

2020
n u m e r o
16

S
d
D

Storia delle Donne



Storia delle Donne

Comitato Scientifico

Mónica Bolufer (Universidad de Valencia)
Rita Calabrese (Università di Salerno)
Nuria Calduch-Benages (Pontificia Università Gregoriana-Roma)
Marina Caffiero (Università di Roma “La Sapienza”)
María Teresa Clavo Sebastián (Universidad de Barcelona)
Giovanna Fiume (Università di Palermo)
Laura Guidi (Università “Federico II”, Napoli)
Hildegard Elisabeth Keller (Universität Zürich)
Simona Marino (Università “Federico II”, Napoli)
Marina Montesano (Università di Messina)
Silvia Montiglio (John Hopkins University)
Isabel Morant (Universidad de Valencia)
Laurence Moulinier (Université Lyon 2)
Ángela Muñoz Fernández (Universidad de Castilla-La Mancha)
Maura Palazzi (Università di Ferrara)
Gianna Pomata (John Hopkins University, Baltimore)
Maria Grazia Profeti (Università di Firenze)
Camilla Russel (Università di Newcastle, Australia)
Olga Ruiz Morell (Universidad de Granada)
Lorraine Slomp Giron (Universidade de Caxias do Sul-RS, Brasil)
Elvira Valleri (Liceo Scientifico Statale “N. Rodolico”, Firenze)
Perry Willson (University of Dundee)

STORIA DELLE DONNE

rivista **16**/2020

Effeminati

Storia delle Donne
Rivista Annuale

Direzione

Dinora Corsi (Università di Firenze)

Redazione

Marta Baiardi (Universität Basel), Anna Beltrametti (Università di Pavia), Sara Cabibbo (Università Roma Tre), Francesca Di Marco (Università di Firenze), Isabella Gagliardi (Università di Firenze), Elisa Giunchi (Università di Milano), Ida Gilda Mastrorosa (Università di Firenze), Patrizia Pinotti (Università di Pavia), Chiara Vangelista (Università di Genova), Milka Ventura (Università di Firenze), Itala Vivan (Università di Milano).

Direttrice responsabile

Dinora Corsi

Indirizzo corrispondenza

Dinora Corsi - Storia delle donne
via Antonio Scialoja, 66
50136 - Firenze
e-mail: dinora.corsi@unifi.it
www.fupress.net/index.php/sdd

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 5409 del 5 Aprile 2005.
ISSN: 1826-7505 (online)

In copertina:

Gislebertus, *Tentazione di Eva* (particolare). Scultura romanica della prima metà del XII secolo; Autun (France), Musée Rolin.

Progetto grafico della copertina: Francesca Avanzinelli e Federico Squarcini

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CCBY 4.0: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>>).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>>).

CC 2019 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com>

Indice

Effeminati

Editoriale 5

Presente...

ALESSANDRA CONSOLARO, *Il terzo genere? Kothī, hijrā, kinnar e donne trans alla ricerca di cittadinanza nell'India contemporanea* 13

SERENA GUARRACINO, *«Come muovermi nel mio corpo da uomo»: il corpo maschile travestito nel teatro inglese, dai ragazzi attori a Caryl Churchill* 37

MARIA CAROLINA VESCE, *«Et io ne vidi uno in Napoli». Orientalismo e processi di patrimonializzazione dei femminielli napoletani* 55

... e passato

ANNA BELTRAMETTI, *Ritratto dell'artista da effeminato. Agatone e Zambinella* 75

ALESSANDRO MELIS, *«Sei troppo effeminato. / Di femmina son nato». Infrazione di codici e fluidità di genere in alcuni libretti d'opera del Seicento veneziano* 101

MASSIMO STELLA, *Achille tra le rose (negli anni di Napoleone). Femminilizzazione del guerriero nella Penthesilea di Heinrich von Kleist* 125

ANNA VANZAN, *Paggi, coppieri e imberbi: gli effeminati nella cultura persiana* 147

Editoriale

Ideato per ampliare e approfondire lo sguardo sul tema dell'identità di genere e delle molteplici declinazioni dell'appartenenza sessuale, il fascicolo 16 di *Storia delle donne* si sofferma su una specifica forma dell'essere e apparire che ha costituito nel corso dei secoli una "categoria" –quella degli *Effeminati* che dà il titolo a questo fascicolo– strettamente connessa con le declinazioni dell'*eros* e con i ruoli di genere che ne sono derivati. In questa categoria sono inclusi soggetti di sesso maschile che assumono ruoli, comportamenti, canoni estetici comunemente assegnati alle donne, o ai quali viene attribuito un ruolo sessuale che tende a richiamare quello femminile.

L'effeminato, così inteso, è una figura che destabilizza contrapposizioni nette, di genere ma anche di altro tipo (adulto-bambino, passato-presente), che sono andate prevalendo storicamente, e, di conseguenza, non di rado è stato visto come una minaccia all'ordine costituito, da sanare o ridurre alla marginalità o al folklore. Per evitare l'effeminatezza si è cercato, in diversi periodi e contesti, di vietare o almeno di controllare pratiche culturali atte a suscitare passioni "innaturali" o a rendere gli uomini fiacchi e molli, due qualità associate alla femminilità. Ne è un esempio il teatro: come racconta in questo numero Alessandro Melis, la trattatistica contro l'arte scenica nella prima età moderna accusava il teatro (soprattutto il teatro per musica) di avere effetti effeminanti sia sugli uomini che lo praticavano sia sugli spettatori. Che il corpo maschile travestito sulla scena destabilizzi categorie binarie fondate sull'asimmetria emerge anche dal saggio di Serena Guarracino, che ci porta dal teatro elisabettiano alle opere della drammaturga contemporanea Caryl Churchill. Mas-

simo Stella, mettendo a fuoco il capolavoro di Von Kleist al cuore del romanticismo tedesco, analizza la drammaturgia della *Penthesilea* come annullamento delle differenze di genere, nel rispecchiarsi e scambiarsi le parti tra Achille, eroe guerriero per antonomasia, e la regina delle Amazzoni.

La categoria dell'effeminato è stata usata, in diversi contesti e periodi, anche per svalutare l'avversario, interno ed esterno, per delegittimare affiliazioni alternative in processi di costruzione identitaria, e per giustificare pratiche e valori egemonici. Eclatante è, a questo proposito, il caso del colonialismo europeo: la pubblicistica e la letteratura europea di fine Ottocento paragonava asiatici e africani, in una narrativa talora benevola ma sempre svalutativa, a donne e bambini, che in quanto tali avevano bisogno di una mano ferma (quella, ovviamente, europea) che li guidasse e proteggesse. Certo, non si trattava di un discorso univoco: si pensi all'accusa di effeminatezza rivolta, nel mezzo secolo che precedette la Prima Guerra mondiale, dalle élites coloniali inglesi ai nazionalisti indù, e alla parallela esaltazione del pashtun virile, utile strumento di contrasto della minaccia russa e del nazionalismo indiano, insieme ad altri gruppi periferici, nel quadro della dottrina delle razze marziali. Il discorso coloniale creava delle gradazioni di virilità, in cui l'altro colonizzato o colonizzabile assurgeva talora a simbolo di un passato pre-industriale idealizzato, ma era per lo più oggetto di disprezzo – un disprezzo che era strumentale a definire l'europeo e a legittimarne la “corsa al sole”. Anche nei confronti dell'Europa meridionale l'orientalismo, come ci racconta Carolina Vesce, promuoveva una visione oppositiva delle esperienze umane, in cui la dualità femminile-maschile, che si sommava a quella tradizione-modernità e autenticità-globalità, era attraversata da sentimenti contraddittori: l'immagine dei femminelli forniva una rappresentazione bonaria e per alcuni versi attraente della società napoletana, ma al contempo confermava e anzi favoriva processi di inferiorizzazione dei meridionali.

All'interno di ogni tradizione culturale, così come degli impianti teologico-dottrinali delle Religioni del Libro e di altri sistemi religiosi, si possono del resto registrare, come abbiamo cercato di mettere in luce in questo numero, fratture, contraddizioni, digressioni e disgresioni. In Occidente come altrove, vi sono stati, a fronte di concezioni maggioritarie fondate sulla binarietà degli orientamenti sessuali, spazi più o meno ampi di tolleranza e accettazione dell'effeminato in cui l'ideale della *virtus* maschile, il timore di una “regressione” della mascolinità e le accuse infamanti di effeminatezza hanno potuto

convivere con pratiche sociali e ideali di bellezza che esaltavano la figura dell'*Effeminato*, celebrandolo nella letteratura e nell'arte figurativa: modello di ambiguità di genere, espressione di caratteristiche fisiche, movenze, comportamenti spesso stigmatizzati –si pensi alla trattatistica e precettistica umanistico-rinascimentale– l'effeminato era anche il simbolo di una perenne giovinezza sconfinante nell'ermafroditismo e dell'indefinitezza di un mondo originario non ancora caduto nella storia. Ne troviamo traccia, nel corso dei secoli, nella letteratura, nel teatro, nella musica, nell'iconografia e nella fotografia. Non solo: l'effeminatezza, infrangendo l'ordine promosso dal discorso dominante, ha permesso e permette di mettere in discussione, attraverso l'arte figurativa, la narrazione e il teatro, l'ordine sociale e politico consolidato –come mette in luce Anna Beltrametti in questo numero– con l'effetto di liberare l'immaginazione.

Gli effeminati sono stati non di rado accettati dalla comunità in cui vivevano, in quanto componente di rituali o di rappresentazioni e forme di intrattenimento in cui individui di sesso maschile svolgevano ruoli e funzioni “femminili” per ovviare alla proibizione della presenza femminile in uno spazio pubblico, come succedeva –per citare solo alcuni esempi– durante gli intrattenimenti musicali sotto gli omayyadi, nel teatro cinese e nella tradizione di travestitismo della drammaturgia inglese a partire dal teatro elisabettiano. In alcuni casi la sessualità ambigua degli effeminati ha permesso loro di ricoprire ruoli politici o amministrativi che sarebbero stati preclusi a donne e uomini; è il caso dei castrati delle corti cardinalizie e papali, dei paggi nel mondo persiano e degli eunuchi nell'impero ottomano. Questi ultimi, solitamente schiavi che in giovane età erano stati oggetto di mutilazione sessuale, potevano salire la scala sociale ed erano considerati particolarmente affidabili come funzionari: nell'impossibilità di avere eredi, essi mantenevano infatti un legame privilegiato e quasi assoluto con il loro sovrano o signore. Oltre ad avere libero accesso all'harem, guidando gli intrighi legati alla successione, e a essere impiegati nell'amministrazione, in determinati contesti gli eunuchi potevano svolgere anche funzioni religiose. Fu soprattutto nel mondo persiano, imbevuto di misticismo, che si sviluppò una cultura favorevole agli effeminati, come racconta Anna Vanzan. In Persia, gli effeminati raggiunsero talora posizioni di potere a corte, sebbene con il passare del tempo queste figure andassero perdendo prestigio e venissero via via identificate con i soggetti passivi del rapporto sessuale, di solito individui di rango inferiore – spesso schiavi di origine turca o caucasica. Fino all'epoca cagiara, prima che la modernità

stravolgesse la cultura persiana, il prototipo dell'uomo bello era un uomo effeminato e glabro. Solo in epoca moderna e contemporanea l'atteggiamento verso gli effeminati si sarebbe modificato, in Persia come nel mondo arabo, e per motivi indipendenti dai testi sacri dell'Islam. Sebbene, infatti, nel mondo musulmano la dottrina giuridica maggioritaria sia stata rigidamente binaria, sono sempre esistiti spazi di dissenso, in una pluralità di voci che è stata facilitata dall'assenza di un'autorità ecclesiastica e dalla natura vaga dei precetti coranici. Soprattutto a partire dagli anni '90 del Novecento, alcune voci dissonanti dell'Islam classico e medievale sono state recuperate all'interno del tentativo di rileggere i testi sacri in un'ottica attenta ai diritti delle donne e degli omosessuali, rompendo con l'approccio dominante islamico che, al pari dell'epistemologia orientalista, si fonda su un'esegesi letterale delle fonti e sulla tendenza a considerarle come costitutive della realtà. Nella stessa direzione sono andate le pubblicazioni riconducibili al "femminismo islamico", volte a scardinare il monopolio riservato ai "sapienti" nell'interpretazione del sacro e a rivendicare possibilità di riletture di Corano e Sunna svincolate dal contesto patriarcale della rivelazione e della costruzione del Canone.

L'effeminatezza è ancora oggi, in alcuni contesti asiatici e africani, espressione della dimensione sacrale e in quanto tale è tollerata: si pensi alle *hijrā* in India, che sono sia indù sia musulmane, e che sono considerate portatrici di grazia salvifica e perciò invitate ai matrimoni o a benedire i neonati. Non si tratta necessariamente di pezzi di una tradizione che resiste alla globalizzazione: l'ordine religioso *kinmara khāyā* fondato nel 2015, ad esempio, legittima le *hijrā* – lo racconta qui Alessandra Consolaro – all'interno di una ricostruzione conforme al diffondersi, soprattutto dagli anni '80 del Novecento, di concezioni suprematiste legate all'hindutva. Occorre poi ricordare che gli effeminati indiani, come quelli pakistani, per quanto accettati in alcuni contesti, appartengono ai settori più poveri e vulnerabili, e, nel tentativo di farsi riconoscere i diritti istituzionali, si vedono costretti a creare, all'interno del variegato mondo dei non binari, nuove sacche di marginalità. Il rapporto tra genere e classe sociale emerge anche, come illustra Vesce, nella contrapposizione tra femminielli e ricchioni, espressioni rispettivamente della cultura popolare e di quella alta, in una rappresentazione che fatica ad uscire da visioni ancora dualiste.

Questo fascicolo cerca di presentare un fenomeno che, come si è visto, è sfaccettato e complesso, e lo fa attraverso l'adozione di tre cri-

teri che hanno guidato anche la costruzione dei numeri precedenti: si è cercato, innanzitutto, di adottare un'ampia diacronia attraverso la quale evidenziare come problematiche di genere del presente impongano di interrogare il passato e come la tradizione sia in realtà in continua evoluzione, in dialogo con il contesto; si è, in secondo luogo, preso in esame sia il contesto europeo sia quello extra-europeo, nell'intento di dar conto della pluralità di culture e tradizioni, e di mettere in luceintonie e differenze; si è adottato, infine, un approccio multidisciplinare che permetta di cogliere le molteplici sfaccettature dell'effeminatezza.

Il primo saggio della sezione **Presente**, scritto da Alessandra Consolaro, studiosa di Lingua e letteratura hindi ed esperta di critica femminista e di genere, riguarda l'India contemporanea. Il contributo analizza il discorso sulle comunità "koṭhī", "hijrā", "kinnar" e "transgender", che sono accumulate dalla trasgressione delle categorie binarie di maschio e femmina, e riflette sulle implicazioni politiche di questo discorso nel contesto della rivendicazione di diritti e cittadinanza all'interno dello stato indiano.

Il saggio di Serena Guarracino, esperta di teatro in inglese e fiction postcoloniale anglofona, è invece dedicato al teatro britannico contemporaneo. Attraverso l'analisi di due opere della drammaturga Caryl Churchill, il contributo esplora il corpo maschile travestito come luogo di dialogo tra il teatro shakespeariano e quello contemporaneo, nel quadro di una serie di questioni poste dalla teoria queer.

Carolina Vesce, con lo sguardo dell'antropologa culturale che studia esperienze di genere eterodissidenti e l'impatto delle categorie biomediche sulle esperienze "indigene" di genere, analizza, intrecciando letteratura e ricerca sul campo, il caso dei/delle femminielli/e, che incarnano un ideale di femminilità dissonante rispetto alle rappresentazioni tipiche del movimento LGBT, riuscendo solo con difficoltà a spezzare rappresentazioni dualiste che sono anzi esaltate da un processo di patrimonializzazione. Dopo aver ripercorso l'immaginario dei femminielli nelle principali fonti e testimonianze letterarie, storiche e scientifiche, la studiosa offre al lettore alcune riflessioni etnografiche che consentono di comprendere fino a che punto la patrimonializzazione del/della femminiello/femminella possa essere interpretata in termini di opposizione tra classi e ambienti sociali. A partire dai dati raccolti attraverso l'analisi sul campo, il saggio guarda quindi all'opposizione tra il/la femminiello/femminella e il/la ricchione/ricchiona come riproposizione

di una persistente visione dualista che ingabbia chi viene osservato all'interno di rappresentazioni stereotipate.

La sezione **Passato** si apre con il saggio di Anna Beltrametti, che analizza alcuni personaggi della commedia di Aristofane *Donne alla festa* che sfidano la concezione binaria maschile-femminile: Agatone, il *gynnis* dai tratti cangianti tra effeminato e asessuato, il Parente che si traveste da donna per introdursi in un santuario femminile e difendere Euripide, Clistene, il travestito più noto nella città, che smaschera il Parente infiltrato. Se in questa commedia si trovano riprodotte la contrapposizione tra spazi pubblici e privati, politici e religiosi, che definisce la cultura greca del tempo, e una misoginia che le donne stesse fanno propria, le figure sessualmente ambigue permettono di avviare una riflessione sul teatro tragico e di sfumare la realtà binaria che è portata in scena. È il *gynnis*, in particolare, che « [c]on la sua immagine, fluida, sospesa, non conforme al sistema binario [...], nella sua implicita disponibilità alla trasformazione e all'anamorfosi, porta allo scoperto il relativismo di ogni condizione storicamente determinata e insieme interroga le ragioni e i meccanismi della teatralizzazione, tra vero e falso, tra realismo ed espressionismo».

Con Alessandro Melis, studioso di storia del teatro nella prima età moderna, si passa alla prima età moderna in Europa, in un periodo in cui la paura dell'effeminazione ispira un'ampia trattatistica contro l'arte scenica, soprattutto quella che fa uso della musica e racconta dell'amore. È l'amore infatti a costituire la forza che più di ogni altra rischia di far regredire l'uomo verso il femminile. Melis analizza alcuni libretti d'opera del Seicento veneziano, identificando e analizzando alcune scene in cui il tema dell'effeminazione, seguita dal ripristino dell'ordine "naturale" delle cose, è centrale: gli eroi al centro di queste scene si innamorano, per poi rinsavire e riacquistare, così, la loro virilità; se si rifiutano di rinsavire, sono puniti. In bilico tra morale istituzionale e infrazione, tra anarchia e ritorno all'ordine, i librettisti propendono per la redenzione dell'eroe, sfuggendo così –racconta Melis– alla censura.

Massimo Stella, da studioso di letterature antiche e comparate, analizza la femminilizzazione dell'Achille dell'Iliade nella *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, pubblicata nel 1808. Nell'opera di Kleist l'eroe omerico incarna l'oggetto del desiderio della protagonista, un oggetto che prende le sembianze femminili di un ragazzo inerme incoronato di rose. Il miraggio di Pentesilea rappresenta la proiezione dell'amore materno per sempre perduto. Ed è proprio all'insegna

della loro vulnerabilità materna che le figure dell'Achille omerico e della regina delle Amazzoni di Kleist arrivano a sovrapporsi.

Con Anna Vanzan, la studiosa di Iran e l'amica che ci ha lasciato lo scorso dicembre poche settimane dopo averci consegnato il suo contributo, la sezione "Passato" esce dall'Occidente, ricongiungendosi così al primo saggio del fascicolo, dedicato all'India. Nel suo affresco, colto e affascinante, dell'effeminatezza nel mondo persiano, l'autrice coniuga la prospettiva teorica con quella socio-culturale e artistico-letteraria, rivolgendo particolare attenzione alla poesia mistica e alle arti figurative, e adotta una prospettiva di lungo periodo che permette di cogliere continuità e discontinuità storiche.

Le curatrici
Sara Cabibbo e Elisa Giunchi

ALESSANDRA CONSOLARO

*Il terzo genere? Kothī, hijra, kinnar e donne trans alla ricerca di
cittadinanza nell'India contemporanea*

*Introduzione*¹

L'esistenza di persone portatrici di una non conformità di genere o anche con identità² di genere cangiante nel tempo è documentata in Asia meridionale fin dall'antichità. Un episodio presente in alcune versioni del poema epico *Rāmāyaṇa* viene spesso menzionato per dimostrare l'antichità e il carattere autoctono del cosiddetto "terzo sesso" nel subcontinente.³ Quando il dio Rama abbandonò

1 Desidero ringraziare, oltre le persone che hanno anonimamente recensito questo articolo, la studiosa e amica Daniela Bevilacqua e l'attivista transfemminista Filomena "Filo" Sottile, che mi hanno dedicato prezioso tempo e attenzione per discutere aspetti linguistici e contenutistici di questo articolo. Ovviamente, tutti gli errori che restano sono da imputare solo a me. Si è deciso di non usare i diacritici per i nomi propri e i toponimi.

2 "Identità" è un concetto complesso, che tuttavia ha un ruolo fondamentale in molti campi, dalla psicologia alle scienze sociali (si pensi ai dibattiti sull'identità nazionale, etnica, di genere, eccetera). Non è questa la sede per trattare le complesse questioni metodologiche e scientifiche sollecitate dal suo impiego. Nell'uso che si fa nell'articolo, "identità" si riferisce: a) a una categoria sociale definita da regole di appartenenza e (presunti) attributi caratteristici o comportamenti; e (b) caratteristiche socialmente distintive di cui una persona è particolarmente orgogliosa o che considera come immutabili ma socialmente importanti. In quest'ultimo senso, attribuisco a "identità" un'accezione diversa e più concreta delle glosse comunemente proposte dagli scienziati politici, intendendola come una formulazione moderna di dignità, orgoglio o onore, che collega implicitamente questi termini a categorie sociali. In questa accezione l'"identità" può aiutare a spiegare le azioni politiche e il significato di affermazioni come "le identità sono costruite socialmente".

3 Per una breve introduzione sui miti hindu riguardanti cambiamenti di genere e androginia vedi Alessandra Consolaro, *Induismo queer: dalla mitologia all'attivismo per il riconoscimento dei diritti umani e civili*, «Daimon. Diritto Comparato delle

Ayodhya per recarsi in esilio nella foresta, tutta la popolazione del regno lo seguì ai confini della città per accomiarsi dal principe tanto benvenuto e popolare. Commosso da questa manifestazione di affetto, Rama chiese a tutti gli uomini e le donne che si erano radunati di rientrare alle proprie case, promettendo che sarebbe tornato. Terminato l'esilio, quattordici anni più tardi, Rama trovò un gruppo di persone ad attenderlo nello stesso luogo. Erano le/gli *hijrā*, che non si erano allontanate/i perché non erano né uomini né donne. Per compensarle/li della loro devozione, il dio concesse loro il potere di elargire benedizioni e maledizioni di sicura realizzazione. L'idea della *tr̥t̥v̥yā prakṛti* (lett: terza natura) compare nel *Mahābhārata*, dove si riferisce a persone maschili femminilizzate, sia travestite, sia in abiti maschili, mai a donne. La fonte più ricca per la speculazione su sessualità e genere nell'India antica e medievale, e per la trattazione del “terzo sesso” è però nella letteratura jainista.⁴ Nel 1883, la traduzione del *Kāmasūtra* di Richard F. Burton, poco accurata ma destinata a divenire molto influente, ne parla come di “eunuchi”, consolidando lo stereotipo orientalista degli uomini orientali come depravati, ipersessuati ed effeminati.

In questo articolo si presenterà il dibattito identitario in atto in India riguardo a figure che complicano l'identità binaria maschio/femmina, nel quadro della richiesta di cittadinanza sociale all'interno dello stato indiano e dell'omonazionalismo.⁵ Infatti, per poter rivendicare diritti dallo stato le identità minoritarie devono ridefinire la propria esclusione e marginalità.⁶ La Costituzione indiana prevedeva inizialmente una discriminazione positiva per le “tribù e caste riconosciute” (ST/SC), comunità storicamente emarginate, riservando a determinate fasce della popolazione l'accesso a una quota nei posti di lavoro statali, nelle istituzioni scolastiche e anche nelle legislature, per garantire promozione sociale e un'adeguata rappresentazione. Dopo il 103° emendamento costituzionale del 2019,

religioni. Quaderni di Diritto e Politica ecclesiastica», numero speciale 2015: *Omo-sessualità e matrimonio nei diritti delle religioni e degli Stati*, pp. 165-185.

4 Leonard Zwilling, Michael J. Sweet, “Like a City Ablaze”: *The Third Sex and the Creation of Sexuality in Jain Religious Literature*, «Journal of the History of Sexuality», 6, 1996, n. 3, pp. 359-84.

5 Il termine indica l'appoggio che persone LGBTQIA+ danno a un'ideologia nazionalista in cambio di una normalizzazione e integrazione negli ideali nazionali: Jasbir Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham, Duke University Press, 2017.

6 Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 74.

al criterio di arretratezza sociale e scolastica si è aggiunto quello dell'arretratezza economica. Per questo i vari gruppi cercano di rafforzare la propria identità e ottenere una legittimazione ufficiale: essere riconosciute come comunità discriminate o come gruppo da "proteggere" permette loro di accedere a sostentamenti e supporti ufficiali garantiti dalla politica di azione positiva. Questa inclusione nella cittadinanza e l'accesso ai diritti che ne consegue, tuttavia, esclude tutte le persone che non si possono far rientrare in identità legittimate e in gruppi enumerabili, provocando un'emarginazione ancora più grave di coloro che non riescono ad accedere ai meccanismi della società politica.⁷

Con l'influsso crescente dell'attivismo transgender transnazionale, in India c'è stata una richiesta di riconoscimento ufficiale delle identità trans⁸ e la categoria "transgender" è emersa come una categoria a sé che, per esempio, riceve fondi separatamente dagli MSM (Men who have Sex with Men) nei programmi di prevenzione dell'HIV/AIDS.⁹ Certamente il fatto che si riconoscano identità di genere (anche se largamente limitate alle persone trans contrassegnate come maschi alla nascita) è positivo, ma bisogna considerare che le istituzioni come il governo, le ONG e i finanziatori distinguono sempre di più fra persone trans e persone omoerotiche non solo come identità individuali distinte, ma anche come gruppi distinti.¹⁰

7 Partha Chatterjee, *Democracy and Economic Transformation in India*, «Economic and Political Weekly», 43, 2008, n. 16, pp. 53-62.

8 Il termine "trans" è comunemente usato in italiano dalla comunità LGBTQIA+ per indicare le persone il cui sesso biologico e l'identità di genere non concordano, che si identificano con il genere opposto a quello attribuito loro alla nascita ma che non necessariamente chiedono di modificare i propri caratteri sessuali primari attraverso operazioni chirurgiche. Userò nel testo l'espressione "donna trans" per indicare persone transgender contrassegnate come maschi alla nascita.

9 La categoria comportamentista MSM è entrata in uso nella letteratura medica riferita all'HIV dagli anni 1990, che dietro un'apparente neutralità si inserisce in una storia di etichettatura scientifica delle minoranze sessuali che riflette e perpetua inavvertitamente nozioni eterosessiste. Questa dicatura è problematica perché oscura le dimensioni sociali della sessualità, mina l'autodefinizione delle persone di genere non conforme e non descrive sufficientemente le variazioni nel comportamento sessuale. SAATHII (Solidarity and Action Against the HIV Infection in India), *Report of the Regional Transgender/Hijra Consultation in Eastern India (Kolkata, 29-30 May 2009)*. Supported by United Nations Development Programme, July 2009, p. 16, <http://www.saathii.org/orissapages/undp-tg-hijra-cnsltn-report-final.pdf> (11/2020).

10 Aniruddha Dutta, *Legible Identities and Legitimate Citizens*, «International Feminist Journal of Politics», 15, 2013, n. 4, p. 496-510.

In questo modo si crea anche una gerarchia nei termini della loro relativa emarginazione e vulnerabilità alla discriminazione e alla malattia. Negli ultimi decenni l'attivismo LGBTQIA+, specialmente nelle politiche identitarie gay e lesbiche del nord del mondo, ha ottenuto l'inclusione in ambiti istituzionali come il matrimonio o l'esercito. Ma ciò ha avuto un prezzo, come hanno messo in luce gli studi che denunciano fenomeni come l'omonormatività e l'omonazionalismo: l'emergere di alcuni soggetti queer è legato alla perpetuazione o al rinnovamento di forme di esclusione, morte o abbandono di altri, in un processo di necropolitica.¹¹

Uomini omosessuali e donne trans esistono in India come identità distinte e, in una società dove la segregazione dei generi, ancora piuttosto diffusa, favorisce in molti ambienti l'omosocialità, comportamenti come condividere un letto, massaggiarsi, abbracciarsi o baciarsi fra persone dello stesso sesso non indicano necessariamente relazioni omosessuali. Tuttavia, distinzioni flessibili e mobili di persone assegnate al genere maschile ma con un genere diverso, come "kothī", "hijrā", "kinnar" o "transgender" sono state, a partire dall'epoca coloniale fino a oggi, progressivamente reificate in minoranze rigidamente definite e delimitate.¹² Analogamente, il desiderio omoerotico che è spesso diffuso negli spazi quotidiani fra maschi ma non è identificato come omosessualità, si cancella quando l'omoerotismo viene categorizzato in termini di personalità o identità omosessuale.¹³

La formalizzazione di queste identità distinte in una separazione netta fra comunità tende a elidere forme di varianza sessuale o di genere trasversali rispetto a identità specifiche, e standardizza in limiti identitari sanciti ufficialmente differenze di identità di genere, privilegi ed emarginazioni che oscillano a seconda dei contesti. Ciò scatena discussioni sull'autenticità delle identità, la divisione fra "vere" e "false" *hijrā*, fra *kothī* più o meno femminili, e si riflette nella distinzione fra persone transgender e MSM cisgender, reificando queste divisioni attraverso discorsi istituzionali di identificazione. Questo ha conseguenze negative soprattutto sulle comunità emarginate la cui classificazione è dibattuta.

11 Jin Haritaworn, Adi Kuntsman, Silvia Posocco (eds), *Queer Necropolitics*, Abingdon, Routledge, 2014.

12 Sulla classificazione in epoca coloniale cfr. Gayatri Reddy, *With Respect to Sex: Negotiating Hijra Identity in South India*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, pp. 25-30.

13 Paul Boyce, Akshay Khanna, *Rights and Representations: Querying the Male-to-Male Sexual Subject in India*, «Cult Health Sex», 13, 2011, n. 1, pp. 89-100.

Nelle prossime sezioni si metteranno in luce alcuni processi di costruzione identitaria in atto nelle comunità di persone di genere non conforme nel contesto della rivendicazione di diritti e cittadinanza nell'India contemporanea, problematizzandoli in quanto la lotta per la giustizia sociale rischia di innescare o perpetuare processi di esclusione.

Un problema di cittadinanza

Idealmente, l'accesso alla cittadinanza sociale può essere una potente arma di emancipazione per i gruppi svantaggiati e oppressi. Ma lo studio critico in ambito queer e femminista ha messo in luce come spesso la cittadinanza operi come una categoria di esclusione. La cittadinanza non è necessariamente un ideale potenzialmente liberatorio, ma è anche una tecnologia di sorveglianza e controllo, antitetica alla giustizia sociale.¹⁴ Ciò è particolarmente importante nel contesto indiano, dove la democrazia si è instaurata e sviluppata non tanto come una norma ben radicata, ma come il risultato di conflitti sociali: nel corso dei decenni, la democrazia indiana è progredita attraverso negoziati tra gruppi, ognuno in competizione per i propri interessi, anziché attraverso la diffusione di norme democratiche. In questo modo, la mobilitazione politica non ha avuto l'obiettivo di rendere lo stato più responsabile, ma piuttosto quello di accedere al suo potere o condividerlo.¹⁵

La cittadinanza, inoltre, si struttura attraverso una gerarchia nella quale la sessualità esiste, ma non viene mai presa in considerazione poiché le diseguaglianze sono legittimate da istituzioni sociali eteronormative, come la famiglia e il matrimonio. Inoltre, classe e casta sono intersezionali alla sessualità nel produrre ulteriori gradi di cittadinanza marginale.¹⁶ L'inclusione nella cittadinanza di persone

14 Si vedano, fra gli altri, David Bell, Jon Binnie, *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond*, London, Polity, 2000; Amy Brandzel, *Against Citizenship: The Violence of the Normative*, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 2016; Jin Haritaworn, *Queer Lovers and Hateful Others*, London, Pluto Press, 2015; Dean Spade, *Normal Life: Administrative Violence, Critical Trans Politics, and the Limits of Law*, Raleigh-Durham, Duke University Press, 2015; Diane Richardson, *Rethinking Sexual Citizenship*, «Sociology», 51, 2017, n. 2, pp. 208-224.

15 Pratap Bhanu Mehta, *The Politics of Social Justice in India*, «Review of Development and Change», 16, 2011, n. 1, pp. 3-21. Non è questa la sede per approfondire il dibattito sul ruolo dei diritti sociali nella cittadinanza in India. Si veda, per esempio, Niraja Gopal Jayal, *Citizenship and Its Discontents. An Indian History*, Ranikhet, Permanent Black, 2015.

16 Arvind Narrain, *Rethinking Citizenship*, «Indian Journal of Gender Studies», 14, 2007, n. 1, pp. 61-71.

non normative per sesso e genere viene spesso concessa in base alla loro approssimazione a comportamenti e pratiche eteronormative. Tutto ciò porta a una serie di “inclusioni omicide”¹⁷ poiché la formazione di una cittadinanza queer (non solo in India, ma a livello globale) lascia fuori dalla cittadinanza inclusiva alcune persone, provocandone la cancellazione e l'abbandono e legittimando la violenza contro di loro, dato che in ultima analisi i loro corpi e le loro vite non contano.

