.a.] di fianco, Canon davanti e Nagra [il marchio di un registratore audio, n.d.a.] sul culo, ti pianta cavalletto e baracche e ti gira lì per lì, davanti e di dietro fa ciac, tra lesbiche dure e dame desnude, deluse da un tal 'supermaschio'. Il quale *latin lover*, di cartapesta s'è comprata la testa di quel boia di Beuys e se la chiava la testa con la testa di cazzo, sino allo spasimo orgasmico al Vinavil.

Ma ritorna, o Nespolo prodigo! alla pittura, alla lito! e lui ci ritorna cantando: *una lito qua, una lito là Quanta grana si fa?* [Poca? allora niente, nisba, al diavolo, fatti fottere editore dei miei coglioni!]

C'è l'Antidogma, il Pezzana, e lui, fior di Nespolo, pantaloncini attillati e stivaletto bianco: già pensa al prossimo film con gli omosex e il 'supermaschio' libero ormai di quel tal Beuys che l'ha già fottuto. Il linguaggio? C'è quello scritto perché alla fine, se non va la lito, *meglio andar poetando i cazzi propri versificando*.

M'abbiglierò con stivaletti a sei cinghie, il mio Vibrator cerco, happy-end, qui Stimulator, sì Wondercrown, voglio Erosex con Intimist. Inventare, inventare, che cazzo sognate di fare. Copiare quando vi pare. Questo sì che è inventare... L'avanguardia è un drappello sul davanti sta il più bello! (BAJ 1980: 10).

Oltre al suo cinema sperimentale, Nespolo iniziò una breve collaborazione con *Fuori!*, interpretando con la sua tipica levità creativa la linea culturale della rivista. Tra i suoi primi disegni a penna, che apparvero nel numero primaverile del 1974, due giovani uomini si scambiano mazzi di fiori su uno sfondo cittadino composto da chiesa, palazzo (d'uffici?) e una fabbrica (Fig. 15), simboli ciascuno di oppressione; in un altro la cupola di San Pietro a Roma si rivela essere anche una mezzaluna (intesa come strumento di cucina) che trita la parola "sesso" (Fig. 16; in LEVI 1974: 5). Nella primavera del 1975 Nespolo regalò il disegno di un lussureggiante cesto di "finocchi" e altri fallici ortaggi per la copertina (Fig. 17) e nel 1977 disegnò la copertina dell'LP *Come barchette dentro un tram*, di Alfredo Cohen, un disco dedicato quasi completamente alla tematica gay da un'ottica liberazionista.

ALCUNI APPUNTI CONCLUSIVI

In conclusione, da questa non esaustiva ricostruzione dell'ambiente torinese intorno alla nascita del FUORI è possibile vedere che la critica alla normatività patriarcale ed eterosessuale intersecava una pluralità di esperienze che, dall'arte, al cinema sperimentale, all'abbigliamento, al design e alla sua teoria, interessò una quantità di intellettuali e artisti che parteciparono

a un clima di decostruzione e liberazione, avvalendosi liberamente della retorica distruttiva, dello stile parossistico, o gioioso, o della vis polemica delle avanguardie, ispirando e ricevendo ispirazione in uno scambio aperto.

Nella seconda metà degli anni Settanta, la celebrazione dell'androginia e della confusione dei generi e dei loro codici stilistici (nell'abbigliamento, nei gesti) tipica dei primi anni di *Fuori!* avrebbe lasciato il posto a immagini erotiche più esplicite e più impostate sulla tipologia di coppie omosessuali di giovani fisicamente attraenti, per esempio nelle illustrazioni di Marco Silombria, che spesso rappresentano ragazzi nudi a letto. Silombria cominciò a collaborare assiduamente a *Fuori!* – di cui riformulò la veste grafica in uno stile più pop – dal n. 16 (estate 1976) e, contemporaneamente, alla neonata rivista *Lambda* (diretta dallo stesso Pezzana). Realizzò anche la grafica di iniziative collaterali: fu per esempio autore del disegno di un ragazzo e una ragazza che corrono nudi e felici, le catene ai polsi spezzate, che venne usato come logo della discoteca Disco Dance Fuori, in via Principessa Clotilde a Torino. Ma il lavoro di Silombria e *Lambda* meritano uno studio a sé e fuoriescono dall'ambito cronologico che mi sono dato.

Gettando anche solo uno sguardo fugace al corso del decennio, si può notare che la questione della stilizzazione esteriore del genere, ironica, *queer* o, al contrario, polarizzata in “maschio”/“checca”, rimase centrale nel discorso e nell'iconografia omosessuale maschile. Le tematiche lesbiche ebbero invece un ruolo più marginale rispetto ai primi numeri di *Fuori!* e tendenzialmente furono gestite in una sezione separata del giornale. Nell'iconografia omosessuale si affermò anche il modello ipervirile e leather alla Tom of Finland. All'inizio degli anni Settanta, questo tipo era visto con biasimo, come sintomo di infiltrazione di modelli fascistoidi dentro la sessualità omo. Nel 1971 in *Rapport contre la normalité* gli autori del FHAR, pubblicando la vignetta di Tom of Finland (Fig. 18) di un poliziotto seduto su una panchina approcciato da due giovani con le camicie aperte sul petto muscoloso in atteggiamenti di chiara disponibilità sessuale, commentarono:

I fumetti per omosessuali negli Stati Uniti e in Danimarca sono pieni di queste scene, più per ritardati mentali che pornografiche, in cui secondini e prigionieri, pulotti [poliziotti, n.d.a.] e malandri [sic], s'inculano allegramente nel migliore dei paradisi omosessuali. L'ideologia fascista tenta così di recuperare gli omosessuali, e evidentemente ci sono quelli che gli diventa duro a guardare questi

disegni o fotografie piene di uniformi, di svastiche e di cuoio. Vorrebbero farci credere che il nazismo era un paradiso per i finocchi. O forse si conta invece sul nostro presunto masochismo (F.H.A.R. 1972: 62).

Ancora nel 1979 Piero Tarallo in un reportage su *Lambda* da un pub leather e una discoteca di Londra commentò “... niente gesti arpeggiati nell’aria e sbattiti di ciglia. Tutti profondamente e monotonamente ‘maschi!’”) illustrato da un’altra immagine di Tom of Finland (TARALLO 1979). Tarallo iniziò il suo articolo con una premessa di tipo sociopolitico, che reiterava i concetti del finto permissivismo che nasconderebbe la ghettizzazione lucrativa capitalista, e lamentava la repressione del femminile e la specializzazione dei ruoli nell’ambiente e nel codice leather. Ma la posizione di Tarallo sembra a quel punto un arroccamento dogmatico, inverso al discorso e all’esperienza di Corrado Levi che, a quella data, aveva ampiamente compiuto il suo viaggio nel solco nell’autocoscienza ma anche nella piena esplorazione di sé attraverso il piacere BDMS, traendone spunti per la “didattica sadomasochista” del suo *New Kamasutra*, pubblicato nello stesso 1979 (ora in LEVI 2013). Qui ammise che le pratiche di sesso omosessuale BDSM, pur sovvertendo la norma eterosessuale, non prescindevano dalla polarizzazione dei ruoli e dalle dinamiche di potere. Rispetto ai suoi primi contributi su *Fuori!* nel 1973, pertanto, la sovversione del capitalismo e il superamento delle pulsioni libidiche e di potere in una società socialista di uguali gli parevano, adesso, un’utopia in fondo meno desiderabile.

Sergio Cortesini

sergio.cortesini@unipi.it
Università di Pisa

CONTRIBUTI: Questo testo è frutto di ricerche finanziate dal Progetto di Ricerca d’Ateneo dell’Università di Pisa (PRA 2017-18): La mutevole ambivalenza epistemologica delle immagini. Invenzione, espressione, comunicazione.

OPERE CITATE

ADRIANA, 1973, “La mia esistenza è rivoluzione”, in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973: 13.

AMBASZ E., 1972, a cura di, *Italy, the new domestic landscape. Achievements and problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art-Centro Di, New York-Firenze.

ARTIÈRES P., DE CHASSEY É., 2018, a cura di, *Images en lutte. La culture visuelle de l’extrême-gauche en France (1968-1974)*, éditions Beaux-Arts de Paris – Mini-

- stère de la Culture, Paris.
- BAJ, E., 1980, “L’iperbole del pretesto”, in *Pietre*, anno VI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1980: 10-11, antologizzato in Ugo Nespolo, 1990, Electa, Milano: 83-89.
- BIAGINI, E., 2018, “La luminosa radicalità di Mariasilvia Spolato”, in *Il manifesto*, 11 novembre 2018 (<https://ilmanifesto.it/la-luminosa-radicalita-di-mariasilvia-spolato/>) (accesso 15/11/2018).
- BOLINO, F., 2018, “Ugo Nespolo ‘Com’era bella Torino negli anni Sessanta Energia e avvenimenti’”, in *La Stampa*, 15 settembre 2018.
- BRETON, A., 1935, “Discorso al Congresso degli scrittori”, giugno 1935 in Breton, A., 1966, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino: 165-172.
- BRIA, G., 2017, “Sapere è ballare. Il Piper di Torino rivive ad Artissima”, in *Artribune*, 1 novembre 2017, consultabile in <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2017/11/piper-discoteca-torino-artissima-paola-nicolin/> (accesso 27/05/2019).
- CALVESI, M., 1978, “Avanguardia di massa”, in ID, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano: 55-96.
- CRISPOLTI E., 2003, in NESPOLO 2003: 112-114.
- COHEN, A., 1972a, “L’Omossessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire”, in *Fuori!*, n. 1, giugno 1972: 4-5.
- COHEN, A., 1972b, “La trasmissione andava avanti così tra sbadigli e sorrisetti mentre A ci ricordava”, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972: 5.
- COHEN, A., 1972c, “L’uomo del gas venuto a casa stamattina è omossessuale (ma non l’avevi capito)?”, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972: 9-12.
- COLLETTIVO FUORI!, 1972, “Omossessualità e Liberazione”, in *Fuori!*, giugno 1972, 1: 1 (anche in PEZZANA A., 1976, a cura di, *La politica del corpo*, Savelli, Roma: 29-34).
- DELLA CASA, S., 2003, “Nespolo: la volontà di narrare”, in NESPOLO 2003: 15-17.
- DEBORD, G., 2002, *La società dello spettacolo* [1967], Massari, Bolsena: 53.
- MECUGNI, A., 2001, “A ‘desperate vitality’. Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)”, in *Palinsesti*, vol. 1, n. 2: 94-112.
- DELLA VIDA, A. e A. PEZZANA, 1972, “L’informazione manipolata ovvero la resistibile disinformazione del solito ‘grande’ quotidiano”, in *Fuori!*, 2, luglio-agosto 1972: 6.
- F.H.A.R., 1972, *Rapporto contro la normalità*, Guarardi, Rimini.
- FAGONE, V., 1978, *La fugace vita dei fotogrammi*, Mastrogiacomo Editore, Padova: 2-10.
- FOSSATI, P., 1970, “Nota”, in MAN RAY 1970: 257-60.

- FRANCONE, F. e A. PUGLISI, 1972, *Apertura del processo a Stalin*, s.e. [Tip. Impronta], s.l. [Torino].
- GRUPPO STURM, 1972, *La città intermedia* (inserto di *Casabella*, a. XXXVI, n. 368-368, agosto-settembre 1972).
- JANUS, 1984, *Nespolo. Le cinéma diagonal*, Centre Georges Pompidou, Paris: s.n. (ad vocem: *Con-certo rituale*).
- LEVI, C., 1973, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973: 9-12.
- LEVI, C., 1974, "Il lavoro di presa di coscienza", in *Fuori!*, n. 12, primavera 1974: 3-5.
- LEVI, C., 2013 [1979], *New Kamasutra. Didattica sadomasochista*, ES, Milano.
- LONGARI, E., 2009, "Chiamata collettiva. Per una storia sociale dell'arte a Milano", in CASERO C. e E. DI RADDIO, 2009, a cura di, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 49-68.
- MIELI, M., 1972, "Per la critica della questione omosessuale", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 1.
- NESPOLO, U., 1968, "Situazionismo subito", presentazione nel pieghevole-invito alla mostra *Armando Puglisi*, Il Punto, Torino.
- [NESPOLO, U.], 1978, sinossi senza titolo di *Con-certo rituale*, in FAGONE 1978.
- NESPOLO U., 2003, *Nespolo. Cinenespolo*, Art'è, Villanova di Castenaso.
- PEZZANA, A., 1996, *Dentro & fuori: un'autobiografia omosessuale*, Sperling & Kupfer, Milano.
- PEZZANA, A., E. CUCCO, M. BRIGNONE, 2001, a cura di, *Fuori! 1971 Il primo movimento di liberazione omosessuale italiano*, BabyDoc Film.
- PUGLISI, A., *A proposito di coerenza*, 1985: 10; <https://digilander.libero.it/armando-puglisi/coerenza1985.pdf> (accesso 30/10/2018).
- MAN RAY, 1970, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino.
- ROSSI BARILLI, G., 1999, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano.
- ROSSO, R., 1972, "Le avventure di Giorgio FUORI", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 13.
- SALA, S., 1972, "Maledetta ed esecranda signora", in *Fuori!*, n. 4, ottobre 1972: 16-18.
- SCHWARZ, A., 1998, *Man Ray*, Giunti, Firenze (inserto redazionale allegato a *Art e Dossier*, n. 139, novembre 1998: 24).
- SICILIANO, A., 1972, "I cani da guardia del sistema", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 5.
- SHAFFER, R. S., 1972, "La perversione eterosessuale", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 9.
- SOTTSASS, E. Jr, 1970, "Disegnare uno Yantra", in *Domus*, n. 489, agosto 1970: 56.
- SOTTSASS, E. Jr, 1973, "Mostra internazionale dell'industrial design", in *Quindicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Centro Di, Firenze: 45.

- SOTTSASS, E. Jr, 1973, “La Triennale del 73. Conferenza stampa”, in *Rassegna*, 26, 1973; ora in THOMÉ 2014: 260.
- TALLONE, D., 1972, “TV: un crimine contro gli omosessuali”, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972: 1-4.
- TARALLO, P., 1979, “Proibito scheccare: siamo inglesi!”, in *Lambda*, n. 22, 1979: 12-13.
- THOMÉ, P., 2014, *Sottsass*, Electa-Phaidon, Milano.

Listening for a queer utopia: unexpected pleasures in Baroque castrato roles

CAMILLE ROGERS

ABSTRACT: This article seeks out queer resonances in the peculiar lives and sensational music of the castrati: castrated male singers who, on operatic stages of the seventeenth and eighteenth centuries, proved their virility not through the strength or reproductive capacity of their unusual bodies, but through the breathtaking virtuosity of their voices. Problematizing not only binaries of gender and sexuality, but also those of mind vs. body and verbal vs. non-verbal, this paper uses music as a medium through which to explore the liminal space between linguistic signification and embodied experience. Relying on Sylvia Wynter's 'deciphering turn', this study investigates what the stories and music of the castrati can *do* rather than concentrating on what they mean. The use of auto-ethnography extends this investigation into the present, exploring how modern performances of the castrati's music can potentially offer solace and inspiration to queer subjects of today.

KEYWORDS: Music, opera; Aesthetics, Baroque; Castrato; Performance; Gender.

As a non-binary trans person, I inhabit a body which does not always signify in accordance with my lived gender experience, often making it difficult to navigate a world in which assumptions are constantly made about me in response to the shape and physical characteristics of my body. In particular, as a genderqueer opera singer I struggle to fit many aspects of my identity into a marketable package within the highly gendered opera industry. However, there are times when opera offers unique opportunities for me to explore my gender expression, sometimes even more freely than in everyday life: for example, my work in opera has given me the chance to embody characters from across the spectrum of gender, from hyper-femme to masculine and everything in between.

Specifically, as a mezzo-soprano I am often called upon to play roles originally written for *castrati*, castrated male singers who sang in a mid-to-high treble range. The rock stars of their time, the castrati captivated opera audiences across Europe from the end of the sixteenth century until shortly after the end of the eighteenth century. Not only were they fan favourites, but they also typically played the male romantic heroes in serious operas,

proving their virility not through the strength or reproductive capacity of their unusual bodies, but through the breathtaking virtuosity of their voices. In the opera house at least, manhood depended less on the physical phallus and more on musical significations of power.

In everyday life, however, the castrati occupied an ambiguous liminal space between masculinity and femininity, their non-normative physicality marking them as different while simultaneously allowing for the astonishing technical skill of their voices. Due to hormonal differences caused by pre-pubescent castration, many castrati presented secondary sex characteristics somewhere in between those typically associated with maleness or femaleness. Most obviously, the castrati's larynxes did not grow larger or descend. Other distinctive physical attributes were common as well; small, hairless faces with delicate features, accompanied by a tendency to fat deposits around the chest and hips, lent their figures a certain perceived femininity. However, because their growth plates did not fuse during puberty, they were also often quite tall and long-limbed, with extraordinarily large rib cages which allowed for their legendary breath capacity (GORDON 2015: 651).

Thus in vocality as well as in physicality, the castrati were living paradoxes of sexual signification. Their bodies — like my trans body does today — called into question deep-seated beliefs about the nature of sex and gender, most notably the assumed correspondence between easily perceivable secondary sex characteristics and gender expression or identity. Obviously the parallel is not straightforward: as a child I was not surgically operated on without my consent, as castrati were, nor do I occupy the same public position of celebrity as the most famous castrati once did. However, as José Esteban Muñoz (1999: 11-12, 30-31) suggests in his book *Disidentifications*, it is possible for identification to be partial, falling somewhere between recognition and rejection. Further, Muñoz proposes that we embrace such contradictions and transform them in order to disrupt the linear path from identification to interpellation expected from compliant subjects.

In his subsequent publication *Cruising Utopia*, Muñoz (2009: 15) extends this concept by looking back in time to find what he calls “anticipatory illuminations”: moments of past potential which reveal new paths forward into the future. Accordingly, in this paper I will seek out queer resonances in the peculiar lives and sensational music of the castrati, both of which may offer solace, inspiration, or catharsis to queer and trans subjects of

today. Music, rather than merely providing a backdrop for my argument, will hold the key to this unique queer potential through its occupation of the liminal space between linguistic signification and embodied experience.

THE CASTRATI AS HISTORICAL TEXT: INTERSECTIONS OF DESIRE AND REPULSION

The castrati have long presented a paradox to scholars: during the seventeenth and eighteenth centuries, Italian music was marked as degenerate due to the presence of castrati in Italian opera — and yet, the very same Italian opera was the most well-attended and marketable musical genre throughout Europe. In England in particular, while castrati played to enthralled audiences, they were also reviled and ridiculed in the popular press, accused not only of spreading the sin of sodomy throughout England, but also of using their feminine charms to seduce infatuated women away from respectable Englishmen. Todd S. Gilman (1997: 58) argues that the desirability of the castrati threatened the very foundations of English manhood by drawing attention to the inherently contingent nature of gender itself: if— as the press claimed — these castrated, effeminate men were irresistible to both Englishmen and Englishwomen, how then could England’s nationalist reification of masculinity be justified?

Unfortunately, we cannot know exactly how castrati were understood by audiences of centuries past, nor can we access the embodied experiences of the castrati themselves, nor ask them how they experienced their gender or sexuality. Therefore, instead of attempting to reveal any essential truth in relation to the castrati, in this essay I will rely on cultural theorist Sylvia Wynter’s “deciphering turn”, drawn from her work on film criticism. Wynter (1992: 266) searches for ways to conceptualize agency while still acknowledging that every subject is always-already playing by the rules of language dictated by existing systems of signification. Her solution to this problem of agency is what she calls “a deciphering turn”, which “seeks to identify not what texts and their signifying practices can be interpreted to *mean* but what they can be deciphered to *do*”. In other words, in the context of such a deciphering practice, the meanings of a particular text — whether those intended by its author or those received and interpreted by its audience — are of secondary importance to the mechanisms which construct such meanings through the repetition and citation of cultural assumptions and norms.

Using Wynter's proposed methodology, I will focus on three subjects in turn: first, the castrati themselves, treating their bodies and stories as texts; second, the music written for them and embodied by them; and third, modern performances of this music, which can potentially add or modify layers of signification. Through this process I hope to inspire innovative queer approaches to performance — in particular, ways in which queer and trans subjects can mobilize performance as a space for healing and consciousness-raising.

Many scholars, musicological and otherwise, have grappled with the problem of how castrati were understood in the past, attempting through various methodologies and frameworks to reconcile the often-contradictory primary sources which describe their bodies, lives, and work. For example, Bonnie Gordon (2015: 647) casts the castrato as a living manifestation of technology, human flesh transformed for the purposes of art, not only by the surgeon's knife but also by intensive vocal training undertaken from a very young age. Framing the castrati as a form of economic capital, John Rosselli (1988: 151-152) explores how, despite the illegality of the operation, the sacrifice of young boys' potential manhood — and in particular their reproductive capacity — was viewed as an advantageous transaction for parents and teachers, who exchanged the heteronormative futures of their charges for the possibility of fame and fortune. In contrast, Martha Feldman (2009: 176) investigates the shame surrounding the operation itself, citing Charles Burney's *The Present State of Music in France and Italy* in order to point out that, even while the practice of castration was at its height, no city in Italy would admit to its existence within its walls: instead, each city's inhabitants would eagerly blame the phenomenon on another, ostensibly less moral municipality (1773: 312). Further, castrati and their patrons often formulated polite fictions ascribing the cause of castration to a childhood illness or an unfortunate accident (FELDMAN 2009: 177).

Feldman (2009: 177) also joins the ranks of scholars who have concentrated on the castrati's navigation of existing social structures, exploring how many castrati surrounded themselves with non-normative kinship networks, including relationships based on mentorship or adoption. Valeria Finucci (2003: 230) further situates the castrati in the social and economic context of the seventeenth century, showing that due to increasing taxation, industrial stagnation, market instability and economic depression, the castration of a son was not only an economic necessity but sometimes

an attractive alternative to poverty. Finucci's argument is supported by the fact that, although the fame of the castrati was at its height in the eighteenth century, the number of castrations being performed decreased — perhaps as a result of increased economic prosperity (2003: 255).

In *Portrait of a Castrato*, Roger Freitas (2009a: 27-28) continues in the same vein, normalizing the practice of castration within its cultural context. Under an extremely patriarchal system, a father was absolute ruler over his family, responsible for maintaining and developing the prosperity of the household as a whole, rather than the happiness or well-being of its individual members. In order to protect his wealth, the father would pass down his estate intact to his oldest son. Any other sons had to find their income elsewhere, either through marriage or a suitably noble profession. At this time, however, marriage was expensive, and many young men chose to enter the church instead. Daughters had even fewer choices: if their families could afford dowries, they might marry, but if not, they would be placed in a convent. In fact, during the seventeenth century so many people joined religious orders that there was a corresponding expansion of monasteries and convents to hold them all. Freitas (2009a: 28) suggests that this voluntary “widespread renunciation of sexual activity” puts castration in context, as one of many strategies used to further the interests of an upwardly mobile family.

Conversely, Helen Berry (2012: 27) situates the castrati directly within the social economy of marriage: while they were forbidden to marry by law, there are accounts from the eighteenth century of illegal marriages taking place between women and castrati. Further, according to Elizabeth Kowaleski-Wallace (1992: 158), castrati were popularly believed to hold a special attraction for women, with whom they could reportedly enjoy all the pleasures of a sexual relationship without having to fear the potential consequence of pregnancy. For paranoid Early Modern manhood, the imagined sexual liaison of the castrato and the respectable woman introduced the terrifying spectre of a non-phallic female sexual pleasure, unfettered by the imperative of reproduction.

Todd S. Gilman (1997: 49-50) grapples with this paradox, investigating the castrati as objects of both desire and disgust: while commonly associated with sodomy (which at the time was known in England and France as ‘the Italian vice’), castrati were simultaneously held to be particularly appealing to (and sexually successful with) their female fans. Interestingly, Roger

Freitas (2003: 206) suggests that, while marking them as physically ‘other,’ the androgyny of the castrati directly contributed to their sexualization by audience members of all genders. Drawing on the work of Thomas Laqueur (1992: 25), Freitas (2003: 212) explains that in the Early Modern era the boundaries of physical sex in relation to gender were considered somewhat more permeable than today: instead of perceived biological realities leading to essential differences in physicality and behaviour, variations between physical bodies were viewed as symptoms of differences of position within a larger cosmic hierarchy, in which men occupied the highest place.

Further, in the Early Modern period femininity was less connected with passivity — as it came to be in the nineteenth century — and more with an excess of emotion and a lack of rationality and self-control. Male femininity was therefore tied both to homoeroticism and to an excess of *heterosexual* behaviour, since — like women — feminine men were considered less rational, with less control over their sexual appetites and emotions (FREITAS 2003: 206). Thus, under the influence of this cosmological model of sex, the castrati were in fact perfectly suited to play young heroes in the throes of romantic torment. Their androgynous sensuality excused an excessive susceptibility to the charms of love, whereas it would have been unacceptable for a more mature, masculine man to fall prey to women in the same way.

CASTRATED EROTICISM: SEXUAL SIGNIFICATION IN ITALIAN BAROQUE OPERA

Sam Abel (1996: 130-134) suggests that in serious Baroque opera, vocal virtuosity (rather than physical masculinity) was the primary signifier of strength and virility, with impressive solo singing acting as a substitute for the physical combat of swordplay. Thus paradoxically, the castrati’s phallic lack allowed them to become the uncontested heroes of the opera: the atypical development patterns of their castrated bodies allowed for unparalleled feats of vocal endurance and agility (GORDON 2015: 651). Crucially, Abel refers here to a symbolic lack, embodied in the castrato’s infertility rather than the absence of a physical phallus. Finucci (2003: 273) points out that post-Freudian conceptions of castrati are often shaped by the conflation of castration with the loss of the penis, which was usually left undamaged by the operations performed on castrati. Indeed, Freudian conceptions of castration fail to take into account the long history of real

(rather than symbolic) castration in Western society: “his idea that women want to castrate men goes against the fact that historically men have castrated each other, whether for political, disciplinary, medical, or economic reasons, with no female involvement in the matter” (FINUCCI 2003: 273).

Finucci (2003: 248-250) further explains that castrations of various types were far more commonplace in the seventeenth century than one might imagine. Firstly, castration was a customary punishment for various crimes, practised by both the church and state. Secondly, castration was commonly used as a treatment for patients — including children — suffering from certain diseases and ailments. Beyond the relatively high instance of castrated or otherwise genitally damaged men in Italy, Finucci (2003: 253-254) also normalizes the *castrati* by comparing them to the multitudes of women placed in convents in order to ensure the economic prosperity of their families — in Catholic Italy at least, the heterosexual procreative imperative did not necessarily apply to everyone.

Beyond significations of gender and sexuality, however, the emphasis on vocal display in the music written for *castrati* also had a fascinating effect on the relationship between music and text. In order to highlight the spectacular virtuosity of the *castrati*, composers often truncated, repeated, or reconfigured textual phrases, obscuring the aural clarity of the words with long strings of *coloratura* (rapid vocal lines which, while impressive, often hinder pronunciation and thus audience comprehension).

At least in the context of Western modernism, music itself has long been suspect because of the potential for musical meaning to change or even subvert its overt textual message (GORDON 2015: 648). Music which explicitly elevates non-verbal means of signification over verbal communication has typically been singled out as decadent, degenerate, or just plain noise. This process of devaluation has often been motivated by racial prejudices, including historical and ongoing attempts to control, sanitize or censor genres such as jazz, rock, and electronic dance music. The unspoken assumption about these musical traditions is that styles which emphasize rhythm, emotion, and above all movement may inspire bodies which have been historically oppressed and marginalized to join together in motion and action.

Today we may not think of the music of the seventeenth and early eighteenth centuries as particularly dangerous or subversive. However, even the term ‘Baroque’, which we now use to refer to this period, was initially a pejorative applied retroactively to the era in question by the

following generation. ‘Barocco’ was originally a Portuguese word used to describe an irregular pearl: once prized by jewellers for their singularity, such baroque pearls came to be considered misshapen and unnatural by eighteenth-century standards of elegance and proportion. Similarly, eighteenth-century rationalists rejected the music of previous decades as unnecessarily complex, overly ornamented, and excessively emotional, in particular denouncing the primacy of the voice (read: body) over the text. By the mid-eighteenth century, musicians were beginning to adhere to a new set of aesthetics informed by the philosophies of the Enlightenment: simple, elegant melodies, logical linear progressions of harmony, and a more ‘natural’ approach to the communication of text.

Because of its overt virtuosity and rhythmic vitality — as well as its association with the sexually ambiguous castrati — Italian music was particularly singled out for criticism by French and English rationalists, who decried its emphasis on purely musical expression at the expense of textual clarity. Yet, even in culturally protectionist France, Italian styles slowly infiltrated the musical scene and became popular: despite conservative theorists’ best efforts, by the mid-eighteenth century French audiences were happily applauding the spectacular Italian-style vocal effects they had rejected in previous decades. Why then, despite widespread accusations of decadence, effeminacy, and degeneracy, was the Italian musical idiom so powerfully attractive to listeners? The answer may lie in the gap between Early Modern philosophy and the lived experiences — including the aesthetic tastes — of seventeenth- and eighteenth-century subjects.

In “Rethinking ‘aesthetics,’” Sylvia Wynter (1992: 239) argues that the science-based philosophies of Descartes reconfigured the world as universally subject to understanding by human reason, and thus to alteration by human means. Indeed, Descartes’s most persistent contribution to Western thought is arguably the duality of mind and body, as well as the imperative that the mind should control the body just as it subjects the rest of the physical world to the laws of reason. However, in his last published work, the 1649 *Les passions de l’âme*, Descartes — perhaps not entirely intentionally — makes very clear just how dangerously easy it is for the mind to be overwhelmed by bodily sensation.

Les passions de l’âme opens with a reiteration of the separation between the mind and body, describing how the two interact only in one small gland located within the brain, inside of which the mind’s and the body’s

respective “animal spirits” mingle, resulting in “passions”—what we would now call emotions (DESCARTES 1649: art. 31). According to Descartes, the passions themselves cannot be directly controlled by the will. However, while one cannot simply force oneself to feel an emotion, Descartes (1649: art. 45) describes how one can manipulate one’s passions by focusing one’s attention on an object which naturally triggers a specific affect. In fact, in his personal correspondence Descartes recommended that those suffering from anxiety or grief should turn their thoughts to objects which summon up the pleasant and calming passions most conducive to their rehabilitation (JORGENSEN 2012: 423).

In many ways, Cartesian thought had a profound impact on Baroque aesthetics: if merely thinking of an object was enough to evoke the affect associated with it, how much more powerful would the outcome be if the object was represented in an elevated, artistic form? Music, the most abstract of the arts, was believed to be particularly effective in moving the passions of listeners: new discoveries in acoustical science illuminated the sympathetic properties of sound vibrations in ways which dovetailed neatly with theories on the interpersonal transmission of affect (HACOHEN 2001: 626). However, while music was acknowledged to have the ability to soothe the soul or to provide emotional catharsis, conservative factions also decried music’s potential to overwhelm and unbalance the subject with excessive emotion (TANAY 2003: 73).

This ever-present potential for embodied sensation to overwhelm reason pervades *Les passions de l’âme*. One of the most pertinent distinctions which Descartes (1649: art. 73) draws in his text — at least in relation to aesthetics — is the difference between wonder (*l’admiration*) and astonishment (*l’étonnement*), which he considers an “excess of wonder”. For Descartes, wonder is a desirable affect because it allows the body and mind to move freely in order to further investigate whatever unfamiliar object originally caused the subject’s sense of wonder (DESCARTES 1649: art. 70). Further, Descartes (1649: art. 71) suggests that wonder — unlike the other passions — involves a reaction of the mind alone, without any attendant movement of the blood or the heart. Wonder — a positive affect due to its inducement of curiosity and therefore learning — only crosses the line into astonishment when the body’s reaction becomes too prominent and both body and mind are overwhelmed by sensation, unable to move, react, or reason (DESCARTES 1649: arts. 73, 75).

It is on the subject of wonder versus astonishment that artistic practice in the Baroque era seems to have departed from Descartes's moralistic treatment of affect. While Descartes (1649: art. 73) held a negative view of astonishment, for artists and musicians of his time the opposite was true: the Baroque style fully embraced an "excess of wonder" with its effusive play of affect and abundance of ornament. Baroque musicians adhered more to Italian poet Giambattista Marino's aesthetic of *meraviglia* (the marvellous), which in the context of music manifested itself as wide, sudden contrasts of mood and texture, a self-conscious manipulation of audience expectations, and an often tongue-in-cheek excess of artifice or embellishment, meant to draw attention to, rather than hide, the existing conventions of the art form (GILES 2017: 415). Delightfully summarized by Roseen Giles (2017: 425) as a sense of "pleasure in the unexpected," the playful spirit of Marino's *meraviglia* pervades much of Baroque music.

Despite Descartes's prescription of mental control, seventeenth- and early eighteenth-century audiences seemed to seek out the marvelous, preferring music which intentionally inspired a state of astonishment, and which emphasized the sensual experience of listening over rational response. A perfect example of this appears in the writings of French critic Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, who in 1705 described a particularly arresting scene from Jean-Baptiste Lully's opera *Armide* (quoted in SMITH 1847: 5):

One has seen twenty times...everyone, terror-stricken, without breathing, remaining motionless, their whole soul in their ears and in their eyes, until the air of the violin which finishes the scene gives permission to breathe; then the spectators resume their breath with a buzz of joy and admiration...

In Le Cerf's account, while the singer is onstage the audience is completely enraptured, paralyzed by an excess of wonder just as Descartes describes in *Les passions de l'âme*. However, after the scene ends listeners begin to reflect and comment — seemingly contradicting Descartes's belief that astonishment must necessarily prevent engagement of the mind as well as the body.

The extreme virtuosity found in Italian opera of the Baroque period further encouraged this type of double perception in the spectator. One of many examples of this phenomenon is Caesar's first aria from G. F. Handel's 1724 opera *Giulio Cesare in Egitto*. Caesar — a character originally

portrayed by a castrato — has just learned that his military rival, Pompey, has been murdered in cold blood by the general of the Egyptian army. Outraged at this betrayal of his honour as a warrior, Caesar sings the aria “Empio, dirò, tu sei,” which features many conventional musical significations of fury, including a minor mode, rapid *coloratura* runs and turns, jarring leaps, and a racing, frenetic sense of rhythm. However, even as the fiery music of the aria depicts the uncontrolled affect of the character, the technical skill required for the singer to execute such a tour de force performance draws the audience’s attention to the means of artistic production (in this case, the physical operation of castration as well as the singer’s many years of intensive training). Handel leveraged his audiences’ susceptibility to astonishment in order to encourage appreciative reactions — both visceral and relatively esoteric.

In addition to exploiting the castrati’s technical skill, composers capitalized on the erotic potential of their treble range. As operatic lovers, the castrati occupied the same vocal space as their soprano romantic partners, allowing for intensely intimate musical effects. Susan McClary (2012: 8) argues that seventeenth-century developments in harmony allowed composers to create “extended trajectories of desire” as they experimented with the tonal system’s ability to delay or subvert audience expectations of release and closure. Such musical depictions of aural eroticism were used by composers to great effect in operatic love duets written for castrati. One of the earliest examples of this idiom is “Pur ti miro” from Monteverdi’s 1643 opera *L’incoronazione di Poppea*. Occurring at the end of the opera, just after the courtesan Poppea has been triumphantly crowned empress by the lovestruck Emperor Nero, the duet marks the musical consummation of the couple’s relationship. The two vocal lines, both written for high treble voices, employ every possible musical image to evoke the affect of intimate desire: as McClary (2012: 101) describes, “they intertwine, take turns being on top, rub up against each other in aching dissonances,” and “resolve sweetly together”.

This compositional style — one which privileges the extended expression of a single affect over specific word-painting — is incongruous with the rest of the opera, in which Monteverdi concentrates on the nuanced depiction of minute details of text and character. Rachel A. Lewis (2005: 32, 36) argues that this stylistic shift points to the disputed authorship of the finale of the opera: Monteverdi was in ill health at the time of the work’s

composition, and was likely aided by other, younger composers, one of whom probably wrote the final duet. Although it is impossible to confirm exactly how much of the opera's score was composed by Monteverdi himself, Lewis suggests that several elements of the duet's style set it apart from the rest of the work. The piece's musical language, featuring close, sweet harmonies, deliberate use of dissonance, and breathless repetition of short motives, exemplifies a new style of love duet which quickly became ubiquitous in the eighteenth century. Made possible in a heterosexual context by the altered voices of the castrati, these passionate duets emphasized the intimate interweaving of two equal voices.

This type of suggestive musical signification was adopted by other musical genres of the Baroque era as well, including pieces meant for sacred contexts. Written almost a century after "Pur ti miro," the opening duet of Giovanni Battista Pergolesi's 1736 *Stabat Mater* uses almost exactly the same musical language. Two treble voices create an effect which could easily be interpreted as erotic friction, intertwining in a chain of languorous suspensions — extended dissonances which eventually resolve — before coming together at the end of the phrase with a sense of release. However, rather than depicting a sexual scene, the piece imagines the Virgin Mary standing before the cross, watching helplessly as her son dies a slow, cruel death. Susan McClary (2012: 131) argues that "it was because of such egregious violations of taste that [later] eighteenth-century rationalists branded their predecessors with the pejorative term 'baroque'". Indeed, although in earlier decades such sacred sensuality was common, Pergolesi's *Stabat Mater* — written during the musical transition period between Baroque excess and Enlightenment neo-classicism — received criticism for what was perceived as its ostentatious emotionality.

The *Stabat Mater* must also be situated within a long tradition of sensuality in sacred music and art, beginning (but not limited to) the Catholic Counter-Reformation in the late sixteenth and seventeenth centuries. Andrew Dell'Antonio (2011: 21) explains that in the context of the Counter-Reformation, music was acknowledged to be a powerful tool for the Church to attract parishioners, by "exposing them to the multisensory persuasive power of the church." Further, Dell'Antonio (2011: 34) argues that while both Protestant and Catholic reforms in the early modern church were focused on participation of believers, Protestants emphasized a personal and largely unmediated spiritual relationship with God. In contrast,

Catholics cast participation as “a *receptive* activity” in which “the viewer or listener has equal status in the creation of meaning to the person performing the ritual — and by extension, creating the artwork or playing the music” (DELL’ANTONIO 2011: 34).

Much of the Catholic church’s response to the Protestant Reformation was rooted in the Council of Trent, which took place between 1545 and 1563. However, John W. O’Malley (2013: 28) notes that the Council of Trent did not result in any official pronouncements about the arts or music in sacred contexts — certain books were placed on a list to be censored, but no music or artistic works were banned. Bette Talvacchia (2013: 50) further argues that the widespread appearance of sensual elements and themes in art works from this time period shows that the sacred erotic was an accepted — although not uncontested — practice, since this type of art “was sought after by the wealthiest patrons, proudly displayed, and carefully preserved.” In fact, sensually stimulating works of art were profoundly linked with spiritual experience and devotion. For example, the Jesuit manual *Spiritual Exercises* included a recommendation to engage in meditation by focusing on an artwork or other material object observable by the all senses — including hearing, smell, and touch, as well as sight (O’MALLEY 2013: 44). St. Philip Neri (d. 1595; canonized 1622) was particularly celebrated for his ecstatic and mystical spiritual episodes, often in reaction to specific works of art (BARBIERI 2013: 206). Costanza Barbieri (2013: 207) explains that Catholic believers were encouraged to follow St. Philip’s example: “the senses [could] lead the viewer from mundane beauty to divine glory”.

Some of the most extreme examples of erotic sacred music from this time period originated in convents, which were relatively cloistered from the outside world. Nuns were often highly trained musically, but were only allowed to perform in the context of religious ceremonies and rituals, from behind a grate or screen (JOHNSON 2013: 39). Invisible yet audible, the disembodied voices of these nuns often accessed the sensual musical techniques in wider use in Italy, as well as sacred texts in the erotic tradition of the Song of Songs. Lindsay Johnson (2013: 39–40) writes that during this period, women were considered particularly susceptible to spiritual ecstasy; many visual or sculptural depictions of holy women reflect this almost-erotic state, such as Bernini’s *Ecstasy of St. Teresa*. Partially, this ecstatic tendency was explained by conceptions of the female body as an incontinent, “leaky vessel”—as opposed

to the male body, which was “the ideal object of creation, being both more hot than the female, and particularly more closed” (GREENBURG 2002: 143).

Under this gendered liquid economy, Johnson (2013: 38) explains that bodily fluids, including blood, breast milk, and tears, were closely linked to the sacred erotic. With an emphasis on fluids already built into the Catholic mass, through the focus on the Blood of Christ during the sacrament of Communion, “the body’s carnality and its internal liquids, or humors, were... a celebrated aspect of spirituality within Roman Catholic practices” (JOHNSON 2013: 42-43). Nuns in particular often felt an affinity for another oft-depicted sacred liquid, the breast milk of the Virgin Mary, a tendency which is best illustrated by the concerted duet “O quam bonus es”, composed by Chiara Margarita Cozzolani in 1650 (JOHNSON 2013: 43-44). The piece’s text is characteristically sensuous, with the poet expressing an urgent wish not only to suckle at the breast of Mary, but also to drink the blood from Christ’s wounds. The sacred milk is “sweeter than honey”, and brings joy and peace to the drinker, who in increasingly ecstatic language praises the virtues of the two sacred liquids. As the two treble voices entwine in the musical trope of the sacred erotic, the singers cry out repeatedly that, when drinking alternately from the breast and from the wound, they “do not know where to turn next”. The liquid sources are addressed directly, as symbols of the Virgin and the Saviour: “I love you, I desire you, I want you, I thirst for you, I seek you, I drink you, I enjoy you”. This repetitious poetic construction, paired with increasingly breathless, overlapping vocal lines, is undeniably sensuous — and in the context of the Counter-Reformation, specifically meant to draw the listener as well as performers into a closer and more embodied relationship with the divine.

Even in instrumental works, whose meaning is most often totally abstract, similarly voluptuous musical effects can be found in examples from throughout the Baroque era. Typically, two treble instruments take on the role of the two high voices, such as the two solo violins in the first movement of Arcangelo Corelli’s 1689 trio sonata Opus 3, no. 2. Since string instruments are not limited by the breath capacity of their players, Corelli is able to take the idiom of the operatic love duet and extend its conventional chains of dissonance almost indefinitely: the result is an increased sense of tension followed by an exquisitely delayed release. Although the piece presents no overt narrative, listeners familiar with Western musical systems of tonality will likely experience a very physical sense of longing

for resolution as Corelli expertly establishes and then subverts expectations of closure.

Thus the Baroque musical language of eroticism, originally embodied by the castrated male voice but enthusiastically adopted by other instruments, was — at least in the seventeenth and early eighteenth centuries — very easily transferred from erotic to non-erotic contexts. This phenomenon speaks not only to the power of music to evade concrete definition, but also to music's queer ability to draw attention to the contingent nature of all linguistic systems: although the meaning of music is no less socially contingent than that of any verbal language, its chains of signification can be much more slippery. As Josh Kun (2005: 23) writes, music can be a “space of difference, where contradictions and conflicts do not cancel each other out but coexist and live through each other”. At least in Baroque music, a love duet can double as a religious lament — and both can be equally effective.

LISTENING FOR A QUEER UTOPIA: TWENTY-FIRST-CENTURY PERFORMANCES OF CASTRATO ROLES

In his book on musical and theological interpretations of the biblical story of David and Jonathan, Dirk Von der Horst (2017: 94) argues that “aesthetics are a powerful tool with which to investigate historicity because... they make the mediation of perception by social and linguistic parameters clear”. In other words, by foregrounding elements of human experience which are clearly products of cultural construction (such as musical styles which are very different from those of the present), a similar awareness of the historically contingent nature of other concepts (such as gender or sexuality) can be illuminated. How might the musical legacy of the castrati offer such opportunities for queer illumination?

Baroque duets like “Pur ti miro” often sound queer to twenty-first century ears — after all, they are love duets sung by two voices both in a high range, which listeners have been trained to associate with femaleness and femininity. However, the gender of the singers is not the only factor which contributes to the perception of queerness: I suggest that such duets — along with all of the castrati's music — have queer potential because they straddle the line between linguistic signification and embodied experience.

In the past, theories of listening have often depended on the disembodiment of the operatic voice. For example, Michel Poizat (1992: 33-34) argues

that opera depends on a “radical autonomization of the voice”, allowing for the extreme cross-signification of the diva’s voice and body — the listener can be “ravished” by the diva’s voice, even while her body may not appear attractive. Further, Poizat (1992: 116) claims that the extreme popularity of castrati, not just as “substitute women” but in masculine roles, is “a clear indication of the autonomy of the voice, particularly the high voice, as an object of *jouissance* detached from its usual functions of signification, communication, and the marking of gender difference”. In other words, Poizat uses the example of the castrati to prove that the operatic voice is fundamentally disembodied, totally autonomous from the flesh which creates it.