Dal punto di vista legale, in generale la “liberazione gay” in India è stata legata alle vicende della tristemente famosa sezione 377 del codice penale, che criminalizzava i rapporti sessuali “contro natura”, ovvero qualunque forma di rapporto sessuale non etero e non mirato alla riproduzione.¹⁸ Nel gennaio 2018, dopo anni di battaglie civili, la Corte Suprema dichiarò incostituzionale la legge, che fin dall'epoca coloniale era stata usata per giustificare la discriminazione e il maltrattamento della comunità LGBTQIA+. Già nel 1977 le *hijrā* avevano acquisito il diritto di voto passivo a livello locale e dal 1994 potevano votare come donne a livello nazionale. Nel 2005 sul passaporto indiano a fianco di M e F comparve la casella E (eunuco) che riconosceva la posizione non binaria del genere delle *hijrā*. Dal 2009 nelle schede elettorali *hijrā* e persone transgender erano identificate come “altro” e nel 2014 la Corte Suprema indiana riconobbe alle persone trans il diritto di identificarsi legalmente come maschio, femmina o terzo genere, e le aggiunse collettivamente alla categoria delle “other backward class” (OBC),¹⁹ garantendo loro il diritto di

17 Jin Haritaworn, Adi Kuntsman, Silvia Posocco, *Murderous Inclusions*, «International Feminist Journal of Politics», 15, 2013, n. 4, pp. 445-452

18 L'attivismo queer ha prodotto un vivace movimento, su cui esiste un'ampia letteratura. Si veda, fra gli altri, Arvind Narrain, Alok Gupta (eds), *Law Like Love: Queer Perspective on Law*, New Delhi, Yoda Press, 2011; Arvind Narrain, Gautam Bhan (eds), *Because I Have a Voice: Queer Politics in India*, New Delhi, Yoda Press, 2006; Naisargi N. Dave, *Queer Activism in India*, Durham, Duke University Press, 2012.

19 Il termine ufficiale per le OBC è “socially and educationally backward classes of citizens” (SEBC) e indica comunità che sono state storicamente emarginate e continuano a essere oppresse e discriminate dal punto di vista sociale, economico e scolastico, ma non rientrano nelle categorie SC/ST. Spesso le loro attività professionali sono legate al lavoro agricolo o all'artigianato e rappresentano circa metà della popolazione indiana, che fino a poco tempo fa era rimasta in posizione subalterna ma negli ultimi decenni è entrata nella sfera pubblica sfidando l'egemonia delle caste superiori. Christophe Jaffrelot, *The Rise of the Other Backward Classes in the Hindi Belt*, «The Journal of Asian Studies», 59, 2000 n. 1, pp. 86-108; Subash Barman, *Socio-Economic status of the scheduled castes, scheduled tribes and other backward classes in India*, «Contemporary Voice of Dalit» 2, 2009, n. 1, pp. 99-126; Rakesh Basant, Gitanjali Sen, *Impact of affirmative action in higher education for the Other Backward*

accesso a posti riservati nell'istruzione e nell'impiego pubblico. Nei cinque anni successivi il numero di persone registrate nelle schede elettorali come "altro" arrivò a 38.325.²⁰ Tuttavia, bisogna convenire che il Transgender Persons (Protection of Rights) Act, approvato nel 2019, segna un passo indietro ed è stato molto criticato dalle associazioni LGBTQIA+ poiché appare più violento che protettivo, in quanto elimina il diritto all'autodeterminazione, non riserva posti nell'istruzione e nell'occupazione, non riconosce le famiglie trans e discrimina nella punizione della violenza fisica e sessuale contro le persone trans.²¹

Dopo l'indipendenza, la Costituzione aveva codificato gli obiettivi di creare un'India laica, socialista e democratica, dove la cittadinanza formalmente garantisse gli stessi diritti a tutti e tutte. Tuttavia, l'influsso del retaggio coloniale e di programmi di liberalizzazione economica più recenti hanno fatto sì che la capacità di metterli in pratica spesso si definisca su privilegi in base alla classe, casta, etnia, abilità, eccetera.²² Molte battaglie legali hanno fatto sì che i tribunali diventassero un importante sito di lotta per i gruppi emarginati.

Classes in India, IIMA Working Papers WP2016-07-01, Indian Institute of Management Ahmedabad, Research and Publication Department; Anirudh Prasad, *Reservational Justice to Other Backward Classes (OBCs): Theoretical and Practical Issues*, New Delhi, Deep & Deep Publications, 1997.

20 'Others' voters increase by 15,306 in 5 Yrs; activists blame paperwork, insensitive officials, «The Economic Times», 17 marzo 2019 <<https://economictimes.indiatimes.com/news/elections/lok-sabha/india/others-voters-increase-by-15306-in-5-yrs-activists-blame-paperwork-insensitive-officials/articleshow/68449930.cms>> (11/2020).

21 La legge sulle persone transgender del 2019 definisce come persona trans chiunque abbia un genere non corrispondente a quello assegnato alla nascita. Vieta la discriminazione nei loro confronti in materia di occupazione, istruzione, alloggio, assistenza sanitaria e altri servizi. Da molte parti si sono espresse preoccupazioni su alcune disposizioni della legge e la comunità trans l'ha respinta con veemenza citando diverse clausole lesive dei loro diritti fondamentali. Nonostante la legge affermi che le persone transgender hanno diritto a un'identità di genere "auto-percepita", il cambiamento dell'identità di genere nei documenti non può essere effettuato senza una certificazione del magistrato distrettuale che comprovi l'avvenuto cambio di sesso a seguito di un intervento chirurgico. La legge prevede che qualsiasi persona trans di età inferiore a 18 anni conviva con la propria famiglia natale, ma le famiglie sono spesso fonte di violenza che spinge le persone trans a separarsi dalla famiglia di origine. Inoltre, la legge criminalizza l'accattonaggio, ma non offre accesso riservato a posti di lavoro e di studio che permettano il sostentamento delle persone trans. Infine, la legge si concentra su donne trans e *hijra*, ma trascura le persone intersessuali, quelle di genere non-binario, e gli uomini trans.

22 Renu Desai, Romola Sanyal, *Urbanizing Citizenship: Contested Spaces in Indian Cities*, New Delhi, Sage Publications, 2012, pp. 7-8.

Stabilire precedenti legali è importante, ma la ricaduta sui diritti che questi gruppi possono effettivamente esercitare resta limitata; ciò provoca una sconnessione fra gli aspetti formali della cittadinanza e il grado in cui la cittadinanza formale si traduce in un aumento di diritti nella vita delle persone.²³

Un ultimo aspetto da sottolineare riguarda il legame fra consumismo e cittadinanza nelle economie liberiste, un fenomeno che è stato molto studiato e che ha avuto un forte impatto sulla società indiana a partire dalle riforme economiche del 1991.²⁴ In India, la nozione di cittadinanza dei consumi si è innescata su un discorso nel quale produrre e/o consumare beni di produzione indiana era un segnale di patriottismo e si è declinata come il diritto di consumare scegliendo fra più opzioni; diritto che deve essere protetto dall'azione dello stato, ponendo le classi medie elitarie e nazionaliste in posizione egemone.²⁵ Di conseguenza diventa fondamentale per i gruppi minoritari negoziare la cittadinanza nella vita pubblica al di là dei confini della *middle class*. Nelle prossime sezioni si approfondiranno alcuni aspetti dei cambiamenti all'interno dei principali gruppi di genere non conformi dell'India contemporanea. La discussione in termini di "scelta" incorpora queste persone nella narrazione progressista della liberalizzazione, costruendole come consumatrici competenti grazie alla libertà recentemente acquisita di fare delle scelte sulle proprie identità e sulle proprie vite.

Le hijrā

La parola *hijrā*, di origine persiana, è diffusa in hindi e urdu ed è divenuta un termine ombrello per una serie di espressioni molto diversificate a livello locale. Il termine ha una connotazione di impotenza, allude a un difetto nelle funzioni sessuali²⁶ e si riferisce al gruppo più visibile di persone assegnate alla nascita al genere maschile, dall'aspetto femminile e che si appellano con forme linguisti-

23 *Ibidem*.

24 Ritty Lukose, *Liberalization's Children: Gender, Youth and Consumer Citizenship in Globalizing India*, Raleigh-Durham, Duke University Press, 2010, p. 8.

25 Sull'idealizzazione della nuova classe media indiana si veda William Mazzarella, *Shoveling Smoke: Advertising and Globalization in Contemporary India*, Durham, Duke University Press, 2003; Leela Fernandes, *India's New Middle Class: Democratic Politics in an Era of Economic Reform*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

26 Morris Opler, *The Hijara (Hermaphrodites) of India and Indian National Character: a Rejoinder*, «American Anthropologist», 62, 1960, pp. 507.

stiche al femminile, anche se nelle interazioni quotidiane alternano l'uso di forme linguistiche maschili e femminili per esprimere "relazioni di potere e solidarietà".²⁷ Oggi la loro estrazione sociale è prevalentemente popolare, e nell'opinione pubblica sono viste alternativamente come eunuchi, transessuali e maschi effeminati.²⁸

Il numero di persone intersessuali o con genitali ambigui che vengono affidate alle comunità *hijrā* dalla nascita è tuttavia molto basso a paragone con i grandi numeri di *hijrā* identificate come maschi alla nascita. Nell'ultimo censimento quasi cinque milioni di persone si sono identificate come "terzo genere", ma le associazioni attive con gruppi *hijrā* ritengono che il numero reale sia molto più alto.²⁹ Spesso questi individui vengono abbandonati o lasciano le proprie famiglie nell'adolescenza, in genere a causa di maltrattamenti, insulti e/o violenze dovute alla loro espressione di genere e sessuale. L'ingresso nella comunità *hijrā* determina l'abbandono di tutti i legami mondani e l'adesione a una vita, almeno teoricamente, ascetica. Come strategia di sopravvivenza per contrastare l'esclusione sociale, la discriminazione e la violenza a cui sono sottoposte, le *hijrā* vivono generalmente in residenze collettive di tipo familiare, formando strutture comunitarie con lignaggi gerarchizzati (*gharānā*) di *guru* (maestro o madre) e *celā* (discepoli o figlie).³⁰ Dal punto di vista religioso, i *gharānā* promuovono una mescolanza di pratiche religiose islamiche e hindu.³¹ I principali aspetti hindu della religiosità *hijrā* sono il culto della dea Bahuchar Mata, la patrona della comunità; l'adozione dell'ideale delle pratiche di asceti e rinuncia; e la partecipazione a festività e pratiche rituali hindu tipicamente femminili. D'altro lato, le *hijrā* incorporano nella propria vita religiosa elementi dell'ortoprassi islamica, come assume-

27 Kira Hall, *Hijra Hijrin: Language and Gender Identity*, Ph.D. Dissertation Univ. of Berkeley, 1995, p. 5. <<https://escholarship.org/uc/item/6m5744jx>> (11/2020).

28 Jyoti Puri, *Transgendering Development: Reframing Hijras and Development*, in Amy Lind (ed.), *Development, Sexual Rights and Global Governance*, New York, Routledge, 2010, pp. 39-53.

29 Rema Nagarajan, *First Count of Third Gender in Census: 4.9*, «Times of India», Mai 30, 2014. <<http://timesofindia.indiatimes.com/india/First-count-of-third-gender-in-census-4-9-lakh/articleshow/35741613.cms>> (11/2020).

30 Gee Ameena Semmalar, *Unpacking Solidarities of the Oppressed: Notes on Trans Struggles in India*, «Women's Studies Quarterly», 42, 2014, n. 3-4, pp. 286-291.

31 Lawrence Cohen, *The Pleasures of Castration: the Postoperative Status of Hijras, Jhankhas and Academics*, in Steven D. Pinkerton, Paul R. Abramson (eds), *Sexual Nature, Sexual Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 276-304; Reddy, *With Respect to Sex*; Mathieu Boisvert, *Les Hijras: Portrait Socioreligieux d'une Communauté Transgenre Sud-Asiatique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019.

re nomi musulmani al momento dell'iniziazione, sottoporsi a circoncisione, praticare il *namāz* (preghiera quotidiana), celebrare i rituali di sepoltura per le persone defunte e dare grande importanza alla visita a santuari e al pellegrinaggio alla Mecca.

Le *hijrā*, che per far parte della comunità devono essere iniziate da un *guru*, possono sottoporsi a castrazione e penectomia, dedicandosi alla dea che garantisce loro il potere di elargire fertilità alle coppie di sposi e benedizioni ai neonati. Ciò conferisce loro una posizione elevata nella gerarchia intracomunitaria e le rende degne di impartire la benedizione in cambio di denaro e doni durante occasioni come il parto nelle famiglie di classe media.

Vi sono enormi differenze regionali nello status di queste comunità: specialmente nell'India del nord, le *hijrā* sono più rispettate dal punto di vista religioso e possono guadagnarsi da vivere svolgendo funzioni rituali chiamate *badhāī* in feste e cerimonie come matrimoni, nascite di figli maschi e occasioni speciali. Ciò, tuttavia, avviene soprattutto nei villaggi e nelle aree rurali, mentre nelle grandi città spesso vivono di prostituzione. In altre regioni queste opportunità sono meno presenti e l'unica forma di guadagno che resta disponibile è la pratica di chiedere l'elemosina, o il lavoro sessuale.³² Le loro relazioni sentimentali, la stabilità finanziaria e le condizioni di vita rimangono in genere precarie.

Lo studio etnografico degli "eunuchi" cominciò nel tardo XVIII secolo a opera di osservatori britannici che li descrivevano come esseri malformati e ributtanti. Secondo eminenti studiosi l'irrigidimento delle categorie identitarie nella società indiana dipende in gran parte dall'intervento coloniale che, attraverso strumenti come le mappature e il censimento, irrigidì confini precedentemente indistinti e sovrapponibili.³³ Il controllo di genere, sessualità e vita domestica era uno dei modi in cui il governo coloniale articolò in India l'idea dello stato: le comunità *hijrā*, mobili e quindi non classificabili, erano considerate ingovernabili e perciò, come avvenne nel caso di gruppi nomadi, furono etichettate come "criminali" col Criminal Tribes Act del 1871 (che restò in vigore fino al 1952, dopo l'indipendenza). Ciò permise di sottoporle a repressione o a una vera e propria politica di sterminio con il fine di produrre una popolazione ordinata e conoscibile. Nello sforzo ufficiale di fissare la categoria ambigua dell'"eunuco", indivi-

32 Reddy, *With Respect to Sex*, p. 56 e 83.

33 Partha Chatterjee, *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993; Sudipta Kaviraj, *The Imaginary Institution of India Politics and Ideas*, New York, Columbia University Press, 2010.

dui e gruppi si trovarono soggetti a classificazione e declassificazione, a seconda delle percezioni dei funzionari rispetto alla loro devianza, criminalità e sessualità corporea.³⁴ L'interazione di comunità e istituzioni (post)coloniali ha prodotto enormi cambiamenti, ma la modernità coloniale non fece arbitrariamente a pezzi il *continuum* della vita collettiva premoderna, bensì vi apportò modifiche e cesure con la partecipazione attiva del pubblico indigeno, soprattutto dei gruppi di potere che usarono la sfera pubblica per affermare le proprie rivendicazioni.³⁵ La continuazione del processo di consolidamento identitario viene portato avanti oggi soprattutto grazie al sistema di affinità apparentemente tradizionale del *gharānā*.

Nel XX secolo si prestò sempre maggiore attenzione al cosiddetto “terzo genere”, costruendo le *hijrā* come figure che rappresentavano “l'omosessuale indiano”.³⁶ Così le *hijrā* diventarono un punto di riferimento nella narrazione che connette l'India alla tolleranza per la differenza sessuale,³⁷ al punto da far dichiarare che in India non esisterebbe un sistema binario maschio/femmina.³⁸ Entrambe queste posizioni, tuttavia, costruiscono le *hijrā* patologizzandole o essenzializzandole.

Attualmente le relazioni e i sistemi di organizzazione sociale delle *hijrā* stanno attraversando una importante transizione che non è ancora stata pienamente studiata. Mentre le ONG tendono a includere le *hijrā* nella categoria generale delle minoranze sessuali, questo gruppo è più emarginato di altri a causa della loro identità di genere e dell'aspetto, oltre che per la loro associazione alla devianza sessuale, alla prostituzione, alla povertà e a una presunta sporcizia.³⁹ Spesso le *hijrā* sono inserite nella categoria transgender, specialmente nei documenti statali e delle ONG,⁴⁰ ma in realtà sono in atto tentativi sempre crescenti di differenziare fra donne trans e *hijrā* che portano

34 Jessica Hinchy, *Governing Gender and Sexuality in Colonial India: the Hijra, c. 1850–1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 167-193.

35 Sumit Guha, *The Politics of Identity and Enumeration in India c. 1600-1990*, «Comparative Studies in Society and History», 45, 2003, n. 1, p. 162; C. A. Bayly, *Returning the British to South Asian History: The Limits of Colonial Hegemony*, «South Asia: Journal of South Asian Studies», 17, 1994, n. 2, p. 9.

36 Cohen, *The Pleasures of Castration*.

37 Reddy, *With Respect to Sex*, p. 2.

38 Serena Nanda, *Neither Man nor Woman: the Hijras of India*, New York, Wadsworth Publishing, 1990.

39 Jessica Hinchy, *Obscenity, Moral Contagion and Masculinity: Hijras in Public Space in Colonial North India*, «Asian Studies Review», 38, 2014, n. 2, pp. 274-294.

40 Aniruddha Dutta, Raina Roy, *Decolonizing Transgender in India: Some Reflections*, «TSQ: Transgender Studies Quarterly», 1, 2014, n. 3, p. 329.

alla frammentazione delle identità delle minoranze sessuali e di conseguenza a una crescente separazione fra di esse nell'attivismo per i diritti sessuali.⁴¹ Questo irrigidimento delle categorie identitarie ha come risultato che comunità che erano flessibilmente sovrapponibili stanno tracciando confini sempre meno permeabili. A partire dalle operazioni coloniali di censimento e dall'etnologia del XIX secolo fino alle rappresentazioni mediatiche contemporanee e al sistema di lignaggio dei *gharānā*, l'identità *hijrā* si è costruita nei discorsi ufficiali come un'identità consolidata, distinta e limitata, in genere connotata negativamente.⁴² Infatti, nonostante il ruolo religioso delle *hijrā* sia riconosciuto dalla società, nei discorsi identitari attuali la loro figura è stata connotata come obsoleta e legata a stili di vita superati. Le donne trans attingono al discorso che costruisce la "donna moderna" come capace di operare scelte individuali, e mettono in discussione il sistema *guru/celā* come un ostacolo alla realizzazione individuale delle persone di genere non conforme. Forse anche per questo le più giovani scelgono sempre più spesso di non unirsi alle comunità *hijrā*, ma di identificarsi come donne trans "indipendenti". Diventa a questo punto cruciale analizzare gli aspetti di questa transizione di identità dal punto di vista dell'*empowerment* o del depotenziamento, soprattutto in relazione alle modalità di richiesta di riconoscimento di diritti e di cittadinanza.

La categoria kothī e l'attivismo delle ONG

Nella sezione precedente si è visto come i processi di rappresentazione delle *hijrā* si siano formalizzati anche nelle politiche nazionali. In particolare, nella politica nazionale sull'AIDS le *hijrā* sono de-

41 Aniruddha Dutta, *Claiming Citizenship, Contesting Civility: the Institutional LGBT Movement and the Regulation of Gender/Sexual Dissidence in West Bengal, India*, «Jindal Global Law Review», 4, 2012, n. 2, pp. 110-141; mm, *Between Aid Conditionality and Identity Politics: the MSM-Transgender Divide and Normative Cartographies of Gender Vs. Sexuality*, «Kafila», 5 aprile 2012. < <https://kafila.online/2012/04/05/between-aid-conditionality-and-identity-politics-the-msm-transgender-divide-and-normative-cartographies-of-gender-vs-sexuality-aniruddha-dutta/> > (11/2020); Ead., *Legible Identities and Legitimate Citizens: the Globalization of Transgender and Subjects of HIV-AIDS Prevention in Eastern India*, «International Feminist Journal of Politics», 15, 2013, n. 3, pp. 494-514; Ead., *Contradictory Tendencies: the Supreme Court's NALSA Judgment On Transgender Recognition and Rights*, «Journal of Indian Law and Society», 5, 2014, pp. 225-236.

42 Aniruddha Dutta, *An Epistemology of Collusion: Hijras, Kothis and the Historical (Dis)continuity of Gender/Sexual Identities in Eastern India*, «Gender & History», 24, 2012, n. 3, pp. 825-849.

finite come un “gruppo socio-religioso” organizzato “in sette *gharānā* principali” e “che fa parte del termine transgender”, distinto dalle *kothī* che sono raggruppate come MSM di aspetto femminile.⁴³

Le *hijrā* dunque vengono definite in termini di varianza di genere come un’identità transgender. Al contrario, dalla fine degli anni 1990 la definizione *kothī* ha acquisito visibilità come importante “minoranza sessuale” all’interno del movimento per i diritti umani e la salute sessuale delle realtà LGBTQIA+, specialmente in connessione all’attività per la prevenzione e la cura dell’HIV-AIDS. Questo termine indica una categoria socio-economicamente emarginata di persone assegnate alla nascita al genere maschile che mostrano diverse gradazioni di femminilità, che può anche essere situazionale, o di genere variante, «coinvolti principalmente [...] nel sesso anale/orale ricettivo con uomini».⁴⁴ Si tratta di un gruppo molto eterogeneo. Una parte di questi individui hanno comportamenti bisessuali e si sposano con donne. In genere si tratta di persone di condizione socio-economica inferiore e a volte per sopravvivere praticano lavoro sessuale. Perciò questa categoria si definisce in riferimento a un comportamento (omo)sexuale, come una sottosezione di MSM, con una crescente separazione fra identità di genere e sessuale che è una caratteristica distintiva dei discorsi moderni su genere e sessualità.⁴⁵

Mentre l’identità *hijrā* nei discorsi ufficiali si è consolidata — a partire dai censimenti coloniali e dall’etnologia ottocentesca fino alle rappresentazioni mediatiche contemporanee e al sistema dei lignaggi dei *gharānā*— l’identità *kothī* mostra legami con reti più informali e meno strutturate e, nei decenni a cavallo del nuovo millennio, con le tecnologie statali di controllo dell’HIV-AIDS che cercano di fissare identità limitate nella rete sempre più profonda della “governamentalità”.⁴⁶ Il compattamento di queste reti in un’identità *kothī* translocale standardizza sempre più la distinzione tra *hijrā* e non-*hijrā*, e potenzialmente ignora distinzioni e sovrapposizioni in uso a livello locale.

Nel complesso, l’*hijrā* viene definita in termini di norme socio-religiose e di legame comunitario che regolano i suoi confini come

43 NACO, National AIDS Control Organisation (NACO), *Targeted Interventions under NACP III: Operational Guidelines*, I, *Core High Risk Groups*, New Delhi, Government of India, 2007, p. 12, la traduzione è mia.

44 *Ibidem*.

45 Peter Jackson, *Capitalism and Global Queering: National Markets, Parallels Among Sexual Cultures, and Multiple Queer Modernities*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», 15, 2009, n. 3, p. 360.

46 Michel Foucault, *La governamentalità*, «Aut-oub», 167-168, 1978, pp. 12-29.

identità “transgender”, mentre le *kothī* vengono concettualizzate in termini del loro ruolo passivo/ricettivo all'interno del comportamento omosessuale maschile (MSM), nonostante anche la femminilità *kothī* possa passare alla categoria “transgender”. Vi sono transizioni o sovrapposizioni fra il termine *hijrā* e altri termini di lingue regionali che indicano varianza di genere di maschi socio-cisgender.⁴⁷ Spesso persone che si identificano come *hijrā* si possono anche identificare come *kothī* (ma non viceversa). A volte persone *kothī* si uniscono, anche solo temporaneamente, alle comunità *hijrā* nella loro professione tipica di elargire benedizioni in cambio di danaro. Ma sono derise come “non autentiche” dalle *hijrā* che fanno parte di un clan, poiché sono prive di iniziazione. La collusione fra i discorsi delle comunità dei *gharānā* da una parte e media, ONG e stato dall'altra, nel costruire un soggetto “autentico”, dai confini ben definiti, che possa legittimamente godere del welfare pubblico, si innesca su una cesura storica nelle formazioni identitarie che elide i confini mutevoli e le sovrapposizioni tra categorie sottoculturali, potenzialmente delegittimando e circoscrivendo i discorsi quotidiani, le autorappresentazioni e le pratiche vissute di svariati soggetti emarginati che si trovano in abbondanza nella letteratura etnografica e autobiografica.⁴⁸

Questo consolidamento di identità nettamente distinte come *hijrā*, *kothī* e MSM potenzialmente delegittima le posizioni dei soggetti che non possono essere facilmente assimilati in identità coerenti, come *hijrā* “non autentiche” al di fuori dei *gharānā* o *kothī* con comportamenti sessuali/di genere ambigui che violano la cartografia istituzionale dei sottogruppi MSM. Questi processi di formazione dell'identità hanno concrete conseguenze di inclusione o esclusione rispetto alle identità minoritarie emergenti. Inoltre, non tengono conto delle storie di fluidità tra categorie, di trasversalità e di tolle-

47 Alcuni termini che descrivono persone di genere variante assegnato come maschile che si possono o meno identificare o vestire come donne sono molto diffusi a livello panindiano e talora sovrapponibili. La terminologia è molto variegata a livello locale e presenta varie sfumature di connotazione derogatoria. Fra i termini più in uso, oltre a *hijrā*, *kothī* e *kinnar*, ricordiamo: *arāvanī*, *jogappā*, *śivśakti*, *klīv*, *maṅglāmukhī*, *sakhī*, *jogtā*, *aridhī* e *napuṃsak*.

48 Fra le molte autobiografie disponibili ricordiamo A. Revathi, *The Truth About Me: A Hijra Life Story*, translated from Tamil by V. Geetha, New Delhi, Penguin, 2010; Living Smile Vidya, *I Am Vidya. A Transgender's Journey*, translated by V. Ramnarayan, New Delhi, Rupa 2014; Laxminarayan Tripathi, *Me hijra, me laxmi*, translated from the Marathi original by R. Raj Rao and P.G. Joshi, New Delhi, OUP, 2015.

ranza dell'ambiguità che si riscontrano per esempio nelle storie delle *hijrā* al di fuori dei *gharānā*.⁴⁹

Il dibattito su che cosa significhi essere “MSM”, “transgender” o “altro” è cruciale perché è legato all'identità sui documenti ufficiali, all'ammissione a reparti separati negli ospedali e nelle prigioni e all'accesso al welfare. A fianco dell'azione dei movimenti per una cittadinanza più inclusiva c'è la crescente tendenza a definire e delimitare le definizioni dei gruppi di genere non conforme, a dimostrazione dell'imperativo a formare gruppi di popolazione chiusi per l'accesso alle politiche governative.⁵⁰ Per esempio, molte ONG applicano al loro interno ingiunzioni ufficiali che vietano il travestimento o i comportamenti appariscenti ed esageratamente affettati in luoghi pubblici, stigmatizzati come “incivili” e “volgari”, anche data la loro associazione con l'effeminatezza popolare delle *kothī*.

La rigida separazione fra transgender e MSM costruisce quest'ultimo come un termine più normativo rispetto al genere, più vicino all'idea di maschio omosessuale cisgender che alle *kothī* di genere non conforme. Tutto ciò conferma che la dicotomia MSM-transgender può rafforzare le gerarchie di esclusione da entrambe le parti, rafforzando tensioni intracomunitarie mentre si eliminano sovrapposizioni e fluidità. Le *kothī* che chiedono l'elemosina e rivendicano l'identificazione *hijrā* senza unirsi ai *gharānā*, stigmatizzate come “false” *hijrā*, sono ulteriormente delegittimate: da una parte chiedere l'elemosina viene etichettato come accattonaggio e punito, e dall'altra la contestata inclusione delle *hijrā* legate a clan come transgender separa categoricamente le *kothī* dalle categorie di “eunuco” e/o “transgender” relativamente legittimate. Le *hijrā* o *kothī* che mantengono comportamenti etichettati come censurabili, anche se possono essere una forma variante di identità *hijrā*, diventano obiettivi giustificabili della violenza delle forze dell'ordine. Addirittura vi sono casi in cui i clan *hijrā* sono stati complici di tale violenza segnalando alla polizia *hijrā* “false”.⁵¹

Le forme emergenti di rappresentanza politica, pur promuovendo un maggior grado di cittadinanza e di welfare per alcune persone, limitano la chiarezza identitaria, la mobilità socioeconomica e la legittimazione di cittadinanza per altre posizioni di soggetti di

49 Dutta, *An Epistemology of Collusion*.

50 Chatterjee, *Democracy and Economic Transformation in India*, p. 58.

51 Kira Hall, *Intertextual Sexuality: Parodies of Class, Identity, and Desire in Liminal Delhi*, «Journal of Linguistic Anthropology», 15, 2005, n.1, p. 126.

classe o casta inferiore.⁵² Inoltre, l'insistenza sulla separazione fra omosessuali e *hijrā*, e l'attivo sostegno delle istituzioni alla chirurgia per la riassegnazione del sesso suggeriscono che in sede legislativa si stia consolidando il pensiero eterosessuale anziché fare spazio per la cittadinanza queer.⁵³

Donne trans e cittadinanza dei consumi

In tutta l'India ci sono gruppi sempre più visibili di persone che si presentano come femminili ma sono assegnate al genere maschile e si identificano come “transgender”, un termine che si diffuse ai gruppi di genere e sesso non conforme e divenne comune solo negli anni Novanta attraverso i programmi riferiti a HIV/AIDS.⁵⁴ In India, le donne trans si posizionano come indipendenti dai gruppi *hijrā*, nel senso che non vivono in comunità legate a dei *guru*, anche se spesso hanno legami con gruppi *hijrā* e/o si sono identificate come *hijrā* in qualche momento della loro vita.

Come altre minoranze sessuali assegnate al genere maschile, le donne trans sono oggetto di molestie e abuso istituzionale sia nelle scuole che nei luoghi di lavoro, spesso con violenza. Per questo è difficile che le persone di genere visibilmente non conforme completino il loro iter scolastico e trovino un lavoro stabile. Non sarebbe corretto dire che tutte le persone trans siano di bassa estrazione sociale, ma vi sono ragioni strutturali che impediscono loro di avere le stesse opportunità delle persone cisgender. Inoltre, le persone di genere non conforme appartenenti alle classi più agiate o alle élite spesso scelgono di non affermare visibilmente la propria identità per paura di perdere il diritto ereditario o altre forme di sostegno familiare e finanziario.⁵⁵

Per molte donne trans la possibilità di lavorare presso le ONG rappresenta l'unica possibilità di avere un lavoro dignitoso, senza dover mendicare o prostituirsi. Il loro numero è molto inferiore rispetto alle *hijrā* o ad altre persone non di genere non conforme, ma la loro visibilità mediatica è maggiore, poiché spesso vengono chiamate a discutere di temi riguardanti la loro identità o i progetti delle ONG.

52 Dutta, *Claiming Citizenship*.

53 Vaibhav Saria, *Begging for change: Hijras, law and nationalism*, «Contributions to Indian Sociology», 53, 2019, n. 1, pp. 133–157.

54 David Valentine, *Imagining Transgender*, Durham, N.C, Duke University Press, 2007.

55 Gee Ameena Semmalar, *Unpacking Solidarities*, p. 287.

In questo modo hanno avuto un forte impatto sull'opinione pubblica. Le donne trans sono particolarmente desiderose di prendere le distanze da ciò che percepiscono come la loro associazione con le *hijrā*. Un aspetto saliente del lavoro identitario intrapreso dalle donne trans implica l'articolazione (e di conseguenza la reificazione) delle differenze fra se stesse e le *hijrā*, il gruppo con il quale tendono più comunemente a essere confuse. In questa insistenza sul chiarire i confini fra sé e le *hijrā* si sottolinea che essere interpretate come donne trans e non come *hijrā* è un fattore rilevante. Nel discorso delle donne trans che rivendica la loro legittima cittadinanza, l'*hijrā* è –deliberatamente– esclusa da queste rivendicazioni, eppure è cruciale per dimostrare la loro dignità di cittadine. Senza una figura costruita negativamente con cui confrontarsi favorevolmente, le donne trans incontrerebbero molti più ostacoli nel legittimarsi. In parte si tratta di evitare lo stigma associato alle *hijrā*, ma c'è anche la rivendicazione dei diritti per le persone di genere non conforme, che le donne trans rivendicano esclusivamente per sé. In questo modo si posizionano come cittadine legittime e rispettabili, mentre lasciano indiscusso l'assunto che le *hijrā* non rientrino nei parametri della legittima cittadinanza. Le *hijrā* in attesa dell'opportunità di reclamare i propri diritti sono nella stessa situazione, e anche nelle loro comunità è in atto da una parte un allontanamento dall'identità *hijrā* che offre minori possibilità di reclamare i diritti connessi alla cittadinanza, dall'altra una ridefinizione della stessa identità *hijrā* che porti ad avere un riconoscimento in ambito ufficiale religioso, come si vedrà nella prossima sezione.

Non sarebbe corretto sostenere che l'azione delle ONG per assicurare una cittadinanza civile e sociale alle persone di genere non conforme sia necessariamente un tentativo di assimilare queste persone in una cittadinanza normativa. Ma è innegabile che le *hijrā* sono state incorporate nel novero delle minoranze sessuali in maniera disomogenea. Mentre molte donne trans hanno trovato nuove opportunità di impiego nel personale delle ONG, le *hijrā* continuano a soffrire della mancanza del diritto al lavoro. Vero è che nella visione idealizzata le *hijrā* non dovrebbero nemmeno aspirare a un lavoro, poiché sarebbero garantite dall'appartenenza al *gharānā*; ma la realtà è che spesso restano confinate alla pratica di chiedere l'elemosina e alla prostituzione. In questo modo si rafforza la costruzione della donna trans come legittima cittadina, mentre la *hijrā* si posiziona ancora una volta come poco raccomandabile, non femminile e pertanto necessariamente al di fuori dei confini della rispettabilità e

della cittadinanza legittima. Questo spiega il desiderio dei gruppi di minoranze sessuali (comprese le stesse *hijrā*) di prendere le distanze dall'identità stigmatizzata delle *hijrā* e di cercare “inclusioni omicide” nella cittadinanza.

Kinnar: la cittadinanza attraverso la religione

In contrasto con la rivendicazione identitaria delle donne trans, negli ultimi anni si è messo in luce il fenomeno dell'ordine religioso dei *kinnar*, che costruisce un'identità legittimata per le persone trans in quando comunità religiosa all'interno dell'induismo. La portavoce e capo spirituale (*mahāmaṇḍaleśvar*) del “*kinnar akhārā*”,⁵⁶ fondato nel 2015, è Laxmi Narayan Tripathi, che afferma la natura semidivina delle persone non conformi per genere, rifacendosi alle figure celesti associate alla musica già presenti nei *Veda*. Sebbene inizialmente ostacolato dagli altri *akhārā* prettamente maschili, durante il *kumbh melā* di Prayag⁵⁷ nel 2019, il *jūnā akhārā*, il più grande ordine di *sādhu* in India,⁵⁸ ha riconosciuto il *kinnar akhārā* come suo associato, dopo l'ingresso trionfale nel proprio accampamento delle *kinnar*, guidate da Laxmi Narayan Tripathi in sella a un cammello e armata di spada, seguite da una numerosa folla. Ciò ha portato ad un evento storico: dopo oltre un secolo, per la prima volta fu modificato l'ordine di ingresso degli *akhārā* nella processione per il bagno lustrale alla confluenza dei tre sacri fiumi –Gange, Yamuna e l'invisibile Sarasvati– con l'aggiunta del *kinnar akhārā*.⁵⁹

Il *kinnar akhārā* è senz'altro uno strumento di legittimazione sociale e religiosa delle *hijrā*, che vuole permettere alle persone “né uomo né donna” di avere una vita dignitosa grazie alla celebrazione di rituali religiosi. Inoltre, promuove la discussione pubblica sullo

56 L'ordine ascetico dei *kinnar*. Il termine *akhārā* significa in primo luogo “arena per la lotta” e per estensione “luogo di dibattito” e in contesto hindu denota 13 ordini ascetici tradizionali associati alla marzialità e alla protezione del dharma. Queste istituzioni funzionano come centri monastici e forniscono alloggio e formazione ai propri membri.

57 Il *kumbh melā* è un importante pellegrinaggio associato a una festa religiosa hindu che si celebra in cicli di circa 12 anni in 4 centri situati sulla riva di fiumi: Prayag (nome sanscrito della città meglio nota come Allahabad e il cui nome ufficiale è oggi Prayagraj, dove c'è la confluenza dei fiumi Gange, Yamuna e Sarasvati), Haridwar (Gange), Nashik (Godavari) e Ujjain (Shipra).

58 Si tratta di un ordine ascetico shivaita popolare per la sua ricca tradizione di asceti guerrieri (*nāgā bābā*).

59 Daniela Bevilacqua, *From Marginality to Demi-God. The Establishment of the Kinnar Akhara in India*, forthcoming 2021.

stato dell'induismo e delle istanze LGBTQIA+. Tuttavia, anche in questa costruzione identitaria si ritrova lo schema di inclusione omicida di cui si è parlato nelle sezioni precedenti. Innanzitutto, sebbene le persone aderenti al nuovo ordine religioso continuino a praticare le attività tipiche delle *hijrā*, rifiutano ogni connessione con il retaggio musulmano che invece è connaturato nella struttura dei gruppi *hijrā*. Infatti, sia dal punto di vista rituale sia dal punto di vista dell'organizzazione dei *gharānā*, la commistione di elementi hindu e musulmani è profonda ed evidente. Nell'interpretazione di Laxmi Narayan Tripathi il nome “*hijrā*” stesso, che è di derivazione persiana, deve essere sostituito con un termine che rimanda esclusivamente al retaggio hindu, attraverso un processo di sanscritizzazione e di induizzazione che sembra inserire il movimento nell'alveo dello *hindutva*.

In realtà, in alcune regioni come il Maharashtra, *kinnar* e *hijrā* sono considerati sinonimi. La rivendicazione della rinuncia, l'identificazione come *sannyāsī* asessuati e la cesura con la famiglia di origine sono tratti in comune fra i due gruppi.⁶⁰ Ma le *hijrā* fanno riferimento a un amalgama di tradizioni hindu, musulmane e jainiste che sembra affermare una comunità più che un credo religioso.⁶¹ Al contrario, le persone che si identificano come *kinnar* nell'ambito del nuovo ordine religioso rivendicano una maggiore “autenticità” poiché non praticano lavoro sessuale, bensì esercitano pratiche rituali che sono definite come decisamente religiose ed esclusivamente hindu. Questo suggerisce la creazione di un soggetto sessuale/di genere ideale protetto dalla legge in cambio della fedeltà alla politica maggioritaria, legata al suprematismo hindu.

L'ascesa del nazionalismo hindu, un tipo di nazionalismo culturale nel quale valori e tradizioni religiose sono elementi salienti, ha avuto un grande impatto sulla concettualizzazione di cittadinanza indiana. Influenzato inizialmente dai movimenti neohindu del XIX secolo sorti in risposta alla colonizzazione britannica, il nazionalismo hindu nella sua forma attuale si ispira al pensiero di Vinayak Damodar Savarkar, secondo cui l'“induità” (*hindutva*) «embraces all the departments of thoughts and activity of the whole Being of our

60 Gayatri Reddy, “Men” *Who Would Be Kings: Celibacy, Emasculation, and the Re-Production of Hijras in Contemporary Indian Politics*, «Social Research», 70, 2003, n.1, p. 175; Reddy, *With Respect to Sex*, p. 79.

61 Yasmin Nair, *Spectacles of the Flesh: The Formation of Deviancy in Visual Culture* (PhD Dissertation), West Lafayette, IN.: Purdue University, 2000, p. 116, nota 1.

Hindu race». ⁶² Questa si costruisce attraverso un costante conflitto fra “hindu” e “altri”, specialmente gli “invasori musulmani”. Chi non è hindu non è parte della nazione, non gode di legittima cittadinanza. Il discusso Citizenship (Amendment) Act del 2019 concede l'idoneità alla cittadinanza indiana ai migranti illegali hindu, sikh, buddhisti, jainisti, parsi e cristiani provenienti da Afghanistan, Bangladesh e Pakistan, e che sono entrati in India entro il 31 dicembre 2014, ma non menziona i musulmani, rivelando l'obiettivo del primo ministro Narendra Modi e del Bharatiya Janata Party (BJP) di fare dell'India la «patria delle persone hindu».

Il nazionalismo hindu è legato anche ai recenti processi economici, che evidenziano la connessione fra la traiettoria di liberalizzazione e il simultaneo rafforzamento dello *hindutva*. ⁶³ In questo contesto va inquadrato l'omonazionalismo che, a differenza del *pinkwashing*, è una convergenza storica di pratiche statali, circuiti transnazionali di una cultura consumistica queer e di paradigmi sui diritti umani, e di fenomeni globali più ampi, come la crescente islamofobia. Al punto che ci sono persone appartenenti ad associazioni gay e lesbiche dell'Asia meridionale che, in quanto sostenitori/trici del BJP, si rifiutano di partecipare al corteo dell'India *gay pride* se vi si espongono cartelli contro la violenza comunitarista. ⁶⁴

È in questo contesto che l'ascesa del *kinnar akhārā* risulta un altro esempio di inclusione omicida. Sebbene il successo del movimento sia innegabile nel garantire riconoscimento ufficiale a una parte delle persone indiane di genere non conforme, questa conquista avviene solo costruendo un'identità più rigida ed escludendo chiunque non vi si conformi. E c'è di più: nonostante la retorica ufficiale che predica l'irrelevanza delle differenze di genere, i 13 *akhārā* riconosciuti dall'unione degli ordini religiosi rinuncianti (*akhārā pariṣad*) rimangono saldamente ancorati alla supremazia maschile. La maggior parte di essi non accetta donne al proprio interno e, se lo fanno, le pongono in posizione subordinata. All'inizio del XXI secolo Trikal Bhavanta Saraswati, nota come Mataji, fondò il *parī akhārā*, ⁶⁵ il primo

62 Vinayak Damodar Savarkar, *Hindutva*, Bombay, Veer Savarkar Prakashan, 1969 [1923], p. 4. <https://archive.org/details/hindutva-vinayak-damodar-savarkar-pdf/page/n1/mode/2up> (11/2020).

63 Shandar Gopalkrishnan, *Defining, Constructing and Policing a 'New India': Relationship between Neoliberalism and Hindutva*, «Economic and Political Weekly», 41, 2006, n. 26, pp. 2805-2813.

64 Puar, *Terrorist Assemblages*, p. 295 nota 18.

65 Il nome completo è *śrī sarveśvar mahādev baikuṅth dhām muktīdhām*, noto come *parī akhārā*. Il termine “parī” significa “fata, angelo, bella donna,” dove la

ordine di rinuncianti completamente femminile, che fu registrato al *kumbh melā* di Prayag del 2013, nonostante la contrarietà di molti capi religiosi degli altri *akhārā*. Le sue richieste di sfilare in processione e partecipare al sacro lavacro sono sempre state respinte e l'*akhārā* è sempre rimasto emarginato.⁶⁶ Le questioni di genere sono dunque rilevanti in un ambiente ascetico creato da uomini per uomini, che sembra disposto ad ammettere individui “né uomo né donna”, ma rimane chiuso verso le donne cisgender.

Conclusione

In questo articolo si afferma che in India i gruppi di genere non conforme rivendicano i propri diritti tracciando confini ben definiti fra sé e altri gruppi analoghi, con uno schema ricorrente che costruisce i gruppi “altri” come non meritevoli dei diritti di cittadinanza, in modo di legittimare le proprie richieste di ammissione alla discriminazione positiva. In questo modo l’accesso limitato alla cittadinanza e ai diritti rimane indiscusso, e implicitamente lo si sostiene attraverso processi di esclusione, confermando che le richieste di riconoscimento e di diritti di alcuni gruppi operano in parallelo all’esclusione di altri.

Ciò conferma la complessità dei discorsi sulle persone portatrici di una non conformità di genere che non si identificano nella dicotomia maschio/femmina nell’ambito della negoziazione di un’inclusione legislativa che garantisca cittadinanza sociale. La lotta per i “diritti umani” ha sicuramente portato una maggiore consapevolezza nell’opinione pubblica, ma ha anche messo in luce le insidie dell’uso di tale inclusione come indicatore del progresso, poiché è intrisa di una interpretazione di “progresso” che porta avanti categorie coloniali di classi, caste e genere. Da una parte l’attivismo queer in India –specialmente da parte di studiose e studiosi queer dalit– ha denunciato le criticità del paradigma dei diritti dello stato liberista, mettendo in luce come linee di casta, classe e comunità religiosa plasmino profondamente e costruiscano espressioni di sessualità e genere accettabili, creando un soggetto sessuale ideale legittimato e protetto in cambio di una aderenza a linee politiche maggioritarie.

bellezza femminile sta, nelle intenzioni della fondatrice, nella capacità della donna di rivendicare la libertà di esplorare le profondità del proprio sé al di là dei limiti che la società patriarcale le impone.

66 Antoinette E. De Napoli, *A Female Shankaracharya? The Alternative Authority of a Feminist Hindu Guru in India*, «Religion and Gender», 9, 2019, pp. 27-49.

Si assiste così da una parte a una laicizzazione dell'essere transgender in adesione a discorsi globali, e dall'altra alla proposta di vie di legittimazione religiose, ma sempre in chiave più o meno omoneo-nazionalista. Lo stato nazionale continua a controllare, regolamentare e criminalizzare le persone di genere non conforme che con i loro comportamenti rimangono costruite come devianti, replicando nella legislazione postcoloniale leggi coloniali, come è avvenuto nel Transgender Persons (Protection of Rights) Bill varato dal partito fondamentalista hindu BJP al governo, che torna a legittimare violenza e discriminazione contro persone transgender, intersessuali e di genere non conforme. Per tutte le persone che rifiutano di vedere la liberazione queer come l'accettazione di una vita normata e sanzionata dallo stato, la lotta è tutt'altro che finita.

Abstract: Le comunità *hijrā* dell'Asia meridionale sono spesso portate a esempio del riconoscimento sociale del fenomeno transgender in un contesto "tradizionale". Tuttavia, questa rappresentazione esotizzante cancella le distinzioni fra *hijrā*, *kinnar*, *koṭhī*, individui del terzo genere, uomini e donne trans, e persone la cui identità di genere non si identifica nelle categorie dicotomiche di maschio e femmina. In questo articolo si presenta il dibattito identitario in atto in India riguardo a figure che complicano l'identità di genere binaria, inserendolo nel quadro della richiesta di cittadinanza all'interno dello stato indiano e dell'omonazionalismo.

Hijrā communities from South Asia are often taken as an example of social acknowledgment of transgender in a 'traditional' context. Nevertheless, this exoticizing representation erases all distinctions among *hijrā*, *kinnar*, *koṭhī*, third gender persons, transmen and transwomen, and other individuals whose gender identity does not conform to the man/woman binary. In this article, I will introduce the debate about identity construction of people that complicate the binary gender identity, within the framework of citizenship claims and homonationalism.

Keywords: hijra, kinnar, koṭhī, terzo genere, transgender, India; hijra, kinnar, koṭhī, third gender, transwoman, India.

Biodata: Alessandra Consolaro è professoressa associata di *Lingua e letteratura hindi* presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Torino. Laureata in Sanscrito (Università di Milano) e Hindi (Università di Torino), grazie a una borsa di studio Fulbright ha studiato alla Jackson School of International Studies (University of Washington, Seattle, USA) e ha poi conseguito un Dottorato in *Storia, istituzioni e relazioni internazionali dei paesi extraeuropei* (Università di Pisa). Nel 2010 è stata Visiting researcher presso l'Università di Uppsala (Svezia) e nel 2015 è stata Visiting Professor presso la Shivaji University di Kolhapur (Maharashtra, India). La sua ricerca interdisciplinare è improntata alla critica femminista e di genere. Si è occupata di storia dell'Asia Meridionale, lingua hindi e critica e traduzione della letteratura hindi moderna (alessandra.consolaro@unito.it).

Alessandra Consolaro is Associate Professor of *Hindi Language and Literature* at the University of Torino (Italy). She completed her M.A. in Sankrit (University

of Milan) and Hindi (University of Torino). Thanks to a Fulbright scholarship she studied at the Jackson School of International Studies (South Asia) of the University of Washington (Seattle, USA). She obtained her Ph.D. in History, Institutions and International Relationships at the University of Pisa, Italy. She was visiting researcher at the University of Uppsala (Sweden) in 2010, and visiting professor in Kolhapur University (India) in 2015. Her field of interest and research is marked by interdisciplinarity and is based on feminist and gender critique. She has published on South Asia history, history of the Hindi language, colonial and postcolonial theory; contemporary Hindi literature: critical study and translation (alessandra.consolaro@unito.it).

SERENA GUARRACINO

«Come muovermi nel mio corpo da uomo»: ¹ *il corpo maschile travestito nel teatro inglese, dai ragazzi attori a Caryl Churchill*

*La memoria evoca l'erotizzazione del passato.*²

Il passato come corpo erotico, oggetto di continui travestimenti e svelamenti, è in questo contributo un corpo maschile vestito in abiti femminili,³ che mette in scena in maniera consapevole, per sé stesso e per il pubblico, la diffrazione tra il genere sessuale del corpo attorico da un lato e, dall'altro, l'identità di genere iscritta su di esso da quella «macchina cibernetica»⁴ che è il teatro. Sono molte le tradizioni teatrali in tutto il mondo che mettono a valore questa significazione della differenza sessuale; una prassi conseguente, in numerosi casi, all'oscenità percepita del corpo femminile, a cui non

1 Caryl Churchill, *Il ritorno di Dioniso*, in *Teatro V. Non non non non non abbastanza ossigeno. Gatto vinagro. Ancora tre notti insonni. Il ritorno di Dioniso. Foresta folle. Ding dong*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, p. 242 (da ora in poi le pagine sono in parentesi nel testo).

2 Iain Chambers, *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, tr. it., Roma, Meltemi, 2003, p. 128.

3 Chi scrive è cosciente delle complessità insite nel proprio uso dei termini “maschile” e “femminile”, che si muovono in una zona ibrida tra la sessuazione basata sulle caratteristiche biologiche del corpo e la sua declinazione sociale e performativa. Sarebbe impossibile qui sciogliere i complessi nodi teorici e terminologici sollevati da queste denominazioni; ritengo solo di dover precisare che la definizione di corpo attorico “maschile” indica qui in senso generico corpi cosiddetti AMAB (Assigned Male At Birth), e di conseguenza socializzati come tali, sui quali il travestimento femminile attiva appunto una differenza significativa in senso performativo.

4 Roland Barthes, *Letteratura e significazione* (1963), in Id., *Saggi critici*, tr. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, p. 343.

di rado è stato proibito di abitare lo spazio scenico.⁵ E tuttavia, se si è potuto far a meno del femminile corporeo, ben più complessa se non impossibile è la sua rimozione dal dispositivo narrativo e di rappresentazione; con la conseguenza che sono stati corpi identificati come maschili a doversi assumere l'onere di vestire i panni delle personagge sulla scena.⁶

Tra queste tradizioni di *cross-dressing*, il teatro rinascimentale inglese assume un ruolo simbolico particolarmente ingombrante, soprattutto se si guarda al canone shakespeariano: Shakespeare resta infatti tuttora l'“incipit obbligatorio”⁷, la “protesi dell'origine”⁸ di ogni scrittura in lingua inglese, soprattutto se per la scena. E tuttavia solo tra gli anni '80 e '90 del Novecento, attraverso la lettura dirompente degli studi di genere e poi degli studi *queer*, si è cominciato a studiare il teatro di Shakespeare come un teatro *travestito* in cui tutte le parti femminili, nessuna esclusa, erano interpretate da uomini, o meglio da ragazzi attori che incarnavano lo spazio liminale tra il corpo prepubere e quello adulto, oltre che quello tra maschile e femminile. Sono state per prime queste letture critiche a mostrare come, lungi dal rimuovere questa discrepanza, la drammaturgia shakespeariana spesso la tematizza, soprattutto nelle commedie; qui il corpo maschile nascosto sotto il costume femminile si insinua nel linguaggio e nell'azione, nei giochi di parole così come nei molteplici travestimenti e svelamenti.

Possiamo quindi pensare al corpo travestito del ragazzo attore come ad un “archivio” nel doppio senso derridiano di luogo di

5 Basti menzionare che il teatro dell'antica Grecia prevedeva solo attori, così come il teatro kabuki (in cui la figura dell'*onnagata*, l'attore specializzato in parti femminili, è tuttora istituzionalizzata); l'opera cinese presenta una situazione simile, mentre l'utilizzo di cantanti castrati nell'opera barocca, pur non essendo limitato alle parti femminili (e in questo, come vedremo, similmente al caso dei ragazzi attori), nasce dall'esclusione delle donne dalla scena.

6 Qui e in seguito (come già in miei precedenti lavori) farò uso del neologismo “personaggia”, nato in seno al lavoro critico della Società Italiana delle Letterate per indicare personaggi 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», cfr: Nadia Setti, *Personaggia, personagge*, «Altre Modernità», 2014, n. 12, p. 205; non solo quindi personaggi a cui è attribuita un'identità di genere femminile, ma in cui questa è tematizzata, come avviene nei casi di *cross-dressing* analizzati nel testo.

7 Come lo definisce Lidia Curti nel suo *A Foreign Question*, «Anglistica», 6, 2002, n. 2; 7, 2003, n.1, p. 6; qui e di seguito, tutte le citazioni da fonti in inglese, se non diversamente specificato, sono in traduzione mia.

8 Secondo il sottotitolo del noto saggio di Jacques Derrida, *Il monolinguisma dell'altro*, tr. it., Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004 (titolo originale: *Le monolinguisme de l'autre: Ou la prothèse d'origine*).

dimenticanza (una pratica da “archiviare” nel passato) ma anche un’origine alla quale non si può che tornare continuamente, affetti da quel desiderio o “mal d’archivio” di cui il filosofo franco-algerino parla nell’omonimo saggio.⁹ E infatti questo corpo non solo continua ad infestare la scena shakespeariana anche nelle sue traduzioni presenti, ma apre una prospettiva diacronica rispetto a quelle pratiche teatrali del secondo Novecento che, sotto la spinta di un anti-naturalismo di matrice brechtiana,¹⁰ riscoprono la scena rinascimentale come luogo dell’artificio. Il teatro rinascimentale e quello novecentesco condividono quindi il corpo maschile travestito, non secondo una dinamica lineare di modello e imitazione, ma in un intreccio ben più complesso di ritorni e riecheggiamenti che trovano nel *queer* una matrice teorica comune. È infatti la teoria *queer* (a partire da Judith Butler) a guardare al *cross-dressing* come una messa in scena dell’artificio nella performance dei generi: questo corpo travestito diventa luogo di dialogo tra la scena shakespeariana e quella contemporanea, che condividono così l’effeminatezza –qui intesa come messa in scena del femminile su un corpo maschile– come detonatore per una più ampia crisi delle categorie binarie.

Sarebbe impossibile in questa sede pretendere di offrire una panoramica esaustiva degli echi che le pratiche di *cross-dressing* ereditate dalla scena elisabettiana hanno nel teatro contemporaneo britannico. Mi limiterò quindi a mettere in dialogo la figura travestita del ragazzo attore con due testi di Caryl Churchill, drammaturga tra le più prolifiche e longeve nelle scritture contemporanee per la scena. In *Settimo cielo* (*Cloud Nine*, 1979), Churchill fa interpretare due personaggi a corpi attorici maschili, giocando sulla messa in scena del genere come operazione non mimetica; in particolar modo Cathy, bambina interpretata da un attore adulto, intreccia l’ambivalenza di genere con la tematizzazione del corpo prepubere e del suo desiderio polimorfo. Ne *Il ritorno di Dioniso* (*A Mouthful of Birds*, 1986), invece, il travestimento avviene in scena, con un personaggio maschile che vive la transizione al femminile attraverso una molteplice possessione da parte di figure dal passato: il ragazzo attore, il Penteo

9 Jacques Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, tr. it., Napoli, Filèma, 1996. Ho già esplorato le intersezioni tra il pensiero derridiano e l’eredità culturale britannica, in particolare rispetto alla *early music*, nel mio *Voicing the Archive. Sexual/National Politics in Early Music*, «Anglistica», 8, 2004, nn. 1-2, pp. 185-201.

10 Per l’influenza di Brecht sul teatro femminista britannico del secondo Novecento vedi Janelle Reinelt, *Beyond Brecht: Britain’s New Feminist Drama*, in Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1990, pp. 150-159.

delle *Baccanti* euripidee, e *Herculine Barbin*, ermafrodita francese già riscoperta da Michel Foucault.¹¹ In entrambi i testi, Churchill guarda alla tradizione travestita del teatro inglese per esporre l'impossibilità della mimesi e la produttività simbolica dell'artificio. In questo modo, la sua drammaturgia si confronta con la contaminazione della maschilità del corpo attorico, la cui crisi attraversa non solo i binarismi di genere ma anche altre dicotomie, come quella tra ragazzo e adulto e tra passato e presente.

Il ragazzo attore e la crisi delle categorie binarie

Nella storiografia relativa al teatro rinascimentale inglese, le vicende dei ragazzi attori si possono rintracciare nei testi che si occupano degli attori, impresari, e maestri di cappella che ne curarono l'educazione e ne sfruttarono le abilità teatrali; la loro storia è «quella degli uomini che li formavano».¹² Il loro corpo attorico, irrimediabilmente perduto a causa della traduzione temporale tra il Rinascimento inglese e la contemporaneità, marca il luogo di un'assenza su cui si è esercitata la storiografia, mentre la critica letteraria ne registra la presenza sottesa ai testi drammatici scritti per loro, indagando l'ambivalenza che ne deriva e facendola dialogare con il presente.

Nel 1576, anno in cui Richard Burbage apre *The Theatre*, uno dei primi teatri pubblici nell'Inghilterra di Elisabetta I, il vicedirettore di un coro di ragazzi noto come i *Chapel Children*, Richard Farrant, affitta un vecchio convento per ospitarne le prove aperte al pubblico pagante, dando vita a quello che poi diventerà il *Blackfriars Theatre*.¹³ Ed è nei teatri privati londinesi degli anni dal 1576 al 1606 che i ragazzi attori emergono sulla scena rinascimentale, in maniera così travolgente da meritarsi una menzione non particolarmente lusinghiera in *Amleto* (II, ii, 337-339): è diretto a loro infatti il riferimento obliquo di Rosencrantz a quella «nidiata di ragazzini, piccoli falchetti che strillano a più non posso e per

11 *Herculine Barbin, Una strana confessione. Memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, traduzione e nota introduttiva di Brunella Schisa, Torino, Einaudi, 2007.

12 Muriel Clara Bradbrook, *The Rise of the Common Player; A Study of Actor and Society in Shakespeare's England*, London, Chatto&Windus, 1964, p. 215.

13 Vedi Eric David Mackerness, *A Social History of English Music*, Westport, Greenwood Press, 1976, p. 72.

questo sono strepitosamente applauditi»¹⁴ che con il loro immeritato successo fanno concorrenza alla compagnia di attori in arrivo ad Elsinore. Il passo si riferisce direttamente alla guerra dei teatri di quegli anni, che vede le compagnie di ragazzi in concorrenza diretta con quelle professionali; e in effetti le performance pubbliche nei teatri privati diventano presto, per i maestri di cappella che si susseguono dopo il 1576, operazioni sempre più redditizie. Queste si sostengono esclusivamente e da principio sul lavoro non pagato dei ragazzi: «i coristi erano trattati quasi come proprietà del loro Maestro, non avendo nessuna delle garanzie degli apprendisti, anche se la loro educazione era interamente professionale».¹⁵ È in effetti questa condizione subalterna, più che o perlomeno insieme all'età, che definisce la condizione di "ragazzo", dato che, come sottolineano sia Lucy Munro che Edel Lamb in due monografie fondamentali per l'indagine di un fenomeno così complesso, dai documenti d'archivio emerge che alcuni "ragazzi" recitassero in queste compagnie ancora ben superati i vent'anni.¹⁶

Dympna Callaghan, analizzando le leggi che regolavano queste forme di apprendistato, nota che «il teatro come istituzione era [...] implicitamente basato sull'espropriazione forzata del lavoro minorile e sulla minaccia di vittimizzazione sessuale».¹⁷ In un sistema dei teatri sempre più strutturato come impresa economica i ragazzi attori erano valutati soprattutto come fonte di profitto in base alle loro capacità attoriali e alla possibilità di richiamo (anche erotico) che esercitavano sul pubblico.¹⁸ Attraversando il teatro rinascimentale al seguito delle tracce del ragazzo attore, diventa quindi chiaro come il suo ruolo come oggetto di desiderio si associ al valore economico del suo corpo: una mercificazione che trova anch'essa eco in *Amleto*, nelle parole che il protagonista rivolge al ragazzo attore, la «mia damigella e signora» della compagnia teatrale: «Speriamo che la

14 William Shakespeare, *Amleto*, introduzione e traduzione di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1999, p. 91.

15 Bradbrook, *The Rise of the Common Player*, p. 220. A questo si fa riferimento ancora in *Amleto*, dove il protagonista risponde a Rosencranz: «Ma davvero sono ragazzini? E chi è che li mantiene? Chi paga le spese? Faranno il mestiere soltanto finché gli si abbuia la voce?», Shakespeare, *Amleto*, p. 91.

16 Vedi Lucy Munro, *Children of the Queen's Revels. A Jacobean Theatre Repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; e Edel Lamb, *Performing Childhood in the Early Modern Theatre. The Children's Playing Companies (1599-1613)*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

17 Dympna Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, London, Routledge, 2000, p. 67.

18 Vedi Lamb, *Performing Childhood*, p. 46 e ss.

voce non sia bucata nel cordone come uno zecchino fuoricorso» (II, ii, 362-366).¹⁹ L'insinuazione che la voce sia «bucata nel cordone» – «cracked within the ring» nell'originale inglese – presenta un sottotesto di natura sessuale, in cui la “rottura” della voce per il ragazzo è equivalente alla perdita della verginità per una donna.

A differenza delle compagnie composte esclusivamente da ragazzi, infatti, in quelle costituite da adulti il ragazzo attore unisce alla subordinazione gerarchica dell'apprendistato quella del ruolo femminile:

Nel teatro la parte della donna appartiene agli uomini [...]. Così, la produzione della differenza sessuale secondo un'estetica maschile non privilegia né favorisce necessariamente i ragazzi, che in teatro sono vulnerabili all'abuso diretto in virtù della loro presenza fisica in un modo a cui le donne non sono esposte, semplicemente in virtù della loro assenza.²⁰

Lo stesso sistema binario dei generi che esclude le donne dai teatri pubblici, includendo invece i ragazzi, sovrappone quindi questi due soggetti in un'economia monetaria e del desiderio in cui i ragazzi sono «presi per donne», secondo la fortunata espressione di Stephen Orgel.²¹ Ma l'erotizzazione del corpo del ragazzo vestito da donna non deriva da una mimesi perfetta del femminile, bensì proprio dall'ambivalenza o confusione attivata dall'esplicitazione dell'artificio: così Lisa Jardine sottolinea che «il ruolo di dipendenza del ragazzo attore raddoppia la dipendenza che è la “parte” della donna, creando una sensualità che è indipendente dal sesso della figura desiderata, e che è particolarmente erotica quando c'è confusione riguardo il suo genere sessuale».²²

Questa ambivalenza attivata dal meccanismo del travestimento ha molto sollecitato l'interesse della critica shakespeariana degli ultimi trent'anni, che sotto la spinta degli studi di genere e della teoria *queer* ha indagato la complessità della sessuazione nell'età elisabet-

19 Shakespeare, *Amleto*, pp. 95-97.

20 Callaghan, *Shakespeare Without Women*, p. 69.

21 Stephen Orgel, *Nobody's Perfect: Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?*, «South Atlantic Quarterly», 88, 1989, n. 1, pp. 7-29; Orgel ha approfondito il tema del travestitismo nel teatro rinascimentale nel volume *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

22 Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, London and New York, Harvester Press, 1983, p. 24; vedi anche Rossella Ciocca, *La musica dei sensi*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 28 e ss.

tiana. Questi lavori hanno messo in luce una molteplicità di discorsi sul genere sessuale sia nella ricognizione di fonti storiche che negli stessi testi drammaturgici: qui figure androgine o travestite, rilette attraverso cifre stilistiche contemporanee come il *camp*,²³ emergono come avanguardie dell'idea della performatività del genere sessuale teorizzata da Judith Butler in *Gender Trouble* nel 1990.²⁴ Lo sguardo contemporaneo sulle teorie rinascimentali del genere sessuale mette in crisi qualsiasi modello evoluzionista della sessualità, incontrando una complessità e contraddittorietà che risuonano del nostro presente: come sottolineano Stallybrass e Jones, «ciò che colpisce di più è la misura in cui [nel Rinascimento inglese] il genere non ha mai un fondamento stabile; non esiste un discorso portante che sia chiamato a fissare l'essenza del genere sessuale».²⁵ Questa molteplicità ha portato a un numero di variazioni sul tema del *gender* negli studi sul periodo, che includono ad esempio l'analisi delle teorie mediche del tempo ad opera di Stephen Greenblatt, che giunge alla conclusione che nel rinascimento esistesse un solo genere, «teleologicamente maschile», per cui le donne erano considerate solo (come i ragazzi che le interpretavano) una forma maschile non sviluppata completamente.²⁶ A questi studi di tipo più strettamente storiografico si affiancano le letture di commedie shakespeariane come *Come vi piace* e *La dodicesima notte* da parte, ad esempio, di Catherine Belsey, che vi ritrova uno «scompiglio della differenza sessuale che mette in discussione l'insieme di relazioni tra maschile e femminile, uomini e donne».²⁷ Questa crisi delle categorie, che nelle compagnie di

23 Nelle sue classiche *Note su "Camp"*, Susan Sontag definisce il *camp* una forma di sensibilità, «un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico, [che] non si misura sulla bellezza ma sul grado d'artificio e di stilizzazione»; vedi Susan Sontag, *Note su "Camp"*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, tr. it. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1967, p. 562.

24 Vedi Judith Gender Trouble. *Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge, 1990.

25 Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass, *Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe*, in Julia Epstein, Kristina Straub (eds), *Body Guards: the Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York and London, Routledge, 1991, p. 81.

26 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 88. Sulla stessa linea si muovono Laura Levine, *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; e Jean E. Howard, *Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England*, «Shakespeare Quarterly», 39, 1998, n. 4, pp. 418-440.

27 Catherine Belsey, *Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies*, in John Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, London and New York, Methuen, 1985, p. 167.

adulti si concentra sul binarismo/maschile femminile, diventa però ben più ampia se si considerano le compagnie di ragazzi, dove essi interpretavano tutte le parti; ne consegue, come nota Julia Sanders, che «età, sesso e rango erano tutti “messi in scena” in uno stato di forte consapevolezza per il pubblico»,²⁸ risultando in un forte sperimentalismo di matrice anti-naturalistica. Il corpo attorico del ragazzo, attraendo l'attenzione sull'intervallo significativo tra sé stesso e la parte che interpreta, interrompe l'esperienza immersiva della spettatorialità e si pone così come antesignano del *Verfremdungseffekt* brechtiano così centrale per il teatro del secondo Novecento.

L'effeminatezza del corpo maschile prepubere mostra quindi non solo una trasgressione del binarismo di genere, ma una crisi generale delle categorie dell'identità. E infatti Marjorie Garber, nel suo fondamentale studio sul travestitismo, identifica il ragazzo attore come una categoria inerentemente problematica, impossibile da addomesticare:

Cosa succederebbe, allora, se il “ragazzo” noto come “ragazzo attore”, appropriato dalla critica storicista recente come segnale del sottotesto omoerotico del teatro rinascimentale, e da certa critica femminista come segno di potere e agentività femminile – cosa succederebbe se quel “ragazzo” fosse preso seriamente come ciò che rappresenta di più inquietante: la figura del travestito? Piuttosto che appropriato, cancellato o desiderato, preso a modello per l'emancipazione femminile o il gioco omoerotico (maschile o femminile), questo “ragazzo” è un provocatore di crisi delle categorie, un destabilizzatore di binarismi, un trasgressore di confini sessuali, erotici, gerarchici, politici, concettuali.²⁹

Il ragazzo incarna quello che per Garber è il «terzo termine» rappresentato dal corpo travestito, termine che mette in crisi non solo il binarismo maschile-femminile (sebbene inevitabilmente faccia anche questo, evocando categorie come “androgino” ed “ermafrodito”), ma soprattutto abita e mette in scena lo spazio, l'intervallo tra due: tra maschile e femminile ma anche tra bambino e adulto e quindi tra passato e presente: «Il “terzo” è una modalità di articolazione, un modo per descrivere uno spazio di possibilità. Tre mette in

28 Julie Sanders, *Little Eyases: the Children's Companies and Repertoire*, in Ead., *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576–1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 176.

29 Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992), Oxon and New York, Routledge, 2011, p. 90.

discussione l'idea di uno: di identità, autosufficienza, conoscenza di sé». ³⁰ Il ragazzo attore introduce quindi la crisi non solo nel corpus shakespeariano, nel corpo nascosto e svelato della memoria teatrale, ma anche nelle dicotomie del presente, con il passaggio dalla scena rinascimentale a quella contemporanea.