Conversely, in her writing on the castrati, Bonnie Gordon (2015: 649) emphasizes the materiality of the operatic voice, contrasting it with dominant discourses of the voice as an unmediated conduit for verbal communication: “The bodily singing voice is a material stream of sound, but its materiality has been obscured by discourses that posit the impalpable individuality of the soul [...] the voice becomes most obviously manifest when it intrudes on and exceeds the semantic content it transmits”. Thus, the operatic voice — particularly when it displays its training through feats requiring extreme technical skill — can act as a signal, drawing attention to both the socially constructed and the material aspects of all vocal communication.

The subversive potential of live opera goes beyond a mere awareness of vocal physicality: Josh Kun (2005: 13) argues that “music makes you immediately conscious of your identity precisely because [...] alien sounds emitted from strangers [...] enter, via vibration and frequency, the very bones and tissues of your being”. When an audience hears a pair of singers perform a duet like “*Pur ti miro*,” vibrations created by those singers’ bodies literally enter the bodies of audience members, causing their bodies to vibrate in sympathy. Almost instantaneously, listeners’ brains perceive these vibrations as music, but exactly how they perceive that music — for example, whether or not they perceive it as erotically charged — is to a large extent socially contingent.

Wayne Koestenbaum (1993: 42) posits something similar in his seminal *The Queen’s Throat*, describing the listener’s bodily response to the singer’s embodied voice: “Forceful displays of singing insist that the diva has a body and so do you because your heartbeat shifts in uncanny affinity with her ascent.” For Koestenbaum (1993: 44), the listening experience

can be bittersweet, reminding silent spectators of how trapped they are in their own bodies, revealing that “you have only used a fraction of your bodily endowment, and your throat is closed”. It is in private listening that Koestenbaum (1993: 49) seems to find the most solace: “A voice is like a dress; playing a record is sonic drag. I’m not the voice’s source, but I absorb the voice through my ears, and because I play the record — an act of will — it seems I am masquerading as that voice”. However, Koestenbaum (1993: 154) concentrates more on the listener than the performer — admitting that “If I could sing I would not be writing this”—while I am more interested in the experiences of the singers themselves.

For singers, performance is a very intimate and profoundly embodied experience: even though they may be singing words to each other, singers also engage in other, non-verbal modes of communication. Partners in a duet are constantly aware of each other’s bodies, breathing together, listening to how their voices are blending, and working together to maintain a shared sense of rhythm. Even when singing alone, the heightened physical awareness required by operatic singing often leads to a peculiar double consciousness: even while one is directing the body through a series of extremely complex vocal tasks, there can be a simultaneous sensation of allowing the flow of voice and affect to overwhelm conscious processing. Thus opera blurs the mental boundary between verbal and non-verbal — not only for singers, but also for audience members, who in most North American contexts will not be fluent in the language being sung onstage.

Mauro P. Calcagno (2012: 13) suggests that performance itself, as a space to inhabit various different — and perhaps even contradictory — identities, can trouble the often-essentialized nature of selfhood, with the performer “projecting a self that is constantly shifting.” I argue that the roles originally written for castrati are uniquely situated to draw attention to the contingent and temporally unstable nature of gender identity. Since the castrati are a gender category that no longer exists, any performer who takes on their roles today will automatically be engaged in a cross-signification of gender, regardless of their own identity. Further, the extreme vocal demands of the castrati’s music as well as the perceived gender ambiguity of its high range offer opportunities to destabilize assumptions about gender and sex in the present day.

In “Unveiled Voices” Joke Dame (2006: 139) suggests that no modern performer will be a wholly satisfactory substitute for the castrati, at least

while we hold on to “the need to categorize a voice according to gender, to assign a sex to the voice”. Countertenors — men who train their voices to sing in a high range — are dismissed by Dame as lacking the piercing strength and extended upper range of the legendary castrato voice. Similarly, Serena Guarracino (2006: 49) suggests that countertenors sound unfamiliar and “artificial” because of their use of falsetto, which “allows them to sing in a far higher vocal register than that allowed to most male singers”. Koestenbaum (1993: 164) agrees, calling falsetto “an act deemed unnatural” and “among the greatest of singing sins”. But is this necessarily a universal reaction? Even among Western audiences, most spectators will have some level of familiarity with high male voices, considering how many male pop singers use falsetto quite extensively.

In contrast, Dame (2009: 149) writes that female mezzo-sopranos are often rejected not because of their vocal timbre, but based on their presumed inability to convincingly portray male romantic heroes — despite the fact that this kind of cross-gender casting was common during the Baroque era, with parts originally written for castrati being taken by women, and vice-versa. The last possible solution, which Dame rejects outright, is to transpose the castrato role down an octave into the range of a male tenor. While this may pander to audience perceptions of gender dynamics, Dame argues that the love duets in Baroque operas are much less effective when the voices sound farther apart. Instead, Dame suggests that in the Baroque era, equal voices were chosen to portray romantic couples expressly because of their capacity for erotic signification. Dame (2009: 150) writes: “the dissonances are very close and cause frictional moments...the lovers literally merge into each other” and “it becomes difficult...to tell them apart”. In the end, Dame (2009: 151) recommends that female singers rather than male tenors be cast in castrato roles, calling this potential for onstage homoeroticism “a present from history”.

Albeit from a different perspective, I feel a similar gratitude for the opportunities presented by the gender ambiguities inherent in castrato roles. In 2017, I had the opportunity to sing a role originally written for a castrato: the character of Tirinto in G. F. Handel’s 1740 *Imeneo*, with University of Toronto Opera. In U of T Opera’s interpretation of the piece, directed by Tim Albery, Tirinto was a gender-non-conforming or transgender person still coming to terms with certain aspects of his gender identity. Specifically, the pressure Tirinto felt to conform to normative models of



FIGURES 1 & 2 (next page): Camille Rogers as Tirinto in Handel's *Imeneo*, photos by Richard Lu, University of Toronto Opera, 2017.



masculinity profoundly informed my portrayal of the main conflict of the opera, a love triangle between Tirinto, his fiancée Rosmene, and Imeneo, a warrior who has recently rescued Rosmene from a band of pirates.

One aria in particular resonated with me deeply: Tirinto's Act II "Sorge nell'alma mia." In the aria, as Tirinto begins to suspect that Rosmene may be developing feelings for Imeneo, he compares his growing confusion and agitation to a thunderstorm rising on the horizon. Although such metaphors are almost comically conventional in serious Baroque opera, in this particular production I found the image anything but cliché. Because I was at the time grappling with my own gender expression, I could relate intimately with Tirinto's rage and insecurity. The frenetic, relentless orchestral accompaniment seemed to echo the obsessive turn of Tirinto's thoughts as he and I both struggled with feelings of doubt, jealousy, and dysphoria. Albery's staging of this aria highlighted Tirinto's jealousy and indecision by having Tirinto interact with a prop associated with Imeneo — his sword. Apart from fairly obvious phallic implications, this sword served to represent a particular type of manhood with which Tirinto was uncomfortable, and yet towards which he felt pressure to conform. Later in the aria, in a fit of petulance Tirinto ripped up a photo of Rosmene; then, regretting his

rash action, he tenderly reconstructed the portrait from the torn pieces.

I can relate intimately with feelings of pressure to embody a particular version of masculinity. At that time in my life, I was struggling with my own gender expression; in particular, I was placing internal pressure on myself to outwardly present as masculine in order to be perceived as androgynous. I suppressed my feminine side — painfully — even though I feel most comfortable inhabiting the middle of the spectrum rather than one extreme or the other. My relationship with the role of Tirinto, and this aria in particular, was therefore profound. This connection was highlighted when there arose the possibility of it being reassigned to another singer, the bass playing Imeneo. Unsurprisingly, I protested — not only did the aria resonate deeply with me personally, but I also felt strongly that Tirinto as a character needed an outlet for his anger and frustration. Without “Sorge nell’alma mia”, Tirinto’s music would be almost entirely written in a softer mode, more lamenting than raging: affectively, balance was needed. Thankfully, the director agreed with me and the aria remained Tirinto’s.

Josh Kun (2005: 3) suggests that a musical experience can function as a temporary utopia, a space where sensation and affect can take precedence over linguistic modes of signification. Live music performance — ephemeral and therefore open to continuous re-creation — can perhaps then be understood as an infinite, collective, relational utopia, one in which I myself have often found solace and inspiration. Certainly, one could interpret my experience in this production of *Imeneo* as a kind of utopia — or at least a space in which I could process my own struggles with gender at a safe distance, through the medium of Tirinto’s character. In particular, the repetitive process of memorizing and rehearsing the role allowed for additional nuances of feeling to be uncovered within myself. As for the balance between verbal and non-verbal communication, in the moment of the performance I did not think specifically of the meaning of individual words, nor of my own personal experiences. Instead, in my best moments I allowed the affect of the music to flow through me, bringing Tirinto and me closer together in our shared struggles.

Did my personal queer utopia extend to include the audience? Unfortunately the program notes gave no indication of Tirinto’s trans identity, so it is unlikely that many spectators would have read him through that specific queer lens. Opera fans already familiar with the convention of trouser roles may have found the performance unremarkable — except perhaps for the

unusual final pairing, in which the soprano unexpectedly ends up with the bass rather than the high-voiced hero. However, the very fact that my trans body was onstage, embodying a sympathetic character and delivering music of great affective power, may have been queer enough in and of itself. Perhaps in the future, more productions could experiment with the opportunities castrato roles offer for reinterpreting old stories for new audiences. By embracing the ambiguity of the castrato — both from historical and current perspectives — operatic directors and singers could clear a little more space for queer, trans, and gender-non-conforming artists in the opera industry.

Throughout this paper I have argued that music holds a peculiar power to move beyond the binary of mind and body: in particular, a queer practice of music performance can lead performers and audiences alike to question their perceptions of reality, including the everyday assumptions they make about the nature of gender and sexuality. Moreover, I believe that through a queer approach to music performance it is possible to meld Descartes' concept of 'wonder,' with all its connotations of critical self-awareness, with Marino's more playful and embodied *meraviglia*, characterized by taking "pleasure in the unexpected" (GILES 2017: 425). While Descartes was afraid that the overwhelming physical effects of a fully embodied spectatorial experience would deaden the minds of audiences and prevent them from engaging critically with the presented material, in a queer performance space, moments of non-verbal communication can fill the gap between musician and listener with an abundant flow of affect, leading to both emotional and cognitive renewal.

Camille Rogers

camille.rogers@mail.utoronto.ca
University of Toronto

REFERENCES

- 1728, *Plain Reasons for the Growth of Sodomy in England: To which is added, The Petit Maitre, An Odd Sort of An Unpoetical Poem, in the Trolly-Lolly Stile*, A. Dodd and E. Nutt, London.
- ABEL S., 1996, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*, Westview Press, Boulder CO.
- ALLEGRIANTI B., 2011, *Embodied Performances: Sexuality, Gender, Bodies*, Palgrave

- Macmillan, New York NY.
- BARBIERI C., 2013, “‘To be in heaven’: St. Philip Neri between aesthetic emotion and mystical ecstasy”, in Hall M.B., Cooper T.E., eds., *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge University Press, New York NY: 206-229.
- BERRY H., 2012, “Queering the history of marriage: the social recognition of a castrato husband in eighteenth-century Britain”, *History Workshop Journal*, 74: 27-50. <https://academic.oup.com/hwj/article/74/1/27/825436>.
- BLACKMER C.E., SMITH P.J., 1995, *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, Columbia University Press, New York NY.
- BRYANT B.A., 2009, “The seventeenth-century singer’s body: an instrument of action”, PhD dissertation, City University of New York, New York NY. <https://search.proquest.com/docview/304864369?pq-origsite=gscholar>.
- BUCCI-GLUCKSMANN C., 2002, *La folie du voir: Une esthétique du viruel*, Galilée, Paris; Eng. tr. by D.Z. Baker 2013, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Ohio University Press, Athens OH.
- BURNEY C., 1773, *The Present State of Music in France and Italy: Or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Material for a General History of Music*, 2nd ed., T. Becket and Co., London.
- CALCAGNO M.P., 2012, *From Madrigal to Opera: Monteverdi’s Staging of the Self*, University of California Press, Berkeley CA.
- COOPER T.E., 2013, “On the Sensuous: Recent Counter-Reformation Research”, in Hall, Cooper: 21-27.
- COZZOLANI C.M., 1998, *Motets*, edited by Kendrick R. L., Madison WI, A-R Editions.
- DAME J., 2006, “Unveiled voices: sexual difference and the castrato”, in Brett P., Woods E., Thomas G.C. eds., *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd ed., Routledge, New York and London: 139-153.
- DELL’ANTONIO A., 2011, *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles CA.
- DELL’ANTONIO A., 2002, “Construction of desire in early Baroque instrumental music”, in Borgerding T.M. ed., *Gender, Sexuality, and Early Music*, Routledge, New York and London: 199-226.
- DESCARTES R., 1649, *Les passions de l’âme*, Paris.
- DINSHAW C., 1999, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Post-modern*, Duke University Press, Durham NC.
- FELDMAN M., 2015, *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, University of California Press, Berkeley CA.
- FELDMAN M., 2009, “Strange births and surprising kin: the castrato’s tale”, in Findlen P., Roworth W.W., Sama C.M., eds., *Italy’s Eighteenth Century: Gender*

- and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford University Press, Stanford CA: 175-202.
- FINUCCI V., 2003, *The Manly Masquerade: Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Duke University Press, Durham NC and London.
- FREITAS R., 2009, *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- FREITAS R., 2009, "Sex without sex: an erotic image of the castrato singer", in Findlen, Roworth, Sama: 203-215.
- FREITAS R., 2003, "The eroticism of emasculation: confronting the Baroque body of the castrato", *The Journal of Musicology*, 20, 2: 196-249. doi 10.1525/jm.2003.20.2.196.
- FULLER S., WHITESELL L., 2002, eds., *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, University of Illinois Press, Urbana IL.
- GILES R., 2017, "Monteverdi, Marino and the aesthetic of *meraviglia*", *Early Music*, 45, 3: 415-427. <https://academic.oup.com/em/article/45/3/415/4191404>.
- GILMAN T.S., 1997, "The Italian (castrato) in London", in Dellamora R., Fischlin D., eds., *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, Columbia University Press, New York NY: 49-70.
- GORDON B., 2015, "It's not about the cut: the castrato's instrumentalized song", *New Literary History*, 46, 4: 647-667. <https://muse.jhu.edu/article/611654>.
- GRANT R.M., 2017, "Peculiar attunements: comic opera and enlightenment mimesis", *Critical Inquiry*, 43, 2: 550-569. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/689660>.
- GREENBURG M., 2002, "Molière's Body Politic," in Long K.P., ed., *High Anxiety: Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Truman State University Press, Kirksville, MO: 139-163.
- GUARRACINO S., 2007, "Sonic Drags: Fe-Male Impersonators in *Farinelli* and *M. Butterfly*", *ecloga*, 6: 41-61.
- HACOHEN R., 2001, "The music of sympathy in the arts of the Baroque: or, the use of difference to overcome indifference", *Poetics Today*, 22, 3: 607-650. <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/22/3/607/20705/The-Music-of-Sympathy-in-the-Arts-of-the-Baroque>.
- HARVEY K., 2002, "The century of sex? gender, bodies, and sexuality in the long eighteenth century", *The Historical Journal*, 45, 4: 899-916. <https://www.jstor.org/stable/3133533?>.
- HELLER W., 2003, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, University of California Press, Berkeley, CA.

- JARMAN-IVENS F., 2011, *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, Palgrave Macmillan, New York NY.
- JOHNSON L., 2013, "Experiencing alba tressina's "anima mea liquefacta est" through bodily humors and the sacred erotic", *Current Musicology*, 96: 37-69.
- JORGENSEN L.M., 2012, "Descartes on music: between the ancients and the aestheticians", *British Journal of Aesthetics*, 52, 4: 407-424. <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/52/4/407/21856>.
- KOESTENBAUM W., 1993, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Vintage Books, New York.
- KOWALESKI-WALLACE E., 1992, "Shunning the bearded kiss: Castrati and the definition of female sexuality", *Prose Studies*, 15, 2: 153-170. doi 10.1080/01440359208586466.
- KUN J., 2005, *Audiotopia: Music, Race, and America*, University of California Press, Berkeley CA.
- LAQUEUR T., 1992, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- LARLHAM D., 2012, "The felt truth of mimetic experience: motions of the soul and the kinetics of passion in the eighteenth-century theatre", *The Eighteenth Century*, 53, 4: 432-454. <https://muse.jhu.edu/article/491076>.
- LEWIS R.A., 2005, "Love as persuasion in Monteverdi's 'L'incoronazione di Poppea': new thoughts on the authorship question", *Music and Letters*, 86, 1: 16-41. <http://www.jstor.org/stable/3526030?>
- MCCLARY S., 2012, *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley CA.
- MCCLARY S., 2013, ed., *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, University of Toronto Press, Toronto ON.
- MOSER W., 2008, "The concept of Baroque", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33, 1: 11-37. <https://www.jstor.org/stable/27764241>.
- MUÑOZ J.E., 2009, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York and London.
- MUÑOZ J.E., 1999, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London.
- NANCY S., 2013, "The singing body in the *tragédie lyrique* of seventeenth- and eighteenth- century France: voice, theatre, speech, pleasure", in Symonds D. and Karantonis P., eds., *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*, Rodopi, Amsterdam: 65-78.
- O'MALLEY J.W., 2013, "Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous", in Hall, Cooper: 28-48.

- POIZAT M., 1992, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, translated by A. Denner, Cornell University Press, Ithaca NY and London.
- ROSSELLI J., 1988, "The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550-1850", *Acta Musicologica*, 60, 2: 143-179. <https://www.jstor.org/stable/pdf/932789.pdf>.
- SMITH P., 1847, "La Rochois et La Desmatins", *La Diligence: journal des voyageurs*, November: 4-7.
- STRAS L., 2015, "Introduction: encoding the musical erotic", in Blackburn B.J., Stras L., eds., *Eroticism in Early Modern Music*, Ashgate, Burlington VT and Farnham UK: 1-17.
- SYMONDS D., KARANTONIS P., 2013, eds., *The Legacy of Opera: Reading Music Theatre as Experience and Performance*, Rodopi, Amsterdam.
- SYMONDS D., TAYLOR M., 2014, eds., *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, Oxford University Press, New York NY.
- TALVACCHIA B., 2013, "The word made flesh: spiritual subjects and carnal depictions in Renaissance art", in Hall, Cooper: 49-73.
- TANAY D., 2003, "Monteverdi, Foucault and the transition from Renaissance to Baroque", *Orbis Musicae*, 13: 73-80.
- TERMINI O., 1993, "The role of diction and gesture in Italian Baroque opera", *Performance Practice Review*, 6, 2: 146-157. <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/7/>.
- TRÅVÉN M., 2016, "Voicing the Third Gender — The Castrato Voice and the Stigma of Emasculation in Eighteenth-century Society", *Études Épistémè*, 29. <https://journals.openedition.org/episteme/1220?lang=en>.
- VON DER HORST D., 2017, *Jonathan's Loves, David's Laments: Gay Theology, Musical Desires, and Historical Difference*, Pickwick Publications, Eugene OR.
- WAHRMAN D., 2008, "Change and the corporeal in seventeenth and eighteenth-century gender history: or, can cultural history be rigorous?", *Gender and History*, 20, 3: 584-602. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.2008.00538.x>.
- WYNTER S., 1992, "Rethinking 'aesthetics': notes towards a deciphering practice", in Cham M., ed., *Ex-Iles: Essays on Caribbean Cinema*, Africa World Press, Trenton NJ: 237-27.

The fire in the voice: Umlilo and the performance of queer South African life

ERNST VAN DER WAL

ABSTRACT: This article investigates queer vocality as it impacts on contemporary experiences and imaginings of race, gender and sexuality within the South African context. By examining the very applicability of queer (as term and methodology) within the South African context, and paying particular attention to its relationship to voice, this article explores how ideas surrounding race, gender and sexuality bears on South Africa as a sonic environment. The work of South African performing artist Umlilo is specifically drawn upon, with their song *Umzabalazo* serving as the basis of this investigation. As a self-identified queer, black, non-binary artist, Umlilo offers a vocal challenge to patriarchal, racist, hetero- and/or cisnormative conventions, and this article explores how such challenges are brought into effect and into voice.

KEYWORDS: Umlilo; queer voice; race; South Africa

INTRODUCTION

Undergoing radical changes with regards to conceptions of race, gender and sexuality, post-apartheid South Africa bears witness to vocal challenges to what has long been seen as a heteronormative, white and cisgender status quo. One such provocation comes from contemporary performing artist Umlilo, who uses their¹ body and voice to evoke the queerness of everyday living spaces. Presenting an “unapologetically queer, black, South African and non-binary perspective” (cited in WHITE 2017), Umlilo’s voice is the basis of my investigation into the entanglement of race, sexuality and gender in contemporary South Africa. As a sonic intervention of sorts, Umlilo’s voice speaks against a culture of heterosexist complacency. Meaning ‘fire’ in the indigenous South African language isiZulu, the word ‘umlilo’ was strategically chosen by the artist to speak of the desire to burn, to enrapture and to set alight.

¹ Avoiding gendered pronouns when performing as Umlilo, the artist prefers ‘they’, ‘them’ and ‘their’ when referring to their artistic output. Hence, when reference is made to Umlilo, this mode of address is used throughout the article.

Umlilo's work, be it in music or performance, forms part of a larger contemporary movement of South African artists who are drawing on or mobilising queerness to speak about their experience of gender, sexuality and race. For example, *FAKA* – a performance art duo comprising of Thato Ramaisa and Buyani Duma (who also work under the aliases Fela Gucci and Desire Marea) – explores how sexuality and race is understood and negotiated in a post-apartheid South African context. Being interested in the power-dynamics of sexuality and gender, *FAKA* advocates an “in-your-face” approach to heteronormative power structures that still linger in the local landscape – as they argue: “it’s important for black, queer people to be aggressive with their voices. There are so many things working against us: our sexuality, our race. It’s important to make our voices heard whenever the opportunity presents itself” (cited in MANETA 2016). As Neo Maditla (2017) argues, *FAKA*’s work is deliberately suggestive and confrontational, be it in the title of their debut extended play album *Bottoms Revenge*, the name *FAKA* itself (which refers to the act of penetration), or the name of their self-titled queer movement and website ‘Siyakaka’ (<http://www.siyakaka.com>), which can be translated into ‘we’re shitting over you’. As Maditla (2017) asks, towards whom is this act of shitting aimed, “you? the art world? the music industry? transphobia? your guess is as good as mine”. Despite the open-endedness of their antagonism, Maditla (2017) emphasises the importance of such gestures, insofar as South Africa is still rife with forms of homo- and transphobia, and the overt demonstration of politicised queerness can be an important tool for fighting bigotry and hate.

Such artistic (and, one can argue, activist) endeavours for creating awareness around expressions of gender and sexuality that do not conform to a hetero- and/or cisnormative standard are also reflected in the work of collaborative performance group *Femme in Public*. Comprising of Alok Vaid-Menon, Gary Mikey Collins, Joshua Allen, Kieron Jina, Sandiso Ngubane, Githan Coopoo, Vuyisani Bisholo, Quaid ‘Queezy’ Heneke and Umlilo (the subject of this article), *Femme in Public* presented an interdisciplinary platform where “stylists, designers, photographers, musicians, writers, activists and performance artists ... [staged a] live fashion protest on the streets” (Mamba 2017). According to the collaborating artists, this public intervention into South African city space “aimed to unapologetically bring trans and gender non-conforming issues to the fore ... [and to] disrupt the heteronormative and colonial gaze with their unwavering

celebration of femininity” (cited in *Mamba* 2017; also see DUROSOMO 2017). Central to the work of both *FAKA* and *Femme in Public* stands the motive to produce bodily, visual and auditory traces that speak of the lives of people who are not necessarily heterosexual, white or cisgender.

This is of great importance to the contemporary South African moment, where the very idea of homosexuality and trans(genderism) as local (or African) phenomena is still a contested topic. On the one hand, the post-apartheid South African environment is reputed for its liberal jurisdiction (especially in comparison with some of its African neighbours), thus facilitating a space for *lbgti* citizenship, protection and belonging (see, for example, CROUCHER 2002; VAN DER WAL 2018; VAN ZYL 2005). In spite of the legal protection that *lbgti* subjects might potentially enjoy within post-apartheid South Africa, historical processes that simultaneously articulate and disown the heritage and political currency of these subjects are also at play. Such processes revolve around the complex relationship between (South) Africa and the West that has been marked, to a large degree, by colonialist encounters. Those products, cultures and identities that are widely perceived to have been brought into and enforced upon the local population during colonialism are specifically flagged as “Western imports” (SPURLIN 2001: 189) and, as a result, they are placed under severe scrutiny in a postcolonial context. Homosexuality and transgenderism are some of the phenomena that are often interpreted as a vestige of colonial imposition and later apartheid legislation. This has profound implications for black queer subjects, whose expressions of identity, intimacy and desire are often met with condemnations of being ‘unAfrican’ (see SANDFORT *et al.* 2015; VAN DER WAL 2018; VINCENT *et al.* 2014).

It is within such a creative environment of actively questioning the status quo that Umlilo uses their voice to spark debate on contemporary queer identity and to bring discourse on black queer lives into the public arena. By examining the very applicability of queer (as term and methodology) within the South African context, and paying particular attention to its relationship to voice, this article explores how ideas surrounding race, gender and sexuality bears on South Africa as a sonic environment. Umlilo’s engagement with their own voice stands central to this investigation, while one of Umlilo’s works, *Umzabalazo*, is specifically drawn upon as an example of their artistic engagement with the South African context.

ON VOICE AND QUEERNESS

The air that is breathed is not neutral or lifeless, for it has its life in sound and voice. Its sound ranges from the barely or not-at-all noticed background of our own breathing to the noises of the world and the singing of word and song among humans. (IHDE 2007: 3)

When looking at the phenomenon of voice, Don Ihde's reminder of the very loadedness of the air that we emit, inhale and infuse with ourselves is of significance. Consisting of sound emitted from and created by the body, the human voice is a form of sound production in which the vocal folds, lungs and articulators (tongue, palate, cheek and lips) work together to generate sounds ranging from talking, singing and screaming to whistling, whispering and murmuring. Ideas surrounding the human voice and its impact on everyday life are also wide-spread and permeate human understandings of self and other. For example, 'voice' can refer to the expression of a particular opinion, attitude, wish or desire. An individual can find their own voice (that is, find a distinctive style or vision of artistic expression), give voice to something (express feelings, for example) and get a voice in something (have or attain an active role in decision-making processes, thus speaking of an experience of agency). A voice can also be raised against something (by publicly stating that one does not agree with certain plans or actions) and one can thus use it to express dissent. Hence, the human voice can be understood as a physical and conceptual medium for mediating social relationships and negotiating areas of consent or conflict.

Such an idea of the human voice as central to forms of social organisation is echoed in the work of Zeynep Bulut (2010). As Bulut argues:

As a 'fleshed' sound, or as sounds of a particular flesh, voice bridges self and the other, and facilitates a kind of oscillation between them. The phenomenon of the voice suggests pure interiority. Its existence seems like a mystery, but indeed, the very existence of a particular voice comes into being with exteriority. Voice engages a relation, a liquid conversation between one and the other. The sounds of the voice make this conversation fluid and enigmatic. Functioning like the filter of various bodily sounds, voice becomes the 'house' of the sounds. Yet still as sound, voice addresses a foreign land. It is both here and there. Being here and there, the continual conversation or the oscillation I suggest resists and transcends the duality of the self and other. (2010: 46)

For Bulut, the human voice is crucial for understanding the relationship between various realms, be it the self and the other, the ideological and physical or the very experience of bodily interiority and exteriority.² Don Ihde (2007: 118) echoes this sentiment by arguing for voice as “the polyphony of experience [that] binds what is ‘innermost’, the imaginative, with what is also the broadest in human experience, the intersubjective”. As such, the human voice is a crucial mechanism for understanding the self and its relation to a social other, insofar as “the voices of others whom I hear immerse me in a language that has already penetrated my innermost being in that I ‘hear’ the speech that I stand within. The other and myself are co-implicated in the presence of the sounding word.” (IHDE 2007: 118).

Such writings on voice present a complex picture in which the sounding human subject emerges as contingent upon and reflexive of various social, ideological and corporeal processes. As Bulut (2010: 50) maintains, through voice we experience the “self [as] dynamic, contested, conflicting and changing”. Of interest to this article is the question of how such conceptions of voice resonate with the idea, expression and articulation of queerness. While queer can be thought of as a strategic *troublant*, a way to *twist* (SEDGWICK 1993: xii) and a means of *torturing* lines of demarcation (Hall 2003: 14), it also speaks about a process of questioning and destabilising normative assumptions around (inter alia) gender, sexuality and, I would argue, race. Queer as methodology is sceptical of dialectic frameworks that fixate upon a final outcome or a place of arrival where norms and boundaries are finally and resolutely eradicated. Rather, its usage (especially in the context of this article) is more geared towards understanding its potential as disruptive because of its ability to question binaries of gender, sexuality and race.

The term ‘queer’ has also been opened up to critical investigation in terms of its relation to race. For example, in response to the general treatment of “race as an addendum” in gay and lesbian studies and queer theory, José Esteban Muñoz suggests that the term ‘identities-in-difference’

² Such an experience of corporeal interiority and exteriority is facilitated by the human voice insofar as it “speaks through two layers: inner voice and outer voice” (BULUT 2010: 49). Hence, “inner voice can be associated with conscience, which functions as filter, and as common sense, as the voice of the other ... Outer voice, on the other hand, is what is manifest, what can be more associated with consciousness rather than conscience. Outer voice says out loud ... it is the voice of face, vocalizing the social mask, the mediated soul, the ‘exteriority’ as Lévinas would put it. Yet inner and outer voices are essentially intertwined” (BULUT 2010: 49-50).

is better suited than ‘queer’ to accommodate a range of sexual and racial identities that stand in opposition to normative discourses (1999: 6-7). Jarrod Hayes calls for a redeployment of queer within the postcolonial context by dissociating it from gay archetypes and Western standards of liberation, and rather using queer “as a verb to signify a critical practice in which non-normative sexualities infiltrate dominant discourses to loosen their political stronghold” (2000: 7), while E. Patrick Johnson and Mae Henderson (2005: 7-10) also interrogates what they identify as queer studies’ fixation upon whiteness and its blatant disregard for black voices. In an attempt to activate the creative tensions between ‘black’ and ‘queer’, Johnson and Henderson coined the term ‘quare’ (a black-dialect inflected pronunciation of queer) to accommodate suppressed racial and class knowledges. Such work has played an important role in drawing attention to the intersection of, and conflicts between, experiences of race, gender and sexuality, and how that impacts on the deployment of ‘queer’ in academic, political and everyday contexts.³ Given the fact that most contemporary academic scholarship still uses the term ‘queer’, and that it was also preferred by Umlilo when speaking about their own work and identity politics, I use the term throughout this article, but with a critical awareness that other words and expressions are also in circulation.

Writing on the intersection of queerness and race in the South African context, Xavier Livermon (2012) argues that black South Africans who identify as/with queer are often excluded from the privilege of fully enjoying the acceptance and possibilities afforded to their white counterparts. As Livermon (2012: 314) demonstrates, this can be attributed to the way in which “cultural politics consistently mark the black queer body as the constitutive outside of blackness and the queer body is subsequently racialized as white”. A critical point of departure for South African black queer subjects is, as Livermon argues, the exercise of their own freedom through acts of creativity – in the words of Livermon (2012: 300):

Black queers create freedom through forms of what I term cultural labor. The cultural labor of visibility occurs when black queers bring dissident sexualities and gender nonconformity into the public arena. Visibility refers not only to the act of seeing and being seen but also to the process through which individuals make

³ Also see Jafari Allen (2012), Roderick Ferguson (2004) and José Esteban Muñoz (2009).

themselves known in the communities as queer subjects ... How that recognition occurs varies and includes the range of sensory perceptions including sight, but also important for my argument, sound in the form of speech acts, public pronouncements, and the act of listening.

Speaking on recognition as a both a visual and an auditory engagement with presence, Livermon reminds the reader that there are various ways to engage with queerness. Of specific interest to this article is, of course, the manner in which queer presence and practices are negotiated through sound, voice and bodily performances.

Here, the field of black performance studies offers a vital point of entry into the entanglement of race, voice and the performative body. By engaging with the enactment and experience of race, this field is interested how blackness stands in relation to geographical and temporal understandings of identity and place (YOUNG 2010), as well as the bearing that gender, sexuality and class might have on such understandings (also see SMITH 2011; DEFRAITZ *et al.* 2014). Of particular importance to this article is Soyica Colbert's (2012: 275) description of black performance studies as a means to draw attention to the multisensory experience and imagining of blackness; that is, the way in which certain "cultural workers ... make use of the fluidity of identity categories in order to liberate subjectivities and collectivities ... [by] redefining, reshaping and re-signifying blackness". Be it through image or sound, theatre or literature, the performance of blackness is, as Colbert argues, tied to certain "aesthetic movements [that, in turn] enable and imagine political movements" (2012: 275). For E. Patrick Johnson (2006: 446), the power of black performance studies is to ground theory in praxis, "especially within the context of ... white supremacist, patriarchal, capitalist, homophobic societ[ies]". As a means to articulate resistance, black performance "functions to suture the gap between the oppressor and the oppressed, *the vocal and the voiceless*, the dominator and the dominated" (*my emphasis*, JOHNSON 2006: 457). In the context of this investigation into the work of Umlilo, the experience and vocalisation of blackness *as queer* (as a site of sexual and/or gendered resistance) is informed by both black performative studies and queer theory, both of which address the radical marginalisation of human subjects on the basis of sexuality, gender and race.

When investigating the idea and presence of a racialised and/or queer

voice, two highly divergent interpretations come to the fore – one as methodology for thinking critically about categories of gender, sexuality and race, the other as practice for ‘fixing’ these categories to a given body or subject. In terms of the latter, research into the voices of, amongst others, homosexual subjects form the basis of various projects that try to chart the recognisability of a ‘gay’ or a ‘straight’ voice. David Thorpe’s documentary film *Do I Sound Gay* (2014) is an example of popular media that explores the existence and accuracy of idiosyncratic speech patterns amongst self-identified gay men. Thorpe’s self-reflexive examination of voice presents a study of how a ‘gay-sounding’ voice can potentially be changed to make it seem, or become, more masculine (or straight), while it also investigates forms of internalised homophobia that affect gay men’s perception of their own voice. In addition to such forms of popular representation, a contemporary strand of academic research also aims to demonstrate how sexual orientation can be reflected by a given voice. Such research draws on speech patterns, pitch range and other factors to locate a ‘typical’ gay voice. For example, the work of Rudolf Gaudio (1994), Ron Smyth *et al.* (2003) and Erez Levon (2007) are but some of the studies that aim to do empirical research into the so-called identifiability of the ‘gay voice’. In the words of Ron Smyth *et al.* (2003: 329), the central goal of such research “is to understand why some men’s voices are perceived as sounding gay (homosexual) and others as straight (heterosexual)”; hence, making some connection between phonetics, voice and sexual orientation. Such projects are, however, largely skewed towards a Western, white, cisgender, male demographic, and it is problematic, in my view, for its reduction of voice to a very particular imagining of body and experience. Such research and representations also beg various important questions – why is it important to locate a gay voice within a given subject? How do these enquiries deal with the complexity of sexuality, for example: how do you locate a bisexual voice or an asexual voice, for that matter? How do such representations reassert the assumption that the voice is ‘straight’ (or, for that matter, ‘normal’) unless it diverts in some marked manner from a generalised paradigm or matrix? And what is the impact of such generalised representations of sexuality and gender when it comes to the fact that the world is not only the voiced territory of the West or those who are white?

This article diverts from such endeavours to locate ‘gayness’ in a given

body, or to imagine some sonic trait as a generalizable feature for ‘accurately’ capturing sexuality, gender and/or race. Rather, I am interested in the queer potential of the human voice – that is, its ability to destabilise and question conceptions of what the gendered, sexualised and/or raced body *is supposed* to sound like. Such an interest in queer voice resounds with contemporary studies, such as Marion Wasserbauer’s *queervoices* project (<http://queervoices.be>). Featuring an online repository, this is an audio-visual attempt at creating a “queer archive” (WASSERBAUER 2018) – a space where music, sound, voice and image create a dense map of queer existence.⁴ Other contemporary projects that take queer voices as their point of departure include *Hear is Queer* (<https://www.hear-queer.com>), which is more orientated towards critical interrogations of gender and sexual norms. The latter offers an interactive online platform that aims to amplify queer voices that might lie beyond a cisgender, white, homonormative perspective. Other examples include the work of Airek Beauchamp (2015), which is more interested in the way that queer voices potentially “rejects binaries and speaks without definitive vocabulary, syntax, or grammar”. As Beauchamp argues, “marginalized bodies produce marginalized sounds to communicate things that escape language ... So where do sound and affect meet in queer bodies? How do marginalized peoples use sound and the body to express liberation, objectification, joy, and struggle?” (2015). Yvon Bonenfant’s (2010) research into queer voices are also aligned with such questions (2010, 74). As Bonenfant asks, “what might it mean to have or to hear a queer vocal timbre? Can such a concept be of any real use to us?” Both Bonenfant and Beauchamp ask important questions about the very idea and manifestation of queer voices and how such voices resonate with or depart from larger auditory cultures.⁵

In the context of this article, Umlilo’s own interpretation of queer voice

⁴ As Wasserbauer (2018) explains, *queervoices* chronicles “individuals’ stories not only by transcribing them, but by mapping them during the interview and making them audible as well. Each interview is accompanied by a soundtrack, created according to the music mentioned in each story, which provides another layer of voicing the narrator’s experiences. The narratives are also accompanied by field notes; a map of how I experience each narrative will be made during the interview, and the narrator is most welcome to suggest where to add or place elements. Another important research principle is that all narrators are asked to think about objects connected to music and important moments in their lives. The narrators are thus able to structure their story in advance and convey what for them are the most important musical influences.

⁵ Also see Julia Eckhart’s *Grounds for Possible Music* (2018) in which she investigates the intersection of gender, voice, language and identity in the production of music, voice and sound.

is, of course, of seminal importance and it provides a key point of entry into questions surrounding the existence of non-normative vocal cultures. For Umlilo, queer “means someone who paints outside of the dotted line... [it] makes room for the complexities and dichotomies that exist within myself, my gender, sexuality, worldview, my music and human beings in general” (Personal Interview 2 February 2018). When thinking about the music and sounds that they produce, Umlilo argues that:

I think my voice is synonymous with my gender and sexuality. The way I speak, the language I choose, how I use it, what I say. All of these things are my voice and I cannot separate my voice from who I am as a person or my worldview. I think it's because most people that are non-conforming to the general binaries of sex and gender end up really creating their own unique identity, it becomes difficult to separate that identity from what they do because society views us as other and I'm a whole lot of other and I love it. I've embraced my uniqueness and I love the idea of difference, we are all different and that's ok ... One of the things I love about South Africa is that we have to grapple with that exact fact daily and learn to live with difference and that's exciting because once we learn to live and love our differences, we are one step closer to embracing what it means to be a human being. (Personal Interview 2 February 2018)

While Umlilo speaks of the entanglement of their voice with their conception and experience of gender and sexuality, it comes with an overt awareness that this is a complex site that is marked by divergence. As Umlilo argues, difference marks the human being and the voice emanating from the lived body. At the same time, Umlilo also draws awareness to the fact that their voice is a space of change, but also of conflict:

I think my voice is something that is a constant discovery for me. I do feel a lot more confident in what I want to say and how I want to say it and that comes with experience. I try to be experimental, playful, hard but soft. I like looking at binaries and then smashing them and turning them on their head. My voice has always been an issue of contention because I've been singing since I was a child and when my voice broke as a teenager I really hated it. I was soprano and dropped to a tenor. I was devastated because I felt like I had lost my femininity and the scales were imbalanced so I had to go through a process of understanding why I hated the change and how to embrace my new voice and the freedom that comes with that. My voice extends beyond music now, it is in my art, it's in my activism, it's in my journalism and everything I create. (Personal Interview 2 February 2018)

The freedom that Umlilo ascribes to their own voice is also reflected in the various musical genres that inspires their sound – as Umlilo explains: “I think my upbringing and my music are so synonymous because I am still heavily influenced by sounds of kwaito, blues, choral, Maskandi, gospel, hip hop, pop, R&B, and rock. When I mix it all up I can hear it in every one of my songs. I think growing up in a time when SA was ‘free’ and experimenting was [a] really great influence for me” (cited in COOPER 2016). The blending of musical genres is central to Umlilo’s work, which has been described as a form of “post-kwaito electronica” that, in both its lyrics and style, is socially conscious and questioning of traditional gender roles (COOPER 2016).

Umlilo’s reference to kwaito (and a post-kwaito moment/movement), demands some consideration. Kwaito is a form of electronic dance music that “emerged alongside the democratization of South Africa between Nelson release from prison (1990) and the democratic elections (1994)” (STEINGO 2008: 76). While its historical emergence is quite complex and encompasses a multiplicity of sources, voices and styles, kwaito can generally be seen as a “direct response to the end [or the fall] of apartheid and the birth of the South African ‘rainbow nation’ (STEINGO 2008: 76; also see COPLAN 2005 and IMPEY 2001).

As Sharlene Swartz (2008: 20) argues, the provenance and development of kwaito is important to black youth in a contemporary South African context insofar as it speaks about “identities in transition” – about the ability to build new cultural products out of remembered fragments by “colonising ... the grooves, styles and techniques of dominant music (like hip-hop) and with it, producing a new identity”. In addition, Swartz emphasises kwaito as a form of resistance to cultural hegemony insofar as it represents a potent multiplicity of languages, “everything from isiZulu, isiXhosa, Sesotho and Afrikaans to tsotsitaal”, that largely makes it unintelligible to white, English-speaking South Africans (2008: 21). As a “sardonic reversal from Apartheid”, kwaito “makes ‘white’ people feel uncomfortable, out of place and – ironically – like second-rate citizens” (SWARTZ 2008: 21-22). Lastly, Swartz emphasises the kwaito as a “political act with strong social activist leanings that is often “harnessed in the service of social interventions against violence, AIDS, rape, poverty and substance abuse” (2008: 23). While the sometimes misogynistic nature of kwaito has also been

emphasised by some researchers,⁶ it is important to note that the genre is largely seen as productive of an experience of agency (KEYLOCK 2006: 61), even amongst a younger demographic of black artists who draw on, and critically renegotiate, the genre.

Umlilo's strategic re-employment (and queering, one could argue) of kwaito is of great consequence, insofar as it provides a sonic platform with which to engage with the contemporary South African context. Their reference to this genre speaks about the abovementioned ideas of resistance, linguistic multiplicity and social intervention, with sexuality and gender specifically being brought to the forefront. In Umlilo's work, kwaito becomes a vehicle for exploring and voicing black queerness – to draw on Livermon's (2012: 300) earlier argument, it becomes a means for "black queers ... [to] create freedom through forms of ... cultural labor ... [by] bring[ing] dissident sexualities and gender nonconformity into the public arena".

THE QUEER REVOLUTION: *UMZABALAZO* AS A CASE STUDY

To understand the abovementioned complexities that Umlilo refers to in their conception of voice, I focus on a song that was produced for Umlilo's 'Aluta' extended play album (2016), namely *Umzabalazo* (<https://www.youtube.com/watch?v=9VrclwRb3cA>). In the words of Umlilo, this album reflects their journey of figuring out where they fitted in as a young, black queer person. The songs coming from this album "are largely about escaping the many binaries that we often face within life, whether its gender, race and sexual politics." (Personal Interview 2 February 2018). While other songs, such as *Magic Man* and *Toyi Toyi*, also offer rich material for exploration, I focus on *Umzabalazo* as it was highlighted during personal correspondence with Umlilo as one of one of the songs in which their interpretation and employment of voice takes on a particular sonic, political and bodily dimension. For in this song, Zeynep Bulut's (2010: 46) idea of voice as a "fleshed sound" (which is central to my own interpretation of voice) comes strongly to the fore. Bulut's contention that voice is the "house of sounds" (2010: 46) – that which transcends the duality of the self and other, the interior and exterior, the private and public – provides the backdrop to my own investigation of Umlilo's work. As this section will demonstrate,

⁶ See, for example, Esinako Ndabeni and Sihle Mthembu's *Born to Kwaito: Reflections on the Kwaito Generation* (2019) for their research into the complex entanglement of kwaito with patriarchal practices and institutions.