Travestimento come liberazione: Settimo cielo e Il ritorno di Dioniso

La scena di apertura di *Settimo cielo* di Caryl Churchill presenta una famiglia coloniale inglese nell'Africa vittoriana. Dei diversi personaggi che la compongono, tre sono interpretati da corpi attorici incongrui: come segnalano le indicazioni di scena, Betty, moglie del funzionario coloniale Clive, è «interpretata da un uomo»; Joshua, il loro servitore nero, è «interpretato da un bianco»; mentre Edward, il figlio di nove anni, è «interpretato da una donna». ³¹ Attraverso questa denaturalizzazione delle corporeità subalterne (donna, nero, ragazzo) Churchill vuole tracciare un parallelo esplicito tra l'oppressione di genere e quella di razza, e in maniera forse più sottile quella dell'età, in particolar modo del padre sul figlio. I travestimenti messi in scena in *Settimo cielo* attivano quindi la crisi delle categorie di cui parla Garber mettendo in discussione la naturalità delle gerarchie binarie uomo/donna, bianco/nero, adulto/ragazzo, e mostrando come la costruzione di identità socialmente accettabili passi attraverso elementi performativi, dal costume alla voce e alla gestualità. L'influenza del pensiero di Foucault è evidente; in particolar modo, come sottolinea Elin Diamond, di *Sorvegliare e punire* con i suoi sistemi di produzione di "corpi docili" da parte di sistemi di controllo che si intersecano, tra cui è preponderante il genere sessuale: «L'uomo che interpreta Betty, la donna che interpreta suo figlio Edward, mettono in primo piano i modi in cui la cultura, attraverso i suoi custodi nella famiglia, disciplina il corpo, lo costringe a "emettere segni" di mascolinità e femminilità esplicite». ³² Il teatro, che si fonda sulla disciplina del corpo ai fini dello spettacolo, mostra così la trasformazione del corpo umano in corpo sociale, incarnazione di una narrazione riconoscibile.

³⁰ Garber, *Vested Interests*, p. 11.

³¹ Caryl Churchill, *Settimo cielo*, in Ead., *Teatro III. Settimo Cielo. Top Girls. Bei soldi. Skriker. Lo spirito della vendetta*, a cura di Paola Bono, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2016, p. 66 (da ora in poi le pagine sono in parentesi tonda nel testo).

³² Elin Diamond, *Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theatre*, London and New York, Routledge, 1997, p. 91; cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, tr. it. Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993.

Per fare ciò, la drammaturga si rifà a tre modalità di rappresentazione della differenza che hanno una lunga tradizione nel teatro europeo. Il *blackface*, messa in scena della nerezza su corpi attorici bianchi, è stato oggetto di studi recenti soprattutto in relazione alla rappresentazione del corpo esotico nel teatro ottocentesco (inclusi i *minstrel shows* di matrice statunitense), ma la sua storia è molto più antica e include, ad esempio, i personaggi afrodiscendenti del canone shakespeariano come Aronne, il moro di *Tito Andronico*, e naturalmente Otello.³³ Nell'introduzione all'edizione americana del testo, Churchill stessa fa invece riferimento alla convenzione di far interpretare personaggi maschili adolescenti ad attrici, prendendo ad esempio il caso di Peter Pan;³⁴ personaggio a cui Garber dedica una parte sostanziale del suo studio sul travestimento, sottolineandone l'intreccio tra le dicotomie maschile/femminile e adulto/ragazzo. Peter Pan rievoca infatti la visione "evoluzionista" dei generi sessuali della medicina rinascimentale già tracciata nel summenzionato studio di Greenblatt: «perché è una donna a interpretare Peter Pan? Perché una donna non crescerà mai al punto da diventare un uomo». ³⁵ E in effetti Edward non crescerà mai fino a diventare l'uomo che il padre vorrebbe: la sua omosessualità, già agita in segreto nel primo atto nella relazione con l'esploratore Harry Bagley, sarà esplicita nella sua versione adulta che il pubblico incontrerà nel secondo atto.

L'attore in abiti femminili, come si è già visto, guarda invece alla tradizione rinascimentale. Nel caso di Betty, tuttavia, l'ambivalenza lascia il passo ad una scissione apparentemente inconciliabile tra i generi sessuali, in cui il "terzo termine" non fa che svelare il fatto che dei due (maschile e femminile), il secondo non è altro che una proiezione fantasmatica del desiderio del primo. «Fu l'uomo a crearmi, lo potete notare, / e quel che l'uomo vuole, io voglio diventare» (67): così Betty si presenta, in strani versi in rima, alludendo ironicamente alla corporeità maschile che traspare sotto il costume da donna e sollecitando nel proprio pubblico quella stessa consapevolezza che Sanders menziona nel caso dei ragazzi attori. Più vicina però all'altra caratteristica del corpo travestito del ragazzo attore, l'ambivalenza, è però il *cross-dressing* del secondo atto, dove delle tre forme utilizzate nel primo ne sopravvive solo una. Nella Londra del

33 Vedi Tiziana Morosetti (ed.), *Staging the Other in Nineteenth-Century British Drama*, Oxford, Peter Lang, 2016.

34 Caryl Churchill, *Cloud 9. Revised American Edition*, New York, Methuen, 1984, Kindle Edition.

35 Garber, *Vested Interests*, p. 168.

1979 il pubblico incontra di nuovo alcuni dei personaggi del primo atto (per i quali sono passati solo venticinque anni, anche se nella storia è trascorso circa un secolo), ma interpretati da corpi stavolta congruenti con il loro genere: Betty, ora una donna di mezza età, è interpretata da un'attrice, mentre Edward adulto è interpretato da un attore (Joshua non appare). Nel secondo atto, come specificato nelle *dramatis personae*, «i personaggi maschili sono interpretati da uomini, quelli femminili da donne» (66); con l'unica eccezione di Cathy, una bambina di cinque anni.

Nella giovane Betty, parodia dell'angelo del focolare di ascendenza vittoriana, il corpo attorico maschile segnala la permanente inadeguatezza, la frattura ineludibile tra modello ideale e incarnazione materiale; Cathy, al contrario, esprime il desiderio polimorfo tipico dell'infanzia. Il pubblico la incontra, nella prima scena del secondo atto, insieme a sua madre Lin e a Betty, che per gioco fa provare alla bambina i suoi gioielli. Questa scena crea un cortocircuito extradiegetico che agisce sull'asse dell'età così come su quello del genere: la consapevolezza del pubblico viene direttamente sollecitata dallo spettacolo di un attore adulto vestito da bambina indossa orecchini e collana “travestendosi” da «bella ragazzina», una performance che Cathy mette in atto con entusiasmo: «Mamma, guarda! Sono carina, sono carina!» (117). Lo stesso entusiasmo però Cathy lo esprimerà per le armi, che sono i suoi giocattoli preferiti: come scrive Dimple Godiwala, «i giocattoli di Cathy (per lo più pistole e fucili), i suoi amici (la banda della Mano Morta) e i comportamenti aggressivi riflettono la teoria secondo cui il genere è un processo culturale piuttosto che biologico, e l'aggressività e la crudeltà, lungi dall'essere innate nel maschio, sono piuttosto modelli di comportamento appresi e acquisiti». ³⁶ Cathy ama le armi e i gioielli, partecipa gioiosamente dei modelli maschili e femminili, ed è la pressione sociale che tende a sanzionare gli uni e premiare gli altri, e quindi a spingerla ad assumere comportamenti “femminili”, congruenti con il genere della personaggio (ma non del corpo che la interpreta). ³⁷

Cathy oscilla costantemente tra performance di mascolinità e di femminilità; le sue apparizioni sono caratterizzate da filastrocche

³⁶ Dimple Godiwala, *Breaking the Bounds. British Feminist Dramatists Writing in the Mainstream since c. 1980*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 48.

³⁷ Così, ad esempio, le amiche la prendono in giro e la spingono a cambiare abbigliamento: «Non vuole più andare a scuola in jeans perché Tracy e Mandy le hanno detto che era un maschiaccio» (123) racconta Lin, che sta provando a educarla senza schemi comportamentali prestabiliti.

fortemente allusive, come la cantilena «sexy» in cui si immagina sposa e madre di due figli, «il maschietto per papà /la femminuccia per mamma» (139); oppure quella, ben più ambigua, che fa riferimento a George Best, calciatore del Manchester United e della nazionale dell'Irlanda del Nord:

George Best, senza freno
sculetta come una donna
e porta il reggiseno... (130)

Questi versi citano un coro da stadio che scherniva una nota pubblicità della Playtex di cui Best era testimonial in quegli anni,³⁸ in cui l'iper-mascolinità del campione sportivo veniva vilificata dalla sovrapposizione con l'iper-femminilità delle modelle di intimo. Mettendo in bocca a Cathy queste parole, immaginiamo con relativa gestualità deittica, la canzoncina compie un doppio gesto di svelamento, mettendo in crisi le dicotomie maschile/femminile e giovane/adulto incarnate da Cathy. Immaginare una Cathy adulta che mantenga la propria corporeità maschile eppure sculetti “come una donna” vuol dire immaginare non una parodia dei generi, come nell'intenzione dello sfttò calcistico, ma le potenzialità polimorfe della sessualità infantile, a cui il travestimento permette libera espressione introducendo su e attraverso il corpo attorico, come sostiene appunto Garber, la crisi delle categorie.

Questa transizione senza mèta, di cui il travestimento è segno, si ritrova declinata in maniera ulteriormente metateatrale in Derek, uno dei protagonisti della *pièce* corale *Il ritorno di Dioniso*. Pensato come una riscrittura destrutturata delle *Baccanti* di Euripide, questo testo presenta sette personaggi dalle vite ordinarie (quattro donne e tre uomini) che il ritorno di Dioniso³⁹ conduce a una follia che stravolge le loro vite: posseduti dai diversi personaggi euripidei, protagonisti e protagonisti attraversano momenti di estasi e violenza messi in scena grazie alle coreografie sperimentali di Ian Spink, con cui Churchill collabora insieme all'antropologo David Lan. Il risultato di questa scrittura collettiva è un testo visionario, in cui la posses-

38 Vedi Nigel Farndale, *The Best of All Worlds*, «The Telegraph», 26 settembre 2001.

39 Titolo della traduzione italiana; il titolo originale, *A Mouthful of Birds*, cita l'ultima battuta del testo in cui Doreen, la centralinista posseduta da Agave, racconta: «È come se la mia bocca fosse piena di uccelli che schiaccio tra i denti. Le loro penne, il loro sangue, le loro ossa in frantumi mi soffocano» (261).

sione dionisiaca disfa la routine degli stereotipi sociali –la madre, l'uomo d'affari, il prete, la centralinista– non in maniera teleologica, verso la conquista di un ipotetico quanto illusorio “vero sé”, quanto nella manifestazione di quella che Massimo Fusillo, nel suo studio sulla persistenza di Dioniso nel Novecento, definisce «logica simmetrica» in cui i binarismi, e le conseguenti gerarchizzazioni, si frantumano costituendo un'unità in perpetua crisi: «l'esperienza dionisiaca appare [...] come il manifestarsi violento e dirompente di un modo di essere radicato in ciascuno di noi [...] che non può sussistere allo stato puro, e che si ibrida continuamente con l'altro, quello incarnato dalla logica dominante».⁴⁰

In questa cornice la transizione di genere di Derek non è narrata in modalità lineare e progressiva, come uno svelamento di una supposta “natura” femminile imprigionata nel corpo maschile, bensì come una crisi della definizione dicotomica del maschile rispetto al femminile. La terza scena del primo atto, intitolata «Sollevamento pesi», presenta al pubblico un Derek che nella sua prima battuta, declamata a parte verso il pubblico, dichiara (parlando di sé stesso in terza persona): «Senza un lavoro non si sentiva un vero uomo» (207). Per sopperire a questa crisi della mascolinità, Derek si allena in palestra (ambiente evocativo di desideri omoerotici repressi), insieme ad altri due uomini senza nome che allo stesso modo si confrontano con la mancanza di lavoro, fenomeno piuttosto diffuso negli anni '80 segnati dalle politiche devastanti di Margaret Thatcher.

Nelle scene successive, Derek viene ripetutamente posseduto da Penteo e ne ripercorre, anche se frammentariamente e in maniera non lineare, le vicende così come appaiono nel testo di Euripide. Nella prima occasione (scena 12), il personaggio già narra il proprio *sparagmos*, lo smembramento ad opera delle baccanti: «Lei mi ha appoggiato il piede contro il fianco e mi ha strappato la spalla. Loro mi hanno aperto le costole» (220); smembramento che viene poi messo in scena attraverso una delle molte coreografie del testo, nella scena 24 (257). Nell'intervallo tra queste scene, per ben due volte Derek viene vestito da donna, come avviene a Penteo nelle *Baccanti*; nella scena 22 gli artefici sono, come in Euripide, i due Dioniso che vengono attaccati da lui, «lo evitano come se fosse un gioco e trasformano la sua aggressività in accettazione. Lo vestono con i propri abiti così che alla fine lui è vestito da donna» (250). Ma la prima artefice

40 Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 19.

del travestimento di Derek è Herculine Barbin, che gli appare nella scena 19 mentre è ancora intento nel sollevamento pesi, «interpretata da una donna che però indossa abiti maschili dell'Ottocento» (240). Barbin, figura storica di ermafrodita centrale per gli studi di genere grazie al lavoro di Michel Foucault (a cui Churchill si è evidentemente ispirata), racconta qui la propria vita in un lungo monologo mentre passa a Derek «piccoli oggetti del suo passato» (250): un libro, una rosa, un crocefisso, ma soprattutto una sottoveste e uno scialle di pizzo, che Derek indossa, così che alla fine del monologo «si siede sulla sedia e diventa Herculine» (243). “Diventare” Herculine, il terzo termine che è sia il travestito che l'ermafrodita, vuol dire letteralmente indossare i suoi panni; ma anche toglierli, come accade nel prosieguo della scena, in cui Derek ripete parola per parola il monologo di Herculine mentre restituisce all'attrice che la interpreta tutti gli oggetti, ultimi lo scialle e la sottoveste. Travestirsi e svelarsi sono movimenti simmetrici e per questo indistinguibili; ed è questa indistinzione, questa non linearità del travestimento, a generare la crisi dei sistemi binari e del potere che su di essi si fonda. È dando voce alla resistenza rispetto a questa perdita di potere che, nella scena immediatamente successiva, Derek viene invece posseduto di nuovo da Penteo: «Mandate i soldati a riprendere le donne. Voglio ucciderle. Voglio vederle. Andrò sul monte» (246).

Questa ambivalenza distruttiva nei confronti delle potenzialità anarchiche del travestimento evoca indubbiamente la figura pubblica di Margaret Thatcher, divenuta leader dei Tory nel 1975 e primo ministro nel 1979, carica che ricoprì fino al 1990. La sua figura carismatica sulla scena politica britannica e mondiale, come nota Lidia De Michelis, mette in scena, negli stessi anni delle scritture churchilliane, un «continuum tra maschile e femminile»⁴¹ che da una parte postulava l'identificazione con il principio maschile come condizione imprescindibile del potere, ma dall'altra incarnava figure femminili autoritarie come l'istitutrice o la strega, quest'ultima tra l'altro spesso evocata dall'opposizione.⁴² Ma se un'evocazione più esplicita

41 Lidia De Michelis, «*We have ceased to be a nation in retreat*». Margaret Thatcher e gli usi strategici del conflitto, «Storia delle Donne», 2014, n. 10, p. 39.

42 De Michelis ricorda la canzone «*Ding Dong! The Witch Is Dead*», dal musical *Il mago di Oz*, cantata durante le manifestazioni anti-Thatcher e poi in occasione della sua scomparsa nel 2013; vedi De Michelis, «*We have ceased to be a nation in retreat*», p. 32. Churchill farà riferimento alla stessa canzone in un testo del 2012 che commenta la caduta di Saddam Hussein, *Ding Dong* (titolo originale *Ding Dong the Wicked*, in Churchill, *Teatro V*, pp. 347-364).

di Thatcher si può ritrovare in Doreen-Agave –l’unica che non trova risoluzione, e che invece incontriamo nella scena di chiusura (31) che continua a fare la segretaria «con la testa piena di immagini orribili» (261)– la parabola di Derek-Penteo sembra proporre una visione positiva delle potenzialità dell’ambivalenza. Nella scena 30 Derek riappare raccontando il proprio corpo allo stesso tempo unitario e in frammenti, perfettamente rispondente alla logica simmetrica di Dioniso: «Le mie tette non sono grosse ma mi piacciono. La mia vita non è sottile ma mi fa sorridere. Le mie spalle sono ancora robuste. [...] La mia pelle prima mi avvolgeva, adesso lascia entrare il mondo. Sono sempre stata così? Ho quasi dimenticato l’uomo che possedeva questo corpo. Non ricordo di cosa aveva paura» (261). Il pubblico ricorderà, al contrario, che Derek temeva la crisi della propria mascolinità, di non sapere «come muovermi nel mio corpo da uomo», come confessa prima Herculine (242) e poi Derek stesso (245) ripetendone pedissequamente le parole. Colto nel momento inafferrabile della transizione, il corpo dell’attore che interpreta Derek è, a differenza di quello che interpreta Herculine, ancora un corpo maschile, con la vita ampia e le spalle robuste. La sua crisi non si è risolta in una mutazione teleologica verso il femminile, bensì in un’incarnazione ambivalente sia rispetto alla dicotomia maschile/femminile, sia di quella passato/presente e, in maniera più sottile, di adulto/ragazzo. Derek, uomo dall’età imprecisata ma certo adulto, non può crescere per diventare una “ragazza carina”, come Cathy; la sua è una forma controintuitiva di regressione evolutiva o di evoluzione regressiva, di recupero delle potenzialità polimorfe del ragazzo nel corpo dell’adulto.

Il dialogo tra il ragazzo attore rinascimentale e i corpi maschili travestiti di Churchill racconta la persistenza di una pratica teatrale anti-naturalistica che sollecita una sorta di consapevolezza aumentata attraverso continui spiazzamenti stranianti. In questo modo, pubblico e attori fanno esperienza dell’effeminatezza come modalità di auto-riflessione sulla costruzione sociale delle identità maschili e femminili; ma l’effetto di questo scambio non è di cristallizzare la dicotomia maschile/femminile, rafforzando di conseguenza quel pensiero asimmetrico e gerarchico che vede nel secondo termine una creazione del primo, come accade per la Betty *en travesti* in *Settimo cielo*. Al contrario, il corpo attorico maschile travestito è qui un fascio di potenzialità contraddittorie e quindi necessariamente irrisolte, nella manifestazione del passato nel presente, del ragazzo nell’adulto e del femminile nel maschile. Come il terzo attore della tragedia greca,

che per Garber non solo rompe la dicotomia del due ma, interpretando diversi ruoli (un messaggero, un pastore) amplifica le potenzialità di relazione e di rappresentazione,⁴³ il corpo travestito non dà origine ad una scena edipica (madre-padre-bambino) risultante in una riconfigurazione o ricollocazione della coppia significativa originaria; al contrario, richiede il passaggio «da una struttura di complementarità o simmetria a una contestualizzazione, in cui ciò che una volta era una relazione duale esclusiva diventa un elemento di una catena più grande».⁴⁴ In questo modo, il corpo maschile travestito rappresenta sulla scena il disfacimento di tutto il sistema asimmetrico di categorie che definiscono l'identità; l'effeminatezza ne emerge quindi non solo come critica al sistema dei generi sessuali, bensì come forza destabilizzante e di crisi per ogni categoria.

Abstract: Tra le molte tradizioni di *cross-dressing* che attraversano le pratiche performative, il teatro rinascimentale inglese ha un ruolo simbolico importante, soprattutto se si guarda al canone shakespeariano; e tuttavia solo attraverso la lettura dirimpante degli studi di genere e *queer* si è cominciato a studiare il teatro di Shakespeare come un teatro *travestito* in cui tutte le parti femminili erano interpretate da ragazzi attori. Questo articolo intende mostrare come tale corpo travestito apra una prospettiva diacronica rispetto a quelle pratiche teatrali del secondo Novecento che riscoprono la scena elisabettiana come luogo dell'artificio. Il teatro rinascimentale e quello novecentesco condividono il corpo maschile travestito, non secondo una dinamica lineare di modello e imitazione, ma in un intreccio ben più complesso di ritorni e riecheggiamenti. Attraverso la lettura di due opere della drammaturga Caryl Churchill, *Settimo cielo* (1979) e *Il ritorno di Dioniso* (1986), il contributo esplora il corpo maschile travestito come luogo di dialogo tra la scena shakespeariana e quella contemporanea, che condividono così l'effeminatezza -qui intesa come messa in scena del femminile su un corpo maschile- come detonatore per una più ampia crisi delle categorie binarie.

Among the many traditions of *cross-dressing* in performing practices, English Renaissance theatre plays a central symbolic role, especially considering the Shakespearean canon; however, only through the disruptive reading of gender and queer studies Shakespeare's theatre has been studied as a transvestite theatre in which all female parts were played by boy actors. This article intends to show how this transvestite body opens a diachronic perspective on those theatrical practices of the second half of the twentieth century that rediscover the Elizabethan stage as a locus of artifice. Renaissance and twentieth-century theatre thus share the transvestite male body, not following a linear dynamic of model and imitation, but in a much more complex interweaving of echoes and returns. Through an analysis of two works by the playwright Caryl Churchill, *Cloud Nine* (1979) and *A Mouthful of Birds* (1986), the essay explores the transvestite male body as a place of dialogue

43 Garber, *Vested Interests*, p. 11.

44 *Ibidem*, p. 12.

between the Shakespearean and the contemporary scene, which share effeminacy -here understood as the staging of femininity on a male body- as a detonator for a wider crisis of binary categories.

Keywords: ragazzo attore, teatro inglese, Caryl Churchill, *Settimo cielo, Il ritorno di Dioniso*; boy actor, English theatre, Caryl Churchill, *Cloud Nine, A Mouthful of Birds*.

Biodata: Serena Guarracino è professoressa associata di *Letteratura inglese* all'Università dell'Aquila. Si occupa di teatro in inglese e fiction postcoloniale anglofona, con preferenza per le metodologie degli studi culturali, degli studi di genere e dei performance studies. Ha pubblicato due monografie sulla ricezione dell'opera lirica nei paesi di lingua inglese, e diversi saggi sul ruolo di scrittrici e scrittori postcoloniali sulla scena pubblica e sull'esotismo nel teatro britannico. Di recente si è dedicata alla traduzione per il teatro e in particolare alle traduzioni e messe in scena di Caryl Churchill in Italia (serena.guarracino@univaq.it).

Serena Guarracino is Associate Professor of *English Literature* at the University of L'Aquila. Her research interests encompass theatre in English, theatre translation, and postcolonial fiction, with a methodological preference for gender, performance, and cultural studies. She authored two monographic works on Italian opera in the anglophone world, and a series of essays on the role of the postcolonial writer in the public arena and on exoticism in British theatre. She has recently worked on translation for the theatre and in particular on translations and staging of Caryl Churchill's works in Italy (serena.guarracino@univaq.it).

MARIA CAROLINA VESCE

«Et io ne vidi uno in Napoli». ¹ *Orientalismo e processi di patrimonializzazione dei femminielli napoletani*

Introduzione

Vorrei concentrarmi in questo saggio sulle rappresentazioni e le retoriche che hanno storicamente prodotto un particolare tipo di soggetto effeminato, collocato in un contesto geografico ben definito, istituito attraverso la creazione di una specifica categoria identitaria e costretto entro i limiti di rappresentazioni forgiate da traiettorie orientaliste e precise ideo-logiche dello sguardo. Mi riferisco al femminiello/femminella² napoletano, soggetto di sesso maschile che realizza la propria personalità adottando comportamenti, atteggiamenti e movenze socialmente e culturalmente appropriati al

1 Cfr. Giovan Battista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo, libri sei*, Napoli, Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1610, p. 265.

2 La scelta di utilizzare sia la flessione di genere femminile che maschile della parola si motiva a partire dalla volontà di restituire la complessità delle scelte linguistiche degli interlocutori e interlocutrici incontrate nel corso della ricerca. La forma italianizzata femminiello, infatti, pur utilizzata da alcuni dei soggetti che attraverso l'utilizzo di questo termine si definiscono e si soggettivano, è risultata essere di più recente introduzione rispetto alla parola femminella. Per una discussione delle diverse espressioni linguistiche si rimanda a Patricia Bianchi, *Femminielli: storia di una parola tra gergalità e comunicazione antropologica*, in Eugenio Zito, Paolo Valerio (a cura di), *Femminielli: corpo, genere, cultura*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2019, pp. 69-91. Nel suo saggio, tra le altre cose, Bianchi sottolinea che il termine femminiello/femminella non va considerato come un diminutivo o un vezzeggiativo, ma come un lemma attraverso il quale si intende indicare una specifica categoria. Come già notato in altra sede, quindi, il senso dell'espressione sta ad indicare una competenza di genere da affinare. Cfr. Maria Carolina Vesce, *Altri transiti. Corpi, pratiche, rappresentazioni di femminielli e transessuali*, Milano, Mimesis, 2017, p. 40.

genere femminile.³ Si tratta di figure istrioniche e iridescenti, protagoniste negli ultimi anni di un'intensa produzione di sapere, che rientrano ormai a pieno titolo in quel variegato catalogo di forme di umanità⁴ di cui si compone un idealtipico (e stereotipico) bozzetto napoletano.⁵ Le riflessioni che propongo, maturate nel corso di una ricerca etnografica di lunga durata a Napoli e in Campania, si concentrano su un corpus di scritti che ha svolto un ruolo centrale nella strutturazione di un immaginario ipostatizzato del femminiello/femminella, fermato in un preciso momento della sua storia sociale e divenuto soggetto ideale. L'obiettivo che mi prefiggo è ripercorrere il filo lungo che connette le rappresentazioni della "degenerazione sessuale" in contesti diversi, squalificando non solo i soggetti, ma gli stessi ambienti sociali e gli scenari culturali entro cui essi si muovono.

Nell'introdurre un ricco volume su *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento* Amalia Signorelli poneva l'accento sull'efficacia simbolica degli stereotipi: prodotti della storia, essi ne sono a loro volta produttori; orientano le azioni degli esseri umani, intervenendo concretamente sui vissuti dei soggetti.⁶ Nel caso specifico che qui mi propongo di discutere la riproduzione di un immaginario stereotipato associato alla figura del femminiello, da un lato, ha consentito il radicamento di una rappresentazione bonaria e rassicurante della società napoletana come tollerante e accogliente, dall'altro, ha favorito la recrudescenza di forme di inferiorizzazione e razzializzazione dei/delle meridionali, in linea di continuità con una concezione positivista ed essenzialista dell'esperienza umana. Nel contesto sociale in analisi, infatti, la figura del femminiello si è emblematicamente trovata a condensare in sé l'ambivalente connotazione del sistema di valori e credenze che ne avrebbero favorito lo sviluppo, venendo associata di volta in volta a una vivace creatività o a un'insanabi-

3 Si vedano: Marzia Mauriello, *In corpore trans. Dinamiche di inclusione/esclusione nel processo di medicalizzazione delle identità transgender. Una ricerca etnografica nella città di Napoli*, «AM. Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica», 2014, n. 38, pp. 437-456; Vesce, *Altri transiti*; Zito, Valerio (a cura di), *Femminielli*.

4 Per una riflessione sulle forme dell'antropopoiesi si vedano i saggi contenuti in Francesco Remotti (a cura di), *Forme di umanità*, Milano, Mondadori 1999.

5 Per una riflessione preliminare, che anticipa alcune delle questioni affrontate in questo saggio si faccia riferimento a Maria Carolina Vesce, *È morto il femminiello, evviva il femminiello! Patrimonializzazione e rinascita di una figura sociale napoletana*, in Zito, Valerio (a cura di), *Femminielli*, pp. 331-352.

6 Cfr. Amalia Signorelli, *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Napoli, Guida, 2002, p. 12.

le degenerazione morale. La “cultura napoletana” è venuta a rappresentare lo spazio esclusivo entro cui il femminiello/femminella avrebbe potuto trovare una propria collocazione, senza ammantarsi, in questo caso, di quell’effetto di rizomatica estensione che ne ha spesso allargato lo spazio di agibilità ben oltre i confini delle mura partenopee. Nel panorama dei cosiddetti generi liminali,⁷ il femminiello si è trovato così ad assumere una posizione distintiva in quanto soggettività urbana,⁸ che appartiene agli strati sociali marginali e sottoproletari, venendo di fatto eradicato dalla dimensione della vita provinciale e/o agiata. Lungi dal presentarsi in modo esclusivo entro lo spazio sociale così circoscritto, la posizione liminale del femminiello/femminella andrebbe considerata come una delle molteplici espressioni di quell’Orientalismo in un solo paese che storici, antropologi, sociologi, scienziati politici e studiosi di letteratura hanno da tempo problematizzato.⁹

Dopo aver ripercorso alcune delle più note descrizioni degli effeminati napoletani nelle principali fonti e nelle testimonianze storiche e scientifiche, mi dedicherò, nelle pagine che seguono ad offrire alcuni squarci etnografici che consentono di comprendere fino a che punto la patrimonializzazione del femminiello/femminella individui proprio nell’opposizione tra classi e ambienti sociali uno dei caratteri distintivi di questa particolare figura sociale. A partire dai dati raccolti attraverso l’etnografia, mi concentrerò quindi sull’opposizione tra il femminiello/femminella e il ricchione o la ricchiona come riproposizione di quel pensiero dualista che squalifica e condanna uno dei due termini della relazione ad una imperitura alterità, che altro non è se non assenza di potere.

7 Il concetto di generi liminali, elaborato da Niko Besnier per distaccarsi dalla riflessione sui cosiddetti “terzi generi”, ha incontrato un certo favore nel campo dell’antropologia, pur senza riuscire a scardinare del tutto la connotazione qualificante insita nel concetto di terzo sesso/tero genere. Cfr. Niko Besnier, *Polynesian Gender Liminality through Time and Space*, in Gilbert Herdt (ed.) *Third sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books, 1993, pp. 285-328; Niko Besnier, Kalissa Alexeyeff (eds), *Gender on the Edge. Transgender, Gay and Other Pacific Islanders*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2014.

8 Cfr. Gabriella D’Agostino, *Introduzione. Travestirsi. Appunti per una “trasgressione” del sesso*, in Sherry B. Ortner, Harriet Whitehead (a cura di), *Sesso e genere. L’identità maschile e femminile*, tr. it., Palermo, Sellerio, 2000, pp. 11-61.

9 Sul concetto di orientalismo di veda: Edward W. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 1995. Per una discussione sull’orientalismo in un solo paese si faccia riferimento a Jane Schneider (ed.), *Italy’s “Southern Question”. Orientalism in One Country*, New York, Berg, 1998.

«Et il peggior era che peggior d'una femina sopportava la nefanda Venere»¹⁰

La prima testimonianza scritta della presenza dei femminielli a Napoli risale al XVI secolo. Nell'opera *Della Fisionomia dell'huomo*,¹¹ il filosofo, alchimista e letterato napoletano Giovan Battista Della Porta descrive e compara i tratti caratteristici dei diversi tipi umani, tra cui gli effeminati. Il termine, in verità, compare a più riprese nel testo dell'aportiano, spesso associato alla parola "mollì", in linea con la tradizione classica e con l'utilizzo del termine *malakoi* nel testo biblico, in altri casi accostato al termine stolti. «Mollì ed effeminati sono coloro che presentano spalle deboli e mal giunturate»,¹² «il collo inchinato verso sinistra»,¹³ «ma anche alla destra»,¹⁴ «che parlano con voce acuta, rotta e molle»,¹⁵ «che camminano inchinati alla destra».¹⁶

Vale la pena sottolineare che, nella tradizione occidentale, la fisiognomica si era sviluppata come una parte della scolastica, dalla quale si distaccò proprio grazie al contributo di Della Porta. L'autore, infatti, concepiva la fisiognomica come «scienza che impara da' segni, che sono fissi nel corpo, e accidenti [a] investigare i costumi naturali dell'animo».¹⁷ In questo senso la tendenza ad associare tratti fisici e qualità morali degli individui, che sarà propria del positivismo scientifico, si innesta in una tradizione che vede proprio in Della Porta una figura di spicco.

Nella prima delle due edizioni in volgare dell'opera, Della Porta non fa riferimento agli effeminati napoletani e si limita a descriverne la figura. Nel libro quarto –laddove discute le virtù morali degli esseri umani– l'autore traccia, tra gli altri, i profili «del giusto

10 Cfr. Della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, p. 265.

11 L'opera, scritta originariamente in latino, fu tradotta in volgare dallo stesso autore e pubblicata in due diverse edizioni, la prima in quattro libri, la seconda riveduta e ampliata a sei libri. Salvo dove diversamente indicato, si fa qui riferimento all'edizione tradotta in volgare dall'autore e stampata a Napoli nel 1610. Cfr. Della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*.

12 *Ibidem*, p. 160.

13 *Ibidem*, p. 147.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, p. 134.

16 *Ibidem*, p. 264.

17 Giovan Battista Della Porta, *Della fisionomia dell'huomo, libri quattro*, Napoli Tarquinio Longo, 1586, p. 23.

e dell'ingiusto»,¹⁸ «dell'huomo da bene»,¹⁹ «dell'huomo cattivo»,²⁰ «de' i fideli et infedeli»,²¹ «dell'huomo ingegnoso»,²² «del rozzo ingegno»,²³ «dell'homo timido»,²⁴ «dell'effeminato». ²⁵ I principali riferimenti di Della Porta sono Aristotele, Polemone e Adamanto, con i quali l'autore dissente, tuttavia, in più passaggi della sua descrizione.

Nella seconda edizione, rivista e ampliata a sei libri, confluiscono nel libro quinto i contenuti del libro quarto dell'edizione del 1586. Nel secondo paragrafo del capitolo dedicato alla figura dell'effeminato, Della Porta inserisce il passo che fa esplicitamente riferimento agli effeminati napoletani, tra i più citati nei lavori dedicati ai femminielli. Lo si riporta, in questa sede, con l'intento però, di contestualizzarlo più di quanto non si faccia altrove:

Nell'isola di Sicilia son molti efeminati et io ne vidi uno in Napoli di pochi peli in barba o quasi niuno di piccola bocca, di ciglia delicate e dritte, di occhio vergognoso, come donna; la voce debile e sottile non poteva soffrir molta fatica; di collo non fermo, di color bianco, che si mordeva le labra; et insomma con corpo e gesti di femina. Volentieri stava in casa e sempre con una faldiglia come donna attendeva alla cucina et alla conocchia; fuggiva gli omini, e conversava con le femine volentieri, e giocando con loro, era più femina che l'istesse femine; ragionava come femina e si dava l'articolo femminile sempre: trista me, amara me; et il peggio era che peggior d'una femina sopportava la nefanda Venere.²⁶

Sebbene questo stralcio sia ampiamente conosciuto, scarsa o nulla è l'attenzione dedicata alla conclusione dell'aportiana. Non si chiarisce mai, infatti, cosa intenda Della Porta quando si riferisce alla nefanda Venere e la gran parte degli studiosi glissa od omette del tutto l'espressione. Orbene, è plausibile affermare che Della Porta si riferisca alla penetrazione *in vase indebito*, quindi alla sodomia, all'a-

18 Giovan Battista Della Porta, *Della fisonomia dell'huomo, libri sei*, Napoli, Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1610, p. 283-284; da ora in avanti le citazioni di Della Porta sono riprese da questa edizione del 1610.