Umzabalazo is a good example of how the fleshing of sound occurs in Umlilo's work – how voice can be understood as a localising, agential and socialising medium that takes form in various ways, be it through or from the body, or reflected in the landscape that surrounds it.

Umzabalazo, meaning 'strike' or 'struggle' in isiZulu, presents a distinct aural and visual perspective on Umlilo's interpretation of queerness. This song takes the premise of two characters sharing one body, the one being the personal narrative of Siya Ngcobo (the artist behind Umlilo) and his everyday life experiences, and the other being Umlilo as the free and fluid embodiment of queerness. As Umlilo explains, this song speaks to the experience of having two intersecting lives, of "not knowing if I should introduce myself as Siya or Umlilo" (cited in MANN 2016).

Of visual significance in the accompanying performance-style video (which was conceptualised by Umlilo and Odendaal Esterhuyse, who also directed the video) are the two characters that are introduced as the different embodiments of Umlilo and Siya's respective lives. When appearing as Siya, the viewer sees a lethargic male character moving sluggishly around in what appears to be a lavish, suburban villa. As Umlilo, the viewer is confronted with a radically different person – a seemingly genderless, highly evocative character that seems much more attuned to the vibrant environment they are appearing in and responding to. For the latter, Umlilo chose to appear in places in Johannesburg that are sites of historical struggle (such as Northcliff Ridge, West Park Cemetery, Constitution Hill, Mary Fitzgerald Square and Jeppestown). As Umlilo explains, this is their desired life – a life of freedom and fluidity that is situated in and responsive to the historical and contemporary political moment. In the portrayal of Siya, however, the viewer is confronted by an environment that appears quite bland and lifeless, and a character that seems exhausted, largely unresponsive and silent, above all.

Despite the differences represented in the lives of these two personas, there are points of connection that are suggested through visual and aural queues. At the beginning of the extended music video (see <https://www.youtube.com/watch?v=9VrclwRb3cA>), we see the South African flag waving in a breeze, which situates the film in the contemporary socio-political moment. With the accompanying sound of a cable hitting a flag pole, the aural suggestion is that of rising suspense and tension. This quickly moves over to film footage that documents the South African #FeesMustFall and

#RhodesMustFall protests of 2015 – events that were known for their radical questioning of the lingering institutional discourses of apartheid and colonialism.⁷ Of importance in this particular reference is the fact that it is displayed on a computer screen, with the latter becoming one of the most important devices for suggesting the existence of two different worlds, but also of a point (or surface) of connection between them. For it is on the computer screen that the character of Siya seems to connect to a larger socio-political landscape beyond the confines of suburbia. In addition, it is also the surface through which Umlilo seems to enter this suburban space, and it becomes a vehicle for facilitating contact between Siya and Umlilo. It is then also from this surface that Umlilo’s call to “start a revolution” (UMLILO 2016) arises. Mixed with jarring and grating noise that overlays the beat of the song, the voice of Umlilo brings the discordancy needed to the bland space that Siya inhabits. Here, Bulut’s conception of voice as that which “speaks my body and through my body ... [and] responds to other external bodies” (2010: 48) again comes to mind.⁸ Umlilo’s voice not only speaks from his own body, but it also speaks back to his body as ‘other’ – hence, it activates a corporeal multiplicity insofar as it emanates from the body of the self and, in returning to that same space, finds a different person whose body reacts anew to the sounds that have travelled back.

At the beginning of the music video, Umlilo’s voice overlays scenes of everyday domesticity. Coupled with the cries of *hadedas* (a bird sound that is typical of the early morning soundscape of residential suburbs in South Africa), the aural environment produced at the beginning of the film increasingly becomes unsettled as Umlilo’s call to “start a revolution” takes shape. “They said he was broken”, Umlilo sings in the opening lines of this song (UMLILO 2016), and this sense of brokenness is suggested in what can perhaps be identified as a schizophrenic aural landscape – one in which

⁷ These protest movements began in March 2015 in Cape Town as a collective response to institutional racism. Rhodes Must Fall initiated its call for decolonisation by focusing on the removal of a statue of Rhodes on the University of Cape Town campus, arguing for its removal as symbolic for the fall of the white supremacy and privilege that Rhodes (amongst others) have stood for. Coupled with the occupation of buildings and forms of civil disruption, the Rhodes Must Fall movement saw the removal of Rhodes’ statue after approximately a month of protest action as the strategic starting point of a larger drive towards decolonisation and addressing economic inequality.

⁸ Also see Ruthie Abeliovich’s (2009) reading of ‘*envoicement*’ as a sonic space for embodiment and disembodiment, presence and absence, and interior exterior, as it echoes much of Bulut’s ideas.

bird calls resound with sounds of student protests, with the suburb and the city calling to one another. However, as the music video progresses, the sounds from the 'outside', the call to revolution that Umlilo personifies and brings into voice, increasingly seems to affect the space that Siya inhabits. Hence, the call to revolution is, in many ways, an auditory one.

In addition to such sounds, the moving presence of what appears to be a horned traditional African mask also adds to the sense of something or some realm being infiltrated. Appearing in the streets of the suburban space, the garden and even at front of the door of the house, this mask provides an unsettling presence that seems to speak symbolically of some alternative reality that threatens the complacency of the suburban neighbourhood. As the somnambulist character of Siya starts reacting to the sound of the music – his body performing in response to the beat – the idea of something starting, of change or revolution, is manifested. And as the song progresses, Siya becomes increasingly affected and agitated by the voice of his alter ego, Umlilo.

This effect of a voice (Umlilo's) on the lethargic body (of Siya) reminds one of the act of ventriloquism – the practice of making a voice appear as if it arises from elsewhere; another place, object or body. Against the provocative agency that Umlilo displays in his engagement with the city space, Siya appears largely inert except for those moments when Umlilo's voice calls him into action. As Steven Connor argues (2018) in his historical analysis of ventriloquism, the:

dissociated voice is a recurrent source of excess, menace and awe. Because it is a category of excess, a figure of nonfigurability, it has no one meaning ... it is both wound and cure, enigma and explication, trauma and therapy. The dissociations and resituations of the voice are always a matter of power. Firstly, the dissociated voice of ventriloquial fantasy mediates between the body and language, which is to say also between the body and culture. The variability of the voice's origin, whether magically detached from the body, or erupting from illegitimate orifices, means that the ventriloquial voice is both an attempt to imagine and pit the speech of the body against the speech of culture, and an attempt to control that illegitimate speech, to draw it into discourse. It is for this reason that the ventriloquial voice is associated both with challenges to political authority, and with their reassertion. For the voice is the mark both of the self's presence to and its estrangement from itself; the ventriloquial voice enacts the strangeness of the self's self-presence.

In the context of *Umzabalazo*, Connor's above argument for the "strangeness" of the ventriloquial voice takes on a distinct political tone, for the voice that returns to the human body is one that has travelled – Umlilo sings to Siya from across some divide that is both physical and conceptual. Umlilo's returning voice carries with it the traces of a revolution – traces that speak of violence and political upheaval, but also of a body where sexuality and gender is not as fixed as it is often imagined.

CONCLUSION

As the end of the music video of *Umzabalazo* draws near, Umlilo's voice dims out. The sun is setting on the suburb where Siya lives – the viewer sees doves returning to the roofs of the suburban villa, outlined as they flap their wings against the twilight sky. In a close-up view of Siya's face, we see his eyes flitting, fighting to stay open, and then finally closing – apparently overcome by the fatigue that has been haunting him for the duration of the film. But as Siya closes his eyes and Umlilo's voice disappears, the music video cuts to a Youtube clip that is displayed on a computer screen of young protesters being arrested by the police force during the Fees Must Fall protest of 2015. As these protestors are shoved into the back of a police van, we hear them screaming "for our rights ... for our rights ... for our rights ...". And only *then* does the music video end – with this open-ended, somewhat dystopian view of a revolution that affects not only Umlilo, but that resounds within the larger South African landscape.

Umlilo's call for revolution extends beyond their own conception of self, especially in terms of their description of themselves as someone who deliberately takes up the loaded positions of being a queer and *kwaai* diva. As Umlilo explains:

In South Africa, 'kwaai' is a word used by many different cultures and languages. It's a traditional Afrikaans word that means angry but has been re-appropriated in colloquial coloured and Xhosa and Zulu slang to mean fierce, hot, ferocious ... A diva is someone who is confident, high-maintenance, not afraid to speak their mind and be themselves, and I identify with that because I've had to bring out that side of myself a lot more when I make music within a patriarchal cis-white, male-centred world.

It is exactly this fierceness and aggravation that Umlilo brings to their understanding and embodiment of queer voice. It is an understanding of

voice as that which carries multiple selves over physical and conceptual landscapes where gender, sexuality and race are still strongly delineated. The socio-political here and there, the historical then and now, the bodily inside and outside – all of these are simultaneously activated in the sounding body. And it is the ability of this sounding body to react to its own complex interiority and exteriority that Umlilo brings into voice. In the words of Connor (2010: 6):

A voice ... establishes me as an inside capable of recognizing and being recognized by an outside. My voice comes from the inside of a body and radiates through a space which is exterior to and extends beyond that body. In moving from an interior to an exterior, and therefore marking out the relations of interior and exterior, a voice also announces and verifies the co-operation of bodies and the environments in which they have their being. The voice goes into space, but also always, in its calling for a hearing, or the necessity of being heard, opens a space for itself to go out into, resound in, and return from.

As Umlilo demonstrates, some of the voices currently resounding in South Africa call for an understanding of being and experience that runs against those norms long upheld by a white, heterosexual and/or cisgender status quo. These voices speak of the entanglement of landscape and body, self and other, and they return to us, louder and ever more urgent, carrying the traces of a burning landscape.

Ernst van der Wal

evdw@sun.ac.za
Stellenbosch University

REFERENCES

- ABELIOVICH R., 2009, "Envoicing the Future: Victoria Hanna's Exterior Voice", in *Theatre Research International*, 34, 2: 159-165.
- ALLEN J., 2012, "Introduction: Black/Queer/Diaspora at the Current Conjuncture", in *GLQ*, 18, 2-3: 211-248.
- BARRET D.G., 2016, *After Sound: Towards a Critical Music*, New York & London, Bloomsbury.
- BEAUCHAMP A., 2015, "Live Through This: Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body", in *Sounding Out!*, 10 February 2018, <https://soundstudiesblog.com/2015/09/14/sonic-tremblings-sound-affect-queer-body/>

- BONENFANT Y., 2010, "Queer Listening to Queer Vocal Timbres", in *Performance Research*, 15, 3: 74-80.
- BULUT Z., 2010, "Theorizing Voice in Performance: György Ligeti's 'Aventures'", in *Perspectives of New Music*, 48, 1: 44-64.
- COLBERT S., 2012, "Introduction: On Black Performance", in *African American Review*, 45, 3: 275-276.
- CONNOR S., 2018, "Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism", in *Steven Connor*, 16 July 2018, <http://www.stevenconnor.com/dumbstruck/>
- CONNOR S., 2010, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, United Kingdom, Oxford University Press.
- COOPER R., 2016, "#AfricaMonth: Umlilo the post-kwaito pop prince(ss)", in *Bizcommunity*, 17 April 2019, <https://www.bizcommunity.com/Article/196/480/144932.html>
- COPLAN D., 2005, "God Rock Africa: Thoughts on Politics in Popular Black Performance in South Africa", in *African Studies*, 64, 1: 9-27.
- CROUCHER S., 2008, "South Africa's Democratisation and the Politics of Gay Liberation", in *Journal of Southern African Studies*, 28, 2: 315-330.
- DEFRAITZ T.F., GONZALEZ A., 2014, eds., *Black Performance Theory*, Durham, Duke University Press.
- DOUGAN L.L., 2014, "Music Break", in *Africa is a Country*, 20 February 2018, <http://africasacountry.com/2014/07/watchs-umlilos-new-music-video-magic-man-here-first/>
- DUROSOMO D., 2017, "#FemmeInPublic Is an Assertion of Trans, Femme Identity in Cape Town", in *okayafrica*, 21 May 2018, <http://www.okayafrica.com/femme-in-public-cape-town/>
- ECKHARDT J., 2018, ed., *Grounds for Possible Music*, Berlin, Errant Bodies Press.
- ENGEL U., ROTTENBURG R., 2018, eds., *Adaptation and Creativity in Africa: Technologies and Significations in the Making of Order and Disorder*, Leipzig, Centre for Area Studies.
- FAKA, 2019, 29 April 2019, <http://www.siyakaka.com>
- FERGUSON R., 2004, *Aberration in Black: Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GAUDIO R.P., 1994, "Sounding Gay: Pitch Properties in the Speech of Gay and Straight Men", in *American Speech*, 69, 1: 30-57.
- HALL D.E., 2003, *Queer Theories*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- HAYES J., 2000, *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb*, Chicago, University of Chicago Press.
- HEAR IS QUEER: *Music, Sound Studies, Queer Theory*, 2011, 10 March 2018, <https://>

hearisqueer.wordpress.com

- IHDE D., 2007, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, New York, State University of New York Press.
- IMPEY A., 2001, "Resurrecting the Flesh: Reflections on Women in Kwaito", in *Agenda*, 49: 44-50.
- JOHNSON E.P., 2006, "Black Performance Studies: Genealogies, Politics, Futures", in Madison *et al.* 2006: 446-463.
- JOHNSON E. P., Henderson M.G., 2005, "Introduction: Queering Black Studies, "Quaring" Queer Studies", in Ead., eds., *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, Durham & London, Duke University Press.
- KEYLOCK M., 2006, "Kwaito vs. Hip-Hop", in *GQ* [South African edition], July: 61-62.
- LEVON E., 2007, "Sexuality in Context: Variation and the Sociolinguistic Perception of Identity", in *Language in Society*, 36, 4: 533-554.
- LIVERMON X., 2012, "Queer(y)ing Freedom: Black Queer Visibilities in Postapartheid South Africa", in *GLQ*, 18, 2-3: 297-323.
- MADISON D.S., HAMERA J., 2006, eds., *The SAGE Handbook of Performance Studies*, California, Sage Publications.
- MADITLA N., 2017, "FAKA on penetrating art spaces and designing a new sound", in *Design Indaba*, 17 April 2019, <https://www.designindaba.com/articles/interviews/faka-penetrating-art-spaces-and-designing-new-sound>
- MAMBA, 2017, "Femme In Public: A Creative Spotlight on Trans & Gender Non-conforming Identities", 27 May 2018, <http://www.mambaonline.com/2017/04/18/femme-public-creative-spotlights-trans-gender-non-conforming-issues/>
- MANETA R., 2016, "Umlilo, FAKA, Vusi Makatsi: the queer South African artists breaking gender barriers", in *True Africa*, 27 May 2018, <https://trueafrica.co/article/umlilo-faka-vusi-makatsi-queer-south-african-artists-breaking-gender-barriers/>
- MANN D., 2016, "Umzabalazo: The Complex Duality of Umlilo's New Video", in *Between 10 and 5*, 12 March 2018, <http://10and5.com/2016/09/13/umzabalazo-the-complex-duality-of-umlilos-new-video/>
- MUÑOZ J.E., 1999, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press.
- MUÑOZ J.E., 2009, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press.
- NDABENI E., MTHEMBU S., 2019, *Born to Kwaito: Reflections on the Kwaito Generation*, Johannesburg, Jacana Media.
- PARKER A., 1992, ed., *Nationalisms and Sexualities*, New York, Routledge.

- SANDFORT T., SIMENEL F., MWACHIRO K., REDDY V., 2015, eds., *Boldly Queer: African Perspectives on Same-sex Sexuality and Gender Diversity*, Amsterdam, HIVOS.
- SEDGWICK E.K., 1992, "Nationalisms and Sexualities in the Age of Wilde", in Parker 1992: 235-245.
- SMITH C., 2011, *Enacting Others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, Durham, Duke University Press.
- SMYTH R., JACOBS G., ROGERS H., 2003, "Male Voices and Perceived Sexual Orientation: An Experimental and Theoretical Approach", in *Language in Society*, 32, 3: 329-350.
- SWARTZ S., 2008, "Is Kwaito South African Hip-hop? Why the Answer Matters and Who It Matters To", in *The World of Music*, 50, 2: 15-33.
- UMLILO, 2016, "Umzabalazo Part 1", in *Youtube*, 12 January 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=gVrclwRb3cA>
- VAN DER WAL E., 2018, "Skewing the Nation: Mobilising Queer Citizenship in South Africa", in ENGEL *et al.* 2018: 2-22.
- VAN ZYL M., 2005, "Shaping Sexualities – Per(trans)forming queer", in VAN ZYL *et al.* 2005: 19-38.
- VAN ZYL M., STEYN M. 2005, eds., *Performing Queer*, Pretoria, Kwela Books.
- VINCENT L., HOWELL S., 2014' "'Unnatural', 'Un-African' and 'Ungodly': Homophobic Discourse in Democratic South Africa", in *Sexualities*, 17, 4: 472-483.
- WASSERBAUER M., 2018, "Queer Voices: LBGTQ, Identity, Music", in *queervoices*, 15 July 2018, <http://queervoices.be>
- WHITE R., 2010, "What is life like for a young, queer artist in South Africa?", in *i-D*, 15 March 2018, https://i-d.vice.com/en_uk/article/9k3mq7/south-africa-queer-music-umlilo
- YOUNG H., 2010, *Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body*, Michigan, University of Michigan Press.

Exploring queer spaces in and through the Indian classical dance Bharatanatyam

SARA AZZARELLI, GIUDITTA DE CONCINI

ABSTRACT: in the Indian classical dance Bharatanatyam, dancers use their body as a means to tell stories. In particular, *Abhinaya*, the narrative technique featured in this choreutic form, provides performers with codified series of bodily attitudes, hand gestures and facial expressions through which they become any character of their epic and mythological narrations, flowing between age, class and gender differences. From a mainstream perspective, this play of impersonations is largely considered – among dancers and observers – as a mere matter of acting. However, by exploring the peculiar artistic and activist activities of a number LGBTIQ Indian dancers encountered by Sara during her ethnographic research in Tamil Nadu, as well as by reflecting on our own work – which has been partly shared with the Cirque Conference’s Audience who have attended our performance – we aim to recount the marginal perspective of a minority of dancers, including ourselves, who find, in – and through – this dance form, multiple spaces of agency, inclusive zones of unstable, changing identities and desires, queer spaces.

KEYWORDS: performance studies; Bharatanatyam; Abhinaya; gender; queerness; agency.

1. INTRODUCTION

‘The Indian classical performer is a “perhapper”, a self-styled magician playing at everything without inhabiting any one space exclusively’.

Avanthi Meduri (2003: 191)

Entering the dance space set up for us within the performative section of the first Cirque’s conference in L’Aquila, we both knew that we would have become – transiently – warriors, princesses, goddesses and kings and that we would have loved, desired, courted, hated and challenged each other. This is what *bharatanatyam* dancers do: they flow throughout attitudes and feelings, without remaining in any precise role and space exclusively. *Abhinaya* – the narrative technique featured in this choreutic style – provides performers with a variegated vocabulary of bodily attitudes, hand gestures and facial expressions by means of which they can enact any character of their narrations, thus becoming “perhappers” and moving across boundaries of several kinds – in particular, across the boundaries of

gender, sexuality and desire. While from a mainstream point of view, this play of impersonations is a mere matter of acting, our performative and ethnographic experiences have allowed us to explore a different modality of approaching *bharatanatyam*'s fluidity – which highlights the social, cultural and political value this aspect of the form can have. Through our regular study and practice of the dance and through Sara's researches in the academic field of Dance Anthropology,¹ we have observed and experienced how the choreutic possibilities provided by *abhinaya* can become a modality of exploring and expressing identities and behaviours which are frequently socially perceived – both in Indian and Western contexts – as “non-normative”. At the same time, we have noticed the potential of this dance form as a tool to show how intrinsically constructed and unstable identities and roles are.

Through this paper, we aim to recount a marginal, less popular *bharatanatyam*, which constitutes, nonetheless, a space in – and through – which social actors can incessantly re-invent themselves and their social worlds; an inclusive zone of multiple, unstable, changing identities and desires; in one word, a queer space.²

We will first explore what *bharatanatyam* represents nowadays in India, giving an historical account of its relatively recent construction. By exploring the relevant changes that the Indian context undergone during colonial and post-colonial period, both in terms of approach to performing arts and in terms of gender and sexuality categories and norms, we will give the readership a sense of the peculiar experiences which Sara's collaborators – namely, a number of dancers part of the LGBTIQ communities of Chennai and Bangalore (South India), had and have through dance. In 2013-14 Sara conducted an ethnographic fieldwork in the region of Tamil Nadu – while creating connections with other groups all around India – in order to produce appropriate material to write her Master thesis in Dance Anthropology. She has investigated “non-mainstream” approaches

¹ Academic discipline that sheds light on the social, cultural, political relevance of performing arts and on human beings' possibility of signifying and re-signifying them in order to strengthen, challenge or transform social structures.

² The choice of using the concept of “queer” and “queerness” reflects both our perspective as well as Sara's collaborators' one. The conceptual openness provided by this Western concept and theory is indeed perceived by several South Asian scholars, artists and activists as a significant space for acknowledging, representing, and rebuilding pre-colonial (more fluid) gender and sexuality categories.

to the fluidity of *abhinaya*, collaborating with three main social groups: on the one hand, she established connections with the non-normative Indian culturally recognised group of *Aravanis* (men who change their sex from male to female through a ritual emasculation) and *kothis* (men who engage regularly in cross-dressing practices) – who identify themselves through traditional indigenous categories; on the other hand, she engaged in a choreutic and ethnographic exchange with homosexual and bisexual male dancers – who build their identities through Western conceptualisations on alternate sexualities and regularly involve dance in their political activism. These experiences display precise modalities of questioning and subverting – personally or explicitly – fixed roles and categories through *bharatanatyam* and have encouraged us to deepen our practical and theoretical research on the potential of *abhinaya* as a queer space and tool.³ The possibility to use *bharatanatyam* as a means to share reflections on normative and non-normative social constructions has then become – for both of us – an essential component of our dance research, practice and performance activity. Thus, after having gone through their stories, we will reflect on our own experiences, re-thinking the performative work we presented during the conference, which represents an attempt at extending the artistic and activist work conducted by some of Sara's collaborators to a different cultural context, as well as at giving our own voice to it.

2. DANCING THE *ILLICIT* THROUGH THE *LEGITIMATE*: QUEER DANCING SPACES IN SOUTH INDIA

If on a choreutic level *abhinaya* allows dancers to flow across social boundaries, Sara's fieldwork has highlighted another essential feature which makes *bharatanatyam* a relevant space of action in Indian context: its social *status* of Indian classical dance *par excellence*, symbol of Indianness on both a national and a transnational level (O'SHEA 2007: 93). In several Indian cities – and especially in Chennai (capital of Tamil Nadu) – this dance form is at the heart of upper and middle class' aspiration and consumption: it is

³ Our contributions to this exploration are distinct inasmuch Sara is a Dance Anthropologist and has conducted ethnographic fieldworks approaching *bharatanatyam* also from an academic perspective, while Giuditta is first of all a dancer and teacher and approaches the dance mainly from a practical point of view. Grounding on Sara's theoretical researches, we have started to reflect on gender and sexuality issues also in our social context and to include them in our practice and performative work.

the art to which a respectable young girl should commit before marrying as well as the only choreutic entertainment which is commonly perceived as classical, traditional and sacred at the same time and to which an entire theatre season is dedicated. Sara's collaborators' experiences – although quite different in their purposes and actualization – are indeed all legitimated by the elevate *status* of this dance form. In Sara's research, *bharatanatyam* is therefore perceived as a legitimate space which allows social actors to explore and express illicit identities, behaviours, desires and feelings not simply from a choreutic but also from a social, political point of view, a double space of agency:⁴ choreutic as well as political.

2.1. CONSTRUCTING A LEGITIMATE DANCE FORM, IMAGINING LEGITIMATE DANCERS

Ethnomusicologist Anna Morcom proposes the dichotomical terms *legitimate* and *illicit* to indicate two main realms of dance characterising contemporary India – classical, traditional choreutic styles on the one hand and folk, popular dances on the other hand – and marks colonial and post-colonial periods as the historical moments during which this dichotomical separation have been constructed and fixed (2013: 16). *Bharatanatyam* is the outcome of a codification process actualised during the first half of the 20th century in the attempt to shape a prestigious art form – symbol of the emergent Indian nation. Its more ancient predecessor, a choreutic form called *sadir*, which was used to be learnt and performed exclusively by the members of a social group known as *devadasi*,⁵ had been declared immoral and stigmatized during colonialism, since it had been associated with the non-domestic life style of *devadasi*, largely considered as prostitution (O'SHEA 2007: 4). *Bharatanatyam* is the result of Indian upper castes' attempt to re-establish *sadir*'s dignity, dissociating it from the ritual dancers' system and connecting it to the ancient period that Orientalists considered

⁴ The post-structuralist theory of agency refers to people's generativity, to 'their capacities – embedded always in collective meanings and social relations – to imagine and create new ways of beings' (CAIN, HOLLAND, LACHICOTTE, SKINNER 1998: 5):

⁵ Social groups of women who used to live in temples and considered to be married with specific gods or goddesses. Their ritual marriage used to be seen as a legitimate mark of their celibate or unmarried social status. Unlike most Indian women in that specific context, they had considerable economic and sexual autonomy (VANITA 2005: 76). They were, at that time, together with the male exponents of their social group, the only subjects who had access to the knowledge and the practice of the *Sadir Kacheri*. In addition to their ritual activity in the temple, their performances were often required at the courts or within private celebrations.

as the cultural culmination of Indian civilization: the age of Veda and big dramas treatises.⁶ As historian Dवेश Soneji puts it, ‘the invention of South Indian heritage is both seen and told through *bharatanatyam* [and] the gestures of every dancer seem loaded with political significance’ (2012: 222). The figure whom, as scholars generally propose, we may identify as the main actor in this project of “purification” and reconstruction is a high-class Indian woman, the well-known Rukmini Arundale Devi (ALLEN 1997; Krishnan, 2009; Meduri, 2004; O’Shea, 2007). who learnt the dance from some *devadasi* she managed to connect with and re-modelled it stressing the technical component, the perfection of the shape and the lines of the body (O’SHEA 2007: 40). By contrast, while reshaping the narrative, expressive component of the dance, the *abhinaya*, she attempted to remove the erotic attitude that characterised it. Even if some hereditary styles continued somehow to be practised and transmitted by family groups, like the Pillai lineage from the Tanjavur district, represented by the well-known figure of the dancer Balasaraswati, her daughter, and her grand-son Anirudh Knight, the form created and spread by Rukmini Devi has become the mainstream style currently known as Kalakshetra and taught both on a national and a transnational level (O’Shea, 2007; Meduri, 2008).

While the historical pattern of inclusion/exclusion touching different social groups of women in relation to this dance has been largely explored and investigated, what still remains generally untold is how colonial reforms changed the dynamics of male participation in the performance and transmission of *Sadir Kacheri/bharatanatyam*. As reported by several scholars (Srinivasan, 1985; Allen, 1997; Krishnan, 2009; Marcom, 2013), men used to have an important role within the performance and transmission of what was known as *Sadir Kacheri*. In pre-colonial settings, when the *devadasi* were still the main bearers of the choreutic form, the male members of their same social group were normally trained as musicians, dance-masters and teachers (*nattuvanars*). They were thus responsible for the transmission and the preservation of the form, but they also had a role as actual performers. The silence related to their figures is probably

⁶ We mainly refer here to indigenous Orientalism, that is, how Orientalist ideas of Indianness have been adapted to the self-identities of Indians. This seems to be partly due to the British educational system but also to the prestige that British ideas have held among the Indian gentility and academic elite. Ideas like Vedic times as the golden age, spiritual India, caste-centricity and Hinduism as one religion were, at least to some extent, Orientalist inventions and more or less as such largely accepted by educated Indians and/or reworked to serve Indian nationalism.

connected to the fact that, as the scholar points out, ‘the dance style repertoire itself was gendered and male performers usually employed the modality of gynemimesis in their performances’ (2009: 378). This specific feature seems to be something not really proper to associate with a prestigious classical style like *bharatanatyam*. The ideal of female grace and male national strength that the dance was supposed to embody after the revival, was probably not well represented by the liminal figure of the female impersonator, who was – sometimes only on stage, sometimes also in daily life – between the culturally recognised, acceptable, “natural” categories of male and female.

At the time of the anti-nauch campaigns – a series of movements and legal acts declaring the devadasi system and their dance practice as immoral and illegal –, while men’s role as musicians and teachers remained almost unchanged, the figure of the male dancers in female clothes was officially declared inappropriate for the form. As Marcom suggests, while nationalist discourses directly stigmatised the *devadasis* as prostitutes and therefore not performers, the sexuality of female impersonators was far too taboo to be attacked. This is the reason why nationalists appealed to discourses of “realism” of the enactment, instead of directly expressing the actual homophobic idea of “naturalness” to which they associated those subjects (2013: 16). They became, however, like the *devadasi*, part of an illicit sphere of performing arts, as well as an illicit social group. Their place in the performance of the dance form was replaced by the new ‘figure of the male dancer as a hypermasculine, spiritual and patriotic icon for the emergent new nation’ (Krishnan, 2009: 378). This was the image of the nation that *bharatanatyam* should have transmitted, and not the one of effeminacy, that, as historian Mrinalini Sinhal maintains, ‘embodied these notions about the decline and degeneration of contemporary India’ (1995: 20). In this context, *Abhinaya* traditional pieces expressing erotic love (*shringara*) for male subjects began to be performed only by female dancers. Kalakshetra style male dancers were instead expected to perform exclusively devotional *Abhinaya* pieces, as men who express, through dance, their devotional desire of becoming one with god. As Sara had the opportunity to observe during her fieldwork experience in Chennai, it is still nowadays really unlikely for male dancers to perform traditional *Shringara* (erotic) *Abhinaya* pieces. It would be seen as an expression of non-normative, illicit gender and sexual behaviours. It often happens therefore, especially among the homosexual and bisexual

group she met, that dancers choose to detach themselves from the mainstream Kalakshetra style and the related expectations that teachers and audience have on them. At the same time, in the contemporary field of Indian performing arts, female impersonators, associated with the social figures of *Hijra* or *Aravanis* and *Kothis*, are not considered as part of the classical, legitimate realm of dance, but only of the low, folk or popular ones. From their social realities, these subjects rarely have the opportunity to access a classical dance such as bharatanatyam.

2.2. NORMATIVE AND NON-NORMATIVE GENDER IDENTITIES, MORAL AND IMMORAL SEXUAL BEHAVIOURS

As the construction of a fixed ideal of Indian man and woman by colonial, nationalist discourses established the clear-cut dichotomy male/female as the only “natural” acceptable possibilities in terms of gender identity, traditionally recognised social subjects like *Aravanis* began to be marked as cultural “unnatural” exceptions. Psychoanalyst Ashis Nandy not only connects these changes to colonial policy but maintains that pre-colonial India was characterised by a more fluid organisation in terms of gender and sexuality, represented by the concept of “gender fluidity” (1988: 35). While the perfect images of womanliness and manhood were depicted as the only natural gender categories within the parameters of acceptability of Indian culture, also their union was established as the only possibility of human erotic relationship. In 1860, British colonialists introduced Section 377⁷ in the Indian Penal code, a set of laws that criminalised any type of consensual sex acts other than penile-vagina penetrative sex, as ‘carnal intercourses against the order of nature’ (Indian Penal Code, 1860). Even if the section potentially penalised also non-penetrative sexual practices among heterosexual couples, it has been mainly connected to same-sex relationships (Misra, 2009: 21). Although this set of laws, as the executive director of the activist group CREA⁸ Gitanjali Misra observes, did not act practically on these sexual minorities, it implicitly influenced the way in

⁷ Section 377 of the Penal Code has been overturned in July 2009, in response to years of political activism and protests all over the country and especially by the Naz Foundation India Trust (Misra, 2009), but promptly re-introduced 3 years later (ORINAM, 2013). It has been declared (this time permanently?) unconstitutional only in September 2018, but at the time of Sara’s fieldwork (2013-14), it was still active.

⁸ Founded in 2000, CREA, is a feminist human rights organization based in New Delhi, India.

which they were marginalized in society (2009: 21). The introduction of section 377, can therefore be considered as part of that colonial and post-colonial process that established a dichotomy between legitimate and illicit sexual behaviours. The colonial introduction of section 377 under British Victorian morality, created the ground for the adoption by Indian subjects of the Western concept of homosexuality as an identity mark. As Misra points out, it inspired debates and discussions among Indians who had no previously considered sexuality issues and a consequent network of LGBT activist across the country (2009: 20). These dynamics contributed to the development of the common consideration, still popular nowadays, of same-sex relationships as a western import, that was not present in pre-colonial India. As feminist scholar and activist Ruth Vanita underlines, the lack of South Asian pre-modern history of persecuting people for same-sex relationships (2005: 11), has been largely translated in the nonexistence of actual homoerotic behaviours in the past. By opposite, the scholar marks the 19th century as the period in which homophobia and not homosexuality was introduced (2005: 30). Although in the field of academia and LGBTIQ rights we can currently find general agreement about the existence of queer dynamics in pre-colonial India, even if with different forms or names (Vanita, 2001: 1), these behaviours are still largely considered as immoral, unnatural, western phenomena.

2.3. RE-INVENTING WORLDS THROUGH DANCE: THE PECULIAR EXPERIENCES OF PONNY AND ANJALI – ARAVANI BHARATANATYAM DANCERS

The social group known in Tamil Nadu as *Aravanis* (and as *Hijra* in other parts of India) is constituted of men who change their sex from male to female, usually during their first teen years. These individuals, who mainly identify themselves as female, have occupied a specific place in Indian society for a long period of time. Traditionally considered as bearers of good luck, because – from a Hindu popular perspective – they embody both maleness and femaleness while transcending gender at the same time, they used to have an important role in several kinds of ritual, where their main functions were related to different types of folk dances (NANDA 1999: 9). They have traditionally organised themselves in communes, usually called *jamaats*, matriarchal structures that feature a leader (*guru*) and her initiated students (*chelas*) (GOVINDAN, VASUDEVAN 2008: 8). When someone joins these groups, they effectively leave the mainstream society and many

of its norms. They then become part of the community through a ritual emasculation and begin being subjected to the rules of the group (MORCOM 2013: 90). As Morcom reminds us, colonial and post-colonial discourses of sexual morality put this social group in an illicit social and choreutic space (2013: 89). Although their ritual role is still alive in Indian society, they are today placed mainly out of the caste system and, in order to earn a living, are obliged to engage in a variety of jobs, often including prostitution. The opportunity of learning *bharatanatyam* – in the rare case they have the chance to access it, exclusively depending on teachers' openness and intentions – opens up a double space of agency for them: the fluidity of *abhinaya* allow them to flow across gender boundaries more easily than they can do in daily life and explore forbidden things such as marrying; at the same time the practice of a high level, "traditional", "devotional" dance style such as *bharatanatyam* can contribute to a real, concrete change in their social position and therefore in their life.

During her fieldwork Sara met several *Aravanis* who happened to learn – and even perform and teach – *bharatanatyam*. Two of them, Ponni and Anjali live in a slum on the outskirts of Chennai, where they teach this style to "unprivileged" children and other *aravanis*. Moreover, in the attempt to legitimate their illicit gender identity, they emphasise the spiritual/philosophical concept of oneness or non-duality embedded in the large corpus of Hindu epic and mythology which is depicted through dance. Thus, in their performances, they highlights the multiple modalities by which Shiva, essential divinity to whom the dance is addressed, merges in a fluid manner with other deities, both male and female. They often display the pre-vedic form of Lord Shiva, the god Ardhanariswara, an androgynous divinity who reveals a seemingly perfect, indissoluble unity, complete in himself/herself (GOLDBERG 2000: 8) in their dance. The performance of these queer spiritual figures and stories, actuated through a classical and sacred dance, become a tool to legitimate their illicit identities, associating them with a sacred, divine fluidity. However, as they told Sara, the most important and tangible change that *bharatanatyam* made in their lives, is related to the way people treat and consider them. '*bharatanatyam* was like a rebirth for me' – Anjali told Sara – 'I was an alcoholic and prostitute rejected by society and now I am considered as a guru and I am thanked everyday for sharing my dance knowledge' (07/08/13). Before meeting Ponni and Anjali, Sara had the chance to spend some time with a

commune of Aravanis, whose members engage only in folk dance, and live together in a very poor slum of Chennai. Since she knew that the people of this community could not speak English, she went to the place with some of my Tamil friends, so they could help them to communicate. The attitude and behaviours of her friends in that context, their distance from – and fear of – “these people”, as some of them used to call this social group, strongly impressed her. After that, she met Ponni and Anjali and she went to visit them on a day they were giving class to the children living around. The respectful way in which both the children and their parents were treating them surprised her at first, compared with what she had experienced so far. There was a moment, in particular, that was very meaningful in expressing this feeling of respectfulness. Traditionally, before and after a *bharatanatyam* class, the students sing *sloksam* for thanking the divinities, they engage in a salutation to thank the sacred earth and finally bow at the guru’s feet and devotionally touch them as the means through which divine knowledge is transmitted. When the children began touching Ponni’s feet as she was blessing them putting her hand on their heads, she deeply understood what Anjali meant when talking of Bharatanatyam as a re-birth. This dance legitimises who they are, practically changing in one instance the place they occupy in society as well as the modality in which people engage with them. Through *bharatanatyam*, a limited number of *aravanis*, who are generally perceived as outcasts, are now treated as *gurus*, and – as usual before and after a *bharatanatyam* class – their students devotionally touch their sacred feet. Through *bharatanatyam*, they re-invented their world.

2.4. A NETWORK OF QUEER DANCING ACTIVISM

For the dancers part of Indian queer activist groups, generally coming from a quite privileged social environment both in terms of caste level and educational background, the process of queering *abhinaya* has a specific theoretical basis and precise political purposes. Having access to contemporary studies on gender and sexuality and thus being aware of the relevant role of performing arts as a locus to explore, express and question normative categories (BUTLER 1988; SENELICK 1992; BURT 2001; DESMOND 2001; SHECHNER 2002; FRALEIGH 2004; FISHER, SHAY 2009), they aim to use *abhinaya* to share a horizon of non-normative, unconsidered possibilities with the Indian audience. In their activist performances, they mainly

involve *shringara* (erotic) pieces, such as *padam* or *javali*. These types of pieces generally consist of expressions of erotic love by a *nayaki* (female devotee) to her beloved *nayaka* (male deity or human patron) (PURI 2011: 79). As aforementioned, male dancers have been – and still are – expected to enact female roles and to express love for same-sex subjects, maintaining their masculinity and without any use of costumes, make up, props or technical effects. In such an ambivalent and contradictory position, the majority of male dancers in Indian context tend to favour pure devotional pieces, avoiding to dance erotic and passionate desire addressed to male subjects. By contrast, Sara’s collaborators explicitly choose to perform *shringara* based pieces, transforming them in powerful expressions of homosexual love, as well as in political tools to stimulate people reflections on the constructed nature of the normative/non-normative dichotomy in terms of desire and relationships. Their specific decision to favour *bharatanatyam* over any other dance form is related, moreover, to the elevate social status given to this dance form in Indian society, which is perceived as strengthening and legitimating its already powerful choreutic possibilities (Masoom, Queer Arts Movement India’s director and main performer, 12/03/2013). Non-normative behaviours in terms of gender and sexuality, as many of Sara’s collaborators have explained, are largely considered among Indian society as Western, as a colonial import, which have never been part of Indian culture. *Bharatanatyam*, conversely, is perceived as the ancient, pure, classical Indian dance *par excellence*, which tells stories from the past. One of the most relevant performances Sara had the opportunity to discuss deeply about with the performer is “Queering My Mudra”, by Masoom Parmar, founder of the Queer Arts Movement. It took place in November 2013, the month before the final verdict of the Supreme Court of India on homosexual sexual acts was declared, in occasion of the Bangalore Queer Pride, in a room at the University of Bangalore. In that period, LGBT activist groups were aware of the potential re-activation of section 377 and the performance has to be, therefore, contextualised in this collective feeling of opposition (Azzarelli, 2014: 8). His performance was a bodily narration through *Abhinaya* of these lyrics:

‘The Lord who always slept with his head on my breasts
Is – ayyayyo!- now sick of me.
His eyes fixed, unblinking on my face, he would say:

“When dusk falls, your face, alas, will be hidden in the dark”.
And then asked me in broad daylight, for a lamp.
Ayyayyo! He is now sick of me.
Biting my mouth in love play, since to talk would be to let go,
My lord would speak only with his hands,
Ayyayyo! He is now sick of me.
Lest in sleep his embrace should loosen,
he will ask me to tie down the four corners of our blanket.
Ayyayyo! He is now sick of me.’
(*Paiyada*, XVI century’s Telugu poem)⁹

These moving lines tell the story of a passionate, painful love. The person who is talking seems to be moved by an inner, struggling desire. According to my collaborator Masoom, this *padam* was written by a *devadasi* for her beloved Krishna, but where, in the text, is underlined that the person speaking is a woman? Realising that nowhere it is clearly stated that the writer is female, Masoom decided to perform this *padam*, *Paiyada*, as a man, who is struggling against the indifference of his male lover. There was no reason, as he told me, to suppose that Krishna, the god known for being the beloved of many women, would not have been the beloved of a young man this time (Masoom, 12/03/13). He created his own choreography, as dancers usually do with *padams*, drawing from the set of gestures *abhinaya* provides them with. He realised the piece thinking of himself as a young boy who used to meet secretly Krishna every night. In a very simple way on a choreutic level, Masoom made this piece become queer, showing how this does not change, in any way, its emotional intensity. Minimal details distinguished this queer performance from a traditional one. The dancer emphasised these details in the attempt to make his male gender evident and to describe the particular features of love between two men. Translating the first two lines of the *padam* in movement, ‘*The Lord who always slept with his head on my breasts, Is – ayyayyo!- now sick of me*’, he did not use two *alapadma*,¹⁰ *mudra* traditionally used to indicate a female prosperous breast, but a *pataka*¹¹

⁹ This poem, and all of the information about it, have been given to me directly by Masoom, through our electronic exchange.

¹⁰ Hand gesture characterized by the palm facing upward and all of the fingers separated and extended. It has a multitude of meanings, such as the lotus flower, the female breast, the full-moon, a beautiful form.. etc.

¹¹ Hand gesture characterized by flat palm, finger extended and touching each other and the thumb slightly bent. This *mudra* is largely used in *Bharatanatyam* for its adaptability to a large

showing the perfect line of a male one. Similarly, in the narration of playful moments between the two characters he uses specific bodily movements that he associates to the love making between two men: ‘the hickeys on the neck, the sliding of hand below the waist’ (Masoom, 12/03/13).

As Sara discuss elsewhere, paradoxically, the dance that, in colonial period, was re-invented and purified in order to be disassociated with an illicit world, is now used by the non-normative to perform illicit behaviours, in the attempt to legitimise them (2014: 7). Through the power of tradition thus, these social actors aim to reach the mainstream, and to show people that an alternative to mainstream structures has always been there and is hence always possible.

3. DANCING OUR OWN QUEER SPACE

Inspired by the work and the experiences of the social actors involved in Sara’s ethnography – as well as by other international artists mainly based in the USA – such as Hari Khrishnan, Aniruddhan Vasudevan, Aarth Sundar and the Post Natyam Collective – we have gradually undertaken a similar theoretical/choreutic research, firmly persuaded that *bharatanatyam* may be an effective tool to share queer thoughts and emotions in the Western context as well. From our perspective, the fluidity characterising *abhinaya* makes it particularly appropriate to perform and disseminate the concept of queerness, academically and politically perceived as ‘an horizon of possibilities whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be defined in advance’ (HALPERIN 1995: 62). Thus, through the performance presented within the first Cirque conference, we have attempted to show multiple modalities for queering – or for emphasising the queerness embedded in – this choreutic form, partly re-creating Sara’s collaborators works and partly giving space to new and different ones.

Our performance started with *Devi Neeye Thunai*,¹² a classic piece which displays the typical gender fluidity of *bharatanatyam* within its traditional framework. We did not modify the piece at all for the occasion – if not in the splitting of the soloist version into a duet. Both of us enacted multiple characters on stage – female and male as well. Giuditta impersonated Lord Shiva and queen Kanchenna, while Sara impersonated Goddess Meenakshi

number of meanings.

¹² *Kritti* dedicated to Goddess Meenakshi, coreographed by the Dananjayan couple.

and king Malayadwajan. At this stage, we simply aimed to show how gender roles can be easily changed in *abhinaya*, assuming that the possibility to perform gender in dance could reveal the performative nature of gender itself, as well as its instability and its changeability.