19 *Ibidem*, p. 284.

20 *Ibidem*, p. 285.

21 *Ibidem*, p. 287.

22 *Ibidem*, pp. 288-290.

23 *Ibidem*, pp. 290-292.

24 *Ibidem*, pp. 293-294.

25 *Ibidem*, pp. 294-295.

26 *Ibidem*, pp. 264-265.

more scellerato che non si può pronunciare (*ne-fari*). D'altra parte, il riferimento alla pratica erotica, oltre che agli atteggiamenti e ai comportamenti adottati dall'effeminato napoletano, è significativo poiché anticipa quelle che sono le riflessioni che Della Porta stesso avanzerà nel capitolo X del libro sesto, discutendo di «Come i molli e delicati divenghino robusti e duri». ²⁷ Sono i luoghi freddi e umidi, il perpetuo sedere, la mancanza d'esercizio del corpo e dell'animo a rendere i loro corpi grassi e molli. Di conseguenza:

Le donne divengono così grasse, e molli, che pare un miracolo a vederle. Gl'huomini per la molta humidità non hanno voglia di meschiarsi con le mogli, per essere ancora i ventri troppo molli, e freddi; fuggono il coito, sì che quando questi huomini si giogliono con le lor mogli, & veggono che sono impotenti, & tentato il negotio due, e tre volte e quattro non gli riesce, subito dicono, che sono effeminati, e si vestono le vesti da donne, e stanno con le donne trattando negotij da donne, così parlano, e si vogliono far chiamare effeminati. A questo modo divengono tutti i ricchi, ma a poveri, per havere comodità d'andare in Cocchio, o a Cavallo, e faticando continuamente per vivere non accadono queste cose. ²⁸

Sono qui gli stili di vita, unitamente alle condizioni ambientali, a determinare la "scelta" di dirsi effeminati, alla quale si può porre rimedio volgendo «la loro flemma (...) in caldezza, habitando luoghi caldi, ventosi, aspri, mangiando cibi selvaggi, e caldi». ²⁹ Evidentemente qui l'autore non si riferisce in modo esclusivo al soggetto effeminato che nel libro Quinto riferisce di aver visto in Napoli, ma è significativo che in questo passaggio, mai citato nei testi sui femminielli napoletani, gli atteggiamenti molli ed effeminati siano prerogativa dei ricchi e benestanti. Il mondo dei femminielli, al contrario, verrà successivamente descritto come parte di substrato sociale povero e marginale.

«Il prezzo che ricavano dal loro ignobile mestiere lo versano ai loro mantenuti» ³⁰

Della Porta non aveva utilizzato, nella sua opera sulla fisiognomica, una terminologia specifica per riferirsi agli effeminati napole-

27 *Ibidem*, pp. 340-341

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*, p. 341.

30 Cfr. Abele De Blasio, *Usi e costumi dei Camorristi*, Napoli, Edizioni del del-fino, 1973, p. 100.

tani. Il termine femminella, antesignano dell'italianizzazione femminello, occorre infatti per la prima volta in letteratura alla fine dell'Ottocento, quando Abele De Blasio lo impiegò nel suo *Usi e Costumi dei Camorristi* e poi ne *Nel paese della Camorra. (L'Imbrecciata)*.³¹ Medico e antropologo positivista, fervente seguace di Paolo Mantegazza e Cesare Lombroso, De Blasio collaborò a lungo con la Reale Questura di Napoli, collezionando coltelli che erano appartenuti a malviventi e camorristi e documentando in modo approfondito le regole e i rituali della *bella società riformata*.³² Erano passati tre secoli dalla pubblicazione del testo dell'aportiano e il tempo di De Blasio fu un tempo in cui il positivismo regnava incontrastato, nel pensiero scientifico e nel senso comune.³³ Criminologi, commissari di polizia, giornalisti, medici e antropologi avevano iniziato a rivolgere le proprie attenzioni ai fatti del sesso, non più appannaggio esclusivo degli anatomisti, come nei secoli precedenti. I corpi venivano sottoposti a forme inedite di controllo; erano nate la sessuologia, la ginecologia, l'embriologia; si erano specializzati i saperi disciplinari. Allievo di Giustiniano Nicolucci, che detenne a Napoli la cattedra di Antropologia –la seconda istituita in Italia dopo quella fiorentina che era stata di Paolo Mantegazza– De Blasio era considerato il più attento conoscitore delle pratiche della Camorra. Proprio nel quadro di uno studio sulle pratiche criminali, egli propose alcune pagine su *O' spusarizio mascolino*,³⁴ un finto matrimonio tra una femminella e un *omm' 'e merda*, vittima delle attività malavitose dei “pederasti passivi di professione”. «Essi fanno parte di quella folla che si agita per i bassi fondi della città –scrive il De Blasio– e che si procura col furto il pane quotidiano». ³⁵ Ricco di dettagli sulle tecniche del corpo impiegate dalle femminelle nella loro quotidianità, il testo di De Blasio è per noi un documento di straordinario interesse, che ci aiuta a comprendere le forme di organizzazione sociale che caratterizzavano la Napoli di fine '800.

31 Si veda: Id., *Nel paese della camorra (L'Imbrecciata)*, Napoli, Edizioni del del-fino, 1973.

32 Si tratta di una delle denominazioni della camorra in uso alla fine del XIX secolo, cui fanno riferimento, oltre a De Blasio, numerosi altri studiosi dell'organizzazione malavitosa.

33 Per una discussione delle modalità con cui il discorso pubblico ha trattato il travestimento nel cinquantennio 1870-1930 si veda: Laura Schettini, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Ottocento e Novecento*, Roma, Le Monnier, 2011.

34 Si veda De Blasio, *Usi e costumi dei Camorristi*, pp. 99-102.

35 *Ibidem*, p. 99.

Giunti che sono i ricchioni alla prima alba della pubertà, sentono il bisogno di essere... goduti; e, trovato che hanno l'ommo e merda (pederasta attivo), l'amano, come ben si esprime il Mantegazza, con una passione vera, ardente, che ha tutte le esigenze, tutte le gelosie di un amor vero.

Il vasetto, tutto contento dell'acquisto fatto, colma di carezze l'amante e poi cerca di raggruzzolare quel tanto che è indispensabile per preparare l'ara dove spontaneamente va ad offrirsi in... olocausto.

Il luogo del sacrificio è quasi sempre qualche lurida locanda, dove in giorno ed in ora stabilita si fa trovare l'amante, qualche sonatore di organetto e chitarra ed una schiera di ricchioni che fan corona alla timida... fanciulla.

Il giorno dopo, 'o ricchione anziano, accompagnato da un caffettiere ambulante, porta agli sposi due piccole di latte e caffè e poi fa nel talamo un'accurata rivista per accertarsi se il sacrificio fu compiuto in tutta regola.

Dopo la luna di miele, che non dura oltre le 24 ore, e verso sera il sacrificio principia a serpeggiare pei quartieri più alti della città per procurarsi, come fanno le prostitute, qualche soggetto che conducono nella locanda di D. Luigi Caprinolo, detto 'o capo tammurro, o, se la persona è pulita, nella casa particolare di donna Benedetta 'a turrese.

Intanto mentre l'attivo guazza in quel "loco d'ogni luce muto", un altro mascalzone, che già se ne stava nascosto sotto il letto, gl'involta dagli abiti il portafogli o qualche altro valore.

Le nostre femminelle di giorno si occupano di faccende domestiche, appunto come fanno le donne, e poi in ora stabilita si fanno alla finestra ed aspettano i loro amanti. Parecchi vasetti, per rendersi ai soggetti più attraenti, si truccano gli occhi, altri si fanno tatuare sul viso qualche neo di bellezza e molti, mediante ovatta, cercano rendersi più formose le parti posteriori e più sporgente il petto. Qualcuno si femminizza anche nel nome.

Il prezzo che ricavano dal loro ignobile mestiere lo versano ai loro mantenuti.³⁶

Nodo centrale della descrizione di De Blasio è la qualificazione del ruolo assunto nella relazione. Femminella è il pederasta passivo, l'effeminato; *omm' 'e merda* è invece chi è attivo, ma cionondimeno è vittima del primo. Per altro, come sottolineano Marzio Barbagli e Asher Colombo,³⁷ nel momento in cui scrive De Blasio la parola

³⁶ *Ibidem*, pp. 99-100.

³⁷ Cfr. Marzio Barbagli, Asher Colombo, *Omosessuali moderni. Gay e lesbiche in Italia*, Bologna, il Mulino, 2007.

pederasta non stava ad indicare –come saremmo portati a pensare– una relazione tra un adulto e un ragazzo, ma tra adulti consenzienti. L’opposizione attivo/passivo, inoltre, è alla base della concezione della cosiddetta omosessualità mediterranea, proposta da Giovanni dall’Orto³⁸ e recentemente ripresa da Mario Bolognari.³⁹ Si tratta di una visione in cui riecheggia una radicata forma di italico orientalismo che vede nel femminiello una manifestazione tipica delle società patriarcali e contadine in cui l’accesso alla sessualità per le donne era interdetto e altamente sorvegliato fino al matrimonio.

De Blasio, tuttavia, non si limita a descrivere il rituale di iniziazione e le pratiche malavitose delle femminelle napoletane, ma si sofferma su alcuni casi emblematici, come quello del vasetto Filippo G. che si rese responsabile di sfregio ai danni di Carmela Ferrini, colpevole a detta del G. di fare di tutto per carpirgli l’amante. Ancora, riporta la lettera d’addio che Carluccio inviò all’amato Ciccillo, informandolo della scelta di avvelenarsi «colle capuzzelle dei fiammiferi»,⁴⁰ perché quello, ammogliandosi, aveva posto fine al loro amore.

Nel 1906 De Blasio ritorna sulle questioni relative alla prostituzione maschile nella Napoli d’inizio Novecento in un saggio pubblicato su l’«Archivio di psichiatria, neuropatologia, antropologia criminale e medicina legale»⁴¹ in cui riferisce di alcuni avvenimenti occorsi due anni prima.

La sera del 12 aprile 1904 in seguito a ripetuti reclami di oneste famiglie, due delegati di P. S. e parecchi agenti in borghese riuscirono a penetrare in un elegante appartamento tenuto in fitto a rione

38 Per una discussione sintetica della teoria di Dall’Orto: <http://www.giovanidallorto.com/cultura/medit/medit.html>; per un’analisi più dettagliata si faccia invece riferimento a Giovanni Dall’Orto, *Tutta un’altra storia. L’omosessualità dall’antichità al secondo dopoguerra*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

39 Va rilevato che la prospettiva di Bolognari è ben diversa da quella di Dall’Orto e tuttavia, a mio parere, non sufficientemente critica nei confronti della concettualizzazione operata dallo storico dell’omosessualità. Cfr. Mario Bolognari, *I ragazzi di Von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell’erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Reggio Calabria, Città del sole edizioni, 2012. Per una riflessione critica sull’immaginario orientalista che da tempo investe le popolazioni meridionali, si faccia riferimento a Berardino Palumbo, *A Baron, Some Guides, and a Few Ephemeric Boys: Cultural Intimacy, Sexuality, and Heritage in Sicily*, «Anthropological Quarterly», 86, 2016, n. 4, pp.1087-118.

40 Cfr. De Blasio, *Usi e costumi dei camorristi*, p. 100.

41 Abele De Blasio, *Andropornio*, «Archivio di psichiatria, neuropatologia, antropologia criminale e medicina legale», 27, 1906, [sono questi il volume e l’anno?] pp. 288-292.

Vasto da un certo N.N. agnominato la... Signora, denominazione secondo alcuni sorta perché aveva belle maniere per adescare i minorenni alla prostituzione, e secondo altri perché nella sua gioventù si adattava a far da... femmina.

Benché la casa della Signora fosse accessibile a tutti, pure per entrarvi bisognava essere provvisto di una tessera consistente in una sua carta da visita che, in luogo del blasone, portava un segno convenzionale che variava di giorno in giorno, e, come se ciò non bastasse, l'avventore per vedersi schiuso l'uscio doveva premere tre volte il bottone del campanello elettrico.

Dal processo risultò che teneva a sua dipendenza una schiera di ruffiani deputati a girare per i caffè e per le vicinanze degli alberghi e accaparrare l'elemento attivo.

È inutile dire che anche questi pervertiti giovani o vecchi facevano pervenire alle autorità di P. S. dei reclami d'esser stati derubati del portafogli o dell'orologio senza poter precisare se il furto fosse stato consumato nell'immorale ritrovo ovvero dal mezzano di libidine.

Dalla deposizione dei testimoni risultò che quando la P. S. penetrò nel locale, si presentò innanzi ad essa una scena del tutto nuova.

In un salottino si vedevano sdraiati alcuni giovanotti vestiti da donna, che si scambiavano carezze coi loro amanti ed avventori.

In quella casa si rinvennero quattro letti maritali con lenzuola profumate e corredati con coperte e cortine di lusso.

Sopra alcune poltrone stavano alla rinfusa abiti di seta da donna, parrucche simulanti acconciature muliebri, mammelle ed anche, di carta pesta, coperte per simulare la carnagione di cera rossiccia.

Busti di seta e scarpini ricamati in oro stavano accantonati sopra una sedia a sdraio.

Ciascun piano toletta era ricco di ninnoli contenenti profumi, polvere di cipria, rossetti e lapis pel trucco degli occhi.

In un armadio stavano accantonati abiti maschili di gran lusso, destinati alle feste per celebrare la simulazione del matrimonio.

Questo avveniva nella prima congiunzione carnale cui si assoggettava qualche ragazzo, ed in questa occasione la... pudibonda fanciulla non mancava di coprirsì con un lungo velo e di adornarsi di gioie e di fiori d'arancio.

Fra la profusione di dolci e di liquori non veniva dimenticato il sacchetto coi rituali confetti di nozze.

Mentre la P. S. era intenta a verbalizzare, sopraggiunsero altri pederasti passivi, i quali con i soliti segni convenzionali furono ricevuti dagli agenti ed in conseguenza arrestati. Ne furono inviati innanzi alla giustizia non meno di venti, i quali si divisero tra loro vari anni di galera.⁴²

42 *Ibidem.*

Riportati i fatti, De Blasio si dedica a una breve discussione della psicologia degli effeminati, che ricava dallo Chevelier, letto attraverso Fabiani.⁴³ Si accomiata infine dal lettore riferendo che poiché dagli esami condotti era emerso che questi soggetti

hanno veramente qualche cosa della donna, come lo sviluppo delle anche, quello del seno, la voce femminile non fittizia, la secrezione latte, ecc., ecc. (...) in luogo di considerare questi esseri come abietti sarebbe meglio includerli nella gran legione degli anomali, ed allora, il disprezzo va convertito in commiserazione.⁴⁴

La stessa tesi, del resto, chiudeva il capitolo su *‘O spusarizio masculino* in *Usi e Costumi dei Camorristi*, laddove il medico e antropologo positivista si era sentito in dovere di far riferimento alle numerose popolazioni presso cui era possibile incontrare uomini travestiti da donne, «da Alaska fino Darien».⁴⁵ Si trattava evidentemente di informazioni che non erano state raccolte in prima persona dall'autore, ma da missionari, viaggiatori ed esploratori e che De Blasio desume da *Gli amori degli uomini* di Paolo Mantegazza. La ricerca sul campo e il metodo etnografico non avevano ancora trovato formulazione e l'antropologia del tempo era, salvo rarissime eccezioni, un'antropologia da tavolino. Non stupisce, quindi, il tentativo di connettere le esperienze «di quel popolino che si aggira per i bassifondi della città» con quelle di popolazioni lontane, appartenenti a società e culture che, ancora all'inizio degli anni 2000, qualcuna si arrischiava a definire «di interesse etnografico». Si tratta di un nodo centrale, che il confronto con i soggetti che ancora oggi si definiscono femminielli/femminelle consente, almeno in parte, di mettere a fuoco.

Femminielli, femminelle, mezze femmine: osservazioni dal campo

Vorrei ora soffermarmi su alcuni aspetti emersi nel corso di una ricerca sul campo di lunga durata, condotta a Napoli e in Campania tra il 2006 e il 2014. In particolare, attraverso alcune esperienze di osservazione e la restituzione di una delle testimonianze raccolte, mi concentrerò sull'associazione tra le esperienze dei femminielli e il mondo del sottoproletariato urbano dei quartieri napoletani. In

43 Cfr. Pietro Fabiani, *Sodoma e Gomorra. Cronistoria del libertinaggio attraverso i secoli ed il mondo*, Napoli, Tipografia Moderna, 1900.

44 De Blasio, *Andropornio*, p. 292.

45 De Blasio, *Usi e costumi dei camorristi*, p. 102.

effetti, già i testi di De Blasio citati nel paragrafo precedente lasciano trasparire una commistione tra classi sociali differenti, che nel contesto in analisi si esplica anche attraverso il costante riferimento alla prossimità tra quartieri popolari e d'élite che caratterizza la topografia della città di Napoli. Tale commistione si realizza non solo nei quartieri del centro antico, ma anche nelle città di provincia e nei paesi della cortina vesuviana. Tra i presupposti della ricerca vi era il tentativo di offrire una risposta alla questione della scomparsa o estinzione della soggettività sociale del femminiello/femminella, incompatibile –a detta di molti– con le forme sociali della metropoli napoletana contemporanea. In base a queste interpretazioni, il processo di democratizzazione del transito, con la possibilità di trasformare il proprio corpo attraverso il ricorso a ormoni e siliconi, insieme alla trasformazione sociale e demografica del contesto napoletano e alla rarefazione dei legami di solidarietà su cui si basava la vita del vicolo avrebbero profondamente inciso sul destino sociale della femminella decretandone la definitiva scomparsa. Se da un lato sembrava plausibile che la disponibilità delle tecniche abbia determinato una trasformazione delle aspettative e delle disposizioni dei soggetti, la teoria dell'estinzione si scontrava però con la presenza, sul territorio campano, di esperienze irriducibili al pur variegato mondo LGBTQI+ entro cui sarebbe stato possibile ritrovare le e gli eredi delle antiche femminelle. La scelta fu quindi quella di esplorare il tessuto sociale campano e i quartieri del capoluogo che, in letteratura, venivano individuati come i contesti in cui i/le femminielli/femminelle avrebbero trovato l'humus più adatto alla loro accettazione.

L'esperimento fu fruttuoso e dopo diverse settimane trascorse a braccia conserte nella piccola piazza di uno di questi quartieri, ebbi occasione di incontrare A.: pantaloni a sigaretta e camicia rosa sbottonata a metà, un po' attillata ma non troppo, biondi capelli lunghi e un velo di barba sul viso. Camminava sculettando e si avvicinava sempre più a quei due bassi su cui tenevo gli occhi puntati da quasi un mese perché sapevo che lì, la sera –quando me ne tornavo a casa per non disturbare “la piazza”– le ragazze che esercitavano il sex work sulla vicina via Marina erano solite portare i clienti, pagando un piccolo affitto alla proprietaria, G., di cui avevo letto nelle ricerche di alcuni antropologi che si erano interessati ai femminielli. A. era una figura molto mascolina eppure non ebbi dubbi sul fatto che fosse lei, che fosse quella G. che aspettavo di incontrare da un mese, e la chiamai. Quello si girò, chiarimmo lo scambio di persona

e mi portò dalla persona che cercavo, che viveva nel vicolo, pochi passi più in là. La chiamammo dal cortile, lei si affacciò e mi disse di tornare il giorno dopo, cosa che feci, nella data indicatami, nelle settimane e nei mesi successivi. G. viveva all'ultimo piano di un palazzo antico, in un monolocale arredato in uno stile finto-barocco estremamente kitsch. Appena entrati, sulla destra c'era un cucinotto e poi un'unica stanza in cui era tutto dorato: tessuti, rifiniture del mobilio, cornici alle pareti.

Quando la incontrai G. aveva poco più di quarant'anni, la corporatura minuta, la pelle chiara e solo leggermente truccata, le unghie rosse e curate: tutto in quel corpo svelava al primo sguardo l'estetica non invasiva di una femminilità "alla vecchia maniera". G. si definiva donna, ma per parlare di sé usava quasi sempre la parola femminella, alternandola a volte con il termine travestito. Nessun riferimento all'esperienza trans o al mondo gaio: «ti dico la verità, a me queste cose non piacciono perché per me la famiglia è sacra». Nata e cresciuta nei Quartieri Spagnoli, terzultima di dieci figli, la storia di G. è una storia eccezionale, come lei stessa ci tiene a rimarcare più volte nel corso delle interviste: «Perché quando è nato mio padre i sette prononni suoi erano nati qua e allora pure perché la famiglia mia è grande e conosciuta...» mi disse un giorno lasciando intendere che le principali attività di famiglia erano da collocare nel settore informale e delle pratiche malavitose. L'eccezionalità si manifestava nei suoi racconti soprattutto nella scelta, portata avanti con convinzione, di non prostituirsi, arrangiandosi per vivere attraverso altri stratagemmi e potendo fare affidamento sui proventi delle attività del suo compagno, con il quale aveva una relazione di lunga durata.

Il contesto sociale entro il quale si colloca G. è indubbiamente un contesto sottoproletario e marginale, che permette, tuttavia, l'incontro con le classi borghesi e la frequentazione delle case di nobili e signori. Si tratta di questioni che ritornano anche in altre interviste con persone che si definiscono femminielli, come nel caso di C., attore e performer che ho incontrato nella seconda fase della mia ricerca. Nelle testimonianze di C. la relazione con "le altolocate" non è posta solo nei termini di una frequentazione amicale, ma come rapporto conflittuale, che definisce l'identità stessa della "mezza femmina". Dice C:

non si può guardare alla figura della femminella senza guardare accanto al suo speculum che è la figura della ricchiona, perché sono della stessa specie, della stessa matrice, con posizioni com-

pletamente diverse. Perché la mezza-femmina è di cultura orale, l'altra è accademica, ha occupato sempre le posizioni di potere, e si è camuffata, si è molto radicata nella polizia, ecc. E lei, a seconda dei periodi storici, ha amato e ucciso la femminella. Quindi l'alter ego della femminella è il ricchione, che ha trovato sempre su questo territorio una sua posizione più vicina alla polis, al palazzo, mentre la femminella te la puoi immaginare più vicina al mare, più vicina ai vicoli... [...] Pensa che nel mondo delle femminelle, per dire un uomo di merda, si dice, ma quant' si ricchione! Pensa quanto è radicato!⁴⁶

Descritta come l'alter ego della femminella, la figura della ricchiona assume un ruolo centrale nel discorso di C. assurgendo a simbolo dell'antinomia tra due modalità pratiche di essere nel mondo. La distanza tra la cultura popolare e la cultura alta, veicolata dall'antagonismo tra la femminella e la ricchiona, sembra essere incolmabile e sembrerebbe prefigurare un ulteriore addomesticamento, la normalizzazione di una relazione che, al contrario, è tutt'altro che scontata.

Questi brevi squarci etnografici consentono di apprezzare il rapporto complesso tra genere e classe sociale che emerge dai vissuti dei femminielli/femminelle napoletane. Un rapporto che, da un lato è influenzato dalle condizioni materiali esperite nei contesti di socializzazione del soggetto, dall'altro si nutre nello scambio e nelle relazioni che si producono nella quotidianità, nell'incontro e nel confronto con persone che provengono da altri strati sociali. Nella differenza tra la mezza femmina e la ricchiona proposta da C. sembrerebbe riecheggiare l'antinomia tra la figura dell'effeminato ricco e benestante presentatoci da Della Porta e quello appartenente al popolino che si aggira per i bassifondi della città ritrovato nelle pagine del De Blasio. Una differenza che si ipostatizza nella pur necessaria separazione tra orientamento sessuale e identità di genere e, di conseguenza, nella discontinuità tra le esperienze omosessuali e trans.⁴⁷ In questo senso, la femminella diviene un soggetto conteso,⁴⁸ dal quale si rivendica la discendenza nel momento stesso in cui si rimarca la reciproca distanza. La legittimazione di sé, nell'un caso come nell'altro, passa attraverso

46 C., intervista raccolta dall'autrice a B. il 5 luglio 2010

47 Per una discussione delle relazioni tra orientamento sessuale e identità di genere si veda Joanne Meyerowitz, *How sex changed. A history of transsexuality in the United States*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.

48 Cfr. Simonetta Grilli, *Prefazione. Etnografia di un (s)oggetto conteso*, in Vesce, *Altri transiti*, pp. 9-15.

la presunta estinzione o, per dirla con C., l'uccisione di ciò che è altro da sé. Come sottolineava qualche anno fa Marzia Mauriello, infatti, *Se sei gay non puoi essere femminiello*,⁴⁹ non solo in termini di una diversa collocazione nel prisma delle identità sessuali e di genere, ma anche nei termini della dialettica tradizione/modernità, nei termini della visibilità e del percorso di liberazione. Non resta quindi per il femminiello/femminella che lo spazio del patrimonio immateriale, della memoria e della storia, che cancella le forme di una transizione ancora in corso, incompiuta, che trova ancora spazio nelle definizioni di sé dei soggetti.⁵⁰ In questo senso, l'utilizzo del termine femminiello/femminella per definirsi non è appannaggio esclusivo di soggetti ormai anziani, ma trova spazio nelle esperienze delle giovani generazioni che con quella figura sociale entrano in contatto proprio grazie al percorso di patrimonializzazione che l'ha investita. Un percorso che non si limita alla produzione di discorso su un passato mitico da rievocare, ma entra nella produzione di valore e di messa a valore delle identità sociali, nella loro mercificazione nei circuiti della produzione artistica e culturale, come della valorizzazione di un'autenticità locale strumentalmente opposta alla globalità ideale e idealizzata.

Emico, etico, etnico: alcune riflessioni conclusive

Vorrei tornare ora, a conclusione di questo percorso inevitabilmente incompleto sulle esperienze e le rappresentazioni di quella particolare figura di effeminato che è il femminiello/femminella napoletano, sulle riflessioni proposte in apertura di questo saggio. Abbiamo visto in queste pagine come la produzione di discorsi su queste esperienze si iscriva in un processo di lunga durata, entro il quale la definizione di alterità gioca un ruolo determinante. Il mondo dei femminielli è un mondo complesso e iridescente, spesso definito per opposizione, che permette di osservare un intreccio complesso tra campo culturale, politico, patrimoniale. Un intreccio nel quale restano ben visibili gli scarti di potere sedimentati su un immaginario orientalista che trovano ampio spazio nella riproposizione dualista e oppositiva tra concetti ed esperienze come moder-

49 Marzia Mauriello, *Se sei gay non puoi essere femminiello. Note a margine su sessualità e genere nel mondo gay napoletano*, in Anna Simone (a cura di), *Sessismo democratico. L'uso strumentale delle donne nel neoliberalismo*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 97-109.

50 Per una discussione sulle forme e i processi di patrimonializzazione dell'identità sociale del femminiello mi sia consentito di rimandare ai miei lavori: Vesce, *Altri transiti*, e Ead., *È morto il femminiello, evviva il femminiello!*.

nità/tradizione, presente/passato, virile/effeminato, ricco/povero, borghese/popolare e via dicendo. Si direbbe che, in un certo senso, sia stato accolto l'invito di De Blasio a convertire il disprezzo in commiserazione, riconoscendo nella diversità una forma di alterità da tollerare e compatire, valorizzandola solo nel frame di un passato mitico da valorizzare e patrimonializzare.

In una bella pagina del suo *Nationalism and Sexuality* George Mosse metteva in luce le connessioni tra i processi di razzializzazione e medicalizzazione dell'anormalità e il legame tra la rappresentazione stereotipata dei "degenerati" sessuali e delle "razze inferiori". Le persone dalla pelle nera, prima e poi gli ebrei «erano dotati di una sessualità eccessiva, di una supposta sensualità femminile che trasformava l'amore in lussuria. Mancavano di ogni virilità. Si diceva che gli ebrei come gruppo esibissero tratti femminili, proprio come gli omosessuali erano generalmente considerati effeminati». ⁵¹

Questi processi di inferiorizzazione e razzializzazione, estesi alle popolazioni del meridione d'Italia, hanno trasformato il femminiello/femminella da soggetto degenerato a figura di un passato mitico, fortunatamente superato grazie all'azione civilizzatrice di una modernità gaia che a lungo ha escluso proprio le regioni e i territori del Sud. Ancora un esempio, tratto da uno degli interventi registrati nel corso del IV congresso nazionale del MIT - Movimento Italiano Transessuali, ⁵² tenutosi a Milano nel 1987, consente di approfondire questo punto. Ad intervenire dal palco è una donna trans di nome Valentina, proveniente da Salerno, che nel suo breve discorso sottolinea l'urgenza di intervenire sui territori dimenticati, ostracizzati:

Io volevo dire solo due parole poi tanto scendo giù... insomma io vengo da Salerno e mi sono sciropata dodici ore di treno.

51 George Mosse, *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Howard Fertig, 1985, p. 36.

52 Oggi Movimento Identità Trans, con sede unica a Bologna. È la più longeva e la più importante associazione trans presente sul territorio nazionale, fondata da un gruppo di pioniere impegnate nelle battaglie per l'approvazione della Legge 164/1982: *Norme in materia di rettifica dell'attribuzione di sesso*. Per una ricostruzione delle vicende che portarono alla costituzione del MIT si veda <https://mit-italia.it/chi-siamo/> (ultima consultazione 16/4/2021); per una riflessione dal punto di vista storico sul dibattito parlamentare che portò all'approvazione della legge si veda: Stefania Voli, *Il parlamento può fare tutto, tranne che trasformare una donna in un uomo e un uomo in una donna* ("Trans)sessualità, genere e politica nel dibattito parlamentare sulla legge 164/1982, «Italia Contemporanea», 2018, n. 287, pp. 75-103. Per un punto di vista interno al movimento trans si vedano le storie raccolte in Porpora Marcasciano, *Tra le rose e le viole. La storia e le storie di transessuali e travestiti*, Roma, Alegre, 2020.

Comunque, cioè, so rimasta un po' delusa perché pensavo che a questo congresso, che è la prima volta che io ho partecipato, venivano parecchie trans anche dal Meridione... quindi cioè, essendo nazionale, pensavo che trovavo un sacco di trans pure dal Meridione invece no, ho visto che so tutte da Bologna, Firenze, Roma e chiaramente Milano... cioè a me questo dispiace perché chiaramente vedo che queste manifestazioni si fanno solo qui, a Milano, solo qui al Nord diciamo, invece al Sud c'è proprio una sottocultura del transessuale. Io volevo dire che al Sud non c'è proprio l'idea del transessuale, ci sta ancora l'idea del femminiello o del ricchione, che poi sarebbe l'omosessuale come ha detto prima Ivan Teobaldelli.⁵³ Cioè il transessuale non si concepisce proprio, o sei ricchione o sei femminiello... quindi io volevo pregare, gentilmente, se c'è qualche transessuale, non so, di Napoli o di Salerno, di qualsiasi parte del Meridione... di metterci insieme, così magari, non so, organizziamo qualcosa per fatti nostri.⁵⁴

Nelle parole di Valentina torna in maniera significativa la distinzione tra femminielli/femminelle e ricchioni, una distinzione che consente di mettere a fuoco proprio l'irriducibilità di queste esperienze al progetto di liberazione e autodeterminazione che aveva portato alla fondazione del MIT e all'emersione delle soggettività trans come esperienze distanti e irriducibili alle forme di espressione che erano proprie dei femminielli/femminelle napoletani.⁵⁵ Soggetti

53 Scrittore e giornalista italiano, fondatore, insieme a Felix Cossolo, del mensile di cultura omosessuale *Babilonia*, di cui è direttore dal 1983 e al 1985. Tra le figure di maggior spicco del movimento omosessuale italiano, Teobaldelli era presente, insieme ad altre personalità del movimento gay di quegli anni, al IV Congresso nazionale del MIT, durante il quale intervenne sottolineando le differenze che ancora persistevano tra il nord e il sud del paese, vedi di Ivan Teobaldelli l'intervento tenuto nel corso del IV Congresso Nazionale del MIT, reperibile nell'Archivio online di Radio Radicale, file 2, minuti da 3:03 a 19:21. Cfr. radiatoradiale.it/scheda/25236/iv-congresso-nazionale-del-movimento-italiano-transessuali?fbclid=IwAR3AFA_8n90r0yQ-M4F5RniI4jQyChxG03-PFB-XLDZvrtNvWgk3kkUZ4eM (ultima consultazione 16/4/2021).

54 Valentina, intervento tenuto nel corso del IV Congresso nazionale del Movimento Italiano Transessuali, Milano, 20 dicembre 1987. Registrazione reperibile nel file 3 conservato nell'Archivio online di Radio Radicale, minuti da 19:43 a 21:06: trascrizione dell'autrice: https://www.radiatoradiale.it/scheda/25236/iv-congresso-nazionale-del-movimento-italiano-transessuali?fbclid=IwAR3AFA_8n90r0yQ-M4F5RniI4jQyChxG03-PFB-XLDZvrtNvWgk3kkUZ4eM (ultima consultazione 16/4/2021).

55 Per una riflessione sul processo di ricostruzione di senso che ha impegnato, nell'ultimo decennio il movimento trans si consultino: Laurella Arietti, Christian Ballarin, Giorgio Cuccio, Porpora Marcasciano (a cura di), *Elementi di critica trans*, Roma, Manifestolibri, 2010; Porpora Marcasciano, *AntoloGaia. Vivere sognando e non*

del passato, intorno ai quali è possibile costruire una storia, gli effeminati napoletani sono stati così condannati ad una perenne alterità nel momento stesso in cui se ne sono valorizzate la memoria e l'esperienza. Ricondotti alla sfera del patrimonio culturale da difendere e salvaguardare, questi antenati mitici delle persone LGBTQI+ si sono così ritrovati ad identificare un'identità locale ineguagliabile sul territorio nazionale, rinfocolando il processo di differenziazione e distanziamento tra un Meridione accogliente ma arretrato e il resto del Paese, progredito e pienamente liberato.

Abstract: A Napoli e in alcuni altri centri della Campania la parola *femminiello/femminella* è "tradizionalmente" usata per riferirsi a persone di sesso maschile che assumono atteggiamenti e comportamenti effeminati o sfacciatamente femminili. Protagonisti, nell'ultimo decennio, di un vero e proprio processo di patrimonializzazione, i/le *femminielli/femminelle* incarnano un ideale di femminilità "alla vecchia maniera", prendendo talvolta le distanze dall'universo di rappresentazioni LGBTQI+ e rivendicando un'identità locale. A partire dai dati raccolti nel corso di una ricerca sul campo di lunga durata in Campania, in questo saggio mi concentro sui processi di produzione, riproduzione e manipolazione delle identità dei *femminielli/femminelle*. In particolare, attraverso l'analisi incrociata della letteratura e dei dati di campo, intendo proporre una riflessione sull'interazione tra un immaginario orientalista e coloniale che "produce" il *femminiello/femminella* come soggetto-altro (meridionale) e il ribaltamento che si produce nella contemporaneità con la rivendicazione distintiva delle esperienze di genere incarnate dai soggetti *femminielli*. Come interagiscono questi immaginari? E quali impliciti stereotipi si annidano in tali rappresentazioni?

In Naples, as in several other cities of the Campania region (Italy), the word *femminiello/femminella* "traditionally" refers to effeminate men who behave and act as women. In the last decade *femminielli/femminelle* were the subject of a true heritagization process, intended to enhance and capitalize their "ancient identity", now considered on the verge of extinction. Nonetheless, still today, people who self-identify as *femminiello/femminella* embody an "old-fashioned way" ideal of femininity, sometimes claiming the specificity of their local identity, and distancing themselves from the LGBTQI+ representations and identities. Based on the data collected during a long term fieldwork in Campania, this essay focuses on the processes of production, reproduction and manipulation of the *femminielli/femminelle*' identities. More specifically by crossing literature and field notes, I will propose an analysis of the interactions between an orientalist and colonial imaginary that "produces" the *femminiello/femminella* as otherness (southern) and the reversal that occurs with the distinctive claim of gender experiences embodied by people who still identify as *femminielli/femminelle*. How do these imaginaries interact? And what implicit stereotypes lurk in such representations?

sognare di vivere, Roma, Alegre, 2015; Id., *L'aurora delle trans cattive. Storie e vissuti della mia generazione transgender*, Roma, Alegre, 2018

Keywords: Femminielli, effeminati, Orientalismo, Italia meridionale, antropologia criminale; Femminielli, Effeminate Men, Orientalism, Southern Italy, Criminal Anthropology.

Biodata: Maria Carolina Vesce, Ph.D. in *Antropologia e studi storico linguistici*, è docente a contratto di *Antropologia Culturale* presso l'Università degli studi di Siena. Ha svolto ricerche sul campo in Italia, Samoa e Nuova Zelanda. I suoi interessi si concentrano sui temi del corpo, del genere e della persona con particolare attenzione per le esperienze di genere eterodissidenti e per l'impatto delle categorie biomediche sulle esperienze "indigene" di genere. Più di recente, si è occupata delle politiche di genere e delle pratiche dell'accoglienza rivolte a persone trans richiedenti e titolari di protezione internazionale (carolina.vesce@gmail.com).

Maria Carolina Vesce is adjunct professor of *Cultural Anthropology* and *Anthropology of Consumption* at the University of Siena. She conducted ethnographic fieldworks in Italy, Samoa and New Zealand. She is interested in anthropology body, gender and personhood, with particular attention to non-heteronormative gender experiences and the impact of biomedical categories on "indigenous" genders. More recently, she dealt with gender policies and reception practices for trans people seeking asylum in Italy (Bologna) (carolina.vesce@gmail.com).

ANNA BELTRAMETTI

Ritratto dell'artista da effeminato. Agatone e Zambinella

Una festa antica e un tema di lunga durata: che cos'è e come funziona il teatro tragico?

Siamo nella prima scena, prologo o *ouverture*, delle *Tesmofoiazuse* o *Donne alla festa*, di Aristofane. Due ateniesi di mezza età si aggirano alla ricerca di una casa. Uno parla in modo ricercato, con similitudini e metafore ricorrenti nel linguaggio dei filosofi naturalisti,¹ i *physiologoi*, e con qualche ammicco a quell'immaginario e a quel pensiero iniziatico circolanti sotto il nome di Orfeo, non del tutto e non pacificamente condivisi nella *polis* storica.² Parla con parole

1 Il personaggio ancora senza nome, con l'erudizione e la saccenteria tipiche del suo ruolo, ricorre alle similitudini e alle metafore dell'occhio, *ophthalmos*, che rinvia al sole, presente anche in *Nuvole* 285-287, e per l'orecchio a quella più rara dell'imbuto, *choane*, in cui si riconoscono le immagini analogiche che soccorrono alle carenze lessicali della prima ricerca scientifica, attestate in Empedocle (fr. 84 D.-K.) e ribadite da Platone, *Repubblica* 441 a.

2 Sulla conflittualità con cui l'ordine politico di Atene si rapportava con il pensiero e la letteratura orfica ben radicata nelle colonie periferiche del Mar Nero e della Magna Grecia è testimone importante proprio Euripide, *Ippolito* 948-957, che affida a Teseo, sovrano di Atene, la pesante sprezzatura per il figlio Ippolito, per gli ambienti orfico-dionisiaci da lui frequentati e per il tema della purezza come forma di superiorità. Sul tema sono importanti gli studi di Martin L. West, *I poemi orfici* (Oxford 1983), tr. it. Napoli, Loffredo, 1993, di Dario Sabbatucci, *Saggio sul Misticismo greco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, e di Mario Vegetti, *L'etica degli antichi*, Roma-Bari, Laterza, 1989, in particolare il capitolo quarto. In questa commedia delle *Donne alla festa*, prima spia di risonanze orfiche – ma si possono segnalare corrispondenze anche con Diogene di Apollonia e Anassagora – è il ricorrente richiamo a *Aither*, l'Etere, figura marginale nella cosmogonia di Esiodo che lo nomina una sola volta come figlio della Notte, *Teogonia* 124, e figura rilevante nelle

e immagini chiaramente allusive alle frequentazioni intellettuali e sapienziali di Euripide e al suo teatro di *raisonneurs* che non si sottraggono ai temi sensibili né ai dibattiti in corso. L'altro gli risponde da *bomolochos*,³ da buffone tipico della commedia antica, banalizzando e trivialisando le battute del *sophos*, del sapiente o del pedante che dir si voglia, fraintese o forse rifiutate in chiave di basso-materiale-corporeo.⁴ Finalmente una porticina si apre e, secondo un modulo tipico della commedia antica, esce un servo che ritarda l'ingresso del padrone e al contempo ne anticipa i tratti salienti. E, con la porticina che si apre, il gioco si scopre: il sapiente-pedante si rivela per essere Euripide (v.77 e vv. 81-84), il grande drammaturgo tragico di cui l'altro personaggio, il vero protagonista comico, è un parente in funzione di aiutante; la casa raggiunta è quella di Agatone, un più giovane drammaturgo che condivide con Euripide la ricerca compositiva e la sperimentazione musicale, una sorta di drammaturgia

cosmogonie cosiddette orfiche riportate tra V e VI sec. d. C. dal filosofo neoplatonico Damascio sulla base di testimonianze più antiche, vedi Paolo Scarpi (a cura di), *Le religioni dei Misteri*, I, Milano, Fondazione Valla, 2002, pp. 360-363. *Aither* qui è parola chiave del Prologo, introdotta da Euripide (v.14) come forza primordiale, *ta prota*, e principio di generazione e distinzione degli esseri viventi, e successivamente ripresa dal Servo di Agatone che invoca il silenzio dell'Etere senza vento, *nenemos aither* (v.43), in una preziosa *iunctura* di memoria omerica (*Iliade* 8.556) immediatamente trivialisata dal Parente (v.51) in cui il qualificativo *nenemos*, privo di vento, richiama nella radice il qualificativo dell'uovo cosmogonico, *oion hypenemion*, spinto dal vento e non fecondato, nella Parabasi degli *Uccelli* (v. 695) di Aristofane. E ancora qui Euripide giura sull'Etere, dimora di Zeus (v. 272 in cui Aristofane cita un verso della *Melanippe sopho*, fr. 487 Kannicht). E di nuovo, nel finale, nella disperata parodia dell'*Andromeda* Etere compare nelle battute dell'eroina e in quelle del suo salvatore Perseo (v.1050; 1068; 1099). Etere, nella versione di Aristofane, è il primo degli dèi diversi, *heteroi*, e personali, *idioi*, che l'Euripide delle *Rane* (vv.888-893) prega come nutrimento della sua lingua, della sua intelligenza, del suo naso. E la battuta, sebbene suoni parodica nella dizione comica, è del tutto consonante con alcune invocazioni dei Cori euripidei a Etere come luogo di evasione e di utopia, vedi *Ippolito* 732-741, *Ifigenia in Tauride* 1089-1151, *Elena* 1478-1494. Ed è coerente anche con i ricorsivi richiami di Euripide a Etere come materia dei fantasmi creati dagli dèi, come materia dei sogni e delle illusioni plasmate dal teatro divino e da quello della città, vedi *Elena* 584, *Fenicie* 1543, *Baccanti* 291-293 e 629-631; cfr. il preciso commento di Rossella Saetta Cottone (ed.), Aristophane, *Les Thesmophories*, Paris, Éditions de Boccard, 2016, p. 167.

3 Etimologicamente (vedi Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*) la parola, successivamente diventata termine tecnico della commedia, richiama l'altare, *bomos*, presso il quale trovavano riparo, *lochos*, esclusi e mendicanti che cercavano di rimediare avanzi dei sacrifici e elemosine con buffonerie di vario genere e di basso tenore.

4 La definizione, divenuta a tutti gli effetti una categoria poetica, è di Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), tr. it. Torino, Einaudi, 1979, pp. 405-480.

tragica d'avanguardia negli anni Venti del V secolo; Agatone, di cui tutte le fonti concordi confermano l'aspetto e i modi di giovin signore delicato e femminile, dovrà intervenire di persona presso le donne inferocite del santuario o fornire a Euripide i mezzi, i costumi, per travestire il parente da donna e infiltrarlo nella festa esclusivamente femminile di Demetra,⁵ nel giorno centrale e più alto delle celebrazioni (v.80); lo scopo è quello di sventare la congiura delle donne contro il più anziano poeta accusato di metterle in scena con misogina malevolenza.

Nel *corpus* delle opere conservate, la commedia è una delle tre a soggetto femminile con la *Lisistrata* dello stesso anno 411 e con le più tarde *Ecclesiazuse* o *Donne all'assemblea* del 392. E non è tra quelle più fortunate nella modernità che ha privilegiato e continua a privilegiare di gran lunga *Lisistrata* e *Donne all'assemblea* per la portata esplicitamente politica dei temi: la pace da ristabilire e l'ordine politico da rifondare su una differente idea di comunità. Due ordini di fattori ne ostacolano la rimessa in scena e anche la lettura dei non addetti ai lavori: sul piano referenziale, la commedia mette in gioco un contesto religioso –la festa con i suoi riti femminili nel santuario *Thesmophorion*– e una questione poetica –il rapporto del drammaturgo con i suoi personaggi e dei personaggi con il pubblico femminile e maschile– che presuppongono conoscenze storiche e antropologiche dell'ambiente ateniese sul finire del V secolo; sul piano dei linguaggi, la commedia impiega una ricchezza di immagini e parole oscene, esplicite e allusive, che fuori contesto e nelle traduzioni risulta greve e non facilmente motivabile.

Di fatto e fin dalla prima scena, sotto gli effetti di superficie di un linguaggio che può risultare ora astruso ora scurrile,⁶ Aristofane

5 Tra le molte feste di Demetra quella autunnale della semina, celebrata nei *Thesmophoria*, i santuari delle due dee spesso situati fuori dalle città, è riservata alle, "eugenie", le donne mature e nobili della comunità. Dai santuari sono rigorosamente esclusi gli uomini e si narra di infiltrati puniti con estrema violenza dalle donne che evirano Batto di Cirene e assalgono Aristomene di Messene armate di coltelli sacrificali e di spiedi. Sui giorni di isolamento in cui le donne sfogano l'antagonismo verso gli uomini con pratiche cruente e con espressioni oscene, *atschrologia*, vedi Walter Burkert, *La religione dei Greci* (1977), tr. it. Milano, Jaca Book, 2003, pp. 444-450; Marcel Detienne, *Eugenie violente: in piene Tesmoforie donne lorde di sangue*, in Marcel Detienne, Jean Pierre Vernant (eds), *La cucina del sacrificio in terra greca* (1979), tr. it. Torino, Boringhieri, 1982, pp. 131-148; Angus M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

6 Sul linguaggio osceno e sulle funzioni drammatiche dell'oscenità nella commedia di Aristofane, vedi Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London, Yale University Press, 1975.

affronta i temi capitali e di più lunga durata della drammaturgia, con largo anticipo sulla *Poetica* di Aristotele e con tutt'altro senso del teatro rispetto al grande teorico che verrà. La commedia delle *Donne alla festa* potrebbe avere come sottotitolo, la commedia del poeta e del teatro tragico.

Dalla parte di Agatone. L'effeminato e la mimesis

Si concludono i preliminari: il servo di Agatone ha presentato il maestro con qualche citazione e con l'elenco delle sue tecniche compositive –piegare, tornire, incollare, dare forma al pensiero e alle parole, plasmare, mettere nello stampo (vv. 52-57)– prontamente schiacciate sul doppio senso sessuale dal Parente di Euripide. Finalmente esce di casa Agatone per poter forgiare meglio versi e strofe alla luce e al calore del sole – lo ribadisce il servo mantenendo il vocabolario tecnico dei fabbri e degli artigiani (vv. 66-69). Come accade per i personaggi di particolare rilievo drammatico,⁷ Agatone arriva in scena trasportato da una macchina, dal carrello rotante⁸ e travestito da donna (vv. 92-96) suscitando la risposta triviale del Parente a Euripide che glielo indica:

che io sia diventato cieco? Non vedo uomini qui; vedo piuttosto
Cirene, la prostituta⁹ (vv. 97-98)

Agatone canta in solitario un peana a responsorio per voce e coro femminili in onore di Apollo, di Artemide e della loro madre Leto (vv.101-129), composto nei modi della nuova musica, paragonati ai “sentieri delle formiche” dalle linee spesso spezzate (v. 100). L'effetto che si lascia immaginare è quello di gorgheggi impostati su micro intervalli, fortemente coloristici e languidi, che difatti solleticano il Parente di Euripide nelle parti basse, quelle sole che possono reagire in questo buffone, sovrano del doppio senso osceno. E il Pa-

7 Negli *Acarnesi* 470 ss., il carrello è utilizzato per l'entrata di Euripide, in una scena di cui questa delle *Donne alla festa* è una ripresa evidente, come mette bene in luce Saetta Cottone, Aristophane, *Les Thesmophories*, pp. 7-12 dell'Introduction. Anche Socrate, *Nuvole* 217, appare per la prima volta a Strepsiade mentre è all'interno del Pensatoio «sospeso in un corbello», dunque sulla gru, la macchina per eccellenza del teatro antico.

8 Il deittico è preciso e lo indica come «quello che arriva sul carrello», *houtos houkkykloumenos*, v. 96.

9 Lo scolio a *Rane* 1328 ricorda che Cirene era celebre come maestra di *ars amandi*.

rente, con una citazione a sorpresa, introduce il tema portante e la sua parola chiave, *gymnis*:

IL PARENTE: Che dolce il canto, dee della fecondità! Che sentore di donna, di giochi di lingua, di baci profondi. A sentirlo provo un solletico, laggiù, nelle parti basse. E tu, ragazzo, voglio domandarti che genere di donna tu sia, come fece Eschilo nella tragedia di Licurgo: da dove viene questo femminetto, *gymnis* (v.136)? qual è la sua patria? cos'è questa veste? cos'è questa confusione della vita? Cos'ha a che fare la cetra con un abito da donna? Cosa la lira con un velo? E l'ampolla dell'olio e il reggiseno? Non hanno nulla da spartire! Che abbinamento è quello della spada e dello specchio? E tu, ragazzo, sei davvero un uomo? E dov'è il tuo arnese? dove il mantello, dove gli scarponi? Sei una donna? E allora dove sono le tette? Che dici? Perché taci? Cercherò di capire chi sei dal tuo canto, dal momento che non vuoi parlare.

AGATONE: Vecchio, vecchio, ho sentito la punta dell'invidia, ma non ho provato dolore. Io porto il vestito adatto al pensiero. Il poeta deve adeguare i suoi comportamenti ai drammi che deve comporre. Se compone drammi a soggetto femminile, il suo corpo deve padroneggiare movenze da donna.

[...] Se invece scrive drammi a soggetto maschile, sono già presenti nel suo corpo i modi giusti. Quello poi che non possediamo, sarà l'imitazione, *mimesis* (v.156) a procacciarlo.

[...] Per altro, non è edificante vedere un poeta rozzo e mal rasato. Vedi bene che Ibico, Anacreonte di Teo e Alceo, quelli che hanno vivacizzato la musica, portavano copricapi orientali e si muovevano con l'eleganza degli Ioni [...] Si possono comporre drammi solo in conformità con la propria natura: è giocoforza, non si può fare altrimenti.

[...]
EURIPIDE (rivolto al Parente): Smettila di abbaiare! Anch'io ero così, uguale preciso, quando ho incominciato a comporre [...]
(rivolto ad Agatone): ora, io ho i capelli bianchi e porto la barba, tu invece hai un bel viso, hai la pelle bianca, sei ben rasato, hai una voce da donna, sei delicato, bello da vedere (*Tesmofozia* 130-192).

Il dialogo risveglia l'attenzione del pubblico con l'elenco esilarante degli oggetti, delle vesti, degli strumenti e degli accessori necessari alla bellezza femminile –il rasoio, il fuoco, una tunichetta, un reggiseno, un velo, una cuffia, un mantelletto a ruota, sandali– di cui è sovraccarico Agatone, per porre al centro la figura *en travesti* del drammaturgo e il suo rapporto metamorfico con i personaggi. Segue la lunga scena di travestimento del Parente (vv.211-279), un castone di teatro nel teatro, una prova ulteriore della rilevanza del tema te-

atrale nell'intreccio, che gli attori potevano dilatare o abbreviare a seconda delle recite e delle reazioni del pubblico. La scena è giocata principalmente sulla fase più dinamica e comicamente più produttiva della depilazione del maturo Parente per strinatura dei peli corporei, quelli "di sotto" per primi, che segue la rapida svestizione dei panni maschili – il mantello, simbolica *pars pro toto*, nominato innanzi tutto e al posto di tutto il resto – e precede la lenta vestizione femminile. Una nuova occasione, il dettagliato travestimento femminile del vecchio, per nominare e forse anche per sciorinare in scena, uno dopo l'altro, gli indumenti esterni e intimi recuperati dal baule di Agatone, una nuova occasione per giocare sull'effetto cumulo, tra curiosità e saturazione, proprio di ogni catalogo.

Sono i prodromi della commedia, l'intrigo minore che predispone le condizioni dell'intrigo maggiore. L'azione vera e propria avrà inizio con l'ingresso rituale del Parente travestito da donna nel santuario femminile e con la sua partecipazione attiva all'assemblea che avrebbe dovuto portare alla condanna di Euripide (v. 279 s.). Una motivazione potente, quella del dibattito assembleare, per riprendere con estremo vigore l'argomento del teatro, questa volta affrontato non dal punto di vista del poeta che scrive la drammaturgia invocando il principio della mimesi tra autore e personaggi, ma da quello delle donne che recepiscono il testo attraverso le recite e si trovano rispecchiate nei personaggi in scena. Questa volta dunque focalizzato sugli effetti illusionistici di immedesimazione e identificazione che il teatro, e in particolare la tragedia, poteva scatenare sul pubblico meno avvertito e su quelli di turbamento, straniamento e riflessione che invece, nelle intenzioni di Euripide e attraverso la sua elaborazione dei miti, avrebbe dovuto sortire.

Dalla parte delle donne: Fedra fraintesa

Poteva la tragedia con le sue potenti figure femminili, non inventate ma riprese dai miti e rielaborate dagli autori, essere fruita come specchio, ancorché deformante, e come lente amplificatoria dei comportamenti delle donne reali? Erano le donne reali quel concentrato di cibo, vino, sesso e inganno¹⁰ che le donne della commedia,

10 È sorprendente la consonanza di questa antica denigrazione comica del femminile con uno dei passaggi più marcati del saggio di Otto Weininger, *Sesso e carattere* (1903), tr. it. Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 206: «Se si domanda a una donna che concetto abbia del proprio Io, ella non sa rappresentarsi null'altro che il proprio corpo. Il loro aspetto esteriore, ecco l'Io delle donne».

nel tentativo di difendersi da Euripide e dalle sue rappresentazioni sceniche rivelavano di essere, assecondando l'immaginario misogino antico?

PRIMA DONNA: Non è per ambizione, donne care, che mi sono alzata a parlare, lo giuro sulle due dee, ma è perché da troppo tempo mal sopporto di vedervi infangate dal figlio dell'ortolana, costrette a sentirvene dire di ogni sorta. Quale insulto ci risparmia? Non ci ha forse calunniate? Basta che abbia un teatro da quattro soldi con spettatori, attori e coro, e ci chiama adultere, ninfomani, ubriacone, traditrici, chiacchierone, disoneste, rovina degli uomini. E così, appena tornano da teatro ci guardano storto e subito vanno a vedere che non ci sia qualche amante nascosto. E non si può fare più nulla di quello che facevamo prima, da quando ha insegnato ai nostri sposi brutte cose sul nostro conto [...] per colpa sua sigillano le porte e allevano cani molossi per spaventare gli amanti. A questo poi si potrebbe passar sopra, ma le faccende che prima sbrigavamo – amministrare la casa, prendere dalla dispensa la farina, l'olio, il vino – non ci sono più permesse, perché gli uomini si portano certe segrete chiavi spartane a tre denti. Prima potevamo aprire le porte di nascosto, con una chiave da pochi soldi, ora Euripide gli ha insegnato a usare certi piccoli sigilli che si portano dietro. Concludo: il mio parere è che bisogna farlo morire o con il veleno o in altra maniera (vv.383-432).

Il Parente di Euripide, una volta infiltrato tra le donne bennate, le "eugenie" devote di Demetra, e dopo una convenzionale *captatio benevolentiae* argomentata con il comune odio per Euripide, conferma e amplifica il motivo misogino dell'impudenza e della perfidia delle donne. Ma la pensa diversamente sul rapporto della tragedia con la vita reale e segnala la diversità, l'incomparabilità tra le donne delle case ateniesi e le eroine dei miti senza tempo:

PARENTE: Non è affatto strano, donne, che siate così furenti con Euripide, che la vostra collera sia in fermento. Anch'io odio quell'uomo, non sono pazza. Tra noi però bisogna dire le cose come stanno: siamo tra noi e nessuno porterà le nostre parole fuori di qui. Perché lo accusiamo e ce l'abbiamo a morte con lui che ha raccontato solo due o tre dei nostri imbrogli, anche se è al corrente dei molti che facciamo? Io per prima [...] ero sposata da tre giorni e mio marito dormiva con me, ma avevo un amante [...]. **Se parla male di Fedra, a noi che ce ne importa?** E non ha mai parlato di quella donna che mentre mostrava il suo bel vestito al marito, in piena luce, fece scappare l'amante incappucciato. E quell'altra che

da dieci giorni andava dicendo di avere le doglie e alla fine comprò il bambino [...] (vv. 466-519).

Fedra è il personaggio chiave di queste argomentazioni delle donne contro Euripide e delle contro argomentazioni del Parente in difesa di Euripide. Le donne esacerbate portano anche l'esempio di Melanippe¹¹ (vv.546-547), ma è Fedra ad essere menzionata ben quattro volte nel giro di quattrocento versi (vv.153; 497; 547; 550) e a fungere da filo tematico conduttore del rapporto tra il drammaturgo e i personaggi, tra il personaggio e il pubblico. E anche nelle *Rane* dove il tema del teatro tragico sarà trattato nel confronto diretto di Eschilo e Euripide, sarà ancora Fedra, la “poco di buono” (*porne*) esemplare insieme con Stenebea,¹² a fornire il pretesto per le accuse di Eschilo contro il teatro patetico e travicante di Euripide che, di contro, ribadirà l'argomento dell'alterità delle sue eroine ereditate dalla tradizione e non inventate

ESCHILO: non ho mai fatto Fedre poco di buono né Stenebee e nessuno conosce una donna che io abbia messa in scena pazza d'amore.

EURIPIDE: Che male fanno, o zuccone, le mie Stenebee alla città? [...] e non è forse una trama arcinota quella che ho composto intorno a Fedra? (*Rane* 1043-1052).

La principessa cretese, la luminosa, travolta dall'amore per il figliastro Ippolito, il figlio del suo sposo Teseo e dell'Amazzone, continua ad affascinare e a spaventare le donne di Atene così come aveva attratto Euripide e Sofocle¹³ e come continuerà, oscurando Ippolito, ad avvicinare drammaturghi e scrittori di tutti i tempi, da Seneca a Racine, da Marguerite Yourcenar a Marina Cvetaeva, a Sarah

11 I miti tessalici di Melanippe non ebbero grande fortuna nell'antichità. I frammenti delle due tragedie euripidee dedicate all'eroina, consentono di risalire a pochi elementi significativi, la bellezza, lo stupro subito da Posidone, il parto di due gemelli sopravvissuti all'esposizione e salvatori della madre.

12 La vicenda di Stenebea si regge sullo stesso motivo capitale, noto come motivo di Potifar, della vicenda di Fedra. L'eroina, sposa di Preto si innamora dell'ospite Bellerofonte e, respinta, lo calunnia.

13 In uno stretto giro di anni, probabilmente tra il 430 e il 428 a. C., Euripide aveva composto senza successo un primo *Ippolito*, il *Vèlato*, in cui Fedra dichiarava direttamente il proprio amore al figliastro. Sofocle aveva a sua volta drammatizzato la vicenda con una *Fedra* purtroppo perduta e, da ultimo, Euripide aveva riscritto la tragedia lavorando principalmente sul personaggio della regina, sulla sua stremante e vana denegazione del desiderio.

Kane. Pregiudicata dal suo carico familiare, da un passato femminile di cui nella versione euripidea si ricorda con vergogna e dolore¹⁴, iscritta tra le figlie e le nipoti del sole,¹⁵ donne tutte dagli amori proibiti come sua madre Pasifae sposa del toro e sua sorella Arianna compagna di Dioniso, Fedra rimane il simbolo di un fraintendimento molto significativo. Le donne della commedia non colgono lo straordinario lavoro compiuto da Euripide per sottrarre il personaggio di Fedra al proprio destino e al proprio mito. Per loro, come per l'Eschilo comico delle *Rane*, Fedra resta la figura paradigmatica di un corpo e di una sessualità non disciplinati, della trasgressione del tabù, del grande disordine in cui si rispecchierebbero i loro piccoli disordini quotidiani. Non percepiscono, le donne, nella riscrittura riveduta e modificata del secondo *Ippolito*, la correzione del personaggio tradizionale, ora intriso di un pudore, *aidos*, e di un autocontrollo, *sophrosyne*, che contrastano il desiderio fino alla negazione del corpo, in una forma estrema di astenia che anticipa il suicidio, e nello sforzo dichiarato di adeguarsi alle norme della *polis* storica.

Così, lungo il filo di Fedra, Aristofane intesse riflessioni capitali sul teatro tragico e sulla sua funzione edificante o travicante, sulle figure femminili come soggetto tragico eccellente, come motori dei conflitti per definizione insolubili tra emozioni e ragione, tra l'*ethos* tradizionale condiviso e le dinamiche politiche che lo rimettono in discussione arrivando a sconvolgerlo, come interpreti delle intersezioni tra le antiche storie e la vita che vi si proietta sopra, le contamina e le complica. Al centro dei più alti investimenti simbolici e delle più basse banalizzazioni, Fedra, di cui possiamo ancora leggere la versione tragica e i riusi comici, diviene così il segno del rapporto equivoco che la cultura della città teneva con i miti, dalla rielaborazione tragica dei miti ai fraintendimenti dei miti e delle tragedie da parte di un pubblico che si proteggeva dai messaggi troppo impegnativi, rifugiandosi in quelle semplificazioni che Aristofane non si lascia scappare.

Davvero le donne della città non avvertivano discontinuità tra la vita e la tragedia? Vi si riconoscevano per immedesimazione e venivano spinte all'emulazione, in anticipo sulla flaubertiana Madame Bovary, lettrice compulsiva e acritica di romanzi sentimentali? Confondevano i palazzi della scena con le loro case, abbattevano

14 *Ippolito* 331-351.

15 Károly Kerényi, *Le figlie del sole* (Zürich 1944), tr. it. Torino, Bollati-Boringhieri, 1991.

tutte “le pareti”, si sentivano rispecchiate nelle vicende fittizie, trascrivano i personaggi della finzione nella loro vita e proiettavano loro stesse nella finzione, come la protagonista di *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen?

Aristofane pone il problema che non poteva essere solo suo se a distanza di una quarantina di anni, Platone nella *Repubblica* e ancora nelle postume *Leggi* combatte una battaglia durissima contro gli effetti psicagogici, ingannatori e pervertitori della *mimesis* poetica e specialmente teatrale fino ad escluderla dalla *kallipolis*, la città bella e giusta che progettava di fondare. Accenna a risposte che vanno nel senso dello straniamento piuttosto che dell'immedesimazione, ma si limita a suggerirle. Resta tuttavia sullo sfondo di queste riflessioni l'ambigua figura che era apparsa in scena sul carrello rotante: una prostituta esperta di acrobazie amatorie che, osservata più da vicino e liberata dai fronzoli, somigliava piuttosto a un *gynnis*. Un effeminato, un androgino, un ermafrodito, come suggeriscono i lessicografi antichi¹⁶ senza distinguere? Ed è sotto il segno ambivalente di questa figura anamorfica che muta a seconda dei punti di vista da cui la si osserva, sovraccarica di vesti e priva di attributi sessuali, truccata e nuda, promiscua e neutra, che Aristofane pone il tema del teatro.

La prostituta e l'effeminato, una discontinuità significativa. Agatone e Zambinella

La figura della prostituta sontuosa, artefatta nel suo disordine strabocchevole di oggetti maschili e femminili, nella sua dissonante incongruenza, è una variante molto pittoresca dei corpi comici, paradossali, che affollano le commedie di Aristofane e la letteratura grottesca di tutti i tempi.¹⁷ Si inserisce perfettamente nella serie dei vecchi ringiovaniti e gaudenti che tra banchetti e nozze siglano i finali dei *Cavalieri*, delle *Vespe*, della *Pace* e delle *Donne all'assemblea*. E può considerarsi un'anticipazione facile, leggera, di quell'immagine iperbolica e mostruosa che, ancora nelle *Donne all'assemblea*, trasforma in distopia l'utopia del nuovo mondo governato dalle donne: la vecchia imbellettata e rapace che, in nome del decreto del nuovo

16 Esichio, il grammatico di V secolo d. C. attivo in Alessandria d'Egitto, nel suo *Glossario* di parole rare interpreta il termine *gynnis* con valenze morali negative: pauroso, *deilos*, non virile, *anandros*, effeminato, *gynaikodes*. Fozio, il Patriarca bizantino del IX secolo, nel suo *Lexicon* interpreta in via più neutra *gynnis* come *androgynos* e *malakos*, androgino e delicato. Gli stessi termini tornano nella *Suda*, il lessico del X secolo.

17 Sull'immagine del corpo grottesco in Rabelais, vedi ancora Bachtin, *L'opera di Rabelais*, pp. 332-404.

mondo comunistico, prima contende il giovane amante alla ragazza da cui è atteso e poi, al culmine onirico della scena e per effetto della paura, sembra moltiplicarsi intorno a lui in tre vecchie decrepite, tre mortifere Graie, che fanno a pezzi l'oggetto del loro desiderio.¹⁸ Quella visione spaventevole che oscilla tra la sessualità e la morte e che il giovane si rappresenta con la faccia di Frine, di nuovo una celebre prostituta, con un'urna funeraria al posto delle guance (v.1101).

La prostituta, nella cultura greca, è anche la figura di una iperfemminilità, di una femminilità esagerata, non presente in natura, costruita dal trucco, espressionistica. È il modello inseguito dagli omosessuali adulti passivi, sanzionati e derisi, che vorrebbero cancellare ogni tratto maschile del loro aspetto fisico improprio, di cui Clistene¹⁹ era l'emblema comico più icastico e ricorrente. Ed è anche il sogno di Alcibiade, il bisessuale più celebre della storia, eternamente in bilico tra l'ideale mitico di Elena, la donna assoluta, e l'ideale storico dell'uomo politico pienamente compiuto. Di lui Plutarco racconta la morte, un assassinio politico vero e proprio, secondo questa versione che ne sintetizza i tratti salienti della personalità e la vita:²⁰

Quando dunque Lisandro²¹ mandò a Farnabazo²² l'ordine di passare all'azione [...], Alcibiade si trovava in un villaggio della Frigia e aveva con sé la cortigiana Timandra. Egli ebbe in sogno questa visione: gli sembrava di indossare le vesti dell'etera mentre ella, tenendogli la testa tra le sue braccia, gli truccava e incipriava il viso come fosse una donna [...] si dice che il sogno non precedette di molto la morte. Coloro che erano stati mandati per ucciderlo non

18 *Donne all'assemblea* 877-1111. L'idea dello *sparagmos*, una forma di dilaniamento, è precisamente verbalizzata dal giovane: *diaspasasthe me* (v.1076).

19 L'omonimia non deve ingannare: nulla ha a che fare questo Clistene macchietta comica con il grande statista della fine del VI secolo, riconosciuto tra i padri della democrazia ateniese.

20 Plutarco, *Alcibiade* 2: «Il suo carattere (*scil.* di Alcibiade) infine, come è tipico per chi si impegna in grandi imprese ed è coinvolto in differenti vicende, rivelò molte incongruenze e mutamenti [...] Una volta, immobilizzato nella lotta, per non cadere avvicinato alla bocca le braccia dell'avversario e stava per mordergli le mani. Quello allora lasciò la presa e disse: "Alcibiade, tu mordi come le donne". E Alcibiade rispose: "No, io mordo come i leoni"».

21 Lisandro è il generale spartano che diresse le ultime operazioni della guerra del Peloponneso fino alla definitiva sconfitta di Atene a Egospotami e all'insediamento dei Trenta nella città.