The second piece we presented is the outcome of a deeper and more complex research. If the first choreography had a quite descriptive structure, with *Raja Rajeswari*¹³ we entered the emotional core of Bharatanatyam: the evocation of *rasas*. Literally meaning “juice”, “flavour”, the *rasa* is the specific type of aesthetic pleasure that penetrates the spectator when the performer expresses the appropriate emotional state (*bhava*) (HANNA 1988: 102). Suscribing Masoom’s statement, according to which, the evocation of *rasas* through the expression of queer feelings could become ‘a modality of creating empathy with the audience on emotions related to non-normative love, pleasure and desire’ (12/03/2013), we attempted to re-create his activist performances and share homoerotic love with the audience, giving, however, a female voice to it. The social actors met by Sara during her fieldwork are, in fact, exclusively homosexual and bisexual men or transgender MtoF: she never encountered an expression of lesbian desire through *bharatanatyam*. While some of them use *abhinaya* as a means to speak of love between men, we attempted to convey the devotional/erotic desire of union addressed to *Raja Rajeswari*, one of the forms of the goddess. Once more, we performed together what is meant to be a soloist piece, one of us impersonating the goddess, and the other becoming her devotee/lover, in order to stress the homoerotic potential power of the piece. Since within the type of devotion characterizing Hindu religion, the *Bhakti*, what a devotee feels and expresses for a deity is an intimate and erotic form of love (HANNA 1988: 105), our dancing dialogue was meant to be both a metaphor of the desire of union with the divine and an expression of a female, lesbian erotic desire. The entire scenario was evoked by the devotee (Sara) through her passionate invocation of the Goddess (Giuditta). In her mind and heart, being so near to her beloved Devi will not only let her go of many fears, but will also allow her to fight side by side with the Goddess herself, look at her and even touch her. Through this piece we aimed not just to show how *abhinaya* allows dancers to freely explore emotions and feelings but also to share with the Cirque

¹³ *Amba Stuthi* to Raja Rajeswari, choreographed by Smt. Saroja

conference's audience a different manner of speak about the desire of union between two women.

The last piece, entirely choreographed by us on one of Sheela Chandra's songs, was dedicated to different Hindu deities who embody – in our opinion as well as Sara's collaborators' one – the indefiniteness and changeability characterising the concept of queerness. The first part of the piece was a fluid representation of *Ardhanariswara*, androgynous form of Shiva who represents through his half male half female body, the unity that lies beyond duality. We then shifted to *Harihara*, a combination of two male deities: the ascetic *Shiva* – his beautiful body smeared in white ashes, and the mundane *Visnu*, with his elegantly adorned blue body; we showed them dancing, fighting and playing and finally sleeping together surrounded by serpents. Afterwards, we narrated the aforementioned marriage of *Krishna* and *Aravan*, the latter being a hero of the great Indian epic *Mahabharata* who accepts to commit self-sacrifice to ensure the victory of his faction. In order to fulfil *Aravan*'s request of being married before the sacrifice, that will take place the next day, a spouse is to be found. However, no woman wants to marry *Aravan*, fearing the inevitable doom of widowhood. *Krishna* solves this dilemma by adorning his enchanting frame with a female attire, thus marrying *Aravan*, and spending a last passionate night with him. Finally, our piece gave voice to the missing union between two female deities, one of the least explored blending in the remarkably multi-coloured hindu pantheon.

As “perhapsers”, we perceive our bodies as sites of unfinished possibilities. The conceptual openness and the inclusiveness characterizing queerness, as well as its attempt of detaching love and desire from identity categories and its proposition ‘not to abandon identity as a category of knowledge and politics but to render it permanently open and contestable’ (YEP 2004: 4) are, theoretically, what we believe can be conveyed and made concrete through bharatanatyam's movement and emotions.

4. CONCLUSIONS

Although the Indian classical dance *bharatanatyam* is nowadays largely investigated and explored, taught and performed, shared and discussed among performers and scholars – on both a national and a transnational level – all this is mainly related to a mainstream realm, while minor experiences remain unseen. Our choreutic research and Sara's ethnographic exploration

attempt to reveal – and construct – non-mainstream *bharatanatyam* spaces. Spaces to act, to shape and re-shape one's identity, to invent and re-invent one's world. Spaces of agency – choreutic and political. Queer spaces.

Sara Azzarelli

sara.azzarelli7@gmail.com

Independent researcher and performer

Choreomundus Alumni Association, Jaya Cultural Association (Bologna)

Giuditta de Concini

giuditta.deconcini@gmail

Jaya Cultural Association (Bologna)

REFERENCES

- ALLEN H.M., 1997 "Rewriting the Script for South Indian Dance", in *TDR*, 1998, 41, 3: 63-100.
- AZZARELLI S., 2014 "Queering My Mudra: An Exploration on the Role of Bharatanatyam in the Activism of an Indian LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) Group", in *Motio*, 1: 16-31.
- BURT R., 2001, "Dissolving in pleasure: the threat of the queer male dancing body", in *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, edit. By Desmond, J.C., University of Wisconsin Press, Madison.
- BUTLER J., 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Theatre Journal*, 40, 4: 519-530.
- CHATTERJEE S., Ling Lee, C., 2012, "Solidarity-rasa/authobiography-abhinaya: South Asian tactics for performing queerness", in *Studies in South Asian Film and Media*, 4, 2: 131-142.
- DESMOND J.C., 2001 *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, University of Wisconsin Press, Madison.
- FISHER J., SHAY A., 2009, *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford University Press, New York.
- FRALEIGH HORTON S., 2004, *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, University Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- GOLDBERG E., 2002, *The Lord who is Half Woman: Hardhanariswara in Indian and Feminist Perspective*, University of New York Press, New York.
- GOVINDAN P., VASUDEVAN A., 2008, "The Razor's Edge of Oppositionality: Exploring the Politics of Right-based Activism by Transgender Women in Tamil Nadu", Inaugural conference of Law and social Sciences in South Asia, in *Law and Social Sciences Research Network*.

- HALPERIN D., 1995 *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, New York.
- HANNA J.L., 1988, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago Press, Chicago.
- HOLLAND D., LACHICOTTE J.W., SKINNER D., CAIN C., 1998 *Identity and Agency in Cultural Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, London.
- JORDAN K., 1987, *From Sacred Servants to Profane Prostitutes: A History of Changing Legal Status of Devadāsī in India*, Manohar, New Delhi.
- KERSENBOOM S., 1987, *Nityasumangalī: Devadāsī Tradition in South India*, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi.
- KRISHNAN H., 2009, "From Gynemimesis to Hypermasculinity: the Shifting Orientation of Male Performers of South India Court Dance", in *When Men Dance: Choreographing Masculinity Across Borders*, Edit. by Fisher J., Shay A., Oxford University Press, New York.
- MEDURI A., 2003, "Multiple Pleasure: Improvisation in Bharatanatyam", in: *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Edit. by Cooper Albright, A. and Gere, D., Wesleyan University Press, Middletown.
- MEDURI A., 2004, "Bharatanatyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching and Practice", in *Dance Research Journal*, 36, 2: 11-29.
- MEDURI, A., (2008) "Labels, Histories, Politics: Indian/South Asian Dance on the Global Stage" in: *Dance Research*, 26, 2: 223-243.
- MISRA J., (2009) "Decriminalising Homosexuality in India", in: *Reproductive Health Matters*, 17, 34: 20-28.
- MORCOM A., 2013, *Illicit Worlds of Indian Dance: Cultures of Exclusion*, C Hurst and Co Publishers, London.
- NANDA S., 1999, *Neither Men or Women: the Hijra of India*, Cengage Learning, Wadsworth.
- NANDI A., 1988 *The intimate enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Oxford University Press.
- NARRAIN A., 2008, "The Despicable Specimen of Humanity: Policing of Homosexuality in India", in *Challenging the Rule(s) of Law: Colonialist, Criminology and Human Rights in India*, edit. by Kannabiran, K., Singh, R., SAGE Publications, New Delhi.
- O'SHEA J., 2007, *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown.
- PURI S.S., 2011, "Divine Women: on Young Female Middle Class Bharatanatyam Dancers in Delhi" in *Spiritual Practices and Economic Realities: Feminist Challenges*, Edited by Kirin J. R. and Prlenda, S. Folklore Institute, Zagreb.

- SCHECHNER R., 2002, "Performance Studies in/for the 21st Century", in *Anthropology and Humanism*, 26, 2: 158-166, Wiley Online Library.
- SENELICK L., 1992, *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, University Press of New England, Hanover.
- SONEJI D., 2012, *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*, The University of Chicago Press, Chicago.
- SRINIVASAN A., 1985, "Reform and Revival: the Devadasi and her Dance", in *Economic and Political Weekly*, 20, 44: 1869-1876, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4375001?uid=3738032&uid=2&uid=4&sid=21104342251193>
- VANITA R., 2005, *Love's Rite: Same-Sex Marriage in India and the West*, Palgrave Macmillan, New York.
- YEP A.G., 2004, "The violence of Heteronormativity in Communication Studies: Notes on Injury, Healing and Queer World-Making", in *Queer Theory and Communication: from Disciplining Queers to Queering the Disciplines*, 2004, edited by Yep, A. G., Lovaas, E. K., Elia, P. G., Harrington Park Press, Binghamton (NY).

LIST OF INTERVIEWS

- ANJALI, Interviewed by, Azzarelli, S., (07/08/13).
- MASOOM, Interviewed by Azzarelli S., (12-13/03/14).

Tradurre la linea del colore nella performance queer Il caso di *Porci e cani* di Caryl Churchill

SERENA GUARRACINO

ABSTRACT (English): This contribution investigates the role of translation for the theatre as a form of feminist and queer activism through the analysis of *Porci e cani* (2017), the Italian translation of *Pigs and Dogs* (2016) by British playwright Caryl Churchill. This translation and its dramatic reading are part of a wider research in the staging of queer bodies as a practice of political resistance in Italy. Compared to other experiences, however, this text also confronts the positionality of the queer body across the colour line, and its role in the elaboration of national and transnational discourses on civil rights. Translation – both on the page and on stage – thus allows to explore difference on multiple and intersecting levels (linguistic, corporeal, performative); hence the space and time of performance allow to imagine alternatives to colonial hetero-patriarchy, making civil theatre one of the most significant forms of political activism in contemporary Italy.

KEYWORDS: Caryl Churchill; translation for the theatre; drama, English feminist; theatre and activism; race in performance

ABSTRACT (italiano): Questo contributo esplora il ruolo della traduzione per il teatro nell'attivismo femminista e queer attraverso l'analisi di *Porci e cani* (2017), traduzione italiana di *Pigs and Dogs* (2016) della drammaturga britannica Caryl Churchill. La traduzione e messa in scena di questa pièce si inseriscono in una più ampia ricerca sulla rappresentazione teatrale di corpi queer come pratica di resistenza politica in Italia: rispetto ad altre esperienze, *Porci e cani* sollecita però anche una riflessione sul corpo queer e la linea del colore, e sul loro ruolo nell'elaborazione del discorso nazionale e transnazionale sui diritti civili. La traduzione – sia sulla pagina che sulla scena – apre quindi uno spazio che permette di interrogare la differenza su diversi livelli (linguistico, corporeo, performativo), mettendo lo spazio e il tempo della performance al centro della ricerca di immaginari alternativi all'etero-patriarcato di marca coloniale, e mostrando come il teatro civile resti una delle forme di attivismo politico più significative nell'Italia contemporanea.

PAROLE chiave: Caryl Churchill; traduzione teatrale; teatro femminista inglese; teatro e attivismo; razza e performance

Tre personagg*,¹ due donne e un uomo, due afrodiscendent* e una caucasica, si schierano davanti ai microfoni disposti sul palco del piccolo Teatro delle Moline di Bologna. Ognun* tiene in mano un plico di manifesti con foto a colori rivolte verso il pubblico: alcune di personagg* riconoscibili, come Winnie Mandela e Robert Mugabe, altre di soggetti queer afrodiscendenti e bandiere arcobaleno, simbolo internazionale del movimento LGBTQ+. Così comincia la lettura dramatizzata di *Porci e cani*, traduzione italiana di *Pigs and Dogs* della drammaturga britannica Caryl Churchill:² e mentre l* performer procedono nella lettura del testo sul retro delle immagini, i fogli vengono lasciati cadere disordinatamente sul pavimento, l'uno dopo l'altro, mescolando alla rinfusa tracce di lotte passate, presenti e future. Alla fine, durante la discussione che segue la lettura, le immagini restano lì, a rendere materiale la persistenza della memoria mentre si lavora per immaginare il futuro.



FIGURA 1: *Porci e cani*, di Caryl Churchill. Prodotto da Bluemotion, regia di Giorgia Pi. Foto: Serena Guarracino

¹ Questa dizione è contigua al neologismo “personaggia”, nato in seno al lavoro critico della Società Italiana delle Letterate per indicare personaggi (per lo più designati da una marca di genere femminile) che “nascono da narrazioni che lasciano apparire gli effetti innumerevoli della fine degli stereotipi di genere e dei cambiamenti sociali e culturali di cui sono protagonisti donne e uomini” (SETTI 2014: 205). Di conseguenza si utilizza la dizione asteriscata “personagg*” quando si faccia riferimento a soggetti di sessuazione differente, come in altri casi linguisticamente affini.

² Qui e in seguito, i testi di Churchill saranno menzionati con il titolo in inglese quando si faccia riferimento all’opera originale, e in italiano quando si faccia riferimento alla traduzione.

Nella sua essenzialità, la lettura prodotta da Bluemotion per la regia di Giorgina Pi testimonia la rilevanza del teatro negli spazi dedicati all'attivismo e alle lotte per i diritti civili in Italia. *Porci e cani* viene infatti tradotto e messo in scena a meno di un anno dalla prima inglese: e se ciò accade grazie al recente interesse per la produzione di Churchill (drammaturga finora ben poco nota in Italia), questo lavoro in particolare sottolinea il ruolo giocato dal teatro come forma di resistenza culturale in diverse realtà italiane. La ricerca centrata sulla rappresentazione dei soggetti 'diversamente sessuati', spesso portata avanti da piccole compagnie con sede in luoghi di militanza e cittadinanza attiva, è infatti in molti casi il punto di partenza per una critica profonda a strutture di potere operanti a livello transnazionale: *Porci e cani* si innesta in queste lotte politiche, mettendo in opera la traduzione – del testo e sulla scena – come modalità di attivismo radicale e queer.

1. SPAZI DIFFERENTI: CARYL CHURCHILL IN ITALIA

Ormai ottantenne, Churchill resta una delle voci più sperimentali del teatro europeo. La sua lunga carriera si può dividere in tre fasi distinte: mentre la prima include soprattutto testi per la radio e la televisione, fino alla messa in scena del suo primo dramma di successo, *Owners* (1972), nella seconda la drammaturga collabora con compagnie di punta nella scena londinese come Monstrous Regiment e Joint Stock, con cui scrive e produce quelle che oggi sono due pietre miliari del teatro femminista britannico, *Cloud Nine* (1979) e *Top Girls* (1982). La terza fase, che continua fino ai giorni nostri, è sicuramente la più eterogenea dal punto di vista formale nonché sempre più protesa verso la disgregazione della forma-teatro, scelta che però non ha ridotto l'impatto politico della sua scrittura.³ Dalla satira in versi di *Serious Money* (1987) alle collaborazioni con il compositore Orlando Gough (ad esempio in *Hotel*, 1997, e *A Ring a Lamp a Thing*, 2010) che creano forme ibride tra la prosa e il teatro musicale, gli ultimi trent'anni di attività di Churchill offrono un corpus in cui, come scrive Paola Bono, "la sperimentazione formale si accompagna all'attenzione a temi centrali e controversi dell'attualità"⁴ (2017: 289).

³ Per una panoramica aggiornata della scrittura di Churchill nonché della critica (femminista e non) alla sua opera, vedi Goodman (1993: 87-88) e Luckhurst (2014: 1-15).

⁴ Dalla nota biografica, a cura di Paola Bono, ripubblicata aggiornata in ognuno dei volumi editi da Editoria & Spettacolo: qui si cita dalla versione del volume che include *Porci e cani* (CHURCHILL 2017: 283-291).

Pigs and Dogs, scritto e messo in scena nel 2016, fa parte di un filone specifico di questa fase, che include altri lavori dello stesso periodo come *Love and Information* (2012) e *Seven Jewish Children* (2009). La caratteristica drammaturgica principale di questi lavori è la mancanza di un elenco di *dramatis personae* e di un'esplicita distribuzione delle battute: ciò offre la possibilità ad ogni compagnia teatrale di decidere quanti corpi attorici mettere in scena e come individuarli in termini di genere e di altre caratteristiche possibili, come l'età o la linea del colore. Queste drammaturgie lavorano su temi costanti della produzione di Churchill, ossia l'identità sessuata e i rapporti di potere che la intersecano con altre forme di soggettivazione, come l'appartenenza etnica o di classe. Tuttavia, la necessità di operare scelte distinte per ogni produzione ha come conseguenza una interpellazione diretta di performer e pubblico rispetto alle condizioni materiali e simboliche della messa in scena;⁵ e ciò assume ancor più rilevanza nel caso di una traduzione non solo 'drammaturgica' (dal testo alla scena), ma anche linguistica, laddove alla lingua d'arrivo è richiesto di registrare il dato politico del testo churchilliano rispetto al proprio contesto.

A sua volta, *Porci e cani* viene pubblicato nel 2017 nel quarto degli ormai cinque volumi dedicati alle opere di Churchill dalla casa editrice Editoria & Spettacolo, come parte della pubblicazione in italiano dell'*opera omnia* della drammaturga britannica.⁶ Questo impegno editoriale fa parte di un progetto più ampio dal titolo *Non normale, non rassicurante. Il teatro di Caryl Churchill*, sempre a cura di Bono;⁷ oltre alle traduzioni, il progetto include laboratori teatrali, *mise en espace* e spettacoli a cura di compagnie indipendenti come l'Accademia degli Artefatti, Bluemotion, lacasadargilla e Isola teatro. A partire dal 2013 ad oggi, queste compagnie hanno portato in scena diversi spettacoli, da *Settimo cielo* a *Sette bambine ebre* fino appunto a *Porci e cani*, messo in scena per la prima volta nel marzo 2017 a La Spezia (nell'ambito della rassegna *Fisiko!*), e a Bologna il 25 ottobre 2018 all'interno di *Gender Bender*, festival che ormai dal 2003 rappresenta una

⁵ Per il ruolo della marca di genere in *Seven Jewish Children* nonché nelle due traduzioni italiane, vedi GUARRACINO 2017: 143-185.

⁶ Vedi CHURCHILL 2013, 2015, 2016, 2017 e 2018. Il sesto volume della collana, che includerà tra gli altri *Traps* e *Lives of the Great Poisoners*, è in lavorazione.

⁷ Il progetto prende il nome dal saggio "Not Ordinary, Not Safe. A Direction for Drama?", pubblicato nel 1960 in un numero monografico della rivista *The Twentieth Century* che raccoglie contributi di autrici e autori sotto i 25 anni attivi sulla scena culturale britannica, ad oggi una delle pochissime scritture in cui Churchill discute della propria visione creativa (vedi CHURCHILL 1960).

delle realtà italiane più impegnate nelle rappresentazioni del corpo, dell'identità di genere e dell'orientamento sessuale.

La traduzione e messa in scena delle opere di Churchill registra diverse esigenze all'interno della scena teatrale italiana. Da una parte, rileva con ritardo la consacrazione dell'autrice in Gran Bretagna e non solo: se nel 2001 Churchill riceve l'OBIE (Off-Broadway Theater Award) alla carriera, e nel 2010 il Royal Holloway College le intitola il suo nuovo teatro, in Italia fino agli anni 2000 era stato messo in scena solo *Top Girls* (nel 1988, con la regia di Marina Bianchi), e solo quest'ultimo e *Settimo cielo* pubblicati in traduzione, in un pionieristico volumetto a cura di Laura Caretti (vedi CHURCHILL 1990). È solo con il progetto *Non normale, non assicurante* che Churchill diventa una presenza costante sulle scene italiane, anche se delle molte opere finora prodotte solo *Three more sleepless nights* (2017) e *Settimo cielo* (2018) hanno visto l'impegno di un teatro nazionale (il Teatro di Roma), mentre la maggior parte è emersa in spazi occupati come il Teatro Valle, la Casa Internazionale delle Donne e l'Angelo Mai: spazi che, è importante sottolineare, sono o stati sgomberati (il Teatro Valle, nel 2014), oppure sono attualmente sotto minaccia di sgombero.

Nell'Angelo Mai ha anche sede la formazione artistica Bluemotion, che ha prodotto e messo in scena *Porci e cani* insieme ad altri testi di Churchill (in particolar modo *Caffettiera blu* e *Settimo cielo*) e della scena britannica contemporanea.⁸ Il percorso di questa formazione artistica mostra chiaramente l'effetto di 'contaminazione' che la traduzione come pratica queer può esercitare rispetto agli spazi istituzionali della produzione culturale. Se infatti la compagnia si è confrontata con teatri nazionali come il Teatro di Roma e ha ricevuto importanti riconoscimenti per il proprio lavoro sul teatro britannico (tra cui la candidatura al premio Ubu 2018 come Migliore nuovo testo straniero e Miglior progetto sonoro per *Settimo cielo*), le sue modalità di produzione restano ancorate a forme di agire politico 'dal basso', sia nella selezione dei testi e delle collaborazioni che nella sovrapposizione tra spazi performativi e spazi di militanza.

Si tratta di un approccio molto risonante della visione politica di Churchill che, da femminista ma anche da socialista militante, innesta la questione del genere sessuale in ogni piega dell'agire politico: i suoi lavori includono

⁸ La compagnia ha di recente lavorato su *Wasted* di Kate Tempest, che ha visto una prima drammatizzazione nel marzo 2019 al MAST Auditorium di Bologna, in una produzione congiunta Emilia Romagna Teatro Fondazione / Angelo Mai / Bluemotion.

soggetti sessuati queer in una critica non solo alla norma etero-patriarcale, ma attraverso di essa anche alle forme del capitalismo contemporaneo e alle dinamiche razziali dei vecchi e nuovi imperialismi euro-americani. La questione della ‘messa in scena’ del genere sessuale, già emersa in opere ormai canoniche come *Cloud Nine*,⁹ permane infatti nei testi successivi, anche se in maniera meno esplicitamente tematizzata (vedi LUCKHURST 2014: 18). Questo però non porta ad una marginalizzazione delle problematiche legate alla sessuazione rispetto ad esempio all’anti-militarismo o alle preoccupazioni ecologiste; al contrario, l’uso militante della marca di genere persiste a sottolineare che ogni abuso, ogni prevaricazione, si esercita su un corpo già iscritto nella sessuazione eteronormativa, che quindi è la violenza primaria a cui ogni corpo – in particolare, ogni corpo attorico in scena – è soggetto.¹⁰

Non stupisce quindi che il nuovo interesse per il teatro di Churchill (dopo anni in cui è stata ignorata a favore di altri drammaturghi come Mark Ravenhill o Martin Crimp¹¹) emerga in un momento di profonda sperimentazione sulla scena italiana, in cui la riflessione sul genere sessuale è un tema non secondario e di fondamentale rilevanza politica. Non mi è possibile qui dare una panoramica completa delle diverse esperienze che contribuiscono a questo scenario molto diversificato (e di cui ancora manca una mappatura sistematica); certo vanno ricordati spettacoli ed esperienze di risonanza nazionale e internazionale che negli ultimi anni hanno messo la sessuazione in scena al centro di lavori di forte militanza politica. È paradigmatico il successo di *MDLSX*, prodotto da Motus e scritto da Daniela Nicolò e Silvia Calderoni, che ha visto quest’ultima, performer icona del movimento queer italiano, mietere successi sui palchi italiani e internazionali (vedi MENNA 2016); ma resta significativo anche il caso di *Fa’afafine. Mi chiamo Alex e sono un dinosauro*, scritto e diretto da Giuliano Scarpinato e vincitore del Premio Scenario Infanzia 2014, boicottato in alcune scuole

⁹ La questione dell’uso politico del *cross-casting* *Cloud Nine* è troppo complessa per essere esplorata in questa sede: per una panoramica sulla sua ricezione critica vedi LUCKHURST 2014: 79-81.

¹⁰ È questo il senso della performatività del genere sessuale che elabora Judith Butler e che il lavoro di Churchill, come ha notato Paola Bono, per certi versi prefigura: “[P]erformativity is neither free play nor theatrical self-presentation [and] cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject” (BUTLER 2004: 95; vedi anche BONO 2016: 15-16).

¹¹ Per la ricezione di Churchill in Italia prima del progetto *Non normale, non rassicurante*, vedi CAVECCHI e ROSE 2012.

perché narra di un bambino alla ricerca della propria identità di genere.¹² Ma anche progetti come *Don't Panic, BI PAN!* di Primavera Contu,¹³ e la recente *Trilogia sull'identità* di Liv Serracchiani, prodotto dalla compagnia The Baby Walk insieme al Teatro Stabile dell'Umbria,¹⁴ raccontano di una realtà sensibile alle questioni di genere, e di un pubblico ricettivo a queste tematiche. Questo terreno fertile spiegherebbe come mai, a differenza ad esempio di *Settimo cielo* che ha dovuto attendere quasi trent'anni per vedere una prima italiana, i testi più recenti di Churchill siano stati tradotti e messi in scena a ridosso della prima britannica. Oltre a *Porci e cani*, è questo il caso ad esempio di *Seven Jewish Children* (2009), scritto e messo in scena in meno di un mese nel 2009 per rispondere all'ennesimo attacco di Israele nella striscia di Gaza,¹⁵ che ha trovato terreno fertile nell'attivismo pacifista e pro-palestinese ed è stato messo in scena nello stesso anno in diversi spazi performativi in tutto il mondo e anche in Italia, al Teatro Lo Spazio di Torino nella traduzione di Masolino D'Amico. L'immediata rilevanza politica di queste ultime sperimentazioni drammaturgiche ha quindi favorito la riscoperta di Churchill in Italia; e questo a sua volta ha sollecitato un'attenzione più continuativa sia per la sua produzione passata che per quella più recente, come dimostrano anche la tempestiva traduzione e messa in scena di *Pigs and Dogs*.

2. LA DIFFERENZA LINGUISTICA IN *PIGS AND DOGS*

È in particolare *Seven Jewish Children* a mostrare un'evidente contiguità, politica oltre che formale, con *Pigs and Dogs*, di cui si configura chiaramente come precursore. Come il testo precedente, la scrittura di *Pigs and Dogs*

¹² Vedi <http://www.cssudine.it/stagione-tig/2016/1410/fa-afafinemi-chiamo-alex-e-sono-un-dinosaurio> (ultimo accesso: 31 ottobre 2018) per una presentazione dello spettacolo corredata di ampia rassegna stampa.

¹³ Vedi <https://primaveracontu.com/portfolio/dont-panic-bi-pan/> (ultimo accesso: 14 marzo 2019). Nel 2018 Contu ha tenuto una lezione presso la Stony Brook University dal titolo *Who's Afraid of Unicorns? Queer Culture in Italian Contemporary Theatre*, allo stato uno dei pochi tentativi di tracciare una mappa del teatro queer in Italia.

¹⁴ Vedi <http://www.thebabywalk.com/> (ultimo accesso: 18 marzo 2019).

¹⁵ Il testo viene scritto di getto sull'onda dell'operazione "Piombo fuso", che tra il 27 dicembre 2008 e il 18 gennaio 2009 vede l'esercito israeliano intervenire pesantemente nella striscia di Gaza: l'operazione procede con bombardamenti aerei e poi con l'impiego di truppe di terra, concludendosi con una stima di oltre mille morti e cinquemila feriti tra i palestinesi. L'uso sproporzionato della forza e il coinvolgimento di civili negli scontri è stato unanimemente condannato da parte di molte associazioni umanitarie e del Consiglio delle Nazioni Unite per i Diritti Umani (vedi Amnesty International 2009).

viene infatti sollecitata da eventi della politica internazionale, in particolar modo dall'ondata di provvedimenti contro gli omosessuali introdotti negli anni immediatamente precedenti in alcuni paesi dell'Africa sub-sahariana. Nel dicembre 2013 il parlamento ugandese guidato da Yoweri Museveni approva l'Anti-Homosexuality Bill, che punisce sia le relazioni consensuali che chiunque 'promuova' l'omosessualità, mentre nel gennaio 2014 in Nigeria si inaspriscono le condanne per le persone coinvolte in relazioni omosessuali. Questi due provvedimenti si innestano in uno stato di cose già decisamente problematico per i diritti LGBTQ, dato che l'omosessualità resta illegale in molti paesi subsahariani (vedi Amnesty International UK 2018): questi ulteriori sviluppi hanno sollecitato reazioni critiche da parte della Gran Bretagna e degli Stati Uniti (allora sotto l'amministrazione Obama), incluse minacce di tagliare i fondi per gli aiuti umanitari.

Per quanto meritorie, queste politiche sono tuttavia sostenute da una visione delle politiche sessuali globali in cui l'Occidente si autorappresenta come difensore dei diritti umani contro le politiche retrograde degli stati in via di sviluppo. E ciò nonostante le leggi che puniscono comportamenti non eteronormati siano state introdotte per la maggior parte durante il dominio britannico, come ha dovuto riconoscere di recente anche l'attuale Prima Ministra britannica Theresa May. Anche la dichiarazione di May non si smarca da una narrativa di progresso che si espande dalla madrepatria alle (ormai ex) colonie: "The UK stands ready to support any Commonwealth nation wanting to reform outdated legislation that makes such discrimination possible" (Theresa May, cit. in BBC 2018). La presa di coscienza delle colpe storiche dell'amministrazione britannica nei confronti delle soggettività non-eteronormate non comporta quindi un'assunzione di responsabilità, ma si risolve nell'uso spregiudicato di una retorica neo-imperiale, in cui la più illuminata Gran Bretagna si offre di accompagnare le nazioni sotto la propria ala protettrice (il Commonwealth) nella loro strada verso il modello europeo di liberalismo. Prospettiva contraria rispetto a quella che offre *Pigs and Dogs* che, come *Seven Jewish Children*, si sofferma sull'attualità politica per operare una vera e propria archeologia dell'ingerenza culturale (oltre che materiale) dell'Europa oltre i proprio confini.

Tale archeologia si incarna nelle stratificazioni di significato che investono i tre corpi sul palco che, come segnala l'unica direzione di scena, devono essere caratterizzati non individualmente bensì tra loro, in una relazione di diversità: "Three actors, any gender or race but not all the

same. Each can play any character, regardless of the character's race or gender" (CHURCHILL 2019: 184; in seguito nel testo). Il testo quindi prevede necessariamente più personagg*: a differenza di *Seven Jewish Children*, che può essere messo in scena come una serie di monologhi oppure come sette scene in cui interagisca un numero variabile di interpreti, *Pigs and Dogs* richiede alla messa in scena di interrogare la differenza iscritta nel testo, che è esplicitamente differenza di corpo, di genere e di razza. Il testo è strutturato in una serie di scambi, in genere tripartiti, in cui l* prim* personagg* apre lo scambio, l* second* identifica l* parlante, e l* terz* ne indossa i panni. Questa struttura è soggetta a diverse varianti, ma viene esposta nella sua forma base in apertura del testo, nello stesso scambio che cita l'origine del titolo alla pièce:

- Somebody says
- President Mugabe
- If dogs and pigs don't do it
why must human beings? (185)

È questa una delle molte prese di posizione omofobe che Churchill riprende nel testo, mutuando la tecnica della citazione diretta dal *verbatim theatre*¹⁶ per testimoniare la diffusione dei movimenti d'opinione fondamentalisti nel continente africano a partire da alcuni suoi leader contemporanei (Mugabe e Zuma, insieme ai già citati Museveni e Winnie Mandela). Queste voci sono tuttavia affiancate ad altre, sia passate che contemporanee, di origine europea, come ad esempio E. E. Evans-Pritchard (188), fondatore dell'antropologia sociale e autore di *The Nuer* (1940), uno dei testi novecenteschi più influenti sull'Africa orientale,¹⁷ oppure il missionario Padre Cavazzi (193), autore della *Istorica descrizione de' tre' regni Congo, Matamba et Angola* durante la sua permanenza nel continente tra il 1654 and 1677.¹⁸

Questo riferimento esplicito a fonti contigue alla visione imperialista dell'Africa disinnesci la possibilità di rintracciare nell'intenzione di *Pigs and Dogs* lo sguardo paternalista dell'Occidente liberale verso le più oscurantiste

¹⁶ Il *verbatim theatre* utilizza in modo preponderante se non esclusivo materiale documentario con citazioni dirette, intrecciando il teatro civile con la storia orale (vedi HAMMOND e STUART 2008).

¹⁷ Il lavoro di Evans-Pritchard, anche se tuttora alla base di molta antropologia sul continente africano, è stato di recente soggetto a revisione per quanto riguarda le sue basi teoriche e metodologiche (vedi MCKINNON 2000).

¹⁸ Il testo è stato di recente tradotto in inglese dallo studioso John Thornton (THORNTON 2018).

nazioni del “Terzo mondo”. Al contrario, il testo svela la filiazione diretta della sovrapposizione tra nazionalismo e omofobia da una certa retorica europea, di cui riproduce la definizione dell’Altro come elemento abietto che contamina il corpo ‘sano’ della nazione. Le voci degli antropologi e missionari del passato impongono l’eterosessualità normativa come passo necessario verso la civilizzazione; a loro volta, politici come Museveni e Mugabe utilizzano la stessa retorica all’interno della lotta per l’indipendenza contro l’ingerenza dell’Occidente:

- Museveni says
- President of Uganda
- Ugandan independence in the face of western pressure.
- Mugabe says
- President of Zimbabwe
- We have our own culture. (186)

I comportamenti sessuali non eteronormati vengono definiti dai leader nazionalisti come risultato del colonialismo e della conseguente corruzione di una ‘sessualità africana’ incontaminata (e per questo esclusivamente eterosessuale). Tuttavia, il lavoro culturale che *Pigs and Dogs* indaga racconta una storia ben diversa, dove quello che viene esportato lungo le rotte della colonizzazione non sono le pratiche sessuali bensì le leggi che le reprimono:

- English law says 1533
- Forasmuch as there is not yet sufficient
and condign punishment
for the detestable and abominable
vice of buggery,
it may please the King’s Highness
with the assent of the Lords Spiritual
and the Commons of this Present Parliament
that the same offence be henceforth judged
a felony
- Hang them. (192)

Questo passo esplicita il corto circuito tra passato e presente nell’istituzione di pratiche etero normative. Alla legge inglese del 1533 fa eco infatti una delle frasi più iconiche e citate degli eventi a cui il testo fa riferimento:

l'articolo di un giornale di Kampala che, a seguito dell'emanazione dell'Anti-Homosexuality Bill, pubblica foto e indirizzi di cento persone identificate come omosessuali in un articolo dal titolo, appunto, "Hang them" (see RICE 2010). Allo stesso modo, al fianco dei già menzionati Evans-Pritchard e Cavazzi vengono citati anche una serie di personaggi contemporanei, come un "member of a rap group" (186), oppure un "American evangelist" che orgogliosamente dichiara: "We are losing in America. / We are winning in Africa" (196).¹⁹

L'obiettivo di questa struttura drammaturgica è quello di mostrare la contiguità discorsiva tra retoriche omofobiche passate e presenti; rispetto ad esse *Pigs and Dogs* elabora però un immaginario resistente, dando voce alle storie delle identità sessuali praticate in Africa e improvvisamente diventate dissidenti con l'imposizione del modello eteronormativo. Ne emerge, come scrive Mattia Cinquegrani nell'introduzione alla traduzione italiana, una "felice ricchezza culturale" schiacciata dall'affermarsi di "brutali stereotipi sessuali" (2017: 69) funzionali all'emergere di regimi politici oppressivi, siano essi l'imperialismo britannico o il nazionalismo dittatoriale post-indipendentista. Il controcanto a Museveni, Mugabe, e agli evangelisti statunitensi può quindi prendere corpo, ad esempio, in un* yan daudu²⁰ della popolazione hausa, che può vestirsi da donna ma avere moglie e figli (6), oppure in Nzinga, regina del Ndongo nel diciassettesimo secolo:

- I am the king, I dress as a man.
I have a harem of men dressed as women.
I raised an army to fight the Portuguese
And kept Ndongo free for forty years. (189)

¹⁹ Anche se non mi è possibile espandere la questione in questa sede, è interessante notare che le due voci contemporanee omofobe non africane sono esplicitamente localizzate negli Stati Uniti. Questo potrebbe indicare una sorta di proiezione oltreoceano delle argomentazioni omofobe più revansciste. Dei due personaggi citati, uno è un rapper africano-americano (Professor Griff, leader dei Public Enemy; vedi CINQUEGRANI 2017: 63); la menzione dell'evangelista statunitense, invece, sottolinea l'influenza di alcuni movimenti religiosi fondamentalisti che, attraverso l'invio di missionari e di ingenti capitali nei paesi sub-sahariani sotto l'egida di missioni umanitarie, a partire degli anni '80 hanno fortemente contribuito alla diffusione dell'omofobia, come ha denunciato ad esempio lo scrittore e attivista per i diritti LGBTQ Binyavanga Wainaina (vedi ADAMS 2014).

²⁰ Va notato che l'edizione inglese di *Pigs and Dogs* non utilizza il corsivo per i termini non inglesi: questo articolo rispetta questa scelta e per questo presenta i termini africani in tondo quando citati dall'edizione originale.

Quello che emerge da queste voci dissidenti è che non si tratta solo di modalità di esercizio del desiderio sessuale, ma di identità sociali a vario titolo anormative rispetto alla concezione binaria del genere, che legano le definizioni di maschile e femminile a determinate funzioni e alla distribuzione del potere all'interno della collettività.

Per dare voce a* personagg* antagonist* rispetto al discorso eteronormativo occidentale, Churchill si affida a sua volta ad una fonte antropologica, *Boy-Wives and Female Husbands* di Stephen O. Murray e Will Roscoe. Pubblicato nel 1998, il volume è stato accolto positivamente dalla comunità scientifica non solo per l'ampiezza e l'accuratezza dei dati, ma anche per lo sforzo di non imporre le categorie sessuologiche occidentali sulle storie raccolte e riportate spesso in prima persona (vedi PHILLIPS 2001: 196). *Pigs and Dogs* riecheggia questa scelta nell'uso del monologo, ma anche nel mantenere i termini che descrivono le diverse identità e relazioni nelle lingue africane. Ciò sollecita il pubblico (che si può immaginare prevalentemente europeo) a comprendere il senso di queste identità sessuali e sociali attraverso le storie de* personagg* che di volta in volta si incarnano nei tre corpi attorici sulla scena:

- If I had been a man
I could have taken a wife and begat children.
If I had been a woman
I could have taken a husband and borne children.
But I am neither. I am wobo. (187)

L'uso dei termini provenienti dalle lingue africane parlate nei contesti di riferimento, in alcuni casi affiancati da una parafrasi in inglese, è particolarmente significativa. L'uso o meno della glossa, che sia nel continuum del testo oppure in un elemento paratestuale, è infatti sempre una scelta politica: può mettere in scena la distanza culturale tra chi legge e la cultura rappresentata, oppure chiuderla postulando l'equivalenza tra la parola straniera e la definizione offerta. La glossa, come notano Ashcroft, Griffiths e Tiffin nel fondamentale *The Empire Writes Back*, serve infatti a mettere in primo piano la distanza tra la lingua del testo (nel caso di *Pigs and Dogs*, l'inglese) e la parola 'straniera', ma anche a rendere quest'ultima portatrice metonimica della differenza: un segno non più solo linguistico, quindi, ma culturale, che rappresenta la presenza latente della cultura 'altra' nel

testo e quindi, paradossalmente, assegna alla parola inglese uno status più ‘reale’. Al contrario, le parole presentate senza nessun immediato supporto alla comprensione rivendicano il diritto all’opacità di forme sociali e culturali che si sono volute ‘a disposizione’ dello sguardo indagatore dell’auto-rità coloniale. Tuttavia, questa scelta radicalizza la differenza, rendendola incommensurabile e incapace di appellarsi ad un’esperienza umana condivisa. In entrambi i casi, Ashcroft, Griffiths e Tiffin sottolineano l’importanza del contesto nell’interpretazione del dato culturale, perché chi legge è sollecitato a mettere in relazione il significato della parola al contesto, oppure a documentarsi altrove: “Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act” (2002: 65; vedi anche 61-63).

Pigs and Dogs procede in maniera diversificata e graduale. In apertura si trova infatti un elenco di termini senza alcuna glossa: “yan daudu, umukonotsi, kifi, tongo, kitesha, chibadi, omasenge, wobo” (187). In seguito alcuni di questi termini ricorrono affiancati da una spiegazione del loro significato, come nel caso di kwazo e baja: “kwazo means work and that’s male. / Baja means goods and that’s female. / Two men can be kwazo and baja. / An old woman can be kwazo and her/ young husband is the baja /because she has the power” (188). In altri casi, la spiegazione non è così esplicita, ma va evinta all’interno di un’autonarrazione in cui è l’* personaggi* a definirsi, come nel caso di wobo. In entrambi i casi, tuttavia, questo è tutto il materiale che chi legge, compresa la compagnia che intenda mettere in scena *Pigs and Dogs*, ha a disposizione: il testo infatti non è corredato da un glossario ma si affida alla sola nota bibliografica come ulteriore lettura per approfondire i termini che definiscono le diverse forme di socialità sessuata.

La traduzione italiana, al contrario, offre un glossario completo in appendice per il quale si rifà direttamente al testo di Murray e Roscoe. Questa scelta declina la differenza introdotta dalla traduzione: *Boy-Wives and Female Husbands* non è stato tradotto in Italia, e il glossario serve più a colmare questa distanza tra il materiale accessorio in inglese e quello disponibile ad un pubblico italiano, piuttosto che tra il testo italiano e i lemmi di origine africana. Inoltre, il testo inglese è stato prima pubblicato come ‘playscript’ e tre anni dopo la prima incluso nella raccolta *Plays 5*, in entrambi i casi corredato soltanto da brevi informazioni sul copyright e sull’autrice. La traduzione italiana, al contrario, si presenta come una vera e propria edizione critica, corredata dalla summenzionata prefazione di Cinquegrani oltre che da un ampio apparato critico sull’autrice. È in

questo spirito che va intesa anche l'aggiunta del glossario, volta a supplementare la fonte inglese in maniera non invasiva secondo le linee guida della traduzione femminista.²¹

Il testo drammatico tuttavia, a differenza delle testualità discusse da Ashcroft, Griffith e Tiffin, è pensato soprattutto per la fruizione orale in scena. E qui non ci sono note o prefazioni, come notano Terry Hale e Carol-Ann Upton:

A theatre translation has above all to function within the immediate context of performance – without annotation or editorial commentary – and alternative strategies must be developed for dealing with the seemingly untranslatable, unsaleable, or unspeakable (in all senses of the word). (HALE e UPTON 2014: 2)

Sarà quindi compito di ogni singola produzione, e in particolare delle sue scelte per quanto riguarda l'assegnazione delle battute e la strutturazione dei dialoghi, mettere in scena l'esplosione della dicotomia egemonica tra Occidente liberale e Africa oscurantista attraverso le narrazioni antagoniste intessute in *Pigs and Dogs*. In questo scenario, *Porci e cani* introduce un'ulteriore differenza: quella del pubblico e della scena teatrale italiana.

3. LA DIFFERENZA IN SCENA: *PORCI E CANI*

Una delle prime questioni che emergono nella messa in scena di *Porci e cani* è la difficoltà a effettuare il casting secondo le direttive del testo. Il teatro italiano, a differenza di quello inglese,²² è infatti ancora molto povero di attrici e attori afrodiscendenti: una situazione che riflette un discorso pubblico più ampio che discrimina le soggettività non aderenti alla linea del colore normativa italiana. Tuttavia anche in questo campo si è assistito di recente ad una fioritura di studi, che da una parte hanno indagato le dinamiche dell'uso discorsivo della 'bianchezza' nel discorso nazionale italiano (vedi ad es. PETROVICH NJEGOSH e SCACCHI 2012; LOMBARDI-DIOP e ROMEO

²¹ L'uso di apparati critici (in particolar modo prefazioni, postfazioni e note) è incluso da Luise von Flotow tra le strategie della traduzione femminista, sia perché mettono in scena il dialogo tra autrice, testo e traduttrice (non ridotta così all'invisibilità e alla trasparenza), ma perché forniscono a chi legge gli strumenti necessari per apprezzare l'intento politico del testo fonte (vedi FLOTOW 1991 e MASSARDIER-KENNEY 1997).

²² Tuttavia va riscontrato che anche in Gran Bretagna la maggior presenza e visibilità di attrici e attori di diverse etnie è attraversata da una serie di tensioni che si esprimono, ad esempio, in una disponibilità limitata di ruoli spesso stereotipi, come ha denunciato nel 2016 la campagna #diversityinthemedia.

2014; e GIULIANI 2015), e dall'altra hanno registrato e sollecitato la presenza nel cinema e nelle arti performative di corporeità attoriali non bianche, con l'obiettivo di scardinare il discorso normativo sulla razza. Particolarmente significativo in questo senso è il lavoro di Leonardo De Franceschi, non solo dal punto di vista teorico (vedi DE FRANCESCHI 2013), ma anche nella creazione di un archivio di lavoratori dello spettacolo in Italia – performer, ma anche registi e altre professionalità – di origine afrodiscendente.

In questo archivio si ritrova anche una delle interpreti di *Porci e cani*, Tezeta Abraham, attrice romana originaria della Repubblica del Gibuti e nota per aver interpretato la co-protagonista nella serie RAI *È arrivata la felicità*.²³ L'altra due performer, invece, vengono dal teatro: Federica Santoro è attrice e regista, mentre Aron Tewelde è un giovane prodotto dell'Accademia "Silvio D'Amico".²⁴ La drammatizzazione, come già accennato in apertura, è stata messa in scena su un palco spoglio, su cui i tre interpreti si sono disposti in fila, ognuno munito di un microfono ad asta e rivolto verso il pubblico. La scelta di non far muovere i tre interpreti nello spazio



FIGURA 2: (da sinistra) Federica Santoro, Tezeta Abraham e Aron Tewelde in *Porci e cani*, di Caryl Churchill. Prodotto da Bluemotion, regia di Giorgina Pi. Foto: Serena Guarracino.

²³ Vedi <http://www.cinemafrodiscendente.com/it/--abraham-tezeta/> (ultimo accesso 30/10/2018).

²⁴ Non credo sia di secondo piano il profilo professionale delle attrici e dell'attore coinvolti per questa drammatizzazione: uno degli spazi aperti dalla traduzione di questo testo è infatti anche quello di offrire uno o più ruoli a professionalità che hanno ancora difficoltà a trovare delle scritture sulla scena italiana.

scenico si differenzia dalla prima messa in scena italiana, in cui un'attrice e due attori si muovevano in uno spazio più piccolo (in compagna di una gallina), ma anche da quella del testo originale al Royal Court, in cui ogni personaggi* veniva avanti per parlare e poi lasciare il posto ad un altro, in una sorta di lenta coreografia. Nella resa bolognese, al contrario, l'immobilità del corpi mette in risalto il movimento delle voci e il passaggio di battuta da un* personaggi* all'altr*, enfatizzando l'elemento sonoro e permettendo l'emergere del ritmo poetico del testo.

Come si è già accennato, la caratteristica distintiva di ogni produzione di *Pigs and Dogs*, e quindi anche di *Porci e cani*, è l'assegnazione delle battute in base alla composizione del cast. Qui le scelte registiche evitano strategicamente l'attribuzione automatica delle battute a seconda del genere del* parlante; al contrario, si assiste ad un uso strumentale dell'identità di genere delle voci in scena, con l'obiettivo di decostruire i discorsi autoritari e repressivi da un lato, e di dare corpo alle narrazioni resistenti dall'altro. Molta di questa strategia si innesta sulla presenza di due attrici e un attore, un elemento di novità sia rispetto alla prima italiana sia a quella inglese, entrambe pensate per due attori e una sola attrice.²⁵ Questo permette lo sviluppo di dinamiche idiosincratiche, che impediscono la reificazione della voce femminile come voce della differenza sessuale e utilizzano in modo efficace la posizione di minorità in cui viene a trovarsi l'unica voce maschile presente sul palco.

La dizione "voce maschile/femminile" viene utilizzata qui in senso lato per definire l'assegnazione di genere de* interpreti coinvolt* nella drammatizzazione in oggetto. Questa scelta non intende reificare la differenza sessuale rappresentata nella voce, ma tiene in considerazione due elementi niente affatto marginali: la staticità della messa in scena, che rendeva di fatto le voci protagoniste nello spazio buio del teatro; e i costumi, che pur non sessualizzando esplicitamente i corpi attorici in scena non avevano neppure la funzione di problematizzare la loro assegnazione biologica. Al contrario, quest'ultima ha interagito con le battute interpretate da ogni performer in maniera significativa, contribuendo di fatto alla costituzione delle soggettività queer a cui il testo dà voce. Ciò accade nel caso di assegnazioni che evidenziano una discrepanza tra la sessuazione testuale

²⁵ In questa occasione il testo era interpretato da Alex Hassell, Fisayo Akinade and Sharon D. Clarke (vedi <https://royalcourttheatre.com/whats-on/pigs-and-dogs/>, ultimo accesso 31/10/2018).

(quando esplicita) e quella corporea, ma anche quando il genere del corpo attorico coincide con quello del* personagg*, creando un effetto di eco o potenziamento di alcune narrazioni anormative. Visibilità specifica ai rapporti tra donne, ad esempio, viene data dall'esclusione della voce maschile in alcuni scambi, nonostante nella maggior parte del testo le tre voci fossero coinvolte in egual misura. Sono state infatti le sole voci di Abraham e Santoro a raccontare, in controcanto, delle donne del Dahomey, che vivono e combattono come uomini al punto di dichiarare "Non siamo più donne. /Siamo uomini" (267); delle donne del Ghana che "comprano letti molto grandi" (268) per confortarsi tra loro anche dopo sposate; e delle donne del Lesotho, che si scelgono per amiche e "amano baciarsi tra loro" (269). Le relazioni anormative tra donne trovano quindi una visibilità nuova, assente nel testo fonte di Churchill dove solo due capitoli su quindici dell'intero volume sono dedicati all'omosessualità femminile (vedi MURRAY e ROSCOE 1998: 223-242 e 255-266).²⁶

La voce maschile, d'altro canto, è protagonista della decostruzione dell'autorità patriarcale, coloniale ed eteronormativa operata dal testo. Ad essa sono infatti attribuite molte (ma non tutte) delle battute omofobe del testo, tra cui quelle del Ministro della Morale ugandese (262), di Mugabe (263), del presidente Zuma ("Quando ero giovane un *ungqingili* /non si sarebbe mai permesso di venirmi davanti. /Lo avrei gettato a terra"; 261); nonché la prima legge inglese che condanna la sodomia (270). La stessa voce maschile, però, è anche quella di "un re dei Maale in Etiopia" (266) che passa la notte con il suo *ashtime*, nonché della già menzionata Nzinga di Ndongo e di Mujaiji, regina del Lovedu, a capo di un regno matriarcale nonché di un harem di "giovani donne" (267). Queste tre storie, presentate una di seguito all'altra nel testo, rappresentano un nucleo narrativo relativamente autonomo, in cui l'alternarsi delle battute si struttura in un ritmo ternario che qui si chiude, in tutti e tre i casi, sulla voce maschile. È quindi questa voce ad essere strategicamente caricata della significazione di una differenza potente e autorevole, decostruendo così le aspettative legate ad una visione binaria dei generi sessuali e al femminile biologico come luogo 'naturale' di resistenza. Al contrario, queste scelte sembrano avanzare la necessità di esplorare lo spettro delle possibilità anormative

²⁶ Gli stessi curatori sottolineano nell'introduzione che i rapporti erotici e affettivi tra donne sono meno documentati nelle loro fonti (MURRAY, ROSCOE 1998: xx).

della voce maschile: così è Tewelde ad impersonare l* wobo, posizionalità intersessuale né uomo né donna, “né l’uno né l’altra” (264), oppure l’uomo Khoikhoi che in chiusura del testo offre ad un altro uomo l’acqua *sore* rituale per la richiesta in matrimonio: “Lo volevo perciò gli diedi una tazza di acqua *sore*. [...] /E lui ha preso la tazza in mano e ha bevuto /che vuol dire Sì” (278).

C’è da sperare che la drammatizzazione bolognese possa fornire la base per una messa in scena vera e propria di *Porci e cani*: questa traduzione risponde infatti ad un’attenzione specifica sulla performance sessuata che attraversa il teatro italiano in questi ultimi anni mettendo a tema un’altra questione, quella della linea del colore, che invece è ancora poco presente sulle scene. Nel suo intrecciare lotte allo stesso tempo locali e globali, *Porci e cani* rappresenta una pratica di attivismo queer in grado, pur nello specifico delle pratiche linguistiche e performative, di costituire immaginari resistenti transnazionali; e la sua esplorazione della differenza su diversi livelli (linguistico, corporeo, performativo) mostra che lo spazio e il tempo della performance possono offrire opportunità sempre nuove per la ricerca di immaginari alternativi all’etero-patriarcato di marca coloniale.

Serena Guarracino

Università degli Studi dell’Aquila
serena.guarracino@univaq.it

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS T., 2014, “Binyavanga Wainaina. Interview: Coming out in Kenya”, in *The Observer*, February 14, <https://www.theguardian.com/books/2014/feb/16/binyavanga-wainaina-gay-rights-kenya-africa> (ultimo accesso 30 ottobre 2018).
- AMNESTY INTERNATIONAL, 2009, *Israel/Gaza. Operation ‘Cast Lead’: 22 Days of Death and Destruction*, Amnesty International Publications, London.
- AMNESTY INTERNATIONAL, *Mapping Anti-gay Laws in Africa*, <https://www.amnesty.org.uk/lgbti-lgbt-gay-human-rights-law-africa-uganda-kenya-nigeria-cameroon> (ultimo accesso 29 ottobre 2018).
- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., 2002 [1989], *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London & New York.
- BBC, 2018, *Theresa May ‘Deeply Regrets’ UK’s Colonial Anti-gay Laws*, <https://www.bbc.com/news/world-africa-43795440> (ultimo accesso 29 ottobre 2018).

- BONO P., 2016, "Introduzione", in CHURCHILL 2016: 5-63.
- BONO P., 2017, "Nota biografica", in CHURCHILL 2017: 283-291.
- BUTLER, Judith, 2004, *Undoing Gender*, Routledge, London.
- CAVECCHI M., ROSE M. (a cura di), 2012, *Caryl Churchill. Un teatro necessario*, ed.it., Firenze.
- CHURCHILL C., 1960, "Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?", in *The Twentieth Century*, 168, 1005: 443-51.
- CHURCHILL C., 1990, *Teatro*, a cura di L. Caretti, trad. R. Duranti e M. Rose, Costa&Nolan, Genova.
- CHURCHILL C., 2013, *Teatro I. Hotel. Cuore blu. Lontano lontano. Abbastanza sbronzo da dire ti amo? Sette bambine ebreë*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2015, *Teatro II. La malattia nervosa di Schreber. La moglie del giudice. Splende la luce nel Buckinghamshire*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2016, *Teatro III. Settimo cielo. Top Girls. Bei soldi. Skriker, lo spirito della vendetta*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2017, *Teatro IV. Questa è una sedia. Un bel numero. Amore e informazioni. Andiamo. Escaped Alone. Porci e cani*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C., 2018, *Teatro V. Non non non non non abbastanza ossigeno. Gatto Vinagro. Ancora tre notti insonni. Il ritorno di Dioniso. Foresta folle. Ding dong*, a cura di P. Bono, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- CHURCHILL C. 2019, "Pigs and Dogs", in *Plays: 5. Seven Jewish Children, Love and Information, Ding Dong the Wicked, Here We Go, Escaped Alone, Pigs and Dogs, War and Pace Gaza Piece, Tickets are Now on Sale, Beautiful Eyes*, Nick Hern Books, London: 180-198; prima ed. Nick Hern Books, London 2016.
- CINQUEGRANI M., 2017, "Porci e cani (2016)", in CHURCHILL 2017: 62-75.
- DE Franceschi L., 2013, *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.
- VON FLOTOW L., 1991, "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", in *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*, 4, 2: 69-84.
- GIULIANI G., 2015, *Il colore della nazione*, Le Monnier-Mondadori, Firenze.
- GOODMAN L., 1993. *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London.
- GUARRACINO, S. 2017. *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia*, Morlacchi, Perugia.

- HALE T., UPTON C.A., 2014 [2000], "Introduction", in Upton C.A (a cura di), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, Oxon-New York: 1-14.
- HAMMOND W., STEWARD D., 2008, *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, London.
- LOMBARDI-DIOP C., ROMEO C., 2014, *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier-Mondadori, Firenze.
- LUCKHURST M., 2014, *Caryl Churchill*, Routledge, London.
- MASSARDIER-KENNEY F., 1997, "Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice", in *The Translator*, 3,1: 55-69.
- McKINNON S., 2000, "Domestic Exceptions: Evans-Pritchard and the Creation of Nuer Patrilineality and Equality", in *Cultural Anthropology*, 15, 1: 35-83.
- MENNA R., 2016, "MDLSX. Perché uno spettacolo diventa cult", in *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/materiali/mdlsx-perche-uno-spettacolo-diventa-cult> (ultimo accesso 29 ottobre 2018).
- MURRAY S. O., ROSCOE W., 1998, *Boy-Wives and Female Husbands. Studies in African Homosexualities*, Palgrave, New York.
- PETROVICH NJEGOSH T., SCACCHI A. (a cura di), 2012, *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona.
- PHILLIPS O., 2001, "Myths and Realities of African Sexuality. Review of *Boy-Wives and Female Husbands: Studies of African Homosexualities* by Stephen O. Murray and Will Roscoe", in *African Studies Review*, 44, 2: 195-201.
- RICE X., 2010, "Ugandan Paper Calls for Gay People to Be Hanged", in *The Guardian*, October 21, <https://www.theguardian.com/world/2010/oct/21/ugandan-paper-gay-people-hanged> (ultimo accesso 15 marzo 2019).
- SETTI N., 2014, "Personaggia, personagge", in *Altre Modernità*, 14: 204-13.
- THORNTON J., 2018 *Cavazzi, Missione Evangelica. General Introduction*, <http://www.bu.edu/afam/faculty/john-thornton/cavazzi-missione-evangelica-2/> (ultimo accesso 22 ottobre 2018).

Genealogie della maschilità

Generi e desideri nelle *Baccanti* di Euripide

GIUSEPPE BURGIO

ABSTRACT: This article focuses on some of the characters of Euripides' *Bacchae* using a queer, philologically founded, approach. Our starting hypothesis is that the family relationships between some characters of the tragedy correspond to a symbolic genealogy which connects various episodes of ancient Greek mythology, creating a unique, coherent meaning. Thus, three characters of the tragedy – Actaeon, Pentheus and Dionysus – will be analyzed as different models of masculinity: two of them (Actaeon and Pentheus) are losers, for several reasons, and Dionysus appears to be a winner, but his model of masculinity is absolutely heretical, eccentric, basically not virile and, at last, queer.

KEYWORDS: masculinity; Dyonisus; myth; queer genealogies.

1. INTRODUZIONE

Questo contributo si propone di analizzare alcuni personaggi di un'opera complessa come le *Baccanti* applicando al testo euripideo un'analisi filologicamente fondata, che adotta una prospettiva interpretativa *queer*. L'ipotesi di partenza è che le relazioni parentali che legano tra loro alcuni personaggi della tragedia corrispondano a una genealogia simbolica che collega alcuni episodi della mitologia, disegnando un insieme coerente di senso. Poiché, ovviamente, il mito non si dà al di fuori dei vari testi che, con continui adattamenti, ne attuano le potenzialità di significato, il testo euripideo verrà letto sulla base del fatto che esso avesse anche la funzione di risemantizzazione, di reinvenzione della tradizione mitologica – ben conosciuta dal pubblico teatrale – e non quella di una sua semplice trasmissione. Il testo è cioè interpretato non come un documento che permetta di *accedere* al mito, ma come parte di un implicito dialogo tra testi orali e scritti che *costituisce* il mito, inteso come sistema di varianti significative (BOLLACK 1997; trad. it. 2007: 99 e sgg.). Tre personaggi della tragedia – Atteone, Penteo e Dioniso – verranno quindi qui analizzati come modelli diversi di maschilità: perdenti – per motivi diversi – i primi due (Atteone e Penteo) e vincente – ma assolutamente eretico, eccentrico, sostanzialmente poco virile e, in ultima istanza, *queer* – quello di Dioniso.

2. I PERSONAGGI TRAGICI

Una lettura di genere dei personaggi delle *Baccanti* e di quanti vengono semplicemente citati nel testo (perché imparentati con la famiglia reale di Tebe o perché direttamente coinvolti con la nascita mitica di Dioniso) mostra figure femminili forti, attive e volitive; i personaggi maschili sono invece padri assenti, uomini fragili, ipocriti o drammaticamente pericolosi.

Tiresia si inventa capziose argomentazioni teologiche sulla nascita di Dioniso, sembra incarnare il tentativo sacerdotale di inglobare il dionisismo nel già conosciuto (la sapienza delfica, l'orfismo...) (FUSILLO 2006: 45), e appare un indovino molto poco rispettato (ROTH 1984). Cadmo è il vecchio re in pensione che si troverà privo di protezione senza Penteo (vv. 1305-1312), avendo avuto solo figlie femmine. Per la scienza medica greca, inoltre, la prole femminile nasceva da un seme debole (SISSA 1997: 91), la generazione di figlie femmine essendo effetto di una parziale impotenza (HÉRITIER 1996; trad. it. 2002: 140), e Cadmo si presenta quindi come sessualmente depotenziato. Di Zeus viene messa in dubbio nella tragedia la stessa paternità di Dioniso e, a v. 1349, Dioniso individua Zeus come il vero responsabile – avendoli decretati in passato – dei luttuosi eventi che colpiranno Tebe nelle *Baccanti*.¹ Echione (di cui è figlio Penteo) è un padre distante, assente nella tragedia euripidea e, secondo Rizzini, a lui (figlio della terra come i Titani, nemici degli dei olimpici) va fatta risalire l'empietà di Penteo (2007: 133). Ancora Aristeo (da cui nacque Atteone) è un padre lontano, assente nella tragedia e – nel mito – sempre in viaggio. Infine, anche figure funzionali prive di caratterizzazione individuali come servi e messaggeri si mostrano imbelli e timorosi, venendo persino messi in fuga nello scontro con le baccanti.

I cori femminili sono invece costituiti da baccanti, tutte dalla parte di Dioniso, dalla parte che risulterà alla fine vincente. Sono donne che abbandonano figli e telai per spostarsi sui monti, ambito maschile, dove diventano cacciatrici e assassine, guidate da Agave e dalle sue forti sorelle: Ino e Autonoe. Dee sono Rea-Cibele (che si è presa cura di Dioniso neonato), Demetra e Artemide.² La dea Armonia è imparentata con la famiglia reale

¹ Secondo Merkelbach, inoltre, il racconto mitico dell'affidamento a Ermete del neonato Dioniso da parte di Zeus esprimerebbe addirittura l'abbandono del piccolo dio, il suo essere stato *esposto* dal padre divino (MERKELBACH 1988; trad. it. 2003: 55).

² Unica figura femminile potente ma contrapposta all'ambito di Dioniso è Era, tradizionalmente sua avversaria.

e Semele stessa sarà poi divinizzata.

Si creano cioè due campi contrapposti, caratterizzati da un maschile che appare fragile, assente o ipocrita, e da un femminile forte e dinamico che si schiera con quelle istanze dionisiache che sconvolgeranno Tebe. All'interno di questa cornice interpretativa va, a mio avviso, collocato l'albero genealogico della casa regnante di Tebe, nel quale Atteone, Penteo, Dioniso sono cugini di primo grado,³ rappresentando un'intera generazione, tutta al maschile, che intendo analizzare di seguito.



In una genealogia caratterizzata e condizionata dall'autoctonia, la filiazione maschile salta una generazione, passando dal capostipite (Cadmò) ai nipoti maschi (Atteone, Penteo, Dioniso) attraversando una generazione intermedia tutta al femminile (Semele, Agave, Autonoe, Ino) (DARAKI 1994: 151). All'interno di questa genealogia, comincerò a comparare Atteone e Penteo – personaggi che la tragedia euripidea mette esplicitamente in relazione tra di loro (vv. 337-341, 1291) – interrogandone la soggettività maschile.

3. IL MITO DI ATTEONE

A partire dal mondo miceneo – secondo Sergent (1984; trad. it. 1986) – e per tutto il periodo classico – secondo Buffière (1980), Dover (1978; trad. it. 1985) e Cantarella (1995) (tra i tanti che è possibile citare) – i ragazzi ateniesi dovevano conformarsi a una complessa “educazione sessuale”. La vita erotica di un Ateniese cominciava, dai 12 ai 17 anni, come soggetto esclusivamente “passivo” di un rapporto pederastico. Raggiunta la maggiore età, il ragazzo

³ Cioè *kasìgnētos*, lo stesso termine usato per i fratelli (LORAU 1997; trad. it. 2006: 311 e sgg.; BENVENISTE 1969; trad. it. 1976: 169 e sgg.).

greco doveva passare a un ruolo sessuale esclusivamente “attivo” con gli *eròmenoi*. In altre parole, nel giro di pochi anni, subiva due iniziazioni sessuali di segno opposto (CANTARELLA 1995: 271-272). Molti potevano essere i ragazzi per i quali questo meccanismo si inceppava. Era considerata critica infatti l’età dei *neanìai* (o *neaniskoi*), i giovani dai 18 fino ai 25-30 anni (generalmente l’età del matrimonio), alcuni dei quali non avranno saputo o potuto adattarsi alle regole sociali, attardandosi nella “passività” omosessuale o cercando di essere “attivi” in modo inappropriato.

Alla fine del V secolo prima dell’era comune, inoltre, la pederastia – ancora, certo, praticata – appare oggetto di ripensamento critico (FOUCAULT 2014; trad. it. 2017: 101), al centro di un dibattito in cui non mancavano i detrattori: il *Simposio* platonico difende la pederastia mostrando però, in questo modo, come fosse diventata oggetto polemico; Aristofane deride nelle sue commedie l’omosessualità tra adulti e l’effeminatezza (HENDERSON 1991: 58-9); Senofonte, nel suo *Simposio*, afferma la superiorità del matrimonio eterosessuale rispetto all’omoerotismo, etc. Il linguaggio usato per l’amore fisico tra maschi diventa inoltre eufemistico (Plat. *Symp.* 182b 3, ad esempio) e, nelle pitture vascolari, la rappresentazione del coito tra uomini diventa rarissima dalla metà del V secolo in poi (periodo di composizione delle *Baccanti*, messe in scena nel 406 a.C.) (DOVER 1974; trad. it. 1983: 362).

All’interno di questo contraddittorio panorama sociale, i giovani dovevano comunque rispettare le regole: 1) il maschile e il femminile sono due ambiti fisicamente e simbolicamente separati; 2) l’età prematrimoniale, caratterizzata per i ragazzi da comportamenti omosessuali (la cui genesi Sergent ritrova nei riti di iniziazione arcaici) (1984; trad. it. 1986; CANTARELLA 1995: 21), deve essere coronata – a tempo debito – dallo status matrimoniale eterosessuale. Non rispettare queste regole – praticando, ad esempio, l’omosessualità tra adulti o non rispettando le tappe temporali del percorso verso una maschilità matura – è causa di gravi conseguenze.

Esisteva cioè un modo normale, corretto, di passare dalla condizione di *pàis* a quella di *neanias* e poi di *anèr*, dalla passività all’attività, dall’omo- all’eterosessualità, dal celibato al matrimonio, e su questi passaggi vigilava, tra gli altri, anche la dea Artemide. In questo orizzonte normativo si situa Atteone, citato più volte nelle *Baccanti* in modi diretti e indiretti (vv. 230, 337-341, 1227, 1291, 1371) anche se mai presente sulla scena.

In una versione corinzia del suo mito (Ps. Plut., *Amat. narr.* 772c-773b;

Schol. ad Apoll. Rhod., IV, 1212. Cfr. anche SERGENT 1984; trad. it. 1986: 201-8), Atteone – durante un tentativo di rapimento rituale da parte di un aspirante *erastés*, cui si oppongono i parenti e gli amici del giovane – viene fatto a pezzi (*sparagmòs*) durante la lotta che aveva lui come pegno. Il nostro Atteone tebano ha una morte simile: durante una battuta di caccia, guarda Artemide che prendeva il bagno nuda (Apollod., III, 4, 4; Hyg., *Fab.*, 181; Nonn. *Dion.*, V, 287 sgg.; Ovid. *Met.*, III, 131-252; Paus., IX, 2, 3; Diod., IV, 81). In una più esplicita versione del mito, il cacciatore vuole forzare la vergine al *gámos* (Pellizer s.d.: 18-19), ma sempre – dal punto di vista simbolico – vedere il corpo nudo di una dea significava attentare alla sua castità. La seduzione erotica, infatti, veniva rappresentata in Grecia attraverso lo sguardo, un dardo che partendo dall’occhio del seduttore corrompeva la “preda” (RIZZINI 2007: 115). Il legame tra visione, maschilità e possesso fisico, inoltre, nel nostro ordine simbolico – che ha la sua genesi nell’antica Grecia – è stato chiaramente esplicitato da teoriche femministe come Irigaray (1974; trad. it. 1993) e Braidotti (2017: 62 e sgg.). E l’atto sessuale in sé, per i Greci, era

un atto di possesso, un atto con cui ci si appropria di qualcosa, con cui si affermano i diritti su qualcuno. L’atto sessuale è inoltre definito come una costrizione, una costrizione che si impone all’altro (FOUCAULT 2014; trad. it. 2017: 89).

In conseguenza di questa “profanazione”, di questa “aggressione”, Atteone fu trasformato in cervo e dilaniato dai suoi cinquanta cani. Secondo una versione del mito (Apollodoro, III, 4, 4), non avvenne in realtà nessuna trasformazione del giovane ma i suoi cani – accecati dalla Lyssa, la rabbia che trasforma i cani in lupi – lo attaccarono perché lo *vedevano* come una preda (FRANCO 2003: 58).

Secondo l’interpretazione di Sargent (1984; trad. it. 1986; 201-208), nella versione corinzia, Atteone evita la prescritta relazione erotico-pedagogica col suo *erastés* ed è fatto a pezzi dai compagni della sua classe d’età, dal branco di cui faceva parte, dalla sua muta (*aghéla*). Il mito mette cioè in scena uno sviluppo negativo del rito di iniziazione arcaico.

Nella seconda versione del mito, mi pare invece che Atteone, vagando nei boschi (palcoscenico tradizionale delle iniziazioni pederastiche), entri in contatto col femminile: guarda (cioè possiede simbolicamente) Artemide, trasformando l’ambito della caccia in scena di seduzione erotica. Nel

luogo della castità eterosessuale (incarnata da Artemide) e della trasmissione pederastica dell'arte cinegetica, Atteone abbandona precocemente l'omosessualità iniziatica per l'eterosessualità, la passività per l'attività, il maschile per il femminile, ma il rituale gli si rivolta contro e finisce sbrannato dalla sua muta di cani, dal branco di coetanei che con lui passava il confine, il rito di passaggio.

Il guardare (cioè possedere) una donna nuda non sarebbe infatti, in sé, una violazione delle norme della virilità:⁴ lo sono il luogo, il tempo e la dissimmetria che caratterizzano l'evento. Il luogo innanzitutto:

interdetto alle fanciulle e percorso dai ragazzi prima di accedere allo *status* di guerrieri e di adulti, il terreno della caccia non è solo la negazione delle terre coltivate e dello spazio chiuso della casa, ma appare anche come spazio estraneo al matrimonio, che accoglie forme di sessualità devianti o semplicemente strane per la città. [...] Foreste e montagne compongono un paesaggio tutto maschile in cui la donna-sposa è radicalmente assente, così come ne sono esclusi i valori socio-politici che definiscono l'uso "giusto" del corpo femminile (DETIENNE 1977; trad. it. 1980: 52).

Scorretto è altresì il tempo: l'ambito pederastico era per i Greci culturalmente problematico perché rappresentava quel passaggio che trasformava un ragazzo, inizialmente mero *oggetto* di desiderio omoerotico, in *soggetto* (sociale) attraverso un processo pedagogico e di iniziazione alla cittadinanza che, solo dopo, gli permetterà di diventare anche *soggetto* di desiderio (FOUCAULT 2014; trad. it. 2017: 119-120). Atteone si precipita invece a essere soggetto di desiderio, soggetto di uno sguardo aguzzo e sessualmente penetrante, senza aver completato quel processo di maturazione pedagogica che era la pederastia (COZZO 2002: 222 e sgg.).

Ultima violazione è la relazione invertita che si crea tra il giovanetto e la dea: invertita per due motivi. Innanzitutto, perché Atteone non è ancora dell'età per guardare un'adulta. Incapace di dominare i propri desideri, agendo senza "misura" nel campo sessuale, bruciando le tappe, mostra di non rispettare la concezione greca della virilità che prevedeva invece proprio la "misura" nell'attività sessuale, la padronanza di sé: abbandonandosi all'eros (anche se con una donna) Atteone diventa un effeminato, vittima passiva dei propri piaceri, come erano le donne (FOUCAULT 2014; trad. it.

⁴ Era ad esempio attività comune di Pan e dei satiri, membri del corteggio di Dioniso.

2017: 99-100). Inoltre, questa donna che Atteone guarda è in realtà una dea, mentre il ragazzo è semplicemente un mortale.⁵ Nella mitologia greca, infatti, i rapporti amorosi tra un uomo e una dea non sono semplici e comportano la devirilizzazione del mortale, come accaduto ad Adone, Endimione e Titone (Panyas. fr. 25 Kinkel [= Apollod., III, 14.4]; *Schol. ad Eur. Hippol.*, 1421. Cfr. STEHLE 1990: 88-125).⁶

L'asimmetria del rapporto di forze è perfettamente espressa dalla direzione dello sguardo. A distruggere il ragazzo è il fatto che la dea si accorge di lui, guardandolo a sua volta. La reciprocità dello sguardo sposta Atteone dal ruolo di predatore di fanciulle ignude in quello di preda, di cervo inseguito dai cani: andato per cacciare viene cacciato, perché andato a guardare (cioè possedere) viene guardato (cioè posseduto, ridotto al ruolo di oggetto dello sguardo, normalmente impersonato dalle donne). Lo sguardo diventa metafora di un rapporto di forze eroticamente connotato: ancora immaturo dal punto di vista sociale e sessuale, incapace di autocontrollo, Atteone tenta di penetrare con lo sguardo un femminile molto più potente di lui, capace di rovesciare quella relazione complementare maschile-femminile – concepibile da un greco solo come dominio del maschile sul femminile – che il giovane aveva incautamente tentato. Nel suo precoce incontro con il femminile, Atteone prova cioè a usare in modo impropriamente *attivo* il suo sguardo ma viene distrutto dal suo diventare oggetto *passivo* dello sguardo della dea, uno sguardo che la sua giovane età (e la sua condizione di mortale) non era in grado di sopportare.

4. PENTEO, IL GIOVANE RE

Accanto ad Atteone, altra figura della maschilità presente nella tragedia euripidea è suo cugino Penteo. Tiresia chiama Penteo *giovane* (*neanias*, v. 274), Cadmo addirittura *ragazzo* (*pàis*, v. 330). Ai vv. 1185-87 è detto che gli è appena spuntata una tenera barba, e viene perciò paragonato a un vitellino, *mòschos*, termine usato per riferirsi metaforicamente a un

⁵ Di questa asimmetria, di questa tracotanza di un ragazzo ancora immaturo parla anche un'altra versione del mito, che fa originare il dramma dalla vanagloria del cacciatore apprendista che si vantava di superare la dea della caccia.

⁶ Questa interpretazione di un rapporto asimmetrico si basa sull'analisi che Detienne (1972; trad. it. 1975) ha fatto dell'amore tra Adone e Afrodite. Tale analisi di grande fortuna, ripresa e generalizzata tra gli altri da Berrettoni (2007), non è ovviamente indiscutibile. Per un'interessante trattazione critica di questa prospettiva, a partire da un'ampia analisi di fonti non solo greche, vedi Grilli (2012: 91 e sgg.).

giovanetto (RIZZINI 2007: 127, 156). Già re, molto probabilmente Penteo non è più un *pàis* ma, trovandosi nella fase – descritta sopra – tra efebìa e matrimonio, rappresenta le crisi e i turbamenti di un faticoso diventare adulto, ponendosi come contraltare mitologico del cugino Atteone. Anche Penteo infatti fallisce il suo passaggio all’adulità, ma per motivi diversi.

Come nota Fusillo, il fulcro drammaturgico delle *Baccanti* è il rapporto fra Penteo e Dioniso, fatto di sottomissione quasi sadomasochistica, di scambio di ruoli, di fascinazione ambigua, di attrazione latente (2006: 28). Così, infatti, Penteo descrive Dioniso:

Ha i capelli biondi
che gli scendono sul dorso inanellati
stillanti di profumi, e ha negli occhi
i lampi scuri del vino e le grazie
languide d’Afrodite
(vv. 235-6).⁷

Penteo è irritato dalla lunga chioma del dio e, contemporaneamente, affascinato: i capelli lunghi erano infatti appannaggio delle donne e (dato che permettono di trascinare, bloccare, dominare una donna) sono il simbolo-strumento della loro sottomissione (SEGAL 1982: 174). In un uomo, i capelli lunghi erano indizio di un atteggiamento filospartano, aristocratico, ma contribuiscono a caratterizzare anche la figura del *katapygon* (l’omosessuale adulto), accanto alla cura del corpo, l’eleganza o il carattere femminile di alcune vesti... Cantarella dice infatti che i *katapygones* si riconoscevano dall’aspetto proprio perché portavano i capelli lunghi (1995: 72). Se portati da un uomo diventavano allora quasi un indizio femminile di debolezza e di disponibilità alla sottomissione nei riguardi di un altro uomo. La sua capigliatura cioè rende Dioniso passivo e vulnerabile, è un allettamento seduttivo, una provocazione all’eros e alla violenza, e Penteo ne sente tutte le implicazioni (SUSANETTI 2017: 16). I giovani in Grecia tagliavano infatti i capelli durante il rito di passaggio verso la maturità, durante l’efebìa: regolavano simbolicamente, uniformavano la fase dell’adolescenza, troncavano con un colpo di forbici la condizione di *eròmenos*. Il dio con i capelli lunghi è un adulto sessualmente eversivo, dall’aspetto sensuale di un giovinetto, di

⁷ Tutte le traduzioni sono di C. Diano, pubblicate in Euripide, *Medea – Troiane – Baccanti*, Bur, Milano 1982. Quando me ne discosto lo segnalo nel testo.

una donna, di un *katapygon*. Questa iconografia del dio, tradizionalmente rappresentato come adulto e barbuto, diventa infatti predominante (pur non cancellando la precedente) proprio a partire dalla seconda metà del V secolo a.C., l'età delle *Baccanti* (TRAFICANTE 2007; SEGAL 1978: 191 n. 10).⁸

Penteo si adira con chi non rispetta le norme sessuali della *pólis* che egli rappresenta, tanto più perché si sente coinvolto da questa affascinante violazione:

Nell'insieme
non sei mal fatto, forestiero, almeno
per piacere alle donne, ed è per loro
che sei venuto qui a Tebe. I capelli
li hai lunghi, certo non da lottatore,
e i riccioli ne fanno una cascata
che scende sulla guancia, e in cui si annida
seduzione e desio. Che pelle bianca!
Si vede che tu l'hai tenuta all'ombra,
ed evitato il sole. È la tua arma:
è un bel viso la pània per prendere Afrodite
(vv. 453-459).

Dioniso è effeminato (non ha una capigliatura virile, da lottatore) ma è al contempo collegato all'eros: è un seduttore di donne poco virile ma efficace, anzi è effeminato proprio perché donnaio, incapace di mostrare padronanza di sé e dei suoi desideri. Si tratta di quella rappresentazione del dio che diventa sempre più diffusa: incline ai piaceri sessuali, che si circonda volentieri di donne (Apollodoro, IV, 4, 2), il più bello e il più voluttuoso degli dei (Diodoro, IV, 4, 2). E questo aspetto sembra affascinare e turbare Penteo, più che provocare sdegno moralistico.

Il complimento alla bellezza del dio è però seguito da un'imbarazzata precisazione: bello secondo il parere delle donne... L'ironia sul poco maschile aspetto del dio è accompagnata dallo sguardo che carezza la pelle, candida come quella delle donne che vivono reclusi in casa. Penteo si mostra contraddittorio, al punto da voler recidere ciò da cui è affascinato: i morbidi ricci del dio, la sua chioma delicata (come ripete poi anche a v. 493).

Penteo, inoltre, vuole legare il dio, ma nella tragedia si mostrerà che

⁸ A questi lavori si rimanda per indicazioni documentarie puntuali, relative alle iconografie del dio.

– obnubilato dal dio – imprigionerà in realtà un toro. Secondo Segal (1982: 32), il toro – animale di proverbiale sessualità – rappresenta quel desiderio che Penteo nega in sé: legare il toro è uguale a imbrigliare la propria impellente – ma non accettata – sensualità, che lo condurrà poi a una fine che corre parallela a quella di Atteone.

Anche il rapporto che Penteo ha con il femminile è ambiguo. Da una parte, è affascinato dalla libertà che le donne mostrano sul Citerone, dall'altra, intende affermare su queste un possesso patriarcale: un dominio desiderato, enfaticamente dichiarato, ma inefficace nei suoi esiti. Il signore di Tebe vuole un intervento violento e normalizzatore: venderà le menadi o le terrà come schiave a lavorare ai telai (vv. 511-4). Infatti,

No,
questa è cosa che va oltre ogni limite,
che delle donne facciano di noi
quello che fanno, e noi lo sopportiamo
(vv. 785-6).

Secondo Penteo, le donne ormai bevono vino sui monti, sono sessualmente sfrenate, parlano davanti agli uomini (vv. 775-7), non li temono più e – sollevatesi – li vincono persino in battaglia: Dioniso stesso agita lo spettro infamante degli scudi di bronzo dei tebani in fuga di fronte ai tirsi delle baccanti (vv. 798-9). Ma le paure di Penteo hanno anche un'implicazione politica e di genere: rovesciata la tradizionale gerarchia *maschile* > *femminile*, non tarderà il momento in cui l'uomo dovrà “subire” le donne, il tempo in cui farà da schiavo alle sue schiave (v. 803). Il timore di tale rovesciamento, però, è per lui anche oscuramente affascinante. Se lo sguardo erotico di Atteone aveva una dimensione di possesso e costrizione, il progetto di appropriazione e dominio di Penteo ha – in modo reciproco – una dimensione sensuale.

Dioniso indovina presto i confusi, segreti desideri del suo inquieto interlocutore: Penteo desidera ardentemente *vedere* sui monti le baccanti (v. 811). Come Atteone, vuole vedere il femminile nel bosco, ma forse vuole “possederlo” in modo diverso.

5. IL TRAVESTIMENTO IRRITUALE DI PENTEO

Per permettere al re di realizzare il suo oscuro, ambiguo desiderio, Dioniso gli propone un travestimento: per evitare la reazione violenta delle menadi,

dovrà indossare un peplo di lino finissimo (v. 821). Rinunciare agli abiti maschili significa però abbandonare il maschile, e il re esita:

Per passare nella schiera delle donne? (v. 822).

Significativo è tuttavia l'uso del verbo: *teléo* significa sì “raggiungo”, “compio il viaggio”, ma anche “porto a compimento”, “mando ad effetto”, “realizzo”, “compio un rito di consacrazione”. Per Penteo si tratta cioè di completare una metamorfosi già iniziata in realtà nel suo intimo. Secondo DuBois, infatti,

nella cultura greca, così repressiva verso la donna, dove le donne erano “altri” in modo così paradigmatico, le tentazioni di impersonare l'altro può essere stata un motivo persistente ed importante anche se represso. Penteo nelle *Baccanti* è indotto al travestimento dal fatto di essere affascinato dai segreti delle donne (1988; trad. it. 1990: 240; vedi anche GALLINI 1963: 211-228).

Il giovanissimo re non è però ancora risoluto al travestimento:

Come? Da femmina? Ne avrei troppa vergogna perché questo mi riesca possibile (v. 828).

Lo trattiene il pudore ma lo spinge un desiderio impellente! Secondo Kott, “la vergogna gli dà uno strano piacere” e, nella scena del suo travestimento, “impara dallo straniero come si muove una donna; ancheggia come un travestito” (1995: 75-7). Nelle parole dello studioso, insomma, Penteo non viene semplicemente travestito (participio passato) ma è quasi un anacronistico “travestito” (participio sostantivato).

Ad ogni modo, alla fine, Penteo cederà: subito una lunga chioma posticcia (v. 831), i lunghi capelli segno di alterità. Il secondo passo (v. 832) sarà un'elegante tunica lunga fino ai piedi, completata da una *mitra* (v. 833), una retina per capelli che, prima di essere elemento cerimoniale, è attribuito delle donne e dei barbari (Alcm. fr. 3, 67 Calame; Sapph. fr. 98, 10 Voigt; Herodot., VII, 90; Aristoph. *Thesm.* 257, 941; Eur. *Hec.* 923), simbolo della sua nuova marginalità. Dioniso sembra mostrare scintillanti balocchi a un bambino estasiato che ne chiede ancora, sempre di più:

E poi, c'è altro che tu pensi di aggiungere? (v. 834).

Il dio infatti ha in serbo altre sorprese: indispensabile accessorio sarà un tirso e, come soprabito, una screziata pelle di cerbiatto (v. 835). Questo vestirsi da donna, tuttavia, è il contrario esatto della virilità greca, rappresentata dall'oplita che indossa l'armatura per andare in guerra (SEGAL 1982: 169). Penteo lo sa bene e ha ancora un dubbio sul vestirsi da femmina (v. 836), teme di essere visto dai Cadmei (v. 840), ha paura di essere preso in giro dagli uomini di Tebe. Supera però molto velocemente le sue paure, fidandosi – ha bisogno e desiderio di fidarsi – delle sbrigative parole del dio: prenderanno strade poco frequentate (v. 841).

A questo punto, secondo Guidorizzi, le distanze tra Penteo e il suo divino cugino anziché allargarsi si riducono a poco a poco: mentre Penteo si avvicina a Dioniso fino al punto di indossare le vesti della baccante, il dio assume i tratti autoritari che appartenevano al re all'inizio della vicenda e adotta un linguaggio tagliente e imperioso (1989: 33).

Dioniso è infatti sprezzante nei confronti di Penteo travestito:

Voglio che quando me lo trarrò dietro
per la città, abbigliato da femmina,
tutta Tebe ne rida (v. 854)

Vieni fuori, ch'io ti veda
in abito da donna, a far la Menade (vv. 914-915).

Il dio usa persino il sarcasmo:

Somigli in tutto a una figlia di Cadmo! (v. 917).

E dieci versi dopo ripeterà ancora il concetto:

Ti guardo, e mi par di vedere proprio loro (v. 927).

Penteo interpreta però positivamente queste parole di scherno, che accoglie con gioia:

Ed io a chi somiglio?
A Ino, no? Non ho il suo portamento?
O a mia madre Agave? (v. 925-6).

Il re di Tebe, che avrebbe dovuto cercare di imitare il modello maschile

paterno (SUSANETTI 2017: 19), sembra ora una fanciulla – per la prima volta abbigliata da donna – che cerca conferme sul suo portamento confrontandosi con le parenti più grandi, cui vorrebbe assomigliare, mostrando – Gallini, commentando questo passo, usa questo termine per ben due volte nella stessa pagina – tutta la sua “civetteria” (1963: 213).

Ancora, il figlio di Zeus aggiusta un ricciolo scomposto (vv. 928-9) al giovane re, il quale – secondo Kott – “rabbrivisce per l’eccitazione” (1995: 75) e poi così si giustifica:

l’ho mosso quando ero ancora in casa squassando il capo a fare la Baccante (vv. 930-1).

Come una ragazzetta emozionata alla vigilia del suo debutto in società, Penteo si esercita: “prova” in casa la sua nuova, inesperta femminilità, prima di mostrarla in pubblico. Serve, però, ancora un ultimo ritocco al travestimento:

Dioniso: La cintura è lenta e le pieghe non scendono diritte sulle caviglie.

Penteo: Sì, pare anche a me, su quella destra, ma dall’altra parte la veste cade giusta sul tallone (vv. 935-938).

La vera distinzione si nota dai particolari, com’è noto, e il bordo del peplo era un luogo critico dell’eleganza femminile. L’arricciamento della veste alla cintura doveva garantire una lunghezza uguale davanti e dietro: il non rispetto di questa regola faceva sì che Saffo definisse “rozza contadina” una sua poco elegante rivale (Fr. 57 Voigt, 1). Si spiega così la cura di Dioniso e l’eccessiva e vanitosa partecipazione di Penteo.

Completato il travestimento, il re può ora finalmente andare a spiare le donne sul monte, per vedere ciò che non si deve vedere (come recita il v. 912). Come avrà fatto Atteone, preso dalla stessa brama, nasconde il suo corpo (*démas*, v. 954) dietro i cespugli. E il dio lo incoraggia:

Ed è probabile che tu anche le prenda... purché prima non venga preso tu (v. 960).