22 Farnabazo è il satrapo persiano, in quegli anni governatore della Frigia per i territori affacciati sugli stretti, in rivalità con Tissaferne negli stessi anni satrapo della Caria.

ebbero l'ardire di entrare nella casa, ma si disposero tutt'attorno e le diedero fuoco. Quando Alcibiade se ne accorse [...], avvolto nella clamide sulla sinistra e tenendo con la destra il pugnale, si buttò fuori non toccato dalle fiamme. Al suo apparire i barbari si diedero alla fuga, nessuno gli si parò davanti o venne alle mani con lui, lo colpirono da lontano con frecce e dardi. Così egli cadde e Timandra raccolse il suo corpo morto, lo avvolse e lo coprì con le sue tuniche femminili e a spese proprie gli diede una sepoltura splendida e magnifica (Plutarco, *Alcibiade* 39).

Non è il bellissimo Alcibiade, oggetto e soggetto di tutti i desideri, ma è Clistene colui-colei che il Parente travestito da donna crede di vedere nello specchio che Euripide gli mette davanti (vv. 233-235). Ed è Clistene, il travestito più noto della città, che in una scena importante di questa commedia (vv. 574-654), una sorta di scena paratragica con l'annuncio di eventi accaduti nel fuorisceano, può superare i divieti del santuario e spostarsi tra la festa delle donne e i prítani del consiglio cittadino, transitare senza limiti dagli uni alle altre in qualità di informatore, o di delatore, con il compito di rivelare e sventare il piano di Euripide, invisibile alle donne e ai consiglieri, smascherando il Parente infiltrato.

Il paragone con Cirene, la cortigiana ridondante, e la presenza di Clistene sottolineano intorno ad Agatone quel disordine di vita, *taraxis tou biou*, che nelle *Rane*, la più celebre commedia metateatrale e paratragica, sarà assunto in versione estrema dal dio del teatro. In quella più tarda commedia capolavoro che riprende situazioni, moduli drammatici e personaggi di questa delle *Donne alla festa*, Dioniso, deciso a scendere negli Inferi per riportare sulla terra Euripide di cui sente una struggente mancanza, si presenta in cerca di aiuto e di guida alla casa di suo fratello Eracle che nel regno dei morti aveva superato la sua maggiore e ultima prova. E a Eracle sfugge un'incontenibile risata che verosimilmente sollecita o accompagna la risata del pubblico:

ERACLE: Non riesco a non ridere. Mi mordo le labbra, ma rido lo stesso

DIONISO: mio caro, vieni fuori: ho una cosa da chiederti

ERACLE: non riesco a trattenermi dal ridere nel vedere la pelle di leone sulla tunichetta gialla. Che idea è questa? Che ci fanno insieme la scarpa da scena e la clava? In quale parte della terra stai andando?

DIONISO: mi stavo imbarcando...alla volta di Clistene (*Rane* 45-48).

Travestimenti e svestizioni, cambi di parte, trucchi, strumenti di scena, l'eccesso, le false apparenze: Aristofane aveva trovato le parole, i gesti e le immagini per avviare, già in apertura di commedia, dietro il paravento e con il *passe-partout* della comicità, una riflessione critica sul teatro. E del teatro, delle sue seduzioni e delle sue falsificazioni, la prostituta, l'omosessuale travestito da donna e lo sgangherato Dioniso sono le figure, le metafore caricaturali e oscene per alludere criticamente alla forma di comunicazione più potente e, per alcuni, più promiscua e ruffianesca nella *polis* di V secolo.

Osservato da vicino però, liberato dal cumulo degli oggetti, Agatone più che una prostituta appare un *gynnis* e la parola apre un ambito di immaginazione e di pensiero completamente diverso che nulla ha più a che fare con donne artefatte e travestiti strampalati, conduce in una dimensione del tutto estranea alle nostre troppo ricorrenti e disinvolute definizioni di *freak* e *queer*.

Il termine non è affatto diffuso nel vocabolario greco antico e il parente dice di prenderlo a prestito dalla *Licourgia* di Eschilo, una trilogia incentrata sul dio Dioniso cacciato dal re trace Licurgo. Della trilogia non sappiamo molto al di là del breve frammento trasmesso proprio in questa commedia da Aristofane e di alcuni commenti antichi che lo contestualizzano. Leggiamo però le *Baccanti* di Euripide, il capolavoro postumo in cui il più giovane drammaturgo, l'*antistrophos* di Eschilo, come lo aveva definito Dione di Prusa,²³ drammatizza un'analogia cacciata di Dioniso, tentata dal giovane sovrano Penteo a Tebe. La parola *gynnis* non compare nelle *Baccanti* e neppure nel *corpus* euripideo conservato. Tuttavia la battuta con cui Penteo prima si riferisce allo straniero arrivato dall'Oriente di cui diffida e che vuole cacciare

PENTEIO: dicono che è arrivato dalla Lidia uno straniero, un mago, un incantatore; ha boccoli biondi e una chioma profumata, occhi di un azzurro profondo e le grazie di Afrodite (*Baccanti* 233-236).

e poi quella che, al primo incontro, rivolge a quello straniero dissimulato nelle vesti del sacerdote effeminato *thelymorphos* (v.353)

23 Dione di Prusa, importante retore e intellettuale attivo tra I e II secolo d. C., nell'orazione 52.11 riferisce la sua lettura comparata delle tre tragedie dedicate a Filottete da Eschilo, da Euripide e da Sofocle. La definizione di Euripide come *antistrophos* di Eschilo, puntualizzava con il raro qualificativo non solo il rovesciamento di senso che le riscritture euripidee operavano rispetto al modello, ma la simmetria e la risonanza del più giovane drammaturgo nei confronti del più anziano.

che sta traviando le donne, spingendole fuori dalle case e destabilizzando la società

PENTEOTE: Non sei male, straniero [...] hai capelli lunghi e morbidi, non da palestra, ti incorniciano le guance, grondano desiderio; hai la pelle bianca, la proteggi, niente sole, all'ombra, a caccia d'amori con la tua bellezza (*Baccanti* 453-9).

esplicitano i significati di *gymnis* e riecheggiano i termini con cui Euripide, nelle *Donne alla festa* di Aristofane, aveva elogiato Agatone fin dal suo arrivo in scena, la sua pelle bianca e ben rasata, la voce femminile, la delicatezza.²⁴

L'appellativo di *gymnis* e i qualificativi che costellano la parola rara chiarendone il senso tracciano un percorso nella cosiddetta letteratura greca che si avvia con Eschilo, nella *Licourgia*, continua nelle *Donne alla Festa* di Aristofane, attraversa le *Baccanti* di Euripide e ha una tappa molto significativa nel *Simposio* di Platone. A fasi alterne nella sequenza dei testi, il motivo riguarda dapprima Dioniso, poi Agatone, ancora Dioniso e di nuovo Agatone. E, se le *Baccanti* di Euripide possono essere considerate una riscrittura della *Licourgia* di Eschilo, non c'è dubbio che Platone, nel suo dialogo capolavoro, riprenda i fili delle *Donne alla festa*. A distanza di circa trent'anni d'anni dalla commedia e in prossimità della morte di Aristofane, molto probabilmente tra il 385 e il 380, Platone ambienta il suo dialogo su Eros nella casa di Agatone²⁵ –la stessa visitata da Euripide e dal Parente in apertura della commedia– che festeggia la sua vittoria al concorso delle Grandi Dionisie del 416. Tra gli ospiti illustri del padrone di casa è presente anche Aristofane, nel ruolo di un personaggio chiave che mantiene i tratti salienti e i temi capitali di Aristofane autore, e Agatone, bello e desiderato (174 a), con un discorso in prosa ritmata e scandita secondo le regole della retorica seducente e psicagogica di Gorgia, trasferisce su Eros le qualità che Euripide nella commedia di Aristofane aveva riconosciuto a lui: Eros, tra gli dèi, è il più bello, *kalos*, il più giovane, *neos*, il più delicato, *apalos*; è liquido, *hygros*, dunque si insinua e abita nel morbido, *malakon*, delle anime, Eros è poeta (195 d- 196 e).

24 *Donne alla Festa* 190-192, vedi citazione *supra*.

25 Per la datazione vedi l'Introduzione di Bruno Centrone a Platone, *Simposio*, Torino, Einaudi, 2014, pp. LVIII-LX. Sul profilo comico e su quello filosofico di Agatone, vedi Giulia Sissa, *Agathon and Agathon. Male Sensuality in Aristophanes' Theomophoriazusae and Plato's Symposium*, «EuGeStA» 2, 2012, pp. 39-70.

Ora come Dioniso travestito e ridicolo ora come Dioniso effeminato ed enigmatico, Agatone si sovrainprime nei testi al dio del teatro. Nella versione del travestito di orpelli confusivi come pure nella versione del giovane bello, nudo e asessuato, nell'accumulo del manichino o del fantoccio che allude al travestirsi degli attori o nella glabra mancanza di un corpo assoluto, ambiguo e potenzialmente predisposto ad assumere più forme, Agatone dalle *Donne alla festa* in poi condensa in sé la bellezza e i pericoli del teatro, dei personaggi, dei poeti.

Solo un'altra figura regge il confronto e sembra geminata da questa complessità, da questa indefinitezza e continua oscillazione di Agatone, sebbene non si possa sospettare nessuna memoria poetica diretta. Ridondanza e mancanza, femminile e maschile si ritrovano sovrapposte e confuse nel personaggio di Zambinella, al centro della novella *Sarrasine* di Balzac.²⁶

Lo sconosciuto portava un gilet bianco, ricamato d'oro, alla moda di un tempo, e la sua biancheria era di un bianco abbagliante. [...] il cranio cadaverico era nascosto sotto una parrucca bionda di cui gli innumerevoli boccoli tradivano una straordinaria pretenziosità. Del resto, la civetteria femminile di questo personaggio fantasmagorico era suggerita con forza dagli orecchini d'oro che pendevano dalle orecchie, dagli anelli le cui magnifiche pietre brillavano sulle dita ossificate e da una catena d'orologio che scintillava come i brillanti di una collana al collo di una donna.

Il vecchio vestito da donna di Balzac e l'eternamente giovane poeta di Aristofane, figure del tutto indipendenti l'una dall'altra, suscitano il disagio o la fascinazione in coloro che li avvicinano e sembrano incarnare un archetipo.²⁷ A distanza di molti secoli rappresentano e riassumono le funzioni e il senso dell'artista nella sua eccentricità e nella sua capacità di provocazione, nel suo apparire androgino e nel suo non essere né uomo né donna, nello stato in trasformazione dell'adolescenza o in quello della vecchiaia che ha superato le distinzioni di genere. Sulla figura di Zambinella, il ca-

26 Per la novella *Sarrasine* pubblicata nel 1830, vedi Honoré de Balzac, *Oeuvres Complètes*, VI, Paris, La Pléiade, 1950. La citazione è tratta dalle pp. 87-88, la traduzione è mia.

27 Allo stesso archetipo forse rinvia la figura del saltimbanco o del clown magistralmente rintracciata da Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (Paris 1983), tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1984, che richiamo fin dal titolo di questo contributo.

strato divenuto la meravigliosa cantante d'opera di cui Sarrasine, lo scultore dal nome femminile, si innamora, sul complicato gioco che Sarrasine e Zambinella intrecciano nel racconto *en abîme* rispecchiandosi e rovesciandosi l'uno/a nell'altro/a, sulla loro sessualità fluida, sulla femminilità che migra tra i due personaggi, hanno detto cose importanti Roland Barthes nel 1970²⁸ e Michel Serres nel 1987.²⁹ Nel racconto di Balzac i due interpreti, con mezzi e parole diverse, hanno perfettamente riconosciuto implicazioni poetiche ed estetiche con ricadute di critica e di denuncia sociale, punte rivolte al conformismo della borghesia in ascesa e alla nobiltà di nuovo legittimata dalla restaurazione, ma sempre più decadente e parassitaria, come gli equivoci conti di Lanty, la cui eccezionale ricchezza dipendeva probabilmente dalle rendite accumulate da Zambinella.

Asessuati, effeminati e androgini, figure dell'origine

Zambinella, come Agatone, nella sua gioventù aveva una bellezza superiore agli esseri umani, era un'opera d'arte, un capolavoro: *c'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'oeuvre* – aveva detto di lei/lui Sarrasine. L'artista, il poeta, la cantante incarnano la bellezza assoluta che cercano di raggiungere con la propria arte, sono l'eccezione, il fantastico. Agatone incarna questa bellezza nelle forme indefinite del *puer* eterno. Zambinella porta le tracce della stessa bellezza assoluta nel suo corpo di *senex* ormai ossificato e cadaverico, anch'esso un corpo essenziale inserito con effetto straniante nella *comédie humaine* che la narrazione balzachiana illustra dal 1816 al 1848.

Tornando alla Grecia, un altro personaggio del tutto fuori scala, Alessandro il Grande, era apparso come *gynnis* ai suoi genitori che avevano cercato di iniziarlo agli amori eterosessuali. Lo racconta Ateneo sulla base di fonti dichiarate, nei *Sofisti a banchetto*,³⁰ trattando di smodati bevitori:

Le sbornie di Alessandro arrivavano a tal punto che andava in giro su un carro tirato da asini [...] è forse questo il motivo per cui non aveva stimoli verso i piaceri amorosi, spiega infatti Aristotele, nei *Problemi di Fisica*, che in tali individui il seme diventa acquoso. [...]

28 Roland Barthes, *S/Z*, (Paris 1970), tr. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973.

29 Michel Serres, *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987.

30 Ateneo, per queste notizie su Alessandro il Grande, cita in sequenza: Caristio di Pergamo, *Note di storia* e Ieronimo, *Lettere*, che a sua volta rinvia a Teofrasto.

Olimpiade (*scil.* la madre di Alessandro), anche con il consenso di Filippo, mandò nel suo letto Callissena che era una bellissima cortigiana tessala, cercavano di impedire che fosse un effeminato, *gynnis*, e spesso insisteva con Alessandro perché avesse rapporti sessuali con costei (*Ateneo* X 434 e-435 a).

E dello stesso Alessandro Plutarco, sulla base delle rappresentazioni pittoriche e scultoree, aveva lasciato un ritratto a immagine e somiglianza di Dioniso:

Da Lisippo soltanto riteneva giusto farsi ritrarre. E molti dei successori e degli amici cercavano di imitare la sua inclinazione del collo dolcemente piegato verso sinistra e lo sguardo languido. Apelle invece, dipingendolo nell'atto di brandire il fulmine in mano, non riprodusse il colore della pelle e lo fece più bruno, più scuro. Lui era chiaro, a quel che dicono, e la sua pelle bianca tendeva a chiazzarsi di rosso, specie sul petto e sul volto. Dalla sua pelle emanava un profumo dolcissimo e una fragranza avvolgeva la sua bocca e il suo corpo tutto, al punto che le vesti ne erano impregnate, l'ho letto nelle memorie di Aristosseno. La causa risiedeva nella composizione del suo corpo, aveva una temperatura alta, febricitante, e la fragranza deriva proprio dall'evaporazione degli umori per effetto del calore, secondo Teofrasto... Nel caso di Alessandro, inoltre, il calore corporeo – sembra – lo predisponeva al bere e alla collera (Plutarco, *Vita di Alessandro* 4, 2-7).

Gynnis dunque in Grecia non è una categoria corrente e quando compare nei testi si riferisce a personaggi eccezionali: un dio, Dioniso, e i due uomini che gli somigliano, Agatone che finirà la sua vita alla corte di Macedonia e Alessandro il Macedone. Ma la parola, rara,³¹ individua un motivo decisamente più frequente della parola. Il motivo sotteso ha a che fare con la creatura fantasmata delle origini che ripresentandosi mette in discussione e sfida l'ordine storico, di lunga durata nella cultura greca e fondativo della democrazia ateniese, incentrato sull'opposizione maschile *vs* femminile.

Fu Aristofane, in Grecia, a narrare queste strane e misteriose creature, in tutte le accezioni elencate dai vocabolari antichi, dall'indefinitezza, dall'indeterminazione propria dell'effeminato – quel *gynnis* che non è né uomo né donna, che è solo quello che non è – fino alla pienezza doppia e autosufficiente dell'androgino.

31 Oltre alle occorrenze considerate un'altra sola si trova in Teocrito 22. 69 riferita a Polluce dalle “guance colore del vino”.

Nelle *Donne alla festa* il *gynnis* compare in scena, spettacolarizzata nella sua eccezione, ma pochi anni prima, negli *Uccelli* del 414, Aristofane aveva già affabulato di creature dell'origine, prive di definizione sessuale e dunque sfuggenti all'ordine politico della città storica. E aveva affidato il racconto al Coro degli *Uccelli*, nella sezione anapestica (vv. 640-721) della Parabasi che da sempre viene rubricata come prima teogonia orfica alternativa a quella esiodea.

C'era una volta, in principio, il Caos e la Notte e l'Erebo tenebroso e il Tartaro vasto. Non c'erano né Terra né Aria né Cielo. Negli spazi illimitati dell'Erebo la Notte, ali nere, genera un uovo non fecondato, spinto dal vento, *hyphenemion*.³² Dall'uovo poi, con il passare del tempo, germogliò Eros pieno di desiderio (*potheinos*), splendente di ali d'oro sulle spalle, simile al turbine dei venti. Eros si unì al Caos alato nelle tenebre del Tartaro vasto, covò la nostra stirpe uccellina (*enotteusen*) e la diede per prima alla luce (*Uccelli* 693-699).

Ad Aristofane dunque si deve la prima immagine greca dell'uovo primordiale, comune a molte credenze, come origine assoluta da cui si dischiude Eros dalle ali d'oro, bellissimo, di nuovo senza attributi sessuali distintivi, che condivide i tratti di *Phanes*, lo Splendente, o di *Protogonos*, il primo uomo delle teogonie orfiche più tarde che non disperderanno la pienezza indivisa dell'uovo originario.³³ E ad Aristofane, forse il personaggio più titolato a evocare i miti estranei alla tradizione epica maggiore, omerica e esiodea, Platone affiderà il più grandioso racconto dell'androgino, quello che non sarà più ignorato nella tradizione occidentale. Nel *Simposio*, il dialogo per eccellenza di Agatone, il drammaturgo comico – il poeta dell'uovo, di Eros alato e del *gynnis* – nella veste di invitato e di personaggio tie-

32 Sulle proposte di interpretazione di *hyphenemion* e sulla sua relazione con Eros, vedi Claude Calame, *Eros initiatique et la cosmogonie orphique*, in Philippe Borgeaud (ed.), *Orphisme et Orphé. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Librairie Droz, Genève 1991, pp. 227-247.

33 Particolarmente significativo sulla rappresentazione dell'uovo primordiale è il passo tratto da Damascio, *De principiis* 123 (cfr. Paolo Scarpì, *Le religioni dei Misteri* I, fr. A 5b, pp.362-363): «Tempo generò un uovo, frutto di Tempo anche per la presente tradizione [...] La triade intellegibile è l'uovo, la diade delle nature che si trovano in esso, maschile e femminile [...] e, per terzo, un dio dal duplice corpo, dotato di ali d'oro sulle spalle [...]». Nella poesia greca, non necessariamente teocosmogonica, l'uovo si ripresenta come simbolo di una pienezza che può generare l'assoluta bellezza di Elena (cfr. *Cypria*, fr. 9 Bernabé e Apollodoro, *Biblioteca* III 10, 7) o i mostruosi Molionidi, gemelli uniti in un unico corpo a due teste, dotato di quattro mani e quattro gambe (cfr. *Ibico*, fr. 285 Davies), straordinariamente simile all'Androgino descritto e narrato da Aristofane nel *Simposio* platonico.

ne un lungo racconto (189c- 193 d) sugli esseri originari, anch'essi rotondi, perfetti, forti e autosufficienti come la forma sferica e in sé chiusa suggerisce, anch'essi uova e come le uova tagliati in due per volere di Zeus.

Bisogna innanzi tutto che voi conosciate la natura umana e le sue vicissitudini. Infatti anticamente la nostra natura non era quella che è ora, ma ben diversa. All'inizio erano tre i generi degli esseri umani e non due come ora: maschile e femminile, perché c'era anche un terzo genere comune a entrambi e di cui ora resta il nome [...] usato in senso dispregiativo. Inoltre la forma complessiva di ogni essere umano era sferica, con il dorso e i fianchi disposti in cerchio, aveva quattro mani e quattro gambe e due volti in tutto e per tutto simili su un collo cilindrico. Aveva un'unica testa per entrambi i volti posti uno all'opposto dell'altro, quattro orecchie, due organi genitali e tutto il resto come uno potrebbe immaginare sulla base di questi dati. Camminavano dritti come ora in quale delle due direzioni volessero e, come gli acrobati, [...] si muovevano velocemente ruotando. La causa per cui i generi erano tre e di tale natura stava nel fatto che il maschio era in origine progenie del sole, la femmina della terra e il genere che partecipava di entrambi discendeva dalla luna, dal momento che la luna partecipa del sole e della terra. Essi erano dunque sferici e la loro andatura a rotoli, a causa della somiglianza con i loro genitori. Quanto a vigore e a forza erano terribili e avevano pensieri grandiosi [...] e tentarono di dare l'assalto agli dèi. Zeus e gli altri dèi si consultarono sul da farsi: non se la sentivano di annientarli, sarebbero infatti scomparsi anche gli onori e i sacrifici che venivano loro dagli uomini [...]. Così, dopo faticose riflessioni, [...] Zeus tagliò gli uomini in due come quelli che tagliano le sorbe per metterle in conserva o quelli che tagliano le uova con un capello; per ognuno che tagliava ordinava ad Apollo di rigirargli il viso e la metà del collo dalla parte del taglio in modo che, vedendo la propria divisione, l'essere umano fosse più moderato e ordiva di risanare il resto. [...] Ma quando la natura fu tagliata in due, ciascuna metà, desiderando la metà perduta di sé, le andava incontro e si abbracciavano e si intrecciavano l'una all'altra, prese dal desiderio di fondersi, e morivano di fame e di inerzia, per non volere fare nulla separate l'una dall'altra [...] E' dunque da quel tempo remoto che negli esseri umani è connaturato l'eros degli uni per gli altri che ricongiunge l'antica natura e cerca di fare, di due, uno e di riparare la natura umana [...] (*Simposio* 189 d-191 b).

Sapendo di parlare in modo del tutto diverso da chi lo aveva preceduto –l'intellettuale brillante Fedro che sarebbe stato coinvolto

nello scandalo delle Erme del 415, il retore affermato Pausania, il medico Erissimaco–, narrando e non argomentando, con l'intenzione di introdurre o iniziare, *eisegesasthai*, i presenti a conoscere la potenza, *dynamis*, di Eros perché a loro volta si facciano maestri, *didaskaloi*, di altri (189 d), l'Aristofane di Platone, pregando Erissimaco di non deriderlo e di non metterlo in commedia, riprende quel filone di pensiero e di immagini che corre ora sopra ora sotto traccia nelle sue commedie. E lo riprende di nuovo alla presenza di Agatone e in un contesto che approderà, anche stavolta, al tema del teatro nel finale enigmatico in dissolvenza del dialogo: Socrate, mentre i più hanno lasciato la sala o si sono abbandonati nel sonno, costringerà Agatone e Aristofane, i due drammaturghi rimasti svegli con lui, a «convenire che è proprio di uno stesso poeta saper comporre commedia e tragedia e che chi per tecnica è poeta tragico è anche poeta comico» (223 d).

La sequenza dei testi considerati –richiamando intorno al *gynnis* delle *Donne alla festa* l'uovo non fecondato e l'Eros alato degli *Uccelli* e infine l'androgino doppio, pieno e tondo come un uovo del *Simpolio*– impone all'attenzione una costellazione di figure non abbastanza considerata e alcune solidarietà sorprendenti. La prima evidenza che spicca è la familiarità del poeta comico con motivi e temi ricorrenti nel pensiero cosiddetto orfico, di cui è considerato il testimone più antico con l'ornitogonia degli *Uccelli*³⁴ e a cui Platone affida la traduzione dell'ornitogonia della commedia nell'antropogonia del dialogo filosofico. La seconda evidenza è la riproposizione –se seria o parodica è secondario– di questi motivi in contesti che convergono sul tema dell'origine o della rifondazione del mondo e dei rapporti tra gli esseri umani, a cominciare dalle relazioni e opposizioni di genere, come pure sul tema del teatro nel suo rapporto con il mondo, sul teatro come luogo di rispecchiamento dell'esistente o di proiezione utopica.

Sotto il segno del gynnis, gli uomini, le donne e il teatro

Non è esclusiva della cultura greca la correlazione dell'ambito comico con le forme e i modi di un immaginario marginale e alternativo rispetto al pensiero egemone di un periodo e di un contesto.

34 Per l'individuazione puntuale e l'analisi del lessico e dei motivi orfici intessuti nella parabasi degli *Uccelli*, vedi l'ottimo commento di Olimpia Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari, Adriatica Editrice, 2004, pp. 332-381.

Michail Bachtin ha messo molto bene in luce nella lunga durata i momenti salienti di questa intersezione in cui i linguaggi verbali e gestuali del riso, l'esca della sessualità e le tecniche del doppio senso costitutive della commedia antica potevano offrire le coperture e le vie franche per linee minoritarie di pensiero o per scoprire il rimosso del pensiero dominante o per porre al pensiero dominante interrogazioni "scabrose". Potrebbe essere questa la funzione di quella strana e antica creatura che in Aristofane ora prende la forma delicata e in divenire dell'effeminato-asessuato e ora quella potente e autoreferenziale dell'androgino. Potrebbe essere, quella strana creatura priva di referenti reali, la forma simbolica fantasticata di un mondo da contrapporre al mondo reale, tale da mettere in causa l'ordine storico e razionale della *polis* e da alimentare, al contempo, la curiosità e la fascinazione per gli ambiti oscurati dalla ragione, per i territori oltre la linea d'ombra che solo la fantasia e l'arte possono esplorare, che solo il teatro può tradurre in immagini e spettacolarizzare. Gli *Uccelli* di Aristofane autore, commedia per eccellenza del volo e dell'utopia, così come il racconto dell'androgino originario, dimezzato per la paura e la volontà di Zeus, di Aristofane personaggio di Platone vanno in questa stessa direzione. Sono stupefacenti narrazioni-rappresentazioni dell'irrapresentabile, inteso non solo come invisibile, ma come ciò che è proibito vedere, un altro mondo, un tabù.

Ma cosa può significare la figura del *gynnis* in apertura di una commedia che, come le altre due a soggetto femminile che ci sono pervenute, sembra esasperare l'opposizione storica, binaria del maschile e del femminile? L'intreccio di *Donne alla festa* non solo pone al centro la differenza e la reciproca tensione tra norma femminile e norma maschile nella città, ma marca la contrapposizione con la precisa separazione degli spazi, collocando gli uomini nel polo politico del consiglio cittadino e le donne nel polo religioso del santuario demetriaco prossimo alla Pince, la collina su cui il consiglio aveva sede. Costruisce due mondi reciprocamente interdetti, attraversati soltanto da Clistene, l'omosessuale vestito da donna che transita liberamente dall'uno all'altro, dall'assemblea degli uomini tenuta sullo sfondo alla festa delle donne, pretesto e luogo dell'azione comica. E illustra ciascuno dei due mondi, con netta predilezione per quello femminile, dando fondo a tutti gli stereotipi della misoginia greca. Elencando e amplificando per numero e colore i luoghi comuni ricorrenti della misoginia anche per bocca delle donne che sembrano avere introiettato le maligne rappresentazioni diffidenti o degradanti in cui gli uomini le hanno calate.

Che ruolo può dunque avere un *gynnis* eccentrico, che afferma la necessità per il drammaturgo di femminilizzarsi per dar voce e corpo a personaggi femminili credibili, nell'avviare un *plot* in cui le donne parlano di sé con gli stessi argomenti degli uomini? In cui le donne non respingono le denunce di Euripide perché false, ma perché troppo vere e rivelatrici delle loro trasgressioni? È sorprendente seguire le voci delle donne di Demetra che, una dopo l'altra e diversamente dall'altra, complottando contro Euripide in una specie di guerra di *gender*, confermano e quasi legittimano la demonizzazione delle donne, riducendole al loro corpo e alle trasgressioni compiute con i corpi e per i corpi. E sorprende anche di più l'intervento corale della Parabasi (vv. 785-845), per definizione una vera e propria rottura dell'illusione scenica in presa diretta sulla contemporaneità, in cui le donne, predisponendosi a parlare bene delle donne fuori dal gioco comico, tornano a ricadere nelle immagini che gli uomini hanno di loro. Come se non avessero altra consapevolezza di sé, come se non percepissero nel discorso degli uomini le proiezioni delle ombre, delle paure e delle fascinazioni che li inquietano. Solo alla fine e alla luce dello scadimento politico e delle malversazioni giustificate in nome del bene comune, le donne scoprono il nucleo forte del proprio ruolo e del proprio senso nella salvaguardia dell'*ethos* smarrito e nella denuncia dell'immoralità maschile e pubblica.³⁵ Troppo poco per un progetto di riscatto, per immaginare un altro mondo possibile:

E ora, nella parabasi, parleremo bene di noi stesse. Le donne sono sempre denigrate da tutti: dicono che siamo un male assoluto per gli uomini, che da noi vengono tutti i mali, le contese, i conflitti, la sedizione, i dolori, la guerra. Ma allora, se siamo un male, se siamo davvero un male perché ci sposate? Perché ci vietate di uscire e anche solo di mettere fuori la testa? Perché volete custodire il malanno con tanto zelo? [...] e se ci affacciamo alla finestra chiunque cerca di guardarselo il "malanno"; e se una per pudore si ritira, ancora meglio tutti desiderano che spunti di nuovo per vederlo, il "malanno". È chiaro che siamo molto migliori di voi [...]. Senza dubbio Cleofonte è peggiore di Salabacco, la prostituta [...]. E c'è forse uno del Consiglio dell'anno passato, uno che ha ceduto ad altri la sua carica, migliore della nostra Consiglia, la saggia? Così ci vantiamo di essere molto migliori degli uomini. Non c'è una donna che salga in città in carrozza, dopo aver rubato una grossa somma di danaro pubblico, una cinquantina di talenti [...].

35 Il tema con evidenti riprese esploderà e diventerà dominante nella commedia di vent'anni dopo, le *Donne all'assemblea* del 392.

Noi potremmo indicare molti uomini
 che si comportano così
 e che inoltre sono più ingordi di noi,
 tagliaborse, buffoni, mercanti di schiavi.
 E senza alcun dubbio, anche nel conservare l'eredità dei padri
 loro sono inferiori a noi.
 Noi abbiamo ancora il fuso e l'asta della rocca,
 le ceste, l'ombrello.
 Tanti dei nostri uomini invece
 hanno perso l'asta della lancia
 e tanti altri l'"ombrello", in battaglia,
 se lo sono gettato alle spalle (*Donne alla festa* 785-829).

Il *gynnis* sarebbe dunque lì per giustificare la separazione binaria dei generi e confermare la sottomissione femminile su cui si incentrano le regole della città? La commedia, parabasi compresa, altro non sarebbe che il riflesso parodico dell'asimmetrica e immutabile società ateniese, della violenza maschile e dell'astuzia ruffianesca³⁶ e servile con cui le donne cercano di aggirarla, con qualche rara punta di invettiva contro la vigliaccheria e la disonestà politica in atto?

Di fatto le *Donne alla festa*, più che un conflitto convenzionale di uomini e donne corrispondenti alla mentalità più diffusa è un geniale gioco di teatro sul teatro con la sua catena di travestimenti che si susseguono e anche si incastrano gli uni negli altri rimandando dagli uni agli altri in una lista che potrebbe prolungarsi all'infinito, modificando il senso di ciascuna vicenda tragica e della vicenda comica che le include. In particolare è un gioco combinatorio sul teatro tragico di Euripide di cui costruisce un dissacrante e strabiliante florilegio, una sorta di appropriazione indebita per citazioni stranianti e deformazioni geniali del *Telefo*, del *Palamede*, dell'*Elena*, dell'*Andromeda*.³⁷

Donne all'assemblea, in ultima analisi, si rivela una finzione comica con una sua coerenza piuttosto scontata di superficie e al contempo la messa in commedia del teatro euripideo con il coinvolgimento dell'autore che contribuisce a decostruire i cliché della fruizione

36 Il motivo del ruffianesimo femminile, come quello del corpo, torna in Otto Weininger, *Sesso e carattere*, vedi in particolare il capitolo XII, *L'essenza della donna e il suo senso dell'universo*.

37 Si va dalle continue oscillazioni del genere grammaticale, ora maschile ora femminile, agli inserti di referenti impropri alla vicenda tragica e pertinenti a quella comica in atto, fino alla ripetitività meccanica di Euripide-Eco che raddoppia le parole del Parente-Andromeda (*Donne alla Festa* 1069-1082)

corrente e a recuperare la dimensione mitica e fantastica, anche fiabesca e inverosimile, talvolta parodica della propria drammaturgia: un'Elena confinata in una landa egiziana desolata, una sorta di oltremondo, e raddoppiata nella bolla d'aria del suo *eidolon*, un'Andromeda in preda al mostro, una bella davanti alla bestia. *Elena*, la nuova e strana *Elena* per il Parente di Euripide (*Donne alla festa* 850), può essere considerata il testo emblematico e il perno di questa operazione comica di svuotamento della tragedia che a sua volta aveva vistosamente svuotato il mito di Elena e della guerra giusta, portando allo scoperto la finzione, le procedure della manipolazione, dello smontaggio e del montaggio drammatico dell'antica vicenda ridotta a pretesto drammaturgico.³⁸

Se Cirene, la prostituta, e Clistene, il travestito che la ripete con *décalage*, potevano apparire la metafora parodica del teatro e dei suoi autori in cerca di spettatori e di consenso, il *gynnis*, effeminato o androgino, conduce in un'altra direzione. Con la sua immagine, fluida, sospesa, non conforme al sistema binario su cui si regge l'ordine privato delle case e quello pubblico della città, nella sua implicita disponibilità alla trasformazione e all'anamorfosi, segnala il relativismo di ogni condizione storicamente determinata e insieme interroga le ragioni e i meccanismi della teatralizzazione, tra vero e falso, tra realismo ed espressionismo.