Il verbo usato (*lambàno*), tuttavia, significa “prendere”, “sorprendere”, “catturare”, “impossessarsi”, ma anche “capire”, “comprendere”, “accettare”, “ammettere”, “prendere in sé”. La frase è quindi polisemica e rimanda in prima istanza ai desideri di Penteo che vuole impossessarsi con la forza delle

baccanti, dominarle secondo quella connaturalità del sessuale e del sociale che i Greci avevano istituito (FOUCAULT 2014; trad. it. 2017: 69-70). Si tratta ancora dell'atto – sessualmente connotato – di possesso, di appropriazione, di costrizione, che era simboleggiato dallo sguardo di Atteone sulla dea al bagno. Il verbo, tuttavia, allude anche al desiderio del giovane di comprendere quel femminile autonomo e sfrontato rappresentato dalle baccanti, di accettarlo, forse di assumerlo in sé. In modo inverso, il verbo allude al fatto che le baccanti si impossesseranno del giovane, (com)prendendolo, assorbendolo in un femminile sfrenato e sensuale che lo ucciderà. Come Atteone, andato per catturare, finirà catturato da un femminile potente. Come Atteone, infatti, Penteo – lo racconterà il messaggero – voleva guardare senza essere visto (v. 1050) ma è – ancora una volta – proprio la reciprocità dello sguardo femminile a perdere un giovane spione (vv. 1075 e 1095).

A rimandarci all'episodio mitico della caccia di Atteone è anche il lessico venatorio usato spesso nelle *Baccanti*: Penteo vuole stanare le baccanti (v. 228), ordina ai servi di braccare Dioniso (v. 352), e questi gli riferiscono – dopo – di avere “stanato” una “preda” molto mansueta (vv. 434-435). Di una battuta di caccia si tratterà, infine, nell'episodio dello *sparagmòs* del giovane re, quando Agave mostrerà il suo mostruoso bottino (RIZZINI 2007: 151 n. 157).

Infine, come Atteone – diventato vittima perché incapace di esercitare virile padronanza di sé e sui propri desideri, rispettando tempi e fasi di un passaggio – anche Penteo diventa vittima perché incapace di autocontrollo, inabile nel dominare i propri desideri, in un fallimento della virilità esemplificato – contemporaneamente e allo stesso modo – dal desiderio omoerotico che mostra per Dioniso, dal piacere civettuolo che prova nel travestirsi da baccante e dalla voglia lubrica di spiare le donne impudiche sul Citerone (RIZZINI 2007: 149).

Elemento paradossale è che, solo due versi dopo, Penteo viene finalmente chiamato – e per la prima volta nella tragedia – uomo (*anèr*), anzi è detto essere l'unico uomo (v. 962) che si faccia carico dei problemi della *pólis* (v. 963): il re giovanetto (vv. 974 e 1174), il *neanias*, è definito *uomo* solo quando finirà inevitabilmente per “comprendere” le istanze femminili delle baccanti, quando riuscirà a capirle, accettarle, assumerle in sé. In una Tebe caratterizzata da uomini imbelli, assenti, fragili o ipocriti, campione della virilità diventa un ragazzo travestito da donna!

A esprimere in pieno tale complessa ambivalenza di Penteo è il suo

successivo dialogo con Dioniso: il dio anticipa gli avvenimenti futuri ma il giovane re lo interrompe affermando “tu parli del mio fasto” (v. 968).⁹

Se Penteo usava il termine *habròtes* nel significato di “splendore”, “fasto” – attestato già in Omero (*Il.* XIV, 78) – il pubblico ateniese più probabilmente intendeva la parola nell’accezione che ne davano gli attici in quel periodo: “mollezza”, “effeminatezza”. Pensando che Dioniso gli predica un successo (“tornerai avendo ottenuto...”, v. 968), Penteo risponde con quello che gli spettatori potevano intendere come: “tu parli della mia effeminatezza”. Ma Penteo ha frainteso le parole del dio, che si riferiva alla tragica fine del re, come precisa nel verso successivo (v. 969). Si trattava infatti di una predizione funesta che Penteo interrompe con un intervento che è anche un’involontaria denuncia del suo travaglio interiore.

Ancora, il re dice che Dioniso lo costringe a vivere felicemente (v. 969), ma il verbo *truphào* consente una lettura diversa: “tu mi costringi a vivere voluttuosamente, mollemente, disordinatamente, in modo licenzioso”, svelando così il livello di dramma della sessualità, sotteso allo svolgimento della tragedia. Il verbo può infatti essere interpretato come un’allusione alla liberazione di Penteo, al venir fuori – alla luce del sole – del suo desiderio inespresso, grazie alla spinta di Dioniso. La tragedia, tuttavia, non ha un *happy end* e finisce – com’è noto – con l’uccisione del giovane Penteo ad opera di sua madre Agave, delle sorelle di lei – Ino e Autonoe – e delle altre baccanti.

Intendo ora porre lo *sparagmòs* di Penteo in parallelo con la storia di Atteone che – si ricordava ai vv. 337-8 – fu sbranato dai suoi cani feroci, ma il testo euripideo potrebbe qui essere tradotto anche come *cagne feroci* (FRANCO 2003: 238 n. 86), tenuto conto del fatto che in generale, nella Grecia antica, il termine *kýon*

e i suoi derivati sono con una certa prevalenza rivolti a personaggi femminili, e che le inquietanti figure a tratti canini elaborate dalla mitopoiesi – Erinni, baccanti, Ecuba – sono tutte femminili (FRANCO 2003: 251).

Esisteva insomma, nell’immaginario antico, una contiguità che produceva intersezioni simboliche tra la categoria delle donne e quella dei cani (FRANCO 2003: 287).

⁹ Per rendere più chiara la polisemia del dialogo, e limitatamente a esso, le traduzioni sono dell’autore dell’articolo.

Agave, la madre di Penteo, si era infatti precedentemente rivolta alle sue baccanti chiamandole “cagne veloci” (v. 731), e le cagne non sono animali qualsiasi. L’Elena di Paride e Menelao era “cagna” e “occhio di cane” (Hom. *Il.* III, 180; VI, 344 e 356), come pure Aspasia (Cratin. fr. 259 K.A.). La femmina sfrontata, dalla sessualità sfrenata, assume la sensualità selvaggia delle cagne (LORAUX 1990; trad. it. 1991: 208-215). A questi animali i Greci attribuivano infatti la rappresentanza dell’impudicizia sessuale (FRANCO 2003: 161), quella degli adulti omosessuali e delle donne svergognate. Ancora, ad aizzare le baccanti contro Penteo – così infatti esulta il coro – saranno le veloci cagne di Lyssa (v. 977), personificazione della “rabbia”, la pazzia dei cani e delle cagne (la stessa che, ricordiamo, aveva fatto scambiare Atteone per un cervo ai suoi cani). Inoltre – nota Jeanmaire (1951; trad. it. 1972: 115) – la parola *lyssa* è spesso usata come sinonimo di *òistros*: a spingere le baccanti all’omicidio è cioè, in qualche modo oscuro, il pungolo del desiderio sensuale. Un desiderio che non sottomette le donne agli uomini: Loraux aveva già riferito il termine “cagna” (1990; trad. it. 1991: 214) a soggetti femminili indocili, non sottomessi ai disegni maschili. Ancora la donna-cagna, che non cede né alle minacce dell’uomo, né alla sua più brutta violenza, è detta da Semonide (7.12 West) *automètor*. Questo termine fa riferimento ad una sessualità e ad una maternità autonoma dall’uomo, ma anche ad una sessualità ambigua: Delcourt afferma che i mistici pagani e cristiani dei primi secoli della nostra era usavano eufemisticamente, al posto di *arrhenóthelys*, termini come *automètor* o il simmetrico *autopàtor*, nome dell’androginia (DEL COURT 1958: 121), che si pone al di fuori della complementarità maschile-femminile. Queste baccanti incarnano così caratteristiche di sanguinaria sensualità: sono la “donna-cane che sbrana il suo maschio-padrone” (FRANCO 2003: 202).

Lyssa è, inoltre, anche il termine usato per definire la follia che Dioniso istilla in Penteo (vv. 850-1). Si tratta di uno sconvolgimento necessario, visto che il giovane re...

Fin che egli è in senno
e ragiona, si può essere sicuri,
non vorrà mai mettere indosso un abito
di donna (vv. 851-3).

A spingere Penteo a travestirsi da donna è allora lo stesso pungolo erotico,

quella pulsione sessuale, che rende pazza la muta di cagne di Agave e delle sue sorelle, che procederanno allo *sparagmòs* di Penteo, duplicando – con significato diverso – quello già subito dal cugino Atteone (e nello stesso identico luogo, come viene sottolineato a v. 1291). E qui, per la seconda e ultima volta, Penteo – *neanias* o *pàis* in tutta la tragedia – viene detto *anèr*. Penteo è cioè detto maschio adulto solo due volte: quando si traveste da donna (v. 962) e quando viene ucciso come una preda (v. 1316), quando cioè è in modi diversi vittima della *lyssa*, della rabbia che rende le cagne svergognate.¹⁰ Contemporaneamente, diventa uomo quando – godendo del suo travestimento, prima, ed essendo ucciso a mani nude da un gruppo di donne disarmate, poi – si situa agli antipodi di ciò che per i Greci era la virilità!

6. DIONISO IL *GHÝNNIS*

Lo *sparagmòs* di Atteone è un episodio mitico precedente, raccontato nelle *Baccanti*; lo *sparagmòs* di Penteo è invece momento centrale della tragedia.

Benché giovane, Penteo incarna la regalità a Tebe ammantandosi di una virilità misogina e dominante che era perfettamente coerente con il maschilismo dell'antica Grecia (KEULS 1985; trad. it. 1988). Tale modello mostra però le sue fragili basi quando il re incontra il suo numinoso, trasgressivo, effeminato cugino. Secondo Segal, infatti,

Dioniso incarna una minaccia alla coerenza psicologica e all'integrazione necessaria per un favorevole passaggio dalla fanciullezza allo stato di adulto. Egli è una minaccia per il sistema di valori rigidamente maschile che il giovane Penteo, nella transizione critica tra adolescenza e virilità, sente di dovere adottare con veemente esclusività, come per massimizzare la differenziazione tra il mondo maschile, al quale egli aspira, e gli elementi femminili fuori e dentro di lui. [...] Euripide, tanto spesso critico dei valori accettati dalla sua società, rivela la verità paradossale che l'identità maschile è conseguita non dal rifiuto, o dal dominio violento, della donna e delle forme "femminili" dell'esperienza associata con Dioniso, ma da un più complesso processo di bilanciamento e integrazione (1982: 188).

La colpa che distruggerà Penteo è infatti, nella mia interpretazione, parlare

¹⁰ Questa è un'interpretazione della pazzia ispirata dal dio, la quale presenta ovviamente altre caratteristiche: il costituire una punizione per il mancato riconoscimento del dio, l'essere non endogena ma venuta dall'esterno, l'avere un contemporaneo effetto di allentamento dei vincoli sociali e della sofferenza, l'essere quindi contemporaneamente, in qualche misura, una punizione e un premio. Cfr. CIANI 1974.

come un adulto misogino e maschilista ma essere, nel suo intimo, un ragazzo che desidera travestirsi da donna per motivi non strumentali, ma connessi al desiderio e all'identità. Il desiderio omosessuale per Dioniso, la fascinazione per il femminile, la mancata padronanza dei suoi desideri e il suo maschilismo non sono integrati, come viene icasticamente espresso dal suo destino di disintegrazione fisica. Penteo si differenzia così da Atteone, il quale aveva invece tentato una precoce, inopportuna, sregolata attività eterosessuale, incoerente con il modello di virilità greca perché il ragazzo era incontinente, bruciava le tappe, non rispettando le fasi temporali di un passaggio (né le gerarchie e i rapporti di forza). Per interpretare correttamente il dramma di Penteo, dobbiamo però estendere la nostra analisi al terzo cugino di questa generazione al maschile: Dioniso.

A differenza di Gernet, che affermava che “nelle *Baccanti* c'è una nota di misandria” (1968; trad. it. 1983: 67), ritengo infatti che nella tragedia più che una forma di odio per il maschile sia messo in scena il confronto tra diversi modelli di maschilità, tra loro concorrenti. Il modello che, alla fine, risulta vincente è proprio quello dionisiaco, che rappresenta però un ribaltamento di quelle regole della *pólis* che presiedevano alla “educazione sessuale” dei maschi ateniesi.

Il dio innanzitutto non rispetta la regola della gerarchizzazione tra maschile e femminile. Dioniso è infatti il consolatore di donne maltrattate: divinizza la madre Semele (carbonizzata dallo splendore di Zeus) e Arianna (sedotta e abbandonata da Teseo) alla quale rimane poi eternamente legato, ed è degno di nota quanto poco il mito faccia menzione di altri legami amorosi del dio (OTTO 1933; trad. it. 1990: 186). Tra il dio e il femminile c'era insomma un legame speciale e l'ardore religioso delle donne greche è sempre stato particolare (JEANMAIRE 1951; trad. it. 1972: 89, 276; HENRICHs 1985: 243, 257).

In realtà, però, il dio non rispetta nemmeno il dettato della netta separazione tra maschile e femminile: nell'iconografia classica,

Dioniso è il dio ambiguo e androgino per eccellenza, rappresentato in genere come un adolescente nudo e femmineo, dai lunghi riccioli e dalla sensualità morbida [...]. Se guardiamo anche agli aspetti del culto, troviamo di nuovo contrasti paradossali: una coesistenza fra tratti ipervirili e associazione al mondo femminile, che ha fatto parlare di bisessualità di Dioniso, o addirittura di trascendenza dei ruoli sessuali (FUSILLO 2006: 36).

Eschilo definiva Dioniso *ghýnnis*, “femminiello”, un uomo-donna (Fr. 61 Radt). Polieno parlerà di lui come del falso-maschio (*Stratagem.* IV, I, 1). E gli orfici si sono addirittura scatenati nel definirlo *thelýmorphos* (dall’aspetto di femmina), *arrhenóthelys* (il maschio-femmina), *diphyès* o *dissophyès* (dalla doppia natura) (DELCOURT 1958: 41-43). Slater suggerisce perciò che una delle funzioni del culto di Dioniso fosse quella di offrire una soluzione dell’immaginario al tormento che un rigido binarismo tra i generi provocava, attraverso il superamento della dicotomizzazione culturale dei ruoli sessuali (1968: 283 e sgg.). Dioniso è cioè il maestro dei collegamenti, della non dualità (DARAKI 1994: 29), anche tra i sessi, e il modello di maschilità che egli rappresenta nelle *Baccanti* non si oppone al femminile, ma lo integra.

La figura di Dioniso perfeziona così la triade della maschilità iniziata da Atteone e proseguita da Penteo. Nessuno dei tre cugini avrà mai figli, non completando il percorso verso una maschilità pienamente adulta. Comune a tutti è la trasformazione, l’assumere un aspetto diverso, l’indossare una maschera o il togliersela, svelando il proprio vero volto: Atteone il cacciatore viene trasformato in cervo, in preda; Penteo il misogino si traveste da donna e, scambiato per un giovane leone, viene catturato e ucciso dalle baccanti; Dioniso si presenta come straniero e solo in un secondo tempo si svela come dio e, inoltre, inizialmente identificato da Penteo come toro da legare, farà infine cadere il giovane re nella sua rete. Se Atteone e Penteo passano dal ruolo di aggressore (in modo simbolico e reale insieme) a quello di vittima, da cacciatore a preda, Dioniso compie invece il percorso inverso: da preda diventa cacciatore. I primi due violano – in modi diversi – le regole sessuali della *pólis*, non riuscendo ad adattarsi alle norme che regolano l’identità maschile e la gestione corretta dei desideri nel passaggio all’adulthood. Dioniso pare invece incarnare un nuovo, radicale rifiuto di queste regole, proponendo un modello di maschilità che nega la dicotomia maschio/femmina (al punto da essere *ghýnnis*), che si mostra disinteressato al potere e alla guerra (vv. 302-5 e 419-20), che si schiera nel campo del femminile (diventandone campione), che riesce a essere fedele amante di un’unica donna e – contemporaneamente – a essere il riferimento mitologico per una sessualità atipica (COLLI 1977: 20-23). Dioniso è così il dio che mette in questione le certezze dei Greci (DARAKI 1994: 11), anche nel campo del genere e della sessualità.

Dioniso, insomma, appare nelle *Baccanti* contrapporsi a Penteo – lo

sclerotico cugino, difensore della norma sessuale della *pólis*, che viene alla fine travolto dalla sua incapacità di gestire i propri inconsapevoli, intimi desideri – perché incarna un rifiuto netto del concetto greco di virilità, adottando una postura che, anacronisticamente, potremmo definire *queer*. Contemporaneamente, si contrappone simbolicamente ad Atteone perché anche Dioniso è direttamente connesso ai riti di passaggio, presentandosi però come una sorta di anti-Artemide. Nella contrapposizione tra Artemide e Dioniso, la prima appare come la “rivale – e, per certi aspetti l’antecedente – di Dioniso”, paradossalmente contraltare ed equivalente del dio (JEANMAIRE 1951; trad. it. 1972: 23, 217). E secondo Brelich le due divinità appaiono spesso complementari (1969: 193, 262, 273 e sgg., 368-9, 441). Se quest’ultima è una custode della *norma* nei riti di passaggio, Dioniso sembra incarnare la *deviazione* da tali norme. Se Atteone fallisce un percorso che si pone nell’ambito simbolico della dea, Penteo si perde perché – pur sentendo fortemente le contraddizioni della norma, incarnandole addirittura – resta lacerato tra due ambiti simbolici, non riuscendo a lanciarsi verso l’ambito maschile/femminile (*arrhenóthelys*) di Dioniso. L’ambito di quel dio che, oltre a contrapporsi alla casta Artemide, si propone anche come nemico del matrimonio, dominio della dea Era, che gli sarà – nel mito – sempre nemica (DARAKI 1994: 80), come segnalato ai vv. 290-294. Tra Artemide ed Era – tra efebìa e riti di passaggio, da un lato, e matrimonio, dall’altro – Dioniso costituisce una via di fuga al maschile nel suo passaggio verso l’adulthood.

In realtà, infatti, anche Dioniso ha attraversato un rito di passaggio: tra il dio bambino e quello adulto c’è l’episodio orfico dello *sparagmòs* a cui lo sottopongono i Titani (figli della terra come Echione, padre di Penteo), momento di passaggio che corrisponde all’efebìa, ambiguo snodo di congiunzione tra l’infanzia e la maschilità adulta (DARAKI 1994: 112-3). Risultato di questo rito di passaggio, di questo *sparagmòs* di Dioniso, è però una rinascita, il risorgere di un maschile che sa accogliere, rispettare e valorizzare il femminile, fuori e dentro di sé. Un maschile che non viola le norme sessuali della *pólis* perché impaziente di mostrare la sua tracotante, disorganica virilità (come Atteone), che non afferma in modo stentoreo tali norme per cercare poi di aggirarle con sotterfugi (come fa Penteo), ma che semplicemente le rifiuta, ponendosene al di fuori. Dioniso insomma, attraversando i millenni, sembra in questo modo volerci consegnare un’indicazione pedagogica: il maschile si dice sempre in molti modi, alcuni dei

quali non sono evidenti nemmeno agli stessi uomini, e mantenere fluida la maschilità è allora il modo migliore per conservarla sana, per evitare cioè che – se resa rigida e inflessibile – sia destinata ad andare in frantumi, a essere ridotta a brani come il corpo di Penteo.

Giuseppe Burgio

giuseppe.burgio@unikore.it
Università Kore di Enna

BIBLIOGRAFIA

- BENVENISTE E., 1969, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris; trad. it. 1976, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Einaudi, Torino.
- BERRETTONI P., 2007, *Il maschio al bivio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BOLLACK J., 1997, *La Grèce de personne: les mots sous le mythe*, Seuil, Paris; trad. it. 2007, *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*, Sellerio, Palermo.
- BRAIDOTTI R., 2017, *Per una politica affermativa. Itinerari etici*, Mimesis, Milano-Udine.
- BRELICH A., 1969, *Paides e parthenoi*, Ateneo, Roma.
- BUFFIÈRE F., 1980, *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris.
- CANTARELLA E., 1995, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Rizzoli, Milano.
- CIANI M.G., 1974, “Lessico e funzione della follia nella tragedia greca”, in *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca*, Università di Padova, 1: 70-110.
- COLLI G., 1977, *La sapienza greca*. Vol. 1, Adelphi, Milano.
- COZZO A., 2002, *Sapere e potere presso i moderni e presso i Greci antichi*, Carocci, Roma.
- DARAKI M., 1994, *Dionysos et la déesse terre*, Flammarion, Paris.
- DELCOURT M., 1958, *Hermafrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, PUF, Paris.
- DETIENNE M., 1977, *Dionysos mis à mort*, Gallimard, Paris; trad. it. 1980, *Dioniso e la pantera profumata*, Laterza, Roma-Bari.
- DETIENNE M., 1972, *Les Jardins d'Adonis*, Gallimard, Paris; trad. it. 1975, *I giardini di Adone*, Einaudi, Torino.
- DOVER K.J., 1978, *Homosexuality in ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge MA; trad. it. 1985, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Einaudi, Torino.
- DOVER K.J., 1974, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Uni-

- versity of California Press, Berkeley CA; trad. it. 1983, *La morale popolare greca*, Paideia, Brescia.
- DuBois P., 1988, *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, University of Chicago Press, Chicago IL; trad. it. 1990, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, Laterza, Roma-Bari.
- Foucault M., 2014, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France, 1980-1981*, EHESS-Gallimard-Seuil, Paris; trad. it. 2017, *Soggettività e verità. Corso al Collège de France (1980-1981)*, Feltrinelli, Milano.
- Franco C., 2003, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, il Mulino, Bologna.
- Fusillo M., 2006, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Gallini C., 1963, "Il travestitismo rituale di Penteo", in *Studi e materiali di storia delle religioni*, 34: 211-228.
- Gernet L., 1968, *Anthropologie del la Grèce ancienne*, Maspéro, Paris; trad. it. 1983, *Antropologia della Grecia antica*, Mondadori, Milano.
- Grilli A., 2012, *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Mimesis, Milano-Udine.
- Guidorizzi G., 1989, "Introduzione", in Euripide, *Le Baccanti*, Marsilio, Venezia.
- Henderson J., 1991, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York NY.
- Henrichs A., 1985, *La donna nella cerchia dionisiaca: un'identità mobile*, in G. Arrigoni (a cura di), *Le donne in Grecia*, Laterza, Roma-Bari.
- Héritier F., 1996, *Masculin-Féminin I. La Pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris; trad. it. 2002, *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari.
- Irigaray L., 1974, *Speculum. De l'autre femme*, Minuit, Paris; trad. it. 1993, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano.
- Jeanmaire H., 1951, *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris; trad. it. 1972, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino.
- Keuls E.C., 1985, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, University of California Press, Berkeley CA; trad. it. 1988, *Il regno della fallocrezia*, Il Saggiatore, Milano.
- Kott J., 1995, "Mangiare Dio, o le Baccanti", in Euripide, *Le Baccanti*, ES, Milano.
- Loraux N., 1990, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris; trad. it. 1991, *Il femminile e l'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari.
- Loraux N., 1997, *La Cité divisée. Critique de la politique*, Payot, Paris; trad. it. 2006, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, Neri Pozza, Vicenza.

- MERKELBACH R., 1988, *Die hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit un der bukolische Roman des Longus*, Teubner, Stuttgart; trad. it. 2003, *I misteri di Dioniso*, ECIG, Genova.
- OTTO W.F., 1933, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Klostermann, Frankfurt am Main; trad. it. 1990, *Dioniso. Mito e culto*, Il Melangolo, Genova.
- PELLIZER E., s.d., *Favole d'identità. favole di paura*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma.
- RIZZINI I., 2007, *Le Baccanti o l'ossessione della visione*, in A. Beltrametti, 2007 (a cura di), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, Memoria, Spettacoli*, Ibis, Como-Pavia.
- ROTH P., 1984, "Tiresias as Mantis and Intellectual in the Euripides' Bacchae", in *Transactions of the American Philological Association*, 114: 59-69.
- SEGAL C., 1982, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- SEGAL C. (1978), "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' Bacchae", in *Arethusa*, 11: 185-202.
- SERGENT B., 1984, *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Payot, Paris; trad. it. 1986, *L'omosessualità nella mitologia greca*, Laterza, Roma-Bari.
- SISSA G., 1997, "Filosofie del genere: Platone, Aristotele e la differenza dei sessi", in G. Duby, M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, vol. I. *L'Antichità*, Laterza, Roma-Bari.
- SLATER Ph.E., 1968, *The Glory of Hera. Greek Mythology and the Greek Family*, Beacon Press, Boston MA.
- STEHLE E., 1990, "Sappho's Gaze: Fantasies of a Goddess and a Young Man", in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2, 1: 88-125.
- SUSANETTI D., 2017, "Queer Outrage and Tragic Characters from Sophocles' Antigone to Euripides' Bacchae", in M. De Poli, (Ed.), *Euripides. Stories, Texts & Stagecraft*, Padova University Press, Padova.
- TRAFICANTE V., 2007, "Quale Dioniso nelle Baccanti di Euripide? Nota iconografica sull'evoluzione dell'immagine di Dioniso nel V sec. a.C.", in A. Beltrametti (a cura di), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, Memoria, Spettacoli*, Ibis, Como-Pavia.

Ambivalence in encounters with my big fat Greek closet

SPYRIDON CHAIRETIS

ABSTRACT: Both fat people and queer people diverge from the norms that control who is perceived as societally normal versus abnormal. While literature on the closet has encapsulated the experiences of the two subject positions as distinct entities, limited scholarship examines the relationship between fatness and queerness vis-à-vis the closet. Drawing on fat studies, queer theory, and autoethnography, I critically examine my encounters with the closet both inside and outside of Greece. Reflecting on my experience as a queer fat boy/man who spent a great deal of his teenage and early adult life in Greece and the United Kingdom, I weave together stories and emotions embodied in different spatiotemporal contexts and problematize notions of gender, sexuality, fatness, agency, and Greekness. This article considers how a subject may react to and negotiate the tensions that arise when multiple identity markers intersect, overlap and/or collide. It also revisits the undertheorized concept of ambivalence through a queer lens, in order to propose fresh strategies and ways of inhabiting bodies, identities, and spaces.

KEYWORDS: ambivalence; body; closet; fatness; Greece; queer.

INTRODUCTION

During the last few decades, the burgeoning field of fat studies has witnessed a plethora of scholarly works exploring the cultural, historical, and political aspects of the ways in which fatness and fat people are depicted and treated (LEBESCO 2003; MURRAY 2007; ROTHBLUM and SOLOVAY 2009). The relatively recent academic shift from strictly biomedical narratives to sociocultural understandings of the body, coupled with fat activists' commitment towards changing anti-fat bias and celebrating size diversity has illuminated the complex contradictions inherent in discussions around the politics of fatness in both the private and public spheres.

In his seminal monograph entitled *Narrating the Closet*, Tony Adams (2011: 9) illustrates how “the closet functions as a perpetual, constitutive metaphor that prohibits a lesbian, gay, bisexual, transgender and/or queer (LGBTQ) person from living as an out person everywhere, all the time”. Adams's research opens up a variety of interesting issues around the

experience of living inside the closet; yet, his conceptualization remains strictly germane to queer experience.

Recent literature, however, has expanded the closet space, making room for a variety of other stigmatized subject positions. For Saguy and Ward (2011), the politics of the closet, endemic in LGBTQ discourses, also applies to fat individuals. Yet, while coming out as an LGBTQ person marks the revelation of an identity that is hidden and invisible, coming out as fat does not constitute an act of disclosure. As the authors explain (2011: 65), “coming out as fat involves a person who is easily recognized as fat affirming to herself and others her fatness as a non-negotiable aspect of self, rather than as a temporary state to be remedied through weight loss”. Thus, instead of revealing, fat activists take pride in publically pronouncing their body and reclaim fatness as a means of destigmatization strategy. Just as fat activists borrow the grammar from the LGBTQ community and come out, fat theorists also highlight their connectivity with queer theorists; given the fact that the fat body is potentially uncontrollable, versatile, and excessive, queer theory is useful in providing alternative narratives on the fat discourse and revisiting the closet metaphor.

As many gender scholars point out, coming out constitutes the climactic point of identity formation (ABES and JONES 2004), a rebirthing experience (PLUMMER 1995), and a rite of passage (VAN DER MEER 2003). On the other end of the spectrum, the closet is implicitly construed as a dark, claustrophobic, and shameful space, and as a condition which coincides with immaturity, immorality, secrecy, and dishonesty (HOPCKE 1993; MEYER and DEAN 1998).

Research suggests that members of fat activist groups and the LGBTQ movements strategically employ essentialist positions in their attempts towards gaining political and legal rights (e.g., BALL 2006). For example, studies have revealed how queer and fat activists voice an out-and-proud self, in order to affirm who they are, thus signifying their transition to a “fixed” identity (e.g., MURRAY 2005; NASH 2008). While these collective efforts are implemented to challenge the oppressive nature of heteronormativity and thin normativity, they may also lead in solidifying new boundaries of identity and similarly inflexible categories of knowledge.

Scholars adopting a Foucauldian perspective liken the experience of coming out to the act of confession; while the confession may provide the speaking subject with agency, and with the possibility to voice a “true”

discourse about themselves, at the same time, it ensures their entry “into complex nets of self and social surveillance” (KOTZE and BOWMAN 2018: 4). Under this light, those queer and fat subjects who discover and express their sexual and fat identities, unavoidably ensure their own transformation into objects to be measured, assessed, and regulated.

In her groundbreaking article “Mapping the margins: intersectionality, identity, and violence against women of color”, Kimberlé Crenshaw (1991) examines developments in political organization, and the role that a number of movements have played in the life of different members of various identity categories in America. She argues that “the problem with identity politics is not that it fails to transcend difference, but rather the opposite—that it frequently conflates or ignores intragroup differences” (CRENSHAW 1991: 1242). Drawing on black feminism, Crenshaw (1989) recognized the limitations of the single-axis paradigm of identity in research and political activism, and developed the concept of intersectionality in an attempt to stress how different axes of subordination cut across one another.

Building on Crenshaw’s theory, Patricia Collins (1990) introduced the idea of the matrix of domination, claiming that multiple oppressed identity statuses produce distinctive social realities and interlocking systems of oppression, depending on the individual’s social positioning in the matrix. The wealth of literature available on intersectionality, as well as the ongoing engagement with the topic reveal that scholarly and activist debates on multiple axes of subordination are still relevant and provide fertile ground for critical examination.

For instance, in the introduction to the special issue of *Fat Studies* entitled “Reflective intersections”, Pausé’s article (2014) examined the ways in which fat studies research has incorporated intersectional lenses unfolding the interrelationship of fatness with other socially stigmatized categories and demonstrating the fluidity and ambivalence of embodied identities.

The concept of ambivalence, according to Edgecomb (2017: 32), originates from Freud’s psychoanalytic notion of ambivalence, where “one [impulse] tries to overcome the other through an act of repression”. The place and role of ambivalence, however, has recently been under examination in other disciplines (PIDDUCK 2009; JOHNSON 2015). The sociologist Deborah Gould (2009) problematizes ambivalence by investigating the relationship between LGBTQ radical activism and the adherence to assimilation politics. For Gould (2009: 12), queers experience ambivalence as “a contradictory

constellation of simultaneously felt positive and negative affective states about both homosexuality and dominant, heteronormative society”. One of the most important revelations in Gould’s work is that the interplay between social acceptance and resistance to norms is more ambiguous than we are sometimes led to believe. Queers may wish to belong while at the same time reject those rules that marginalize them. Such an understanding renders ambivalence itself a force that sets aside concrete identity mappings and allows queer subjects to move freely between antithetical identities and desires, without being forced to take a certain side.

Applying the concept of ambivalence to fat activist groups, however, can potentially trigger different reactions. Unlike the queer movement, fat acceptance advocates, focusing around a politics of experience, often retain an unambiguous positionality towards the fat body (LUPTON 2013; NASH and WARIN 2017). In these narratives, a fat individual ought to be decisively and permanently fat, out and proud to avoid being suspected of adherence to thin normativity and betrayal of the fat movement. Yet, as Kathleen LeBesco (2003: 95) has commented, “fat people often manifest a sense of ambivalence about their bodies”. Indeed, compelling intersectional scholarship has brought to light the personal, intimate, and affective experiences of living ambiguously and moving in and out of multiple closets (LEE 2017; WILLIAMS 2000).

Building on previous scholarship, I articulate my ambivalent and complex encounters with the closet, both inside and outside of Greece. Reflecting on my experience as a queer fat boy/man who spent a great deal of his teenage and early adult life in Greece and the United Kingdom, I place personal stories within broader social discourses in an attempt to diversify and geographically fortify a field of research which is still in its infancy outside the United States (see APOSTOLIDOU *et al.* 2016; COOPER 2009).

Following a group of feminist queer scholars, I am interested in examining how the relatively undertheorized concept of ambivalence might serve as a “tool” to conduct cultural critiques: I critically explore my negotiations with the closet inside and outside of Greece, before and after the so-called Greek crisis, in order to revisit and revise notions of gender, sexuality, fat embodiment, agency, and cultural identity.

In the present manuscript, I explicate how the queer/fat closet and coming out constitutes relational phenomena—“phenomena for which others may hold a person accountable in a variety of ways, at a variety of times,

and in a variety of places” (ADAMS 2011: 36). *In contrast to the traditional view of coming out as a linear and one-off affair, I view the closeted and out identities as unfixed, malleable, and open.* Being a fat queer man, and a PhD student in gender and queer studies has influenced my sense of self, as well as the ways I conduct research. In my search for a methodology that would adequately capture my experience of navigating through academic theories and personal stories, I turned to autoethnography.

As a form of qualitative research and writing, autoethnography combines the researcher’s subjectivity within a particular cultural setting and “offers a way of giving voice to a personal experience for the purpose of extending sociological research” (WALL 2008: 38). For Muñoz (1999: 82), autoethnography is “a strategy that seeks to disrupt the hierarchical economy of colonial images and representations by making visible the presence of subaltern energies and urgencies in metropolitan culture”. Following this line of reasoning, I argue that autoethnography is an approach that can potentially disturb canonical systems of knowledge, and give voice to subject positions that often remain unheard in mainstream social research. In this light, autoethnography constitutes a political and intellectual tool that may unearth and bring to the fore lived experience, vulnerability, and polyphony in academic research and writing.

Among the variety of formats available to write autoethnographically, I align myself with a group of researchers who use autoethnographic vignettes in their work (HUMPHREYS 2005; PITARD 2016). Autoethnographic vignettes serve “as a means of enhancing the representational richness and reflexivity of qualitative research” (HUMPHREYS 2005: 840), but, most importantly, invite “readers to relive the experience through the writer’s or performer’s eyes” (DENZIN 2000: 905). In their productive tensions between embodied biography and critical social theory, vignettes “are constructed as plausible, vivid examples of situations which are intended to be effective in generating conversations, ideas, group discussion” (RADESJO 2017: 8). Vanessa Matthews (2018), for instance, employed autoethnographic vignettes to narrate her breastfeeding experience; split between the identities of mother and researcher, Matthews defies conventional social scientific preoccupations, and employs two different voices to explain how the disrupted performances of her gendered body challenge and reconfigure urban public spaces, as well as her own subjectivity.

Much like Matthews, the vignettes I selected for this article aim to

provide a glimpse into the ambivalent stances that my fat queer body has occupied in different spatiotemporal contexts. These excerpts are inspired from diary notes, translated from Greek to English, and based on actual events that took place during my earlier years. Writing about past experiences in the present moment, though, poses “epistemological conundrums [which] emerge from the manifold and shifting/shifty perspectives of stories told after a lapse of time and where different contexts and changed circumstances afford multiple interpretative vantage points” (RICKARD 2014: 353). William Tierney (1998: 62) argues that “intense moments of personal experience tell us something not so much about the “real” but about how individuals remember what they perceive to be the real”.

My intention through these vignettes is not to relay “legitimate” and “objective” findings, nor to provide a generalizable image of what it means to be queer, Greek, fat, and male in Greece and the UK. In the process of writing about/through the self, I take inspiration from George Marcus’s (1998) cautioning against the controlling conventions that established the social scientific authority of the ethnographic genre. Far from an attempt to circumscribe the space and potential of my object study, in this paper I produce texts, which are “many sited, intertextual, always open-ended, and resistant to theoretical holism, but always committed to cultural criticism” (MARCUS 1998: 567). The academic and personal, distant and at times informal language identified throughout the following pages illustrate the multiple planes of identity I used to occupy and still do. Through this venture, it is my hope to expose the power and potentialities of the closet in all its messiness, shed light on a plurality of inner voices, and suggest different ways of living inside our bodies and in-between identities.

PRE-CRISIS GREECE AND THE CLOSETED SUBJECT

I was born and raised in Athens, Greece. For as long as I can remember, I have liked boys and food. Although I kept my preference for people of my own sex private when I was younger, my girth has always been visible, making a loud enough statement without my consent.

In school I was fat, or, at least, fatter than other boys my age. In my family circle, however, I never received any negative comments or criticism. My experience within the familiar familial context suggests the potentially distinct ways that different social spaces regard bodies, as the following vignette illustrates:

Vignette 1: It is my uncle's birthday, and I go to his house to help my aunt with the preparations for dinner. After a couple of hours, the first guests begin to arrive, including my cousin. We kiss each other and she stays in the kitchen with us. At some point, my uncle enters the kitchen only to see me in front of the sink, while my cousin is sitting and chatting with my aunt. He scolds me for washing the dishes, saying that this is not an acceptable activity for real men. Furthermore, addressing my cousin, he points out that she has *fuskosi* (swelled up), to remind her that she has probably gained weight, and asks her to finish the dishes. When he leaves the kitchen, I do not know what to say (Age 10).

About twenty years have passed since this experience, yet whenever I enter the kitchen in my aunt's house, the memory of this relatively insignificant incident still remains alive. So does my uncle's voice. There is power in the words. Speaking about fatness has the ability to affect fat individuals in diverse ways. The markedly distinct responses that different bodies elicit can be explained on the basis of the unwritten "laws" that govern gender within the family context. Influential studies in the U.S. (RALEY and BIANCHI 2006; SAGUY and WARD 2011) bring to light differential treatment and expectations, depending on the gender of the family members, and demonstrate that fat stigma weighs more heavily on women than on men. In my case, while I received a warning for not performing my gender role "properly", my fat identity remained intact, on the basis of my patriarchal privilege as a cisgender and straight-until-proven-otherwise teenager.

Affective forms of corporeal encounters, however, vary across time and space, particularly when the body's flesh is on display. As Deborah Lupton (2013: 75) highlights, "going out into public spaces can be confronting for fat people, as they feel the assessing gazes of others upon their bodies, particularly in places such as beaches and swimming pools". The exposure of the flesh can potentially exacerbate a person's body insecurities and self-image; this is even more the case when the environment in which body parts are revealed is competitive. In Windram-Geddes's (2013) interviews with PE teachers and female pupils in Scottish primary and secondary schools about health and fatness, girls expressed fears and feelings of fatness in their encounters with the swimming pool water and other discursive spaces of sports. Since childhood is the time period during which we begin to understand our embodiment, the way others receive our corporeality plays a vital role in the relationship that we build with ourselves (HORTON and KRAFTL 2006). In the following vignette, I highlight my initial encounters

with the swimming pool and the feelings of discomfort I experienced as a fat member of a competitive swim team:

Vignette 2: Swimming is really entertaining and I have met very nice people on my team. I have worked hard and my effort appears to have been rewarded. Yesterday, I was “upgraded” to a competitive swim team, and today I have visited my coach’s office to discuss our next steps and goals. There are days like today when I feel so confident about my body, so happy with my physical appearance. The door opens and my coach enters his office.

He tells me that he is aware of the progress I have made so far, yet he emphasizes the need for more discipline and hard work. If I want to stay in the new team, I have to lose weight and intensify my workout. Later that same day, I see my dietician; she calculates my body mass index (BMI) and sounds disapproving while telling me that based on my sex, age, and height, I have to lose at least 15 kilos (Age 13).

Despite its widespread and longstanding adoption as a measure of adiposity, numerous scholars have pointed to the use of BMI as a pseudoscientific framework to measure body fat or health (ERNSBERGER 2012; JUTEL 2001). Back in the time, although I could not possibly be aware of the existence of such studies, I was still wondering: How could a simple mathematical operation using my height, sex, and weight detect if I am healthy or not? Despite these dissident voices in my head telling me that something was not right, I did not dare to stand against medical discourse. Besides, the rest of the guys on my team were within the “healthy weight range” and I was the only one to stand out for the wrong reasons. I experienced feelings of guilt, exposure, and complete failure. Many times I went on extreme diets for drastic weight loss. Many times I skipped meals and reduced food portions to the minimum to make my fat body smaller. In the end, I could not help but binge eat.

Vignette 3: I am at Luna Park with a friend of mine from high school. I have known this friend for many years, and I have never managed to tell him how much I like him. I am convinced that this is the right time and place to make my confession. We wait in the queue for the rollercoaster. When our turn comes, the woman who validates the tickets looks at us and asks that I sit alone in a car, adding that it is for my own safety. I am gently harassed because of my fatness and humiliated in front of so many people, but I comply with her instructions. No matter how much I want to express my feelings to my friend, I no longer feel that I can take the risk of coming out as queer (Age 16).

The preceding story illustrates how fatness invades public spaces and redefines the boundaries between normalcy and aberrance. Drawing on Julia Kristeva, Lesleigh Owen (2015: 2) notes how “the concept of the abject captures the horror, fascination, terror, and titillation of fat bodies as they live, breathe, and represent”. Indeed, seeing the story from a distance, the words of the Luna Park employee appear to exude feelings of fear and repulsion at the sight of my fat body, while at the same time they deny my agency. While the woman at Luna Park justified herself on the grounds that she was pursuing what was in her best interest to ensure the safety of the park visitors, including mine, her action still constituted a form of microaggression and an act of discrimination.

The vignette shows not only the repercussions of being fat in a thin-centric world, but most importantly, how symbolic violence passes unnoticed even by the victim of violence (BOURDIEU 2001). Such occurrences, however, can be even more distressing when combined with hostile reactions from strangers. The vignette that follows illustrates the social construction of beauty inside and outside the LGBT community and the politics of exclusion in dating apps, which at times leave people like me on the margins:

Vignette 4: Yesterday, I created an account on a famous gay dating app. After uploading a picture showing my face from a flattering angle, I receive a bunch of messages from men and I start chatting with some of them. A guy who looks interesting and funny asks me on a date and I say yes. Towards the end of our conversation, and after having set a time and place to meet, he asks for other pictures and I agree to send him more. In a few minutes, he replies back to me saying: What’s wrong with you? I say no fatties, can’t you read? (Age 19)

The vignette above demonstrates the intricately woven web that is power, body normativity, and gender identity, affirming Samantha Murray’s (2007: 364) argument that the normatively thin body, even in its absence, inhabits “not only a space of power and influence,” but also acts as an entity “projecting onto our perception” a “backdrop of normalcy that structures our readings of certain bodies as either normative or aberrant”. Furthermore, it echoes the findings of Tom Penney (2014) and Laura Thompson (2018), whose studies in digital environments found that straight women and gay men often receive harassing messages on dating apps, which reify fatphobic, homophobic, and/or misogynist discourses.

This message, along with others that followed, somehow contributed to my repositioning to the fat/queer closet. I deactivated my account on that app and convinced myself that I would never meet someone who would find me attractive. In the meantime, I finished school and enrolled at the university. Parallel to my studies, I was working as an English teacher at a foreign language institute. My life, split between work and university studies, left little time for socializing. My fat body was there, but I did not have time to think about it. During the third year of my bachelor's degree, I received an email from the university, which invited students to express their interest in spending a semester at Manchester Metropolitan University, as part of an exchange program. While I was studying English literature at the time, I had never really considered the possibility of living in the UK. Without second thoughts, I applied and, in a week, I was accepted into the program and preparing to move.

UNITED KINGDOM AND THE AMBIVALENT SUBJECT

I went to Manchester in 2009 and, since then, I have lived in different cities in the United Kingdom. Andreas Onoufriou (2010), in his research about the politics of masculinity and homosexuality, quotes a research participant who points to the strict heteronormative system which is prevalent in Cyprus and links it to many gay men's decision to emigrate to more LGBT-friendly countries, such as France and the United Kingdom. Trying to untangle the thread of my life, I can now sense how trapped I felt in Greek culture and longed to escape to an "exotic elsewhere" that would provide me with the possibility to start my life anew.

When starting my Master's, I could not believe that a small city such as Bath could have such a vibrant LGBTQ community at the university. Within this safe space, I chose to be open about my sexuality, but hide my Greekness. This decision was due partly to the fact that Greece was a country where I never felt confident enough to live and behave as I desired. Furthermore, the advent of the financial crisis reinvigorated a return to a stereotypical and negative discourse officially voiced by Europe's media towards Greeks. Generally speaking, the United Kingdom had traditionally been a dynamic country destination attracting a high number of Greeks wishing to study and/or find employment. Within this new crisis-led migration, however, being Greek in the UK acquired different connotations and became associated-at least in certain social circles- with

particular characteristics, such as laziness, lethargy, and unaccountability. As a result, not only did I have to defend myself for being fat and a priori lazy, but I also had to bear the burden of being an indolent Greek in a foreign country. Out of a sudden, my Greek and fat identity did not only intersect, but actually reinforced each other rendering me doubly marginalized, doubly liminal. With this in mind, I consciously abstained from becoming a member of the Greek university community, and I did not socialize with many Greek friends.

A “problem” with the closet, however, according to Samuel Chambers (2009: 34), is that it constitutes a space that individuals cannot “fully inhabit or fully vacate”. Despite all of my attempts, my strong accent combined with my dark skin and body/facial hair usually betrayed me. In those social interactions where I could not avoid admitting I was Greek, I assumed the function of cultural representative of Greece in the UK, answering questions about the financial condition of people in my country, and the experience of being a “poor Greek in the United Kingdom”. At other times, however, the discussion would shift from the effects of austerity to conventional topics such as Greek cultural heritage, food, and famous touristic destinations.

Suddenly, my Greekness was outside the context of Greece and had taken a variety of dimensions, to the point that it even overshadowed other identities. I did not accept and take ownership of my fat body during all this time. When others talked about junk food and pastry, I craved to share the type of recipes and meals I enjoyed cooking and consuming; yet most of the times, I hesitated to take part in these conversations. Even when my friends and I would go out to restaurants for dinner, I ordered from the low calories menu, stating I was on a diet. By doing so, I was trying to hide in plain sight, implying that my fat body was only temporary, that I was a compliant and good fatty, and that I was already on my way to Thin-land.

While encounters in many public and semi-public spaces were often accompanied by stress and anxiety, in the following I describe a different experience in the semi-public space of a gay club in London:

Vignette 5: One night, I was dancing at a club with my friends when a man looked at me, smiling. I returned his smile clumsily and then turned back to look at my friends out of timidity. I felt embarrassed because I guessed that he must have been smiling at someone else or had placed a bet on me. After a couple of minutes, he came closer and started a conversation. He thought that I was Spanish,

but when I revealed myself as Greek, he looked at me passionately, touched my beard, and kissed me. “I should have known! You are a genuine Greek bear... and a very cute one.” Although I was overly excited and flattered, a part of me could not trust this person (Age 23).

In the above instance I articulated ambivalence between the desire to relax and enjoy another body’s company on the one hand, and the fear of unworthiness and self-rejection on the other. As a result of predominantly negative attitudes towards my obesity, I have not developed particularly empowering images about myself, and I am not the only one. In her insightful study of fat women’s sexual and dating experiences in the US, Jeannine Gailey (2012) revealed the existence of sexual self-rejection in fat women due to fat phobia. In a similar vein, Jason Whitesel’s research (2014) on an international big gay men’s social club spotlights how fat gay men experience body shame and negative self-perception, even in safe and welcoming environments.

Despite an initial difficulty convincing myself that I was not a fat victim of “hogging”¹ (see GAILEY and PROHASKA 2006), the aforementioned encounter in the club constitutes the driving force that altered my relationship with my Greek fat/queer body. For many queer men like myself, the space of the gay club is imagined as a site where only thin, masculine, and toned men are welcomed. While the club in London was undoubtedly occupied by such bodies, it simultaneously gave room to fat individuals who derailed from “the hard and slender masculine body images presented by the health and beauty industries as ideal, even normalized” (BEATTIE 2014: 117). What therefore became clear to me through this experience is how deeply embedded I was in the very oppressive and restraining discourses from which I wished to set myself free.

Over time, my conception of being fat and queer began to change. I have even reconsidered my relationship with my cultural identity; besides, my Greekness has served as an effective icebreaker for dates with men, and for networking. Now, instead of occupying a stable identity at all times, I experiment with those culturally available categories and roles as an active agent.

¹ I learned the concept from Jeannine Gailey and Arianne Prohaska who examine hogging as a practice initiated by individuals or groups of men who target overweight or obese women for sexual encounters. In contrast to fat fetishists, men who participate in hogging practices are not necessarily sexually interested in obese bodies; they aim to exploit a fat person’s stereotypical low self-esteem or to derive amusement for themselves and their friends by engaging in sexual activities with individuals who are overweight (GAILEY and PROHASKA 2006).

The form of ambivalence I propose, reminiscent of Rosi Braidotti's (1994: 6) notion of nomadism, constitutes "a performative metaphor that allows for otherwise unlikely encounters and unsuspected sources of interaction of experience and of knowledge". Living in between "languages" and inhabiting different identities may be difficult at times; yet, it can also usher the individual to a better understanding of the self as a project under construction. In an attempt to explore ambivalence in the closet experience and reveal alternative ways of occupying identities, Tony Adams argues (2011: 132):

By recognizing and embracing the possibility of always residing in paradox, a person can work to make interactional peace regarding same-sex attraction, a peace knowing that a definitive state of relational certainty can never be achieved, regardless of what is said or done.

Adams's account of sexuality holds considerable promise for alternative visions of subjectivity. Indeed, taking into account the central role that coming out and the closet play in Western culture, Adams effectively rejects the concept of a singular knowable identity, which is achieved through coming out, and opts for more ambiguous and contingent ways to live the closet. This distancing from dualistic logics, which obligate the subject either to come out or stay in the closet, allows him to envision politics as always open, ongoing, and never fully stable.

Exploring the queer potential of ambivalence may provide fertile ground for the exploration of the queer/fat closet across different times and spaces. Elbie van den Berg argues that the closet is a dangerous, fabricated notion (2016: 27) with the power to impose certain lifestyles and ways of being upon different bodies. While acknowledging the closet debate as well as the theoretical standpoints of both assimilationists and neoliberalists, van den Berg steps beyond this dichotomy and proposes an alternative approach to the closet; she suggests that making sense of the closet through predetermined hegemonic criteria and fixed understandings of identity expression might not be very productive. Instead, it is more useful to examine the closet through a phenomenological/agentive approach. When the attention is shifted from preconceived notions of embodiment to how identity "as lived and experienced is to be understood in terms of, and within the limits of, what it reveals in experience" (2016: 27), it becomes easier to understand

the value of subjectivity and human experience in interrogating the closet. Thus, although the experience of the closet has been associated with devaluation, pathology, and stigma, a phenomenological/agentive understanding of the closet may provide disenfranchised subjects with an opportunity to understand the matrix of social relations in which their marginality is situated and even “produce their own representations of themselves” (2016: 27). Van den Berg, among other gender theorists and fat activists, gives prominence to personal opinions and feelings. In this way, her work demonstrates that the openness and inclusivity of ambivalence may serve as a useful tool in opting for new agentive ways of being queer, fat, and ultimately human.

I recently pondered the changes that my body has undergone over the years. My body weight has oscillated between almost “normal” and fat several times. By extension, my dress size has been large, medium, extra-large, large again, and so on. Sometimes, I still feel bad about my weight and I engage in healthy nutrition plans. Other times, however, I feel pretty confident about my shape and size, and even flaunt my fat. In May 2019, after spending two months of “voluntary isolation” to focus on my doctoral thesis, I met some of my best friends who were quick to notice my body changing. In the past, weight loss compliments would have made me extremely happy. At the moment however, I do not necessarily see weight loss and thinness as something to celebrate or brag about. My body weight is close to “normal” now but I cannot promise that I will not gain kilos anytime soon. Neither can I guarantee that I will not commit myself to a diet or hide my sexual or cultural identity in certain circumstances.

According to Hongwei Bao (2013: 139), “identity categories may have been set up before we enter into them; yet it is how people live all these identities in their everyday lives that makes these categories more flexible and less restrictive”. In a similar direction, LeBesco’s work (2003, p.13) proposes a shift away from unambiguous body politics and encourages more playful and joyfully noisy ways of performing our multiple identities in our daily reality. Borrowing Bao and LeBesco’s ideas, if the act of coming out and staying in the closet are as frightening and oppressive as we let them be, why not start to soften these seemingly solid categories? It is perhaps discomfoting not to take the road more often traveled. Nevertheless, I find it energizing to see myself as an ambivalent agent and inscribe pathways of living and being that transcend the norm for a change.

CONCLUSION

In this article, I followed the recent academic discussion of the “closet” and attempted to examine a gap in the scholarly literature that exists at the intersection of body studies and queer theory. Deploying personal experience and an autoethnographic approach, I recounted formative events from my teenage and early adult years, while living in Greece and the United Kingdom. Through the employment of autoethnographic vignettes, I explored my negotiations with the closet across different spatiotemporal settings.

These moments of the past do not represent all queer fat men, nor are they intended to proffer a picture of queer and fat politics in Greece. Instead, they illustrate my body’s spatial and affective encounters with the closet. In the last part of the article, I concluded with a call for qualitative scholars to employ intersectional perspectives on fatness and engage in more personal, intimate, and visceral ways of approaching their research, thus “fattening” the space for unforeseen and surprising knowledge gaps that “traditional” research methods may not be able to fill.

Spyridon Chairetis

DPhil Candidate – University of Oxford
spirosche@gmail.com

REFERENCES

- ABES, E.S. and JONES, S.R. 2004, ‘Meaning-making capacity and the dynamics of lesbian college students’ multiple dimensions of identity’, *Journal of College Student Development*, 45, 6: 612-632, DOI: 10.1353/csd.2004.0065.
- ADAMS, T.E. 2011, *Narrating the Closet: An Autoethnography of Same-Sex Attraction*, Left Coast Press, Walnut Creek, CA.
- APOSTOLIDOU, S, KAKARI, F. *et al.*, 2016, *Political Fatties: Aspects of Fatness as a Political Identity*, Queer Ink, Athens, Greece.
- BALL, C.A. 2006, ‘Essentialism and Universalism in Gay Rights Philosophy: Liberalism Meets Queer Theory’, *Law and Social Inquiry*, 26, no.1: 271-293, DOI: 10.1111/j.1747-4469.2001.tb00178.x.
- BAO, H. 2013, ‘A queer ‘comrade’ in Sydney’, *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 15, 1: 127-140, DOI: 10.1080/1369801X.2013.771012.

- BEATTIE, S. 2014, 'Bear Arts Naked: Queer Activism and the Fat Male Body', in C. Pausé, J. Wykes and S. Murray (eds.), *Queering Fat Embodiment*, Ashgate, Surrey and Burlington: 115-129.
- VAN DEN BERG, E. 2016, 'The closet': A dangerous heteronormative space', *South African Review of Sociology*, 47, 3: 25-43, DOI: 10.1080/21528586.2016.1182445.
- BOURDIEU, P. 2001, *Masculine Domination*, Stanford University Press, Stanford, California.
- BRAIDOTTI, R. 1994, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.
- CHAMBERS, S.A. 2009, *The Queer Politics of Television*, I.B. Taurus, London-New York.
- COLLINS P.H., 1990, "Black feminist thought in the matrix of domination", in P.H. Collins (ed.), *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*, Unwin Hyman, Boston: 221-238.
- COOPER, C. 2009, 'Maybe it should be called Fat American Studies', in E. Rothblum and S. Solovay (eds.), *The Fat Studies Reader*, New York University Press, New York-London: 323-333.
- CRENSHAW, K. 1989, 'Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine', *University of Chicago Legal Forum*, 1989, 1: 139-168, accessed 28 August 2018, <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>.
- CRENSHAW, K. 1991, 'Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, and Violence Against Women of Color', *Stanford Law Review*, 43, 6: 1241-1300, DOI: 10.2307/1229039.
- DENZIN, N.K. 2000, 'The practices and politics of interpretation', in N.K. Denzin and Y.S. Lincoln (eds.), *Handbook of qualitative research*, Sage, Thousand Oaks, CA: 897-922.
- VAN DER MEER, T. 2003, 'Gay Bashing: A Rite of Passage?', *Culture, Health & Sexuality*, 5, 2: 153-165, DOI: 10.1080/136910501164137.
- EDGEComb, S.F. 2017, *Charles Ludlam Lives! Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac, and the Queer Legacy of the Ridiculous Theatrical Company*, Michigan University Press, Michigan.
- ERNSBERGER, P. 2012, 'BMI, Body Build, Body Fatness, and Health Risks', *Fat Studies*, 1, 1: 6-12, DOI: 10.1080/21604851.2012.627788.
- GAILEY, J.A. and PROHASKA, A. 2006, "'Knocking off a Fat Girl:' an Exploration of Hogging, Male Sexuality, and Neutralizations', *Deviant Behavior*, 27, no.1: 31-49, DOI: 10.1080/016396290968353.
- GAILEY, J.A. 2012, "Fat Shame to Fat Pride: Fat Women's Sexual and Dating Experiences", *Fat Studies*, 1, 1: 114-127, DOI: 10.1080/21604851.2012.631113.

- GOULD, D. 2009, *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- HOPCKE, R.H. 1993, "Homophobia and analytical psychology", in R.H. HOPCKE and K.L. CARRINGTON (eds.), *Same-sex love and the path to wholeness*, Sham-bhala, Boston: 68-87.
- HORTON, J. and KRAFTL, P. 2006, "What else? Some more ways of thinking and doing 'Children's Geographies'", *Children's Geographies*, 4, 1: 69-95, DOI: 10.1080/14733280600577459.
- HUMPHREYS, M. 2005, 'Getting Personal: Reflexivity and Autoethnographic Vignettes', *Qualitative Inquiry*, 11, 6: 840-860, DOI: 10.1177/1077800404269425.
- JOHNSON, K. 2015, *Sexuality: A Psychosocial Manifesto*, Polity Press, Cambridge.
- JUTEL, A. 2001, "Does size really matter? Weight and values in public health", *Perspectives in Biology and Medicine*, 44, 2: 283-296, DOI: 10.1353/pbm.2001.0027.
- KOTZE, E. and BOWMAN, B. 2018, "Coming-Out Confessions: Negotiating the Burden of Lesbian Identity Politics in South Africa", *Journal of Homosexuality*, 65, 1: 1-18, DOI: 10.1080/00918369.2017.1310545.
- LEBESCO, K. 2003, *Revolt Bodies: The Struggle to Redefine Fat Identity*, University of Massachusetts, Boston.
- LEE, J. 2017, 'Ripping Off the Mask: A Queer, Kinky, Fat Masquerade', *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*, 4, 1: 114-120, DOI: 10.14321/qed.4.1.0114.
- LUPTON, D. 2013, *FAT*, Routledge, London-New York.
- MARCUS, G. 1998, *Ethnography through Thick and Thin*, Princeton University Press, New Jersey, Princeton.
- MATTHEWS, V. 2018, 'Reconfiguring the breastfeeding body in urban public spaces', *Social & Cultural Geography*: 1-19, DOI: 10.1080/14649365.2018.1433867.
- MEYER, I.H. and DEAN, L. 1998, 'Internalized homophobia, intimacy, and sexual behavior among gay and bisexual men' in G. Herek (ed.), *Stigma and sexual orientation: Understanding prejudice against lesbians, gay men, and bisexuals*, Sage, Thousand Oaks, CA: 160-186.
- MUÑOZ, J.E. 1999, *Disidentifications: Queers of colour and the performance of politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MURRAY, S. 2005, '(Un/Be)Coming Out? Rethinking Fat Politics', *Social Semiotics*, 15, 2: 153-163, DOI: 10.1080/10350330500154667.
- MURRAY, S. 2007, 'Corporeal Knowledges and Deviant Bodies: Perceiving the Fat Body', *Social Semiotics*, 17, 3: 361-373, DOI: 10.1080/10350330701448694.
- NASH, J.C. 2008, 'Re-Thinking Intersectionality', *Feminist Review*, 89: 1-15.
- NASH, M. and WARIN, M. 2017, "Squeezed between identity politics and intersectionality: A critique of 'thin privilege' in Fat Studies", *Feminist Theory*, 18,

- 1: 69-87, DOI: 10.1177/1464700116666253.
- ONOUFRIOU, A. 2010, "Proper masculinities" and the fear of feminisation in modern Cyprus: university students talk about homosexuality and gendered subjectivities', *Gender and Education*, 22, 3: 263-277, DOI: 10.1080/09540250903283413.
- OWEN, L.J. 2015, 'Monstrous Freedom: Charting Fat Ambivalence', *Fat Studies*, 4, no.1: 1-13, DOI: 10.1080/21604851.2014.896186.
- PAUSÉ, C. 2014, 'X-Static Process: Intersectionality Within the Field of Fat Studies', *Fat Studies*, 3, no.2: 80-85, DOI: 10.1080/21604851.2014.889487.
- PENNEY, T. 2014, 'Bodies under Glass: Gay Dating APPS and the Affect-Image', *Media International Australia*, 153, 1: 107-117, DOI: 10.1177/1329878X1415300113.
- PIDDUCK, J. 2009, 'Queer Kinship and Ambivalence: Video Autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung', *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15, 3: 441-468, DOI: 10.1215/10642684-2008-031.
- PITARD, J. 2016, 'Using Vignettes Within Autoethnography to Explore Layers of Cross-Cultural Awareness as a Teacher', *FORUM: Qualitative Social Research*, 17, no.1, accessed 28 August 2018, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2393/3922>.
- PLUMMER, K. 1995, *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*, Routledge, London.
- RADESJO, M. 2017, 'Learning and growing from 'communities of practice': autoethnographic narrative vignettes of an aspiring educational researcher's experience', *Reflective Practice*, 19, 1: 68-80, DOI: 10.1080/14623943.2017.1361917
- RALEY, S. and BIANCHI, S. 2006, 'Sons, Daughters and Family Processes: Does Gender of Children Matter', *Annual Sociological Review*, 32, 1: 401-421, DOI: 10.1146/annurev.soc.32.061604.123106.
- RICKARD, A. 2014, 'A Not-so-simple Story from My Life': Using Auto-ethnography and Creative Writing to Re-frame the Heteronormative Narratives of School Life', *Changing English: Studies in Culture and Education*, 21, 4: 348-358, DOI: 10.1080/1358684X.2014.969021.
- ROTHBLUM, E. and SOLOVAY, S. (eds) 2009, *The Fat Studies Reader*, New York University Press, New York-London.
- SAGUY, A.C. and WARD, A. 2011, 'Coming Out as Fat: Rethinking Stigma', *Social Psychology Quarterly*, 74, 1: 53-75, DOI: 10.1177/0190272511398190.
- THOMPSON, L. 2018, "'I can be your Tinder nightmare': Harassment and misogyny in the online sexual marketplace', *Feminisms and Social Media*, 28, 1: 69-89, DOI: 10.1177/0959353517720226.
- TIERNEY, W.G. 1998, 'Life-History's History: Subjects Foretold', *Qualitative Inquiry*, 4, 1: 40-70, DOI: 10.1177/107780049800400104.

- WALL, S. 2008, 'Easier said than Done: Writing an Autoethnography', *International Journal of Qualitative Methods*, 7, no, 1: 38-53, DOI: 10.1177/160940690800700103.
- WHITESEL, J. 2014, *Fat Gay Men: Girth, Mirth, and the Politics of Stigma*, New York University Press, New York-London.
- WILLIAMS, R.D. 2000, 'Conquering the Fear of a Fat Body: The Journey toward Myself', in O. Edut (ed.), *Body Outlaws: Young Women Write about Body Image and Identity*, Seal Press, Seattle, WA: 176-186.
- WINDRAM-GEDDES, M. 2013, 'Fearing fatness and feeling fat: Encountering affective spaces of physical activity', *Emotion, Space and Society*, 9, 1: 42-49, DOI: 10.1016/j.emospa.2013.06.006.

“That dog is real”: queer identities in the new Wes Anderson film *Isle of Dogs*

BIANCA FRIEDMAN

ABSTRACT: The representation of animals in movies deals with an unavoidable premise which has pragmatic consequences: movies are made by humans, for humans. Therefore, since humans usually define their identity in opposition to animals, representing them as individuals implies a problematic application of human categories to animal characters’ performance. Trying to combine queer theories with Animal Studies, I propose an analysis of Wes Anderson’s latest movie, *Isle of Dogs*, and in particular a reflection on the relationship between animals and machines. This article first focuses on the stop-motion technique which has been used to create speaking animal characters. Then, it explores how the machines are used by humans with animals in the movie and what ambiguities can emerge. Finally, it closes with a reflection on how the dogs relate to an identity constructed and ascribed to them by human society.

KEYWORDS: *Isle of Dogs*, Animal Studies, Queer Studies, Film Studies

*To all the animals for whom I have cared
To all the animals who have cared for me*

Gregor was shocked when he heard his own voice answering, it could hardly be recognised as the voice he had had before. As if from deep inside him, there was a painful and uncontrollable squeaking mixed in with it, the words could be made out at first but then there was a sort of echo which made them unclear, leaving the hearer unsure whether he had heard properly or not. [...] “That was the voice of an animal”, said the chief clerk, with a calmness that was in contrast with his mother’s screams. [...] Gregor, in contrast, had become much calmer. So they couldn’t understand his words any more, although they seemed clear enough to him, clearer than before – perhaps his ears had become used to the sound.

(KAFKA 1915; Eng. Tr. 2012)

1. INTRODUCTION

Queer is often used as a synonym for LGBTI, but the object of analysis of *queer* is more abstract and general, which is what makes it such a productive hermeneutical category. *Queer* deals with denaturalisation of

categories and their performances, especially when defining social identities, and it questions all kinds of identities, their representations and what is considered normal or natural in a given society.¹ Since this denaturalisation unveils the mechanisms of legitimation and inclusion/exclusion operated by systems of power that are otherwise invisible to the subjects produced – in a Foucauldian perspective – by the systems themselves,² the subversive potential of *queer* is to question and dismantle the potentially violent construction of identity categories. This hermeneutical category is particularly suitable for an analysis of human-animal relationships³ and the queer purpose of deconstructing what is socially construed as “normal” in this binary opposition – which has such deep connections with the construction of both human and animal identities – reflects the object of the new interdisciplinary fields of Human-Animal Studies and Critical Animal Studies, as spelled out in Margo DeMello’s introduction:

We try to make visible what was once invisible or what is so taken for granted that we never even consider it (DEMELLO 2012: pos. 631).

In this article I will focus on American filmmaker Wes Anderson’s most recent movie, *Isle of Dogs* (2018), whose story questions the animal-machine relationship. In a dystopian future, in the Japanese city of Megasaki, a plague of dog-flu and similar diseases becomes widespread among the dog population of the city. Consequently, the political leader of the city, Mayor Kobayashi, decides to confine all dogs from the city deporting

¹ This definition of queer is articulated in considerable depth by Dell’Aversano: “According to this vision, the most basic, and at the same the most abstract, idea in queer studies is the deontologization of categories, first of all of the categories towards which a given culture makes it compulsory to position oneself, those which define social identity. Performativity, which is arguably the most widely applied concept in queer theory, is, from the logical viewpoint, nothing but a consequence of this questioning and deconstruction of categories: unless social categories are deontologized, they cannot be revealed as nothing more than the outcome of the iteration of performances” (2018: 38).

² In Dell’Aversano (2010: 89), the author refers to Foucault M., 1975, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris: “As Foucault points out (FOUCAULT 1975), systems of power produce the subjects they subsequently come to represent. This process of production is in no way neutral: it has legitimating and exclusionary aims, but most of all its end is to make these aims impossible to acknowledge by anyone residing and thinking within the system. In order to be unfailingly effective, both legitimation and exclusion have to be naturalized and to become inaccessible not so much to criticism as to simple recognition”.

³ For a systematic analysis of the “natural” divide between humans and animals see Dell’Aversano (2010).

them to an abandoned island, the so-called Trash Island. After a few months, however, Kobayashi’s young nephew Atari sets off with a small plane and lands on Trash Island to find his dog Spots, the first dog ever to be deported. There, Atari will be helped by a group of dogs, while scientists in the city try to find a cure and dog robots are created in order to replace the absent, sick dogs.

Questioning the animal-machine relationship means to focus on two categories through which, *via* a binary opposition, humankind has defined its identity. Interestingly, during his studies in what later became known as Conversation Analysis,⁴ Harvey Sacks first introduced several concepts of a new methodology, later known as Membership Categorization Analysis, very close to queer studies from the ’90 such as Butler and Sedgwick.⁵ Some of his unpublished research is now available thanks to Gail Jefferson’s editorial work, in the two-volume work *Lectures on Conversation*.⁶

From these two volumes we learn that societies use categories to classify individuals and to endow them with identities. In the *Lectures* Sacks explains “how categories are used not only to classify members of a society but also – indeed, chiefly – to order and generate information about them”

⁴ Conversation Analysis is a subfield of sociology, which was developed by Harvey Sacks during his collaboration with Harold Garfinkel. As we read in Dell’Aversano (2018: 37): “Harvey Sacks (1935-1975) is remembered as the founder of conversation analysis; however, his most important published work, *Lectures on Conversation* (the transcription of all his surviving lectures, spanning the years from 1964 to 1972), contains a wealth of insights which transcend the disciplinary boundaries of linguistics, no matter how applied, and find their meaning in an attempt to rebuild, on a rigorously empiric foundation, Sacks’s home field of sociology”.

⁵ Sacks does start from the same basic assumption of queer theory (that identity categories are socially constructed, and that therefore they–and the very process of their construction–can, and should, be deconstructed), but he develops this assumption into a systematic methodology; this has no parallel in queer theory; as a consequence, Sacks’s work is not merely parallel to queer theory, it can actually endow queer theory with tools and concepts which it lacks at present, and which could prove extremely useful. As we read in Dell’Aversano (2018: 45): “If we are willing to put this idea to the test, we cannot help noticing that the birth of queer theory, in this most abstract, but for this very reason most productive sense, predates by far both Butler and Kosofsky Sedgwick’s synchronous work and De Lauretis’s fortunate terminological creativity, but must instead be located in the years between 1964 and 1972, when Harvey Sacks, as he was establishing conversation analysis, devoted a big part of his analytical acumen and theoretical brilliance to the study of the social use of linguistic categorizations, and to analyzing ordinariness not as a trait but as an activity, as the result of ‘work’”.

⁶ The *Lectures* only collect a small amount of Sacks’s unpublished research and many documents have not yet been edited. As underlined in Dell’Aversano (2018: 48): “In the Department of Special Collections of the UCLA library there are 144 boxes of ‘notes, drafts, diaries, unpublished lectures, tapes, lectures, and miscellaneous materials related to the life and work of Harvey Sacks’”.

(DELL'AVERSANO 2018: 52):

It seems that there is a class of category sets. By 'category sets' I mean just that: A set which is made up of a group of categories. There are more than one set, each of which can be named, and they have common properties. And that is what I mean by referring to them as a 'class'.

A first thing we can say about this class of category sets is that its sets are 'which'-type sets. By that I mean that whatever number of categories a set contains, and without regard to the addition or subtraction of categories for that set, each set's categories classify a population. Now, I haven't made up these categories, they're Members' categories. The names of the sets would be things like sex, age, race, religion, perhaps occupation. And in each set are categories which can classify any member of the population. [...]

A second thing we can say about this class of category sets is that its categories are what we can call 'inference rich'. By that I mean, a great deal of the knowledge that members of a society have about the society is stored in terms of these categories. And by 'stored in terms of' I mean that much knowledge has some category term from this class as its subject. [...]

A third feature is that any member of any category is presumptively a representative of that category for the purpose of use of whatever knowledge is stored by reference to that category (SACKS 1992: I, 40-41)

This use of social categories has a tremendous cognitive impact on individuals: people are forced to perform a range of socially understandable actions. If they follow such rule, everything that they do will be socially understandable and, therefore, socially real. A fundamental point Sacks makes is that there are activities assigned to every category which are "bound" to the category itself and which must be performed by the individuals in order to belong to that category. These 'category-bound activities' (CBA) are an important connection between Sack's theory and the queer concept of performance (used both by Butler and Sedgwick⁷).

⁷ Butler (1990) starts from, among the others, a crucial question: "Does being female constitute a "natural fact" or a cultural performance, or is "naturalness" constituted through discursively constrained performative acts that produce the body through and within the categories of sex?" (1990; 2006: xxxi). And the aim of her work is to give a revolutionary answer to it: "The notion of a 'project', however, suggests the originating force of a radical will, and because gender is a project which has cultural survival as its end, the term *strategy* better suggests the situation of duress under which gender performance always and variously occurs. Hence, as a strategy of survival within compulsory systems, gender is a performance with clearly punitive consequences. [...] In what senses, then, is gender an act? As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and re-experiencing of a

Let’s introduce a term, which I’m going to call ‘category-bound activities’. What I mean by that is, there are a great many activities which Members take it are done by some particular category of persons, or several categories of persons [...] (SACKS 1992: I, 241)

Individuals who do not perform the activities which are “bound” to their categories are classified as non-members of those categories and marginalised into ‘boundary categories’.⁸ But another development of Sack’s concept of category-bound activities appears to have a massive relevance:

[T]he term ‘baby’, it’s part of a set of what I’ll call ‘positioned categories’: ‘baby’ ... ‘adolescent’ ... ‘adult’. The dots mean that there are other categories in there, in various places. By ‘positioned’ I mean such a matter as, that ‘B’ could be said to be higher than ‘A’, and if ‘B’ is lower than ‘C’ then ‘A’ is lower than ‘C’, etc. [...]. If there is an activity ‘bound’ to some category of the positioned collection, then one thing that we may find about it is that if a person is a member of another such category and does that action which is bound to this category, then he can

set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation. [...] There are temporal and collective dimensions to these actions, and their public character is not inconsequential; indeed, the performance is effected with the strategic aim of maintaining gender within its binary frame—an aim that cannot be attributed to a subject, but, rather, must be understood to found and consolidate the subject” (2006: 190-191).

Sedgwick (1990: 3) also refers to the notion of performance: “An assumption underlying the book is that the relations of the closet – the relations of the known and the unknown, the explicit and the inexplicit around homo/heterosexual definition – have the potential for being peculiarly revealing, in fact, about speech acts more generally. It has felt throughout this work as though the density of their social meaning lends any speech act concerning these issues – and the outlines of that ‘concern’, it turns out, are broad indeed – the exaggerated propulsiveness of wearing flippers in a swimming pool: the force of various rhetorical effects has seemed uniquely difficult to calibrate. But the vicinity of the closet, even what *counts* as a speech act is problematised on a perfectly routine basis. As Foucault says: ‘there is no binary division to be made between what one says and what one does not say; we must try to determinate the different ways of not saying such things... There is not one but many silences, and they are an integral part of the strategies that underlie and permeate discourses’. ‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularly by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it”.

⁸ The importance of boundary categories in defining a “member” is underlined by Dell’Aversano (2018: 62-63): “Sacks’s analysis focuses on the categories which are used to classify those which the technical vocabulary of conversation analysis today still defines (using a term derived from Garfinkel, and ultimately from Parsons) “members”, that is, members of a society. Among these categories, the most important one is “member” itself, which designates full-fledged members of a social group one of the most important rules of its functioning, which can be inferred by linking various statements in the Lectures, is that the category “member” is defined by its opposition to a number of “boundary categories” (SACKS 1992: I, 71), whose function is to limit and question the right of some individuals or groups to be considered full members of society”.

be said to be ‘acting like an X’, that X being whatever category the activity is bound to. And when “You’re acting like an X” or things to that effect are said, that turns out to be one of two sorts of actions. If the activity is bound to a category lower than the one the person is in, then the statement is a ‘degradation’. If the activity is bound to a higher category than he is in, then the statement is ‘praise’. So that, say, in the case of an ‘adolescent’ found to be crying, they can be said to be ‘acting like a baby’ and that statement will be seen as a ‘degrading’ remark. (SACKS 1992: I, 586)

Sacks says that categories are ‘positioned’, organised into hierarchies: beside the fact that in order for “membership” to be meaningful and perceptible, there must be necessarily someone who is a non-member, there are members of certain categories ‘who own reality’ and who decide if and how someone is not a member and is therefore marginalised into a boundary category.

Sacks’s model shows how humankind has constructed its own identity over time, always assuming a privileged position in defining itself through a positioned relation to other categories, such as animals and machines among others (for instance humanity v divine, humanity v supernatural, humanity v monsters...), that could be considered non-human according to a non-performance of the CBAs which define humanity. As a pragmatic consequence, language reflects this privileged, exclusive status of categories “who own reality”, especially in the relationship (of some sort of superiority) with animals. Since “animals are defined through human linguistic categories – pet, livestock, and working animal – and those categories themselves are related to how the animal is used by humans”, language itself reveals the oppressive power of human categories: “the artificial boundary between ‘us’ and ‘them’ is certainly part of what allows humans to use other animals for human benefit” (DEMELLO 2012: pos. 606).

From Aristotles onwards humans have constructed their identity in opposition to animals, since they were considered non-rational beings,⁹ and

⁹ We read in Aristotle’s *Politics* (Eng. tr. 1944: Vol. 21: Pol. 7 1334b): “This therefore at all events is clear in the first place, in the case of men as of other creatures, that their engendering starts from a beginning, and that the end starts from a certain beginning that is another end, and that reason and intelligence are for us the end of our natural development, so that it is with a view to these ends that our engendering and the training of our habits must be regulated”. And in Aristotle’s *Eudemian Ethics*: (ARISTOTLE Eng. tr. 1981: Vol. 20: *Eud. Eth.* 2 1224a): “Similarly also in the case of living things and of animals, we see many being acted on by force, and also acting under force when something moves them from outside, contrary to the impulse within the thing

in opposition to machines, because they were considered unable to feel emotions according to exactly the same cliché that science fiction literature and cinema has been challenging.¹⁰ But how do animals and machines, that are consequently considered boundary categories, relate to each other? Are they really, always different and even opposite categories in relation to each other and to the category of ‘humans’? These radical distinctions in *Isle of Dogs* become a relevant problem, thanks to interesting technical and narrative solutions proposed in the narrative: they can be considered queer solutions since they question identity boundaries and widen identity possibilities.

A queer analysis of *Isle of Dogs* can help us understand how important it is to denaturalise and deconstruct how humans, in order to define their identity, impose socially shared boundaries separating themselves from other categories and exacting a systematic performance of the CBA from the boundary categories. This is a presumption which can lead to dramatic consequences and behaviours, like the ones we see in the movie, and like the ones we can easily observe in our ordinary lives. Moreover, it helps us understand how the solutions proposed in the movie can become destabilising for potentially violent binary systems of categorisation and of thought, similar to those represented in the film.

This paper starts with a reflection on the stop-motion technique and on the ways in which it has been used in *Isle of Dogs* to create speaking animal characters with the use of puppets, machines and digital effects. It examines how machines in the movie can be used to save the dogs’ lives and how they can become a real threat to the dogs and the ambiguous presence of animal-machine hybrids. The paper closes with a discussion on how the dogs relate to an identity constructed and ascribed to them by human society.

itself. In inanimate things the moving principle is simple, but in living things it is multiple, for appetite and rational principle are not always in harmony. Hence whereas in the case of the other animals the factor of force is simple, as it is in the case of inanimate objects, for animals do not possess rational principle and appetite in opposition to it, but live by their appetite, in man both forms of force are present - that is, at a certain age, the age to which we attribute action in the proper sense; for we do not speak of a child as acting, any more than a wild animal, but only a person who has attained to acting by rational calculation”.

¹⁰ In the contemporary golden age of technology and innovation, major public worries regard the dangers of artificial intelligence and artificial consciousness. From *2001: A Space Odyssey* to more recent examples like *Ex Machina*, the question of the development of consciousness has been explored in great depth in cinema.

2. THE QUEER STOP-MOTION ANIMATION IN *ISLE OF DOGS*

Even if it sounds quite obvious, we necessarily have to remember that movies are made by humans, and that this implies that the human system of logic, emotions and values are used to tell stories, even or, better, especially when the protagonists are boundary categories. In particular, the stop-motion technique can be considered a practical way to create a link, a connection with the boundary category of animals, an operation that troubles the radical human-animal-machine distinction.

Stop-motion is a technique which traditionally involves the use of puppets, and which is now augmented by the use of digital effects to better model the characters in the movies.

Stop-motion animation ‘is in the hands of the people’.¹¹ I say this as a pun. As a craft, the act of animating in stop-motion requires a person to literally place a puppet in their hands and bring it to life, frame by frame. The other meaning is that in the past few years, the art of stop-motion has experienced a renaissance that has not only brought it more prominently into the big film studios, but also brought it into the hands of regular people worldwide (PRIEBE 2011: xvii).

It is a technique which has been used since the beginning of the XX century. Among the first experimental animation shorts that were made in front of the camera, worthy of mention are *The Automatic Moving Company* (1912) directed by Romeo Bosetti and *Bewitched Matches* (1913) directed by Émile Cohl.¹² The first feature-length film was shot by the Russian filmmaker Ladislav Starewitch between 1929 and 1930, *Le roman du renard*, a French version of the XI century tales of Reynard the Fox, an anthropomorphic fox famous for its cruel trickery.

It is interesting to notice how in its history stop-motion animation has often been used to represent animals, monsters (as in *King Kong*, 1933 and *Mad Monster Party*, 1967), imaginary worlds (as in *Alice in Wonderland* 1949, *The Wonderful World of the Brothers Grimm* 1963), all topics and characters which are normally not – to continue with the pun – in the hands of the people. Unfortunately, stop-motion up until the ’90s did not reach great commercial results and this was the reason why many artists often abandoned their projects. However, a change came with the success

¹¹ The emphasis is mine.

¹² This was actually filmed as a stop-motion sequence for a live-action short.

of *Nightmare Before Christmas* (1993):

This was the first time a stop-motion feature was produced with a high-level budget and a wide range of experienced talent in the medium. Disney was back on top, animation was cool again, and stop-motion had been riding the wave of its first major golden age in all of its facets: clay, puppets, and creature effects. *Nightmare* combined nearly every puppet and filmmaking technique that had ever been used for stop-motion, including front/rear projection, double exposure effects, casting in foam latex, ball-and-socket armatures, replacement animation, and strong character performance. The production design was incredibly strong, and another unique feature was the extensive use of modern motion control to make the camera a moving part of the story (PRIEBE 2011: xvii).

What is really “in the hands of the people”? Since we have been taught to accept opposite categories like humans-animals, they have become objects of our perception. Although biologically speaking between humans and animals there is not any substantial distinction, we have been taught to *see* them as two different categories. Therefore, if a range of CBAs (in the most general sense) is considered to be “naturally” constitutive of a given category, in the context of film production it is possible to take a subject of a category and endow it with CBAs from another category. This procedure appears to be a fundamental feature of stop-motion (and CGI as well): it is intrinsically queer since, thanks to the use of machines and sophisticated technologies (motion capture and performance capture), it can endow non-human subjects with human CBAs.

The point is that it can do so in the most perceptually realistic way, which leads viewers to ‘perceive’ the subversion of the categories which shape their own perception of reality ‘as unquestionably real’. The realistic creation of animal characters performing human-like CBAs, far from being just an aesthetic choice, entails to question the “natural” distinction of the two categories and has ontological implications. The more realistic the visual¹³ representation is, the more the object of our perception is considered as being real, according to the principle that “what makes the power of figuration ‘magic’ are its ontological effects, its ability to *make*

¹³ I willingly consider only the visual representation, though I am aware that in movies sounds are also involved. The creation of sounds in movies is a complex process that often involves mixing an unbelievable range of different sounds. For instance, to create the sound of the stormtroopers’ spaceships in *Star Wars*, a considerable variety of sounds was combined, from an elephant’s trumpeting to the sound of tyres on tarmac.

something real" (DELL'AVERSANO 2008: 339).

The totalitarian hegemony of mimetic realism over the artistic traditions of our culture has been so lasting and so powerful that its representational conventions have come to permeate our very sense of reality: *ontologically*, mimetic realism tells us that whatever exists is constrained by a set of absolute laws; but *representationally*, it tells us that whatever is represented according to its rules and canons (whose purpose is to allow for the visual portrayal of the action of those laws) really exists. In mimetic realism, lifelikeness is not simply an aesthetic ideal but becomes the ultimate ontological criterion: whatever is represented according to the conventions of mimetic realism is real. Seeing is believing. (DELL'AVERSANO 2008: 332)

Thus, machines become a useful tool to re-create different characters with specific personalities, individual ways of moving, expressing themselves, thinking and feeling emotions, in other words, a tool to shape new identities. Let us read some behind-the-scenes comments, from which the semantic fields of "creation" and "performance" emerge (I have put all the relevant words in italics):

"When you're working with puppets like these dogs, it takes a lot of experience to know how to *bring a face to life*" (Wes Anderson, Director)

"We try to get *performances* out of lots of metal, rubber and silicon. *They are inanimate objects but we have to bring life to them* [...] We got an amazing cast on this production. The animation comes out of that, *you get their personality coming out*, the style of the dog. [...] We basically had a database of dog actions, so the animator could have *something to base their animation on*. [...] He [Wes Anderson] would suggest ideas for *movements, or gestures or an emotional state that the characters would need to be doing within their performance*, and that's where the animatic and the life all come together like a little map for where the animator need to go" (Mark Waring, Animation Director)

"I'm like I'm *sculpting the performance*. It's what kids do when they're playing. " (Jason Stalman, Lead Animator)¹⁴

Isle of Dogs is not Wes Anderson's first work to use stop-motion technique: he used it in *Fantastic Mr. Fox* (2009), adapted from Roal Dahl's book for children, to create a world of animals with different personalities, different

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=ELKPnT_UJuU

ways of thinking and behaving. However, the aesthetic result of the previous movie is perfected in *Isle of Dogs*. From the crew’s statements, and from behind-the-scenes footage, we learn that, in order to create human and animal characters, they used video recordings which suggested movements and facial expressions, a number of puppets of different sizes which were moved to perform specific actions, emotions and, last but not least, computer graphic to combine all these elements together. But what model was used for shaping animal expressions? It is easy to verify that the final result comes from a human perspective, from human performances, from human interpretations of feelings which are literally projected onto the animal characters, that therefore behave as real-life dogs but perform human CBAs. The end result is an animal character with its own CBAs which performs a human-like set of CBAs.

Therefore, not only is the performance of animal characters created by human animators (since, as spelled out at the outset of the paragraph, movies are made by humans) but its model and starting point are human expressions and CBAs. Nevertheless, in the process of creation of these animal characters, an interesting choice is made in *Isle of Dogs* and it deals with a CBA that is considered to distinguish, from Aristotle’s *Politics* onwards, humankind from animals: the use of language.

For nature, as we declare, does nothing without purpose; and man alone of the animals possesses speech. The mere voice, it is true, can indicate pain and pleasure, and therefore is possessed by the other animals as well (for their nature has been developed so far as to have sensations of what is painful and pleasant and to indicate those sensations to one another), but speech is designed to indicate the advantageous and the harmful, and therefore also the right and the wrong; for it is the special property of man in distinction from the other animals that he alone has perception of good and bad and right and wrong and the other moral qualities, and it is partnership in these things that makes a household and a city-state (ARISTOTLE; Eng. tr. 1944: Vol 21: *Pol.* 1.1253a).

There are countless examples of animation films (from Disney to Dreamworks, to Pixar productions, just to mention the major production companies) where animal characters speak our language and where they are perfectly understandable by human characters in the movie or, at least, by the public. But what happens in *Isle of Dogs* is that only the dogs speak English, while the majority of human characters speak only Japanese.

Therefore its spectators – except for Japanese ones¹⁵ – are literally forced to assume the dogs’ perspective as well as to accept the existence of an animal sensibility and rationality and to sympathise with their inevitable difficulty to communicate with humans. What happens is that the identities of those misunderstood animal individuals who normally are not even considered as subjects of a culture, become perceptible and intelligible. The “natural” cognitive perspective we usually assume is turned upside-down and we are forced to empathise with the animal characters and their struggle in communicating with humans. This is why we can understand Duke’s (one of the dogs) perplexity in front of Atari’s speech (“I wish somebody spoke his language!”, 28:46) and King’s (another dog) comment a few seconds later “Well, I understood that, sit down!”



Therefore, even if humans are the actual creators of stop-motion animal characters and their expressions and CBAs are the starting point of the creative process, the creation of animal characters, whose personalities become intelligible to us thanks to the use of machines and digital technologies, allows the spectators to perceive the dogs’ performances as Members. Thanks to its formal and technical features, the art of stop-motion (and CGI as well) generates a radical and subversive cognitive effect: a realistic

¹⁵ Unfortunately, I have not found any Wes Anderson’s comment about the movie being shown in Japan yet, but some Japanese viewers were a little upset about the different use of English and Japanese. In an article published by Nippon.com we read: “There has been criticism that the simple words of Japanese characters compared with the complex English conversation of the dogs leads to stereotyping”. An interesting comparison between three viewers’ receptions has been proposed by Emily Yoshida in her article published by Vulture “What It’s Like to Watch Isle of Dogs As a Japanese Speaker”.

representation of CBAs of a certain category performed by another category allows us to experience as full members individuals who are normally members of boundary categories.

This experience of the ‘other-ness’, of members of boundary categories as full members has great political and gnoseological relevance. Since, as happens during the act of watching movies, we are pushed, with or without our intention, to sympathise with the protagonists, who in this case are animals. We are forced to hear their voice and to feel the same sense of frustration and sadness in front of events in which the dogs are victims, a sensation that is far from what we normally experience. From what we have learned in our social life, if we see a large group of individuals speaking, feeling emotions, elaborating complex thoughts, relating to each other, sharing common values and ethics and getting organised as a community, we are led to believe that we are effectively in front of a society. What stop-motion allows is the possibility of hearing the voice of one of the quintessential others: the voice of animals. Bronisław Malinowski in his research on the populations of the Trobriand Islands, that he studied during the '20s, refers to the concept of “phatic community” to describe the use of language which aims to create a union between individuals. His reflection, of course, comes from the direct observation¹⁶ of human primitive cultures, but it can in some way be applied to the opposition between humans and animals, because it deals with the issue of language. As also Joseph Marie de Gérando (1800: 13) pointed out before Malinowski:

The first way to get to know the Savages is to become like one of them; and it is by learning their language that we will become their fellow citizens.¹⁷

Language has a major role in creating a contact between two different social realities, between two different categories. Communication means first of all contact, communion and possible mutual understanding. *Isle of Dogs* tries to move forward the distinction of these categories by filling the silence that separates them.

[...] speech is the intimate correlate of this tendency [being together in a social

¹⁶ He precisely uses the term of “participant observation”, a method that he popularised globally and that radically changed the history of anthropology.

¹⁷ The English translation is mine.

group, *n.d.A.*], for, to a natural man, another man's [or animal, *n.d.A.*] silence is not a reassuring factor [...]. The breaking of silence, the communion of words is the first act to establish links of fellowship [...] (MALINOWSKI 1923: 314).

Since "Speech is the necessary means of communion; it is the one indispensable instrument for creating the ties of the moment without which unified social action is impossible" (MALINOWSKI 1923: 310), machines and technology used in stop-motion can be used to create the common field of understanding between human spectators and animal characters which would be probably too hard to achieve outside fictional reality. Far from being just a cathartic moment, the audience is led to start thinking that, even if with great differences, animals are people who live in societies and that they are easily misunderstood by human societies and individuals.

Of course, it should not be strictly necessary to resort to stop-motion or CGI to understand that, but usually people do not even consider the fact that animals are proper individuals with a personal construction of reality. It just does not fit with the general human construction of reality if the supposed superiority of humans is taken for granted by those – as it happened to be – 'who own reality'. As we have said above, the stop-motion allows to experience as full members individuals who are normally members of boundary categories: at least, stop-motion allows this message to be seen, spread globally and hopefully understood once for all.

However, what differs from Malinowski's speakers is that in a movie spectators cannot have a conversation with the characters and therefore they are perfectly able to accept the existence of other non-human individuals outside fiction or to relegate it to the fictional dimension. As always, the ontological and cognitive shift is in the hands of the (human) people. This is what has led Frans De Waal to ask himself and his readers "are we smart enough to know how smart animals are?", which leads to another complementary question: are we ready to accept different intelligences?

Every species deals flexibly with the environment and develops solutions to the problems it poses. Each one does it differently. We had better use the plural to refer to their capacities, therefore, and speak of intelligences and cognitions (DE WAAL 2016: 12).

Nevertheless, the acceptance of other intelligences, other identities, other individuals deals with an important issue that we will discuss below: how

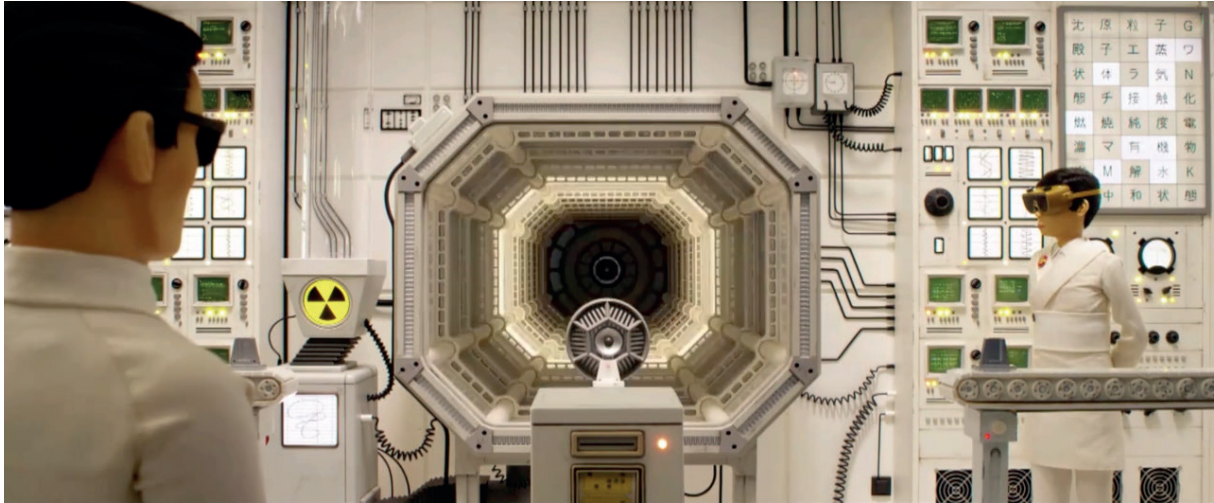
do we accept those identities? How can we behave in non fictional realities, where stop-motion or CGI are absent? How do we relate with them? How many times do we find ourselves speaking to our animals, waiting for some sort of feedback which we interpret as an answer? Even if our attempts fail, I believe that moving beyond speciesism and thinking that animals have their own way to relate to and to construe their subjective world as individuals are already a “giant leap for mankind”.¹⁸

3. DO MACHINES PROTECT OR HARM ANIMALS?

We have seen that from a technical point of view, stop-motion can be seen as a way to transcend identity borders and the distinction between two categories, since the two *boundary categories* from which humans define their identity are put in a strict relationship together: machines become a necessary tool for human animators to create animal characters, in order to let something unreal become real (namely dogs speaking fluently our language), to let subjects of another category become full members. In simple words, human artists use machines to mould animal characters and it is a practice, as we have already seen above, that preserves the status of humans as members of a positioned category: human animators create their animal characters and human CBAs (in the most general sense) are the starting point. However, this operation has the effect of making the existence of a variety of animal identities and personalities perceivable. In giving (albeit fictional) room to animal subjects for being real, a connection between the two categories – humans and animals – is created thanks to the great potential of technologies and modern machines used in film productions.

After these reflections about the queer implications of the use of stop-motion in creating animal characters, I would like to move to a reflection on some narrative contents of *Isle of Dogs* which questions not only the relationship between the humans-animals categories but also between

¹⁸ I have chosen to quote the famous words that Neil Armstrong (“This is a small step for a man, but a giant leap for mankind”) pronounced during his landing on the moon because I believe that it might be a powerful and metaphoric image for the topic I am trying to analyse. Moving across boundaries of speciesism and considering animals as people just like we are – an operation made easier by techniques like stop-motion and CGI – should not be a great effort, like a small step, since there are no biological differences between us and them; but socially speaking, these ontological afterthoughts about our and their identities can be seen as the first steps on a new, far away planet (the planet of the boundary category of animals). Walking on another category-planet represents gnoseologically a great success that might lead to the consideration of the possible existence of other similar planets, similarly accessible and partially understandable.

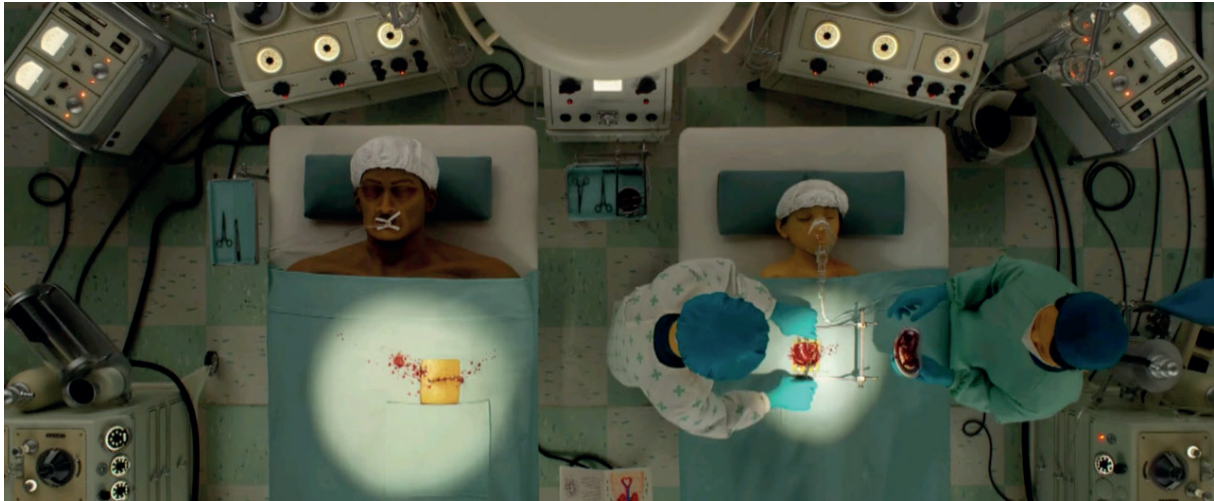


the boundary categories animals-machines. The movie seems to reflect not only on the problematic use of machines towards animals, but also on the ontological and political implications of the uncertain placement of category boundaries.

Isle of Dogs, by proposing in its story different situations in which machines can be exploited as harmful tools against animal characters or as helpful objects to assist animal characters, suggests a reflection on how the humans we see in the movie can use machines and technology in their relationship with animals. Not only two opposite human approaches – using machines against or for the good of animals –, which will be spelled out in detail below, but also ambiguous, queer cases of identitarian possibilities are offered, as we will see later on, to the extent that the question “do machines protect or harm animals?” becomes not so easy to answer.¹⁹

In the film there are scientists who use machines and technology to find a cure for the canine diseases and this is particularly striking when they test the healing solution (20:29-21:28): a beautiful and innovative range of high-tech machinery is used in order to save the dogs from the exile and confinement to which they are condemned. At the end of the movie

¹⁹ This question is also similar to the one that stays behind sci-fi literature and cinema: are machines dangerous for humankind? Are machines good or evil? Do machines have their own identity? Many books and movies question these topics more and more, especially in the context of a global development in the field of robotics and artificial intelligence and we have learned that the answer might not always be that simple. In *Isle of Dogs* the same issue is discussed to some extent, but taking into consideration the relationship between machines and animals. The sci-fi pattern of the dystopian future where robots are built by an evil government, which can use them as dangerous weapons, is here adapted to a different range of characters, namely not human but animal.



(01:26:42) we also see that surgery machines are used to perform surgery on both Mayor Kobayashi and Atari and on Spots and that the operations save the protagonists' lives. In addition, even if he remains a silent character, there is also the figure of the hacker student who manages to get into the military task force and who uses his knowledge in computer science to sabotage the massive elimination of dog prisoners (01:25:69). In this case technological knowledge is used for a good purpose, to save the animals even if it seems too late. However, the movie also shows how these technologies were actually used to create the same canine diseases (01:10:25) and the evil sides of scientific research are shown: experimentation on animals and a harmful and repressive use of machines against them.

The film shows how true it is that the relationship between humans and animals

is a relationship of unconditional domain: it is not a relationship, albeit asymmetrical and unbalanced, of power between two subjects but a relationship between a class of subjects and one of objects (DELL'AVERSANO 2015: 177-178).²⁰

The conviction of some sort of human superiority over all of creation, according to the ancient concept of “scala naturae”,²¹ legitimates men to ‘use’ animals for purposes that can even damage the inferior boundary category.²²

²⁰ The translation from the Italian text is mine.

²¹ “The medieval notion of the great chain of being [...] borrowed from Aristotle, in which God created all of life according to a hierarchy of higher and lower beings – with man just beneath God, and animals below humanity” (DEMELLO 2012.: pos. 1061).

²² “St. Thomas Aquinas, a thirteenth-century theologian who maintained that world is divided into persons who have reason and thus immortal souls, and nonpersons that are essentially things

Biological differences are not – are never – the point: the point are the discursive and institutional conditions under which some biological differences become social and political differences which are used to establish boundaries, to exclude, to oppress, to maim, torture and murder (DELL’AVERSANO 2010: 88).

This socially, politically and institutionally constructed superiority of humans justifies brutal scientific experimentation, like the one practiced in the movie on a group of local dogs (44:49, 01:09:50) whose bodies still show the signs of all the sufferings, and the use of machines to attack and harm the dogs who are wrongly considered dangerous. We first see this violent behaviour when the robotic dog (the “military attack pet”, 24:51) attacks the group of dogs and Atari and when it fights with Chief (25:15); then the same robots in a larger group are used to attack the same group (59:42); in the end they are set to be used as weapons to destroy all the segregated dogs of the Trash Island (01:19:53).

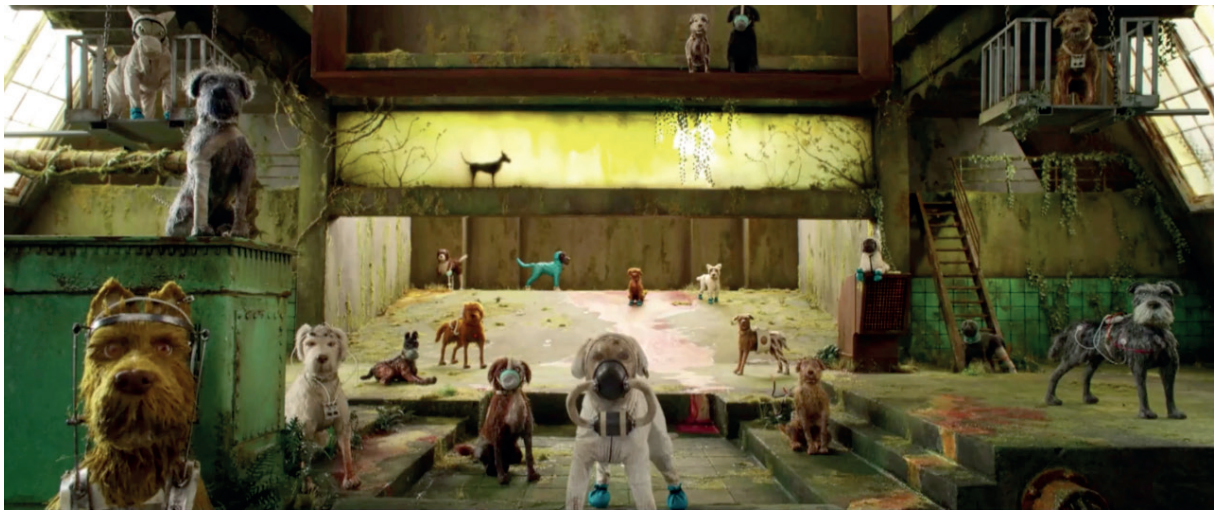


The point of these two opposites approaches is that the good or harmful use of machines is determined by humans. Their changing attitude reflects the presumption of the positioned category of humans of considering itself able to decide what is good or not, and consequently which animals are good (in the film, cats) or not (dogs), and if dogs must be eliminated or not. By proposing these opposite human behaviours, *Isle of Dogs* describes precisely what happens in non-fiction realities: it reveals how a member can

that can be used in any way to serve the interests of people. Persons are persons because they are rational, and thus have intrinsic value and ought to be respected; animals, being irrational, have only instrumental value and can be used in any way humans see fit” (DEMELLO 2012.: pos. 1075.

be potentially dangerous to a non-member, how humans usually justify their evil actions towards non-members with a supposed and constructed superiority and can become harmful to those boundary categories who do not perform correctly their identity, according to a member’s opinion.²³

Moreover, the debate suggested around the question “do machines protect or harm animals?” is made more complex by the presence of intermediate beings: animal-machine hybrids. There are animal characters whose body is partly composed of mechanical parts or even animals that use mechanical items in useful ways.



We have already mentioned the case of the canine survivors from scientific experimentations, which still present on their skin the scars of all their sufferings or which still have machinery as functional parts of their body. In addition, there is the character of Spots, Atari’s previous pet, who has mechanical teeth that he uses as explosives in case of danger (01:03:51; 01:07:12) – the same item that will be set into Chief’s mouth when he becomes Atari’s new dog (01:29:35) –, a head-phone to communicate with his young owner (19:42) and at the end an artificial eye (01:31:18). This massive presence of mechanical elements in some of the dogs’ anatomies and the use of mechanical items by other dogs lead us to two considerations: when machines become part of animal bodies it becomes more problematic to distinguish both where the animal or the machine ends and what

²³ See SACKS 1992: I, 586 quoted above. I would also like to thank Carmen Dell’Aversano for her precious observations about this issue.

exactly, in some cases, the living being that we see is (an animal, a machine or an animal-machine?); the fact that animals can actually use machines for their own purposes endows them with the exclusively human CBA of using machines for something. This is particularly uncanny for humans who consider dogs non-rational beings, since the dogs in the movie demonstrate not only to be perfectly rational beings, but also living beings with a strong will, a great sense of organisation, a sense of justice and deep sensibility. A moving example is the scene in which Spots becomes Atari's protector and pet. He explains in detail what his professional duties are, he starts to use the head-phone to communicate with Atari and he starts to cry when he hears the kind voice of his new young owner ("I can hear



you", 19:54). These specific and particular cases lead us to the question we asked at the outset: where and how do we place the boundary between animals and machines and between the *boundary categories* and humans?

4. LOOKING FOR THE BEST PERFORMANCE

The word that we generally use in defining dogs (and other types of animals) shows the human dominant power behind an apparently neutral relationship with these living beings: *pet*, namely an animal that has been domesticated (by humans) and kept (by humans) for (human) pleasure. What should a pet be like? What are its CBAs? The film shows three important qualities that a pet should have among others, according to the superior category of humans: it should be friendly, obedient and healthy. The point is that in *Isle of Dogs* the third CBA appears to be lacking and

this is enough not to consider the dogs as pets anymore.²⁴ Since they are not performing the CBA of the socially accepted pet to perfection, they are no longer considered as part of human society but are demoted to rubbish, defective objects to be replaced. This is why almost all the citizens refuse to keep their formerly beloved pets when the government asks them to send them to Trash Island. Even if it sounds quite disturbing and deeply upsetting, an episode similar to the one narrated in the movie can be found in our recent history. It is worth mentioning what happened in London, at the beginning of II World War. The British government ordered to Londoners to have all pets euthanised, because they would not be admitted to shelters during bomb attacks. The sad fact that nearly all loving owners complied is proof of how humans can be selfish and hypocrite, not only in fictional representations.²⁵

I would like to mention an important notion from Erving Goffman's work *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity* (1990) that might fit with our reflection on queer identities, in which he points out how a stigma can have strong influence on individuals' lives and on their relationship with society. He says that the stigma comes out from a discrepancy between the “virtual social identity”, the one we assign to a person from what we know, and the “actual social identity”, the one verified in practice:

This discrepancy, when known about or apparent, spoils his social identity; it has the effect of cutting him [an individual] off from society and from himself so that he stands a discredited person facing an unaccepting world (GOFFMAN 1990: 31).

If we assume that the virtual social identity corresponds to the correct performance of the CBAs which are supposed to be performed by the boundary category of pets, the fact that the social identity given by the actual performance of the CBAs does not correspond to the ideal one has pragmatic effects. The theoretical and ideological distance from what is accepted by human society is translated into a physical distance (“he stands a discredited person facing an unaccepting world”). And this is precisely what happens to the sick dogs, since they are literally deported

²⁴ Mayor Kobayashi, during one of his speeches, underlines with a false version of facts how the dogs are not performing the expected CBAs and how they represent a threat for humans: “My ward Atari has been kidnapped against his will by a pack of disobedient, contagious, infected animals” (21:50).

²⁵ This sad historical page is told in a scene from *Glorious 39* by Stephen Poliakoff (2009).

away from the city of Megasaki, to a dump island. Judith Butler, quoting Douglas, observes that “all social systems are vulnerable at their margins and all margins are accordingly considered dangerous” (BUTLER 1990: 180); in *Isle of Dogs* the dogs on Trash Island come to represent a coincidence between spatial and identitarian marginality: the boundary category of dogs, which stays at the margins of full membership, embodied by humans, is relegated to a cultural and social margin, to rubbish, positioned as leftovers thrown ‘away’, excluded from culture. But it is from this dangerous margin that identity borders are troubled, as we see in the development of the story.

The point is that “Society establishes the means of categorizing persons and the complement of attributes felt to be ordinary and natural for members of each of these categories” (GOFFMAN 1990: 11). There is a substantial and politically oppressive bad faith behind the (so easily) changing human attitude which deals with the expectations generated by the CBAs of boundary categories. For instance, animals are considered non-rational beings in comparison to humans; also children are considered non-rational in comparison to adults, but generally when a pet does something irrational that disappoints the owner, compared to children, it is likely to be punished with harder measures. There is a radical and deep difference between the behaviours that humans assume towards human categories and the ones they assume towards animal categories: a child can be educated, a sick human can be helped and healed, while it is easier to abandon or to put down a disobedient and/or sick animal. Of course, it is unacceptable (at least, legally) to choose the same extreme solutions with other humans: you cannot abandon a child in the middle of the road just because he/she makes too much noise at night.²⁶ While humans treat other humans who do not perform the ordinary CBAs (in the most general sense) perfectly as subjects worth to be helped, they treat animals just like objects cool to possess, but that can be thrown away at any moment if owners

²⁶ Someone might rightly argue that humans have actually developed socially accepted solutions to deal with human boundary categories that do not perform correctly their CBAs. I believe that many controversial examples in history of humanity (taken from history of religions, migrations, sexuality, mental illnesses and so on) should be studied with this queer approach to unveil political dangerous aspects and aftermaths. Among the countless similar social situations, let us just think, for instance, about all those old and maybe sick men and women who are relegated in nursing homes and literally forgotten by their families. Are not these places a slightly different example of Trash Islands, where social leftovers are dropped off?

are disappointed in their expectations on them. This implies that the performance expected from animals in general, and from pets in particular, tends to resemble the one expected from machines, because it is conceived just like a mechanical functioning: all the parts should work perfectly. An animal that suffers from a disease that cannot be cured becomes more like an object, a machine that cannot be fixed and should be thrown away or even eliminated.²⁷ This conviction is particularly evident in *Isle of Dogs* if we consider, for instance, the mascot-role of some of the dogs explained by the dogs themselves (11:27)

KING: I starred in 22 consecutive Doggy-Chop commercials.

Boss: I was the lead mascot for an undefeated high-school baseball team

and the comparison of the places where they are mascots, where their presence is missing (28:01; 43:31; 01:22:20) and where they return in the end (01:28:02). In these cases, animals are a substantial part of their owners' social identity since they contribute to their owners' commercial image, but, just like the other citizens, they comply with the government's orders without hesitation, since they are not considered to be necessary anymore.

Therefore, the abnormal performance of pets becomes more like an abnormal functioning of a machine which should be replaced with a brand new one that works without problems. What can replace a sick dog? A dog that is healthy enough or, hopefully, healthy forever, namely a robotic



²⁷ Mayor Kobayashi speaks clearly about the final solution when he says: “The time has come to put the violent, intimidating, unsanitary bad-dogs of Trash Island humanely to sleep. For their own good; and also ours” (01:18:03).

dog able to perform perfectly all the pet CBAs. And in fact robotic dogs are friendly because they can do tricks (as we see when the robotic dog stops fighting with Chief to perform tricks, when Atari pushes the button of the remote control 27:22), obedient because, since machines normally do exactly what they are supposed to do, they do exactly what humans order them to, and healthy because no disease can ever weaken them.

Since we are following the story from the point of view of the dogs, we have to underline an important ontological consequence of the categorisation. Since, as we saw at the beginning, society uses processes of categorisation to establish what is intelligible and, therefore, real, and since we are following the story from the alternative society of animal individuals, the dogs themselves can decide what is real or not, especially in their relationship with machine dogs. When Chief says “I can’t smell him” (23:56, 59:38) referring to the robotic dog he sees in the distance he is implying that that dog does not possess a distinctive feature (CBA) of dogs, the smell, while, when he sees Spots approaching, even though he does not perfectly see him he can smell the air and affirm “That dog is real” (01:00:44). It is extremely interesting how the movie focuses on certain features through which dogs are likely to construe their own vision of animal society. Although a film remains a human cultural product – with the technical, cognitive and ontological implication we have discussed in par. 1 –, *Isle of Dogs* shows that dogs themselves actually have and share a system of socially construed categories to organise identities and visions of the world. It is not so impossible to imagine, especially if we consider, for instance, how easily a dog recognises its master’s voice and face. The dialogue between Chief and Rex about the opposition between two categories ‘pet’ and ‘stray’ (12:50), that seem to be meaningful even for the dogs, is quite eloquent in this sense:

CHIEF: You’re talking like a bunch of house-broken...pets!

REX: You don’t understand. Uh, how could you? You’re a...

CHIEF: Go ahead, say it. I’m a stray, yeah.

as well as Chief’s answer to Nutmeg’s question:

NUTMEG: You’re a stray, aren’t you?

CHIEF: Yes, I’m a stray. But aren’t we all? In the last analysis, I mean?

Another relevant example, even if apparently secondary, is the discussion about food that the group of dogs starts while walking in their quest for Spot with Atari. An apparently neutral question “What’s your favourite food?” (37:57) allows indirectly the dogs to mention both the habits and the social status of their masters. When it is Chief’s turn, he just mentions garbage and leftovers, which is plausible for the others that do not reply with enthusiasm. But when Chief says “Of course, I wasn’t always a stray”, he catches the other dogs’ attention. Chief’s virtual social identity is not confirmed as it used to be and this makes the other dogs curious about what he ‘really’ is. It becomes a pattern of the character during the movie, since Chief eventually discovers who he ‘really’ is.

Another possible opposition of categories seems to be relevant in shaping dogs’ identities in the dog-society of the movie: ‘dogs who bite’ and ‘dogs who don’t’. During the same scene we have just mentioned, Chief, in telling his story and his experience as a pet, remembers when the little boy of the family approached him and that, even if he knew that the boy just wanted to pet him, he bit him badly (40:10):

CHIEF: What happened? Why did I do that? To this day, I have no idea, I guess he scared me. I bite.

It is the same pattern he repeats other times in the movie (17:16; 51:08) and that appears to be an important CBA in defining his own identity, which he actually questions in the end (01:30:31):

CHIEF: My friends think that I like to fight but it is just not true. Sometimes I lose my temper and blow off a little steam but I never enjoyed it. I’m not a violent dog. I don’t know why I bite.

Chief seems to struggle with the discrepancy between the virtual social identity assigned to him by the other dogs and the actual social identity.

Another example worth mentioning but which is not analysed in detail in the movie is the linguistic ability to recognise an individual’s provenience by the accent (01:08:25):

SPOTS: You’re from central Megasaki, I can tell it by the accent.

This is a feature we would more easily associate to humans, but why should dogs not be able to do so as well? It is only an experimental hypothesis, but it is taken into consideration.

Of course, these examples in the movie are just attempts to underline the fact that animals actually have their own construction of reality. The first scholar ever to have thought about this issue was Jakob von Uexküll, a German biologist who

drew attention to the animal point of view, calling it its *Umwelt*. To illustrate this new concept (German for the “surrounding world”), Uexküll took us on a stroll through various worlds. Each organism senses the environment in its own way, he said. The eyeless tick climbs onto a grass stem to await the smell of butyric acid emanating from mammalian skin. [...] Can we understand the tick’s *Umwelt*? It seems incredibly impoverished compared to ours, but Uexküll saw its simplicity as a strength: her goal is well defined, and she encounters few distractions. Uexküll reviewed other examples, showing that a single environment offers hundreds of realities peculiar to each species. *Umwelt* is quite different from the notion of ecological niche, which concerns the habitat that an organism needs for survival. Instead, *Umwelt* stresses an organism’s self centered, subjective world, which represents only a small tranche of all available worlds. According to Uexküll, the various tranches are “not comprehended and never discernible” to all the species that construct them. [...]

Humans can try to imagine the *Umwelt* of the other species. (DE WAAL 2016: 7-8).

Although it is a concept that has a huge relevance in the development of Ethology and Animal Studies in general, von Uexküll work presents great discrepancies.²⁸ First, in his attempt to describe the tick’s “*Umwelt*”, he does not consider that it is not accessible and not understandable to him if not from the perspective of a human being. In other words, since he is not a tick he cannot be able to fully understand the tick’s “*Umwelt*”, and this is particularly evident in De Waal’s comment “Humans can try to imagine the *Umwelt* of the other species”. In addition, von Uexküll seems to distinguish humans’ “*Umwelt*” from animals’, when actually inside every specific species, each social group of animals of a given species is likely to have a specific “*Umwelt*”, different from other social groups of the same species but, for instance, living in a different environment. This clarification is particularly

²⁸ I would like to thank Carmen Dell’Aversano and our independent Queer Seminar for the discussion we had around this specific topic.

evident in *Isle of Dogs*: all the dogs in the movie do not share a common “Umwelt”, since there are pets, strays and dogs that were used for scientific experiments; moreover, among domestic dogs, the social environment from which they come from is described and spelled out, and it has – just like in human societies – a huge influence over individuals’ construction of reality. We have seen it from the discussion on food: each dog, from his own experience, has learned what is good to eat and what his favourite food is.

These are the reasons why I have spoken about “attempts”: in creating animal characters, since filmmakers and animators, as humans, can only try to imagine how their animal characters see the world both as a different species and as individuals, what we see even in an accurate and sympathetic movie like *Isle of Dogs* are just attempts to shape animals’ construction of reality. But at least, as humans, it is worth trying to give voice to boundary categories who are so often not even considered subjects and it is worth saying, to mention Chief’s comment about helping Atari in his journey, “We won’t find the dog, but we will die trying” (34:25).

To move back to the case of hybrids, not only does it disturb the border between what can be considered a machine or a dog, but it also brings forward another final and curious solution: the actual possibility for the robots to fall sick (01:28:36). The fact that in the end there are still robotic dogs which are wandering on Trash Island and present the same symptoms as a sick dog (we see the robotic dog sneezing on a hill, just like a dog we see at the beginning of the film, when the voice over explains the range of symptoms of the sick dogs, 09:10) remains a rumor, but it is a solution which can be disturbing enough for the boundary between living beings





and machines. If a machine performs the dogs' CBA so perfectly that it can even fall sick, who is performing correctly the pet CBA now?

Again, human bad faith has a major responsibility in this situation. It is up to the positioned category of humans to judge if the boundary categories are performing correctly their CBAs and, unfortunately, to decide to have their pets replaced with a new one, a mechanical one (01:18:08), which is likely to be controlled easier and better. It is up to humans since they "own the rules of the game" and because they are convinced to have some sort of superiority that allows them to create a mere relationship of power over their pets. Therefore, according to humans it is perfectly acceptable to possess mechanic animals (namely, an artificial pet able to perform correctly according to the virtual social identity assigned by humans and so fully healthy), but not animal machines (namely, an artificial pet that, in performing so correctly the "being animal", does not respect the same virtual social identity). It does not matter what the pet looks like, but it has to perform correctly 'just' the CBAs that humans 'want' to see performed.

5. CONCLUSIONS

What we have discussed so far leads us to consider the fact that the binary distinction, enforced by humans, as "natural" Members, between Members and "boundary categories" reveals not only its weaknesses but also pragmatic violent consequences. Even if we are dealing with a movie and thus with a fictional representation of reality, if we consider the robotic dogs in *Isle of Dogs* a representation of the perfect performance that humans expect from their pets, when one CBA is lacking, like health, that pet is not even considered an animal anymore but just a disposable item, likely

to be replaced with another one. The human habit to compare the actual performance with the ideal one is also verified in the film by their fickle behaviour of re-accepting their pets once they are healthy again. To some extent this ambiguity of behaviours is proposed in the title itself: among all the ways to express the concept of an island populated by dogs, the pronunciation of *Isle of Dogs* suggests both the place where they are cruelly relegated by their owners, and the phrase “I love dogs”, which might have been pronounced by the same owners.²⁹ However, a similar unacceptable way of thinking is much more widespread in the non-fictional world: how many pets are abandoned (and eventually replaced with new ones) or put down by their owners simply because they are sick, old, ugly, in other words, because they do not respect and perform all their CBAs?

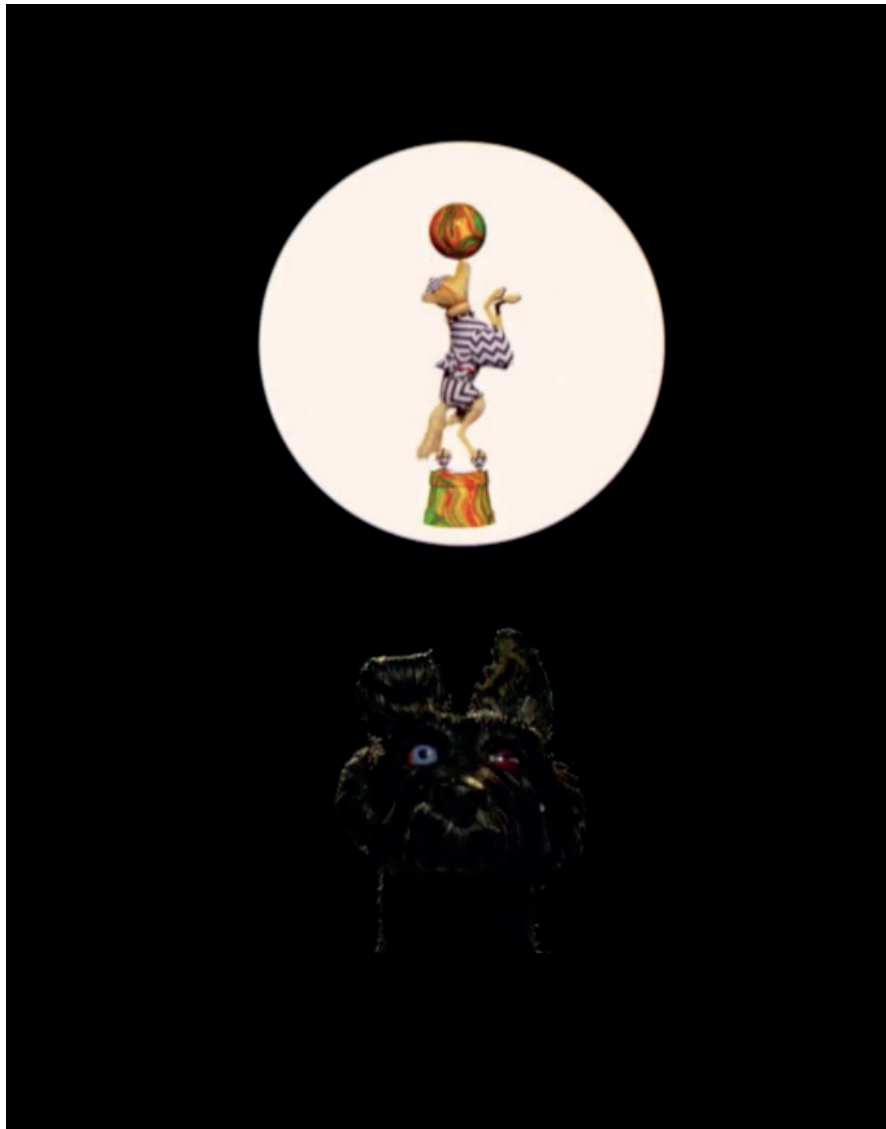
Chief’s comment “That dog is real” tries to teach us about the animals’ capacity to have their own conceptions and constructions of reality and of identity, which humans usually do not even take into account. What usually happens – the crowd of citizens, including the pet’s (ex-)owners, that does not hesitate to send the dogs to the Trash Island compared to the small group of ‘pro-dogs’ rebels is an eloquent example – is that most humans prefer not to take into account that animals are people too, that is, that they each have their own constructions of events just like humans. The point of this selfish choice is that this would necessarily entail acknowledging at least the right of animals to life and freedom, which would end human exploitation of them. Who would ever like to give up the comfort-zone of superiority and exploitation of boundary categories?

However, even the minority of people who really care about animals and consider them as individuals that should always be respected as such has major difficulties in approaching and fully understanding animals’ needs. It is very difficult, in fact, for humans to access animal constructions of events, because humans and animals do not share a common language and because the sensory and cognitive abilities of each animal species are a world apart (as we have seen above in the example of the smell, which is vital in animals). Consequently, even when humans honestly try to act in an animal’s best interest (such as when loving caregivers of a terminally ill pet consider euthanasia) the animal can never be consulted. Still, I believe

²⁹ I like to think that the title itself contains also a not-so-hidden declaration of love for dogs by the movie crew, but this is just a personal suggestion.

that it is always worth trying and making efforts to sensitise people about this issue and I think academic research in any field (from humanities to scientific studies) has a great responsibility and should never give up.

The inability of the dogs to oppose the identity which has been stuck on them by humans emerges also from Nutmeg's comment about her previous life as a show-dog (30:52-31:04):



CHIEF: You were a show-dog?

NUTMEG: I was bred as a show-dog, I was groomed for that purpose. It wasn't my choice and I don't consider that my identity. Anyway, look around: what difference does it make now?

It is perfectly consistent that the only characters in the movie who can empathise with the *boundary category* of dogs are the members of another

boundary category, children: Atari and Tracy, the American exchange student. Tracy and Atari are the only ones who struggle to do something for their dogs: Atari sets off with the plane and physically wants to change the situation by looking for his Spots, while Tracy, who had her dog (Nutmeg) deported to Trash Island too, investigates passionately about the “conspiracy theory” and guides a pro-dogs protest from the beginning of the movie. It is interesting that there is a substantial difference between the two young protagonists: we can understand Tracy because she is American and mainly speaks English, but we do not understand the Japanese young boy Atari. This is understandable in the fact that he is actually an outsider, the only one to have ever dared to move to the Trash Island and do something, like Rex points out when he says:

REX: That boy flew here all alone and crash-landed onto this island for one reason, one reason only: to find his dog. To the best of my knowledge, no other master, not one single human master has ever made any effort to do that. They’ve forgotten all about us.

He is deprived of human language (the one we can understand, at least) just like animals who do not have the possibility of speaking a human/understandable language. I think that he can be seen both as an animalised character³⁰ and as a symbol of those caregivers who struggle silently (not by speaking and shouting like Tracy, but by acting directly) for animal rights and still remain misunderstood or even not understood at all. At the end of his official speech to the city of Megasaki in which he tries to defend the dogs – which is by the way translated in English by Tracy and not by the official translator that we hear in the rest of the movie –, Atari refers to the delicate question of identity, summing up all the reflections proposed in the film: “To the readers, all the good people of Megasaki, I say the cycle of life always hangs in a delicate balance: who are we and who do we want to be?” (01:21:55).

In conclusion, *Isle of Dogs* not only proposes technical and narrative

³⁰ It is interesting to see how in the last scenes the animalisation of Atari becomes a relevant topic. In front of all the citizens of Megasaki he says (01:23:12): “I dedicate this poem to my distant-uncle Mayor Kobayashi, who took me in when I myself was a stray-dog with nowhere else to turn”. The process of Atari’s sympathy for the dogs comes to a conclusion with a complete identification, which is confirmed even by Mayor Kobayashi (01:23:50): “Not-fair-to-the-boy, not-fair-to-the-dog”. In addition, a visual comparison between Atari and the dogs is also made and underlines the corporal dimension: we see an anatomical image of both Chief’s inner body, when they officially taste the syrup in front of the crowd (01:20:51), and of Atari’s, when he gets vaccinated after the operations.

queer solutions in order to denaturalise the institution of borders between animals, machines, and also humans, but it also invites us to think about the oppressive nature of imposing identity borders and about the violent, harmful consequences of using binary oppositions, of imposing categorisation and of expecting specific performances from living beings each of whom have their own identity and their own ways to see the world.

Bianca Friedman

biancafriedman93@gmail.com

University of Pisa

REFERENCES

- ARISTOTLE, 1981, *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 20, Eng. tr. by H. Rackham, Harvard University Press Cambridge, Harvard MA–William Heinemann, London.
- ARISTOTLE, 1944, *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, Eng. tr. by H. Rackham, Harvard University Press Cambridge, Harvard MA–William Heinemann, London.
- BUTLER J., 2006² [1990], *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, ed. by L. J. Nicholson, Routledge, London and New York.
- DELL’AVERSANO C., 2008, “Beyond Dream and Reality: Surrealism as Reconstruction”, *Journal of Constructivist Psychology*, 21: 4, 328-342.
- DELL’AVERSANO C., 2010, “The love whose name cannot be spoken: queering the human-animal bond”, in *Journal for Critical Animal Studies*, III, 1/2: 73-125.
- DELL’AVERSANO C., 2015, “Postumano/Postanimale: una prospettiva queer”, in *Contemporanea*, 13: Fabrizio Serra Editore, Pisa/Roma: 177-190.
- DELL’AVERSANO C., 2018, “A research programme for queer studies”, *Whatever*, 1: 35-73.D
- DEMELLO M., 2012, *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, Columbia University Press (Ebook), New York.
- DE Waal F., 2016, *Are We Smart Enough to know How Smart Animals Are?*, W.W. Norton & Co., New York and London.
- GÉRANDO J.M., 1800, *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l’observation des peuples sauvages*, Société des observateurs, Paris.
- GOFFMAN E., 1990, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin, London.
- KAFKA F., 1915, *Die verwandlung*, Kurt Wolff, Leipzig; Eng. tr. by D. Wyllie, 2012, *Metamorphosis*, Project Gutenberg E-Book.
- MALINOWSKI B., 1923 “The problem of meaning in primitive languages” in *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language Upon Thought and of*

the Science of Symbolism, A Harvest Book, New York: 296-336 .

PRIEBE K.A., 2011, *The Advanced Art of Stop-Motion Animation*, Course Technology, Boston MA.

SACKS H., 1984, “On doing ‘being ordinary’”, in J. Maxwell Atkinson and J. Heritage, eds., *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge University Press and Maison des sciences de l’homme, Cambridge and Paris: 413-429.

SACKS H., 1992, *Lectures on Conversation*, ed. by G. Jefferson, Blackwell, Oxford

SEDGWICK E.K., 1990, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkley and Los Angeles.

ZOLLER Seitz M., 2013, *The Wes Anderson Collection*, Abrams, New York.

MOVIES

The Automatic Moving Company, directed by Romeo Bosetti, France, 1912.

Bewitched Matches, directed by Émile Cohl, USA, 1913.

Le roman du renard, directed by Ladislav Starewitch, France-Germany, 1930.

King Kong, directed by Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack, performed by Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, USA, 1933.

Alice in Wonderland, directed by Dallas Bower, performed by Stephen Murray, Carlo Marsh, Raymond Bussières, UK-FRA-US, 1949.

The Wonderful World of the Brothers Grimm, directed by Henry Levin and George Pal, performed by Lawrence Harvey, Claire Bloom, Kal Heinz Böhm, USA, 1963.

Mad Monster Party, directed by Jules Bass, performed by Boris Karloff, Allen Swift, Gale Garnett, USA, 1967.

2001: A Space Odyssey, directed by Stanley Kubrick, performed by Keir Dullea, Gary Lockwood, UK-USA, 1968.

Nightmare Before Christmas, directed by Henry Selick, performed by Danny Elfmann, Chris Sarandon, Catherine O’Hara, USA, 1993.

Fantastic Mr. Fox, directed by Wes Anderson, performed by George Clooney, Meryl Streep, Jason Schwartzman, Bill Murray, USA, 2009.

Glorious 39, directed by Stephen Poliakoff, performed by Romola Garai, Bill Nighy, Julie Christie, UK, 2009

Ex Machina, directed by Alex Garland, performed by Alicia Vikander, Domhnall Gleeson, Oscar Isaac, UK, 2015.

Isle of Dogs, directed by Wes Anderson, performed by Brian Cranston, Koyu Rankin, Edward Norton, Bob Balaban, Jeff Goldblum, Bill Murray, USA, 2018.