E se questo *gynnis* incipitario, in cui è possibile riconoscere il ritratto del poeta, di Dioniso, di Agatone, del giovane Euripide, fosse il segno della crisi della tragedia di fine secolo, della crisi del teatro politico e logocentrico? Se fosse spia dell'intenzione parodica e ironica che sovrasta e governa l'intreccio di questa commedia di cui sconfessa per antifrasi il mondo binario, maschile e femminile, portato in scena? Se fosse al contempo il segno di quella ricerca musicale e poetica che sia Agatone, l'eterno *puer*, sia Euripide, il *senex* nostalgico della sua stagione di *puer* imberbe e delicato, hanno intrapreso per rinnovare l'arte del teatro per un pubblico mutato, per un nuovo orizzonte d'attesa? Se fosse il segno di una tensione intellettuale e artistica verso il possibile e il fantastico da recuperare o da conquistare?

38 Sulla "dimensione riflessiva" dell'*Elena* che, procedendo per reduplicazioni di strutture e inserti di motivi e moduli comici, sollecita domande sulla pertinenza della tragedia tradizionale, sulla conoscenza veicolata dal teatro tragico e sul ruolo di Agatone come autore della tragedia nuova, è illuminante il recente saggio di Christine Mauduit, Rossella Saetta Cottone, *Entre tragédie et comédie: une interprétation de la structure dramatique de l'Hélène d'Euripide*, «*Révue des Études Grecques*» 132, 2019, n. 2, pp. 319-340.

Abstract: Lo studio prende le mosse dalla figura del poeta-gynnis, Agatone, con cui Aristofane avvia l'intreccio apparentemente piuttosto convenzionale delle *Donne alla Festa*, una vicenda che esaspera l'opposizione storica, binaria, degli uomini e delle donne nella polis ateniese. La figura sfuggente e metamorfica del poeta effeminato-asesuato che richiama esplicitamente una rappresentazione eschilea di Dioniso, il dio del teatro, conferma fuor di ogni dubbio la familiarità di Aristofane con la sfera orfico-dionisiaca attestata anche nella commedia capolavoro degli *Uccelli* e nel *Simposio* di Platone. L'attenzione di Aristofane per i motivi di questa linea di pensiero, alternativa rispetto al pensiero dominante nella città, ha evidenti implicazioni di critica politica e sociale nei confronti dell'ordine storico costituito e, al contempo, pone il tema del teatro e della poesia. Nel caso particolare di questa commedia, il segno del gynnis, ritratto ambiguo del poeta, interroga le ragioni e i meccanismi della teatralizzazione, tra *mimesis* e deformazione fantastica.

The essay starts from the figure of the poet-gynnis, Agatone, with whom Aristophanes opens the *Thesmophoriazusaes*' seemingly conventional plot, that heightened the men/women historically binary opposition in the Athenian polis. The elusive and metamorphic figure of the effeminate-asexual poet, who explicitly recalls an Aeschilean representation of Dionysus, the god of the theatre, strongly confirms the familiarity of Aristophanes with the Orphic-Dionysian sphere also attested in his masterpiece *The Birds* and in Plato's *Symposium*. Aristophanes' attention for the reasons of this line of thought, an alternative to the dominant thought in the city, has obvious implications of political and social criticism towards the historically established order and, at the same time, poses the topic of theatre and poetry. The gynnis is a poet's ambiguous portrait and, in this particular comedy, it also questions the reasons and working of dramatization between mimesis and fantastic deformation.

Keywords: gynnis, donne e uomini, teatro tragico e comico, società; gynnis, women and men, tragic and comic theater, society.

Biodata: Anna Beltrametti è professoressa di *Letteratura greca* e di *Drammaturgia antica* presso l'Università di Pavia. I suoi interessi sono focalizzati principalmente sulla letteratura del periodo classico, con particolare attenzione per la storiografia e il teatro attico del V secolo, e sulla letteratura ellenistico-imperiale di lingua greca tra I e II secolo d.C. A questo filone di ricerca principale affianca l'attenzione costante per la memoria dei testi greci nelle letterature e nel pensiero moderni e contemporanei (annabelt@unipv.it).

Anna Beltrametti is professor of *Greek Literature* and *Ancient Drama* at the University of Pavia, Italy. She is especially interested in the literature of the classic period, with particular attention to Attic historiography and drama of the V century BC, and Hellenistic-imperial Literature in Greek of I-II century AD. Her research, however, includes constant attention for the memory of ancient Greek texts in modern and contemporary literature and philosophy (annabelt@unipv.it).

ALESSANDRO MELIS

«Sei troppo effeminato. / Di femmina son nato».
*Infrazione di codici e fluidità di genere in alcuni libretti d'opera
del Seicento veneziano*

«Le musiche effeminano». *Di pericolose triangolazioni tra amore, teatro
e musica*

Nel corso della prima età moderna, in tutta Europa, un elemento emerge con costanza nelle riflessioni (filosofiche, mediche, politiche, estetiche) intorno alla polarità maschile/femminile: una fragilità nella distinzione di genere (in termini contemporanei: una fluidità) che si declina in una perenne “paura di effeminazione”, ovvero una possibilità sempre presente, per il maschio, di “regredire” allo stato femminile, inteso come un maschile imperfetto.¹

Tale paura è sostenuta con argomentazioni mediche, che si sostanziano nella concezione galenica del corpo umano, una sorta di modello organico monosessuale in cui il corpo femminile è concepito come quasi identico a quello maschile, salvo per la dislocazione o il mancato sviluppo di alcuni organi, oltre che per l'inversione degli apparati sessuali: una “menomazione”, o meglio una diversa evoluzione organica, giustificata con la carenza di umore secco nel corso della gestazione.² Questa vicinanza organica tra maschile e femmi-

1 «The fear of effeminization is a central element in all discussions of what constitutes a ‘real man’ in the period, and the fantasy of the reversal of the natural transition from woman to man underlies it», Stephen Orgel, *Nobody's perfect; or, Why did the English stage take boys for women?*, in Ronald R. Butters, John M. Clum, Michael Moon (eds), *Displacing Homophobia: Gay Male Perspectives in Literature and Culture*, Durham (NC), Duke University Press, 1989, p. 15.

2 «In fact, Galen argued, ‘you could not find a single male part left over that had not simply changed its position.’ Instead of being divided by their reproductive anatomies, the sexes are linked by a common one. Women, in other words, are in-

nile, il primo legato ad un pieno sviluppo dell'individuo, il secondo definito nei termini dell'incompletezza, sembra pertanto sempre lasciare aperta la possibilità di un regresso: nel quadro di una concezione fisiologica di tipo umorale, una condotta non pienamente virile può sempre far regredire il maschio verso la femminile imperfezione. Una pericolosa fluidità di genere, dunque, che si credeva intrinseca all'anatomia umana, minacciava l'integrità dell'identità maschile.

In questo contesto si giustifica e si determina l'insistenza, tipica della polemica della prima età moderna, sul tema della "effeminazione" e l'uso di tale categoria come stigma contro pratiche da interdire o, almeno, da limitare e controllare. L'amore è la prima e principale delle forze effeminanti: nel 1651, il pastore anglicano Robert Burton, ad esempio, scrive che la malinconia amorosa è «full of fear, anxiety, doubt, care, peevishness, suspicion, it turns a man into a woman»,³ mentre un suo contemporaneo italiano, il teologo Giovanni Antonio Fernandi, in una discussione sui danni della lussuria attribuisce proprio all'amore effeminante le sconfitte di Annibale nella guerra punica:

entra in Capua, s'innamora d'vna donna, e quel fiero Barbaro, che non haueua potuto esser vinto dagl'elementi, dalla crudeltà delle stagioni, e dal ferro, hora è vinto dall'amore, dalle delizie, e da i vitij; si infiacchisce, diuiene effeminato, perde la prudenza nel guerreggiare, resta superato da Romani in più battaglie, e vā finalmente in ruina.⁴

Analoghi toni, su larga scala europea e in ambienti sia protestanti sia cattolici, sono riservati al teatro: nella trattatistica contro l'arte scenica (fenomeno culturale tra i più rilevanti nella prima età moderna)⁵ una delle accuse è proprio che la fascinazione del lin-

verted, and hence less perfect, men», Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990, p. 26.

3 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, printed for Henry Cripps, 1651, p. 510.

4 Giovanni Antonio Fernandi, *Il biasimo della Lussuria Terzo peccato mortale, e le lodi della Castità Terza virtù opposta*, In Perugia, Appresso Angelo Laurenzi, 1656, p. 15.

5 La persistenza dei pregiudizi contro l'arte scenica può essere inseguita lungo tutto l'arco della cultura occidentale, dall'ansia antimimetica di Platone fino alla piena contemporaneità. Oltre all'ormai classico lavoro di Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1980, sul dibattito europeo tra XVI e XVIII secolo intorno alla "pericolosità" dell'evento teatrale rimando a Romana Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di*

guaggio teatrale abbia effetti effeminanti sugli uomini che lo praticano o che lo fruiscono. Il teatro –si sostiene– toglie virilità sia agli attori (non solo in quanto si travestono, ma anche in quanto praticano una vita dominata dalla *vanitas*, quindi per definizione “molle” e moralmente avvilita e avvilita) sia agli spettatori (per la potenza delle suggestioni visuali e sonore, perché induce a innamorarsi delle attrici –o degli attori– perché è attività passiva). Anche in questo caso, gli esempi negli scritti antiteatrali, in tutta Europa, sono numerosissimi: Domenico Gori, teologo fiorentino, scrive nel 1604 che, a teatro,

tutto quello che vi si fa è preparativo a lascivia: le musiche effeminano, le narrative, i gesti etc., tanto che quando arriva la femmina che recita, altrui si trova tanto debole per le precedenti cose, che moralmente è impossibile resistere.⁶

Spostando lo sguardo dagli spettatori agli attori, gli fa eco dall’Inghilterra William Prynne, accanito polemistia puritano, quando nel 1633 sostiene che i teatranti «by unchaste infections of their members, effeminate their manly nature, being both effeminate men and women, yea, being neither men nor women, if we will speake truly».⁷ Toni analoghi sono quelli di Charles de La Grange, che alla fine del secolo definisce «les Comédiens, et les Farceurs, comme gens qui ne servent qu’à effeminer les hommes, et à les exciter à la volupté, par mouvements, discours, et actions sales et lascives».⁸

battaglia transnazionale, Napoli, Liguori, 2006 e a Donatella Pallotti, Paola Pugliatti (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell’Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008. Il quadro bibliografico, di necessità sintetico, può essere arricchito dagli articoli (e dalle relative bibliografie) contenuti in Logan J. Connors (ed.), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issues 29, Summer 2014, n.1, and 29, Winter 2014, n. 2.; François Lecercle, Clotilde Thouret (eds), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, «Littératures classiques», 98, 2019 et 99, 2019.

6 Domenico Gori, *Trattato contro alle commedie lascive (c. 1604)*, Biblioteca Riccardiana di Firenze, MS, 2232, in Ferdinando Taviani, *La commedia dell’arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 139.

7 William Prynne, *Histrio-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragedie*, London, printed by E. A[lldé], [Thomas Cotes, Augustine Mathewes,] and W[illiam] I[ones], 1633, p. 169. Nella polemica inglese contro il teatro, la questione dell’effeminatezza attorica è di particolare rilievo, dato che il divieto di praticare l’arte teatrale alle donne imponeva di affidare a ragazzi adolescenti i ruoli femminili: si veda su questo tema Nancy Isenberg, *Giulietta, il boy actor e l’identità di genere*, in Viola Papetti, Nancy Isenberg (a cura di), *La posa erotica di Ofelia. Saggi sul personaggio femminile nel teatro elisabettiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 63-78.

8 Charles de La Grange, *Réfutation d’un écrit favorisant la Comédie*, à Paris, Chez Edme Couterot, 1694, p. 35.

Insomma, il teatro appare come pratica effeminata ed effeminante; tanto più se racconta l'amore e –dato che «le musiche effeminano»– se al pericoloso cortocircuito si aggiunge come terzo polo la capacità della musica di esacerbare le passioni degli spettatori. Le emozioni destate dai suoni si definiscono in questi anni, non a caso, “affetti” musicali: «da *affectus*, passivo di *afficere* per indicare la passività dell'animo che si lascia occupare da un'emozione». ⁹ Alla musica si riconosce cioè la dirompente capacità di destare nello spettatore un'intensa partecipazione emotiva, una fascinazione analoga se non maggiore rispetto a quella del teatro d'attore, nel segno della degenerazione e dell'infragilimento morale.

Proprio in questo quadro complesso –in cui paura di effeminazione da un lato e vigorosa polemica antiteatrale dall'altro costruiscono una pericolosa triangolazione concettuale tra teatro, musica e amore– il nascente melodramma italiano propone i suoi “eroi effeminati”: eroi del mito o della storia che cedono al potere debilitante e narcotizzante dell'amore e solo dopo lunghe peripezie giungono a “rinsavire”, riconquistando la piena virilità; oppure –forma alternativa di ritorno al rassicurante ordine bipolare maschile/femminile– vengono puniti per la loro ostinazione in un ruolo ambiguo. ¹⁰

Centro propulsore e commerciale di questo teatro, a partire dagli anni trenta/quaranta del Seicento, è come è noto Venezia; ¹¹ e, in

9 Franca Angelini, *Musica e affetti*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 269.

10 Il tema ha notevole fortuna negli anni centrali del secolo, a partire dall'Achille de *La finta pazza* (1641) di Giulio Strozzi (libretto) e Francesco Saccati (partitura), proseguendo con *Giasone* (1649) di Giacinto Andrea Cicognini e Francesco Cavalli, *Pericle Effeminato* (1653) di Giacomo Castoreo e Francesco Lucio, *Ercole Effeminato* (1654) di Almorico Passarelli e Maurizio Cazzati; di particolare interesse è poi una doppia versione di *Eliogabalo*, la prima del 1667 (libretto di autore anonimo e musica di Francesco Cavalli) e la seconda del 1668 (libretto di Aurelio Aureli e musica di Giovanni Antonio Boretti): come si vedrà nell'ultima parte di questo lavoro, la versione del 1667 non andò in scena e la seconda ne costituì una radicale (e mutilante) revisione.

11 Per il melodramma, Venezia rappresenta «il luogo ove troverà la sua dimensione moderna», Maurizio Rebaudengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, Torino, Einaudi, 2000, p. 1123. Sull'opera veneziana rimando almeno allo studio di Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990 e, più recentemente, Beth Glixon, Jonathan Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Sui libretti, si vedano Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990 e Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri,*

particolare, l'ambiente di musicisti e librettisti che gravita intorno all'Accademia degli Incogniti, fondata dal patrizio veneziano Gian Francesco Loredan nel 1630 e che ebbe tra i suoi membri gran parte degli intellettuali e musicisti impegnati nel melodramma. Il ruolo di irriverenza intellettuale e di spregiudicatezza degli Incogniti è noto a partire dal seminale studio di Ellen Rosand sull'opera veneziana.¹² Analogamente, è ormai consolidato il fatto che agli Incogniti si debbano sia l'elaborazione del «modello di eroe “effeminato” e cioè “rammollito” dalla passione erotica»,¹³ sia lo spregiudicato uso del travestitismo e dell'equivoco sessuale come metodo per aggredire con la comicità (ma non per questo in modo meno significativo) la polarizzazione tra i generi e la correlata gerarchia maschile-femminile.¹⁴

Ma se è vero che l'infragilimento dei confini di genere avveniva con straordinaria efficacia nell'ambiguità del gioco scenico (nella cifra scandalosa e insieme beffarda del personaggio maschile *en travesti*, nel canto del ruolo maschile sui registri femminili di soprano o contralto, nel corpo stesso del cantante castrato), questo lavoro intende piuttosto indagare la sola componente testuale di alcune opere veneziane prodotte tra il 1641 e il 1668. L'obiettivo, fin da subito dichiarato, è di osservare se e in che misura l'ambiguità di genere potesse essere inseguita e rappresentata già al livello del testo, anche al di là della sua ben più evidente e complessa deflagrazione nella realizzazione musicale e performativa.

storia, Bologna, il Mulino, 1993; sullo specifico tema di questo lavoro –la relazione tra opera e definizione della polarità maschile-femminile– si rimanda a Ian Biddle, Kirsten Gibson (eds), *Masculinity and Western Musical Practice*, London-New York, Routledge, 2016.

12 Si veda ad esempio Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, p. 38: «The Incogniti defended, on principle, the validity of multiple points of view, multiple interpretations. Equivocation and ambivalence were fundamental to their stand on all matters; they were taught to question every proposition, to see the other side of every issue. The motto of the academy symbolized these aims: *Ignoto Deo*».

13 Maurizio Rebaudengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, p. 1131.

14 Si vedano Wendy Heller, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003 (in particolare il capitolo 2: *Bizzarrie Femmine. Opera and the Accademia degli Incogniti*, pp. 48-81) e Susan McClary, *Gender Ambiguities and Erotic Excess in the Operas of Cavalli*, in Ead., *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music*, Berkeley, University of California Press 2012, pp. 104-125. Interessante in ambito italiano è il contributo di Daolmi e Senici, che identificano come vero e proprio «indirizzo tematico riconoscibile» degli Incogniti l'aggressione alla chiara distinzione di genere, cfr. Davide Daolmi, Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare». Il contributo *Queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il saggiatore musicale», 7, 2000, n. 1, pp. 137-178.

La lettura e analisi del testo mira cioè a valorizzare l'autonomia del libretto d'opera come territorio poetico, riconoscendogli il pieno statuto di opera artistica indipendente dalla sua messinscena: non soltanto i libretti erano infatti pubblicati come testi destinati alla sola lettura, privi della partitura (e la loro vendita rappresentava la principale forma di remunerazione per i loro autori),¹⁵ ma gli stessi autori esplicitavano il fatto che il libretto a stampa (venduto, acquistato, collezionato, preservato) e il testo cantato (ascoltato e goduto nell'effimero momento della performance) costituissero due unità artistiche correlate ma indipendenti sul piano formale, oltre che sul piano della ricezione.¹⁶

Il saggio intende pertanto identificare e analizzare scene o frammenti testuali in cui il tema dell'effeminazione appaia centrale, evidenziando le modalità attraverso le quali gli autori si appropriarono di alcuni *tòpoi* della polemica antiteatrale coeva, eleggendoli a materiale per la messinscena: una sorta di acrobazia artistica in cui il mal d'amore (visto come "malattia" che toglie virilità all'eroe) veniva tematizzato all'interno di una pratica artistica (il teatro, e specialmente il teatro per musica) considerata essa stessa effeminata ed effeminante. Fino a dove i librettisti del melodramma veneziano riuscirono a rappresentare, già nel puro testo, l'infrazione dei codici di genere? Quanto a fondo riuscirono a delineare l'ambiguità dei loro protagonisti? Quale fu il limite a cui riuscirono a spingersi, prima di essere frenati da meccanismi di interdizione se non di strutturale censura?

«Entro à donnesche spoglie / Mortificato Acchille». *Di effeminatezza come prigionia*

Composta da Francesco Sacrati su libretto di Giulio Strozzi, *La finta pazza* va in scena a Venezia, al Teatro Novissimo, il 14 gennaio 1641. Accolta da uno straordinario successo di pubblico, avrà repli-

15 Maurizio Rebaudengo, *Intorno alla librettistica secentesca*, p. 1127. Sull'auto-nomo valore poetico dei libretti d'opera, si veda anche Giovanna Gronda e Paolo Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani*, Milano, Mondadori, 1997.

16 Con queste parole Francesco Fulvio Frugoni chiariva la differenza testuale (banalmente anche la differenza di lunghezza) tra il testo stampato del suo *Epulone* e la versione in musica: «Per portar quest'Opera in Theatro, potrebbesi ragionevolmente accorciare per la Musica, à cui è destinata, col decimare de i Versi molte di quelle scene, che si prolungano ad ostentatione; Il che sol'è fatto per la Stampa, e non per la Scena, in cui hà da comparir più succinta», vedi Francesco Fulvio Frugoni, *L'Epulone. Opera melo-drammatica esposta, con le prose morali-critiche, dal P. Francesco Fulvio Frugoni*, Venetia, presso Combi, & La Nou, 1675, p. 188.

che in tutta Italia; su esplicita richiesta di Mazzarino, sarà messa in scena a Parigi nel dicembre 1645 dallo scenografo Giacomo Torelli e dal coreografo Giovanni Battista Balbi, prima opera italiana ad essere rappresentata pubblicamente in Francia.¹⁷

Divisa in un prologo e tre atti («Protesi», «Epitasi» e «Catastrofe»), narra un antefatto della guerra di Troia: la dea Teti, per proteggere il figlio Achille dal suo destino di gloria e morte, lo ha nascosto presso il re Licomede nell'isola di Sciro. Qui il futuro eroe di Troia vive nascosto negli abiti femminili della giovane Filli, amando però segretamente la principessa Deidamia, da cui ha già avuto un figlio, Pirro. Giungono a Sciro Ulisse e Diomede, i quali con un sotterfugio riescono a disvelare la vera identità di Achille. Fingendosi pazzo, Deidamia tenta allora di convincere l'amato a non partire; ma il destino deve compiersi: riconciliatosi infine con l'amata, e promettendole di sposarla al suo ritorno glorioso, Achille si avvia alla guerra.

Sono sufficienti questi rapidi cenni alla trama per comprendere come la dualità maschile/femminile stia al cuore del conflitto narrativo che anima il dramma (insieme ad una ricca costellazione di dicotomie come guerra/amore, verità/inganno, raziocinio/follia): un conflitto che si incarna figurativamente nel protagonista, Achille, per buona parte del dramma *en travesti* e interpretato e cantato sul registro di soprano.

Punto focale di questa potente e ricercata ambiguità è la scena terza del primo atto, un duetto nel quale, mentre un futuro di guerra incombe sulla Grecia, Deidamia prefigura angosciata le scelte bellucose dell'amato e Achille in vesti femminili rivendica il suo destino eroico:

DEID. Sempre sempre tù sogni / Guerre, battaglie e morte /
D'huomini à mille, à mille / Entro à donnesche spoglie / Mortificato
Acchille.

ACCH. Di spirito guerriero / L'Ardor non si smorza / Hò grande
la forza, / Sublime il pensiero. / No[n] può vero valor perder sue
tempre, / in ogni habito Acchille, Acchille è se[m]p[re].¹⁸

17 Giulio Strozzi, Francesco Sacrati, *La finta pazzo*, partitura in facsimile ed edizione del libretto a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di Lorenzo Bianconi, Wolfgang Osthoff e Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2018.

18 Giulio Strozzi, *La finta pazzo. Drama di Giulio Strozzi*, In Venetia, per Gio: Battista Surian, 1641, pp. 31-32.

Da un lato la principessa di Sciro enfatizza insomma il contrasto tra il sogno glorioso di Achille e gli abiti femminili che sembrano negarlo; dall'altro, è Achille stesso a rivendicare che la natura profonda dell'uomo guerriero non può annichilirsi, benché celata. Nello stridente contrasto tra sogno eroico e abito muliebre (in cui –non dimentichiamolo– i propositi di guerra sono espressi con voce femminile di soprano) Achille si fa cifra ambigua di una effeminatezza non connaturata all'eroe, ma determinata dalla scelta altrui:

DEID. Nettare mio soaue, Anima pura, / Tetide tua gran Madre, / Per tener lungi te, sua nobil prole, / Qui celato ti vuole; / Ti cangiò veste e nome, / E Fillide chiamotti, onde fra noi / Acchille di Tessaglia / Tu sei Filli di Sciro hoggi creduta. / Perch'ella intimorita / Dall'oracol santissimo di Themì, / Vuol ch'ì perigli estremi / Schiui con questa effeminata vita.

ACCH. Donnesche gelosie, vani riguardi, / Che già sotto la sferza / D'un Musico, e Filosofo centauro; / Hor dentro a questa gonna / mi fecer diuenire imbelte, e quasi, / Ch'io non dissi, vna Donna.¹⁹

È la volontà della madre, la sua paura “donesca” e “vana”, a determinare per Achille la paralisi effeminante dell'esilio di Sciro, in cui –con efficace rima in clausola: gonna/donna– l'abito appare quasi dotato di un potere avvelenante e metamorfico che (come le arti di Chirone: la filosofia e, soprattutto, la musica) minaccia l'integrità maschile.

Il libretto di Strozzi gioca efficacemente con questa idea di un Achille svilto dall'abito che indossa («mortificato Acchille»; «chiuso e disarmato Acchille»),²⁰ a significare che Achille non è davvero effeminato, ma è un maschio sminuito dalla veste di donna, la cui intatta virilità è però testimoniata –oltre che dalla sua recalcitrante ansia di grandezza– dal suo essere padre:

ACCH. Ma sai tù, qual'io sono?

DEID. So ben'io, qual tù sei / Progenie degli Dei: / Che discoperti à me gli occulti inganni, / Che celan questi panni, / T'accolsi in letto per ischerzo, e tale / Lo scherzo fù che ti raccolsi in seno / E fecondata al fin madre diuenni, / Tù genitor del vezzosetto Pirro: / Ch'altro non resta homai, / che tù deposte le donnesche spoglie, / Se madre mi facesti, / Mi dichiarì tua moglie.²¹

19 *Ibidem*, pp. 33-34.

20 *Ibidem*, pp. 32 e 33.

21 *Ibidem*, pp. 34-35.

La virilità nascosta di Achille emerge d'altra parte nella scena sesta del medesimo primo atto, lunga sequenza metateatrale in cui, spostata una cortina, Ulisse, Diomede e Licomede osservano le giovani donne del palazzo lavorare al telaio mentre un eunuco canta. Alla fine i tre uomini si palesano e porgono doni in cui, tra nastri, veli, coturni e fiori, è stato nascosto un pugnale: Achille lo sceglie, ed è scoperto. L'ambigua natura androgina dell'eroe travestito («VLIS. Questa donzella, / [...] sembra di pe[n]sier maschia, e di viso»)²² si scioglie infine nella definitiva agnizione: «VLIS. Ha di guerriero il cor, se do[n]na è i[n] uolto. / DIOM. O saggio Vlisse, questi / È l'Acchille sepolto».²³

Achille, effeminato dalla madre contro la sua volontà, è infine dissepolto da uno stato di femminilità annichilente, quasi resuscitato dalla morte. Era stato lo stesso Achille, d'altra parte, ad esprimere nel duetto con Deidamia il desiderio di liberazione dalle vesti muliebri come una sorta di resurrezione del sé: «ACCH. Felicissimo giorno, / se le nubi squarciate / Di queste spoglie ingrato / Faccia Acchille ad Acchille il suo ritorno»:²⁴ in questa barocca evocazione del *nòstos*, Achille arriva ad incarnare una sorta di eroe odissiaco che debba ritrovare la patria: il che significa niente altro che la perduta patria maschile.

Simbolo della virilità compiuta e ritrovata è, infine, l'abbandono della veste che inganna lo sguardo e occulta l'identità. È Licomede stesso che, infrangendo la promessa fatta a Teti, invita il giovane Achille a ritrovare la piena corrispondenza tra anatomia e veste esteriore: «LIC. Dourà Tetide tua saggia scusarmi: / sù sù, squarcia la gonna, e vesti l'armi».²⁵ E più tardi, proprio nell'epilogo del dramma, sarà lo stesso Achille, ormai rivestito dell'armatura e del proposito di guerra, a ricordare l'abito femminile come una dolorosa prigionia: «Liberò mi vid'io da' lacci indegni / Della femminile gonna, / Acchille, e non più donna».²⁶ Effeminato sì, ma per scelta altrui, Achille aderisce infine ad un destino eroico che fin dall'inizio del dramma era nelle sue aspirazioni.

Bisognerà attendere solo pochi anni perché la triangolazione tra eroe, armi e gonna trovi un equilibrio del tutto diverso.

22 *Ibidem*, p. 48.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*, p. 35.

25 *Ibidem*, p. 50.

26 *Ibidem*, p. 99.

«Posa l'armi, Giasone, vesti la gonna». *Di effeminatezza come libertà*

Il *Giasone*, opera composta nel 1648 da Francesco Cavalli su libretto del fiorentino Giacinto Andrea Cicognini, va in scena al Teatro San Cassiano di Venezia il 5 gennaio 1649;²⁷ opera di straordinario successo, avrà repliche e adattamenti per tutto il Seicento.²⁸

Come *La Finta Pazza*, anche quest'opera si compone di tre atti e trae materiali narrativi dal mito greco: vi si racconta di Giasone che, approdato a Colco con gli Argonauti, si attarda nell'impresa del Vello d'Oro preferendo indugiare –effeminato d'amore– nelle stanze della regina Medea; frattanto sulle remote sponde della Colchide è approdata anche Isifile, regina di Lemno, da lui già sedotta e sposata, che lo rivendica come legittimo marito; a complicare l'intreccio, più amoroso che eroico, è il personaggio di Egeo che ama, non riamato, Medea. Dopo una lunga serie di peripezie, che includono riti magici, insidie, tentati omicidi ed equivoci, il dramma si scioglie con l'eroe che compie l'impresa del Vello e, soprattutto, si unisce a Isifile come sposo e padre, mentre Medea ha il suo lieto fine accanto a Egeo.²⁹

Trama e tono sono evidentemente leggeri e beffardi, ma il conflitto centrale del dramma (l'eroe “impedito” nel suo destino di gloria dalla forza distraente ed effeminante dell'amore) consente pur nella leggerezza interessanti aggressioni al tema della dualità maschile/femminile. E ciò accade fin dalla prima scena del primo atto, in cui Ercole e Besso discutono sulla stasi di Giasone che, rapito dalla bellezza di Medea, ha smesso di cercare la gloria eroica. A differenza di Achille, menomato nella sua virilità per altrui imposizione, qui l'effeminatezza dell'eroe appare da subito completa e colpevole, perché non solo è di impedimento al compimento dell'impresa, ma è consapevolmente scelta. Le parole di Ercole, in particolare, sono di assoluto stigma per l'eroe che rinuncia al suo destino glorioso:

27 Anna Tedesco, *Cicognini's Giasone. Between Music and Theatre*, in Ellen Roland (ed.), *Revisiting Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 229-260.

28 Si veda Giacinto Andrea Cicognini, Giovanni Filippo Apolloni, Francesco Cavalli, Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, edizione in facsimile della partitura ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula, saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013: il volume presenta e confronta il *Giasone* del 1649 (di Cicognini e Cavalli) con una sua ripresa romana del 1671 (con libretto e partitura corretti ed integrati rispettivamente da Apolloni e Stradella).

29 Giacinto Andrea Cicognini, *Giasone drama musicale, del d. Hiacinto Andrea Cicognini, academico instancabile. Da rappresentarsi in Venetia nel Theatro di San Cassano, nell'anno 1649*, In Venetia, si vende in Frezzaria per Giacomo Batti, 1649.

ERCOLE. Dall'oriente porge / L'Alba a i mortali il suo dorato lume
 / E trà lascive piume / Auuilito Giasone ancor non sorge? / Come
 potrà costui, / Disanimato da i notturni amplessi, / Animarsi a
 gl'assalti, alle battaglie? / Donne, co' i vostri vezzi / Che non potete
 voi? / Fabbriate ne i crini / Laberinti a gl'eroi; / Solo vna lacrimetta,
 / Che da magiche Stelle esca di fuore, / Fassi vn Egeo crucciato,
 / Che sommerge l'ardir, l'alma e 'l valore, / E 'l vento d'un sospiro,
 / Esalato da labbri ingannatori, / Da i campi della gloria / Spiantò
 le palme e disseccò gl'allori.³⁰

Nel duro rimprovero di Ercole, Giasone appare “avvilito”, “disanimato” dalla mollezza dell'amore, che –novello Minotauro– lo imprigiona in un dolce labirinto di capelli, lacrime e sospiri muliebri: nello sguardo ipervirile di Ercole, insomma, la donna si fa portatrice di una patologia insieme fisica ed emotiva, che aggredisce il coraggio, il valore, l'anima stessa dell'uomo. L'aspetto più interessante è però che Cicognini subito oppone a questa visione manichea dell'appartenenza di genere (in cui la coppia maschio/femmina sottintende senza tentennamenti altre e simili polarità: battaglia/amplesso, guerra/pace, Marte/Amore) lo sguardo di Besso, che relativizza invece l'operato di Giasone a un mondo maschile in cui il destino eroico non sia così inevitabilmente determinato:

BESSO. Sotto vario ascendente / Nasce l'huomo mortale, / E perciò
 tra gl'vmani / Euui il pazzo, il prudente, / Il prodigo, l'auaro e 'l
 liberale: / Ad altri il vin diletta, / Vn altro il gioco alletta, / Altri
 brama la guerra, altri la pace, / altri è di Marte, altri d'Amor seguace.
 / Se ascendente amoroso / Dominò di Giason l'alto natale, /
 Qual colpa a lui s'ascrive, / Se in grembo a donna bella / A gran
 forza lo spinge / L'amoroso tenor della sua Stella.³¹

Al rigore di Ercole, Besso oppone in sostanza una acuta lode della varietà del mondo, in cui desideri e destini diversi convivono in armoniosa differenza. Si tratta di un tema tipico delle contemporanee apologie del teatro, che in questi stessi anni devono difendere l'arte scenica dalle accuse dei loro più radicali oppositori; si vedano, ad esempio, questi brani tratti dalla più importante delle apologie italiane, la *Supplica* (1636) di Niccolò Barbieri:

30 *Ibidem*, p. 19.

31 *Ibidem*, pp. 19-20.

Tutte le pietre non sono gioie, ne tutti i metalli sono oro; l'herbe hanno diuerse virtù, e i fiori variati odori, e i frutti dissimili sapori: frà l'acque vi è la salsa, e la dolce; trà venti i freddi, e i caldi, ogni vccello non è canoro, ne ogni stella hà luce vguale: gli Orbi celesti non hanno tutti vna stessa influenza, e moto; sono varie le stagioni; gli elementi e le complessioni; e con la varietà si gouerna il tutto.³²

Ridico, che il Mondo è vario, e vari sono gli humori; & à variati gusti vogliono variate cose: non tutti sono per star rinchiusi ne' chiostri, ne si concederebbe per non annichilar la nostra spezie: vi sono sempre stati, e giostre, e tornei, e danze, e Comedie [...]. Se gli huomini vestissero tutto d'vn colore, si torrebbe la vaghezza di quella varietà, che si è compiaciuto il Sommo Facitore di far vedere, e sarebbe quasi vn'abuser' i fauori del Cielo.³³

Con una retorica acrobatica che certo non passava inosservata ai suoi più accorti spettatori, il *Giasone* sembra dunque recuperare e mettere in scena in maniera allusiva –stilizzandolo nello scontro verbale tra Ercole e Besso sulla “mollezza” dell’eroe protagonista– il contemporaneo dibattito intorno alla liceità del teatro o, più in generale, di quelle “forze effeminanti” che nel teatro si incontrano: l’amore e la musica. Se i teatranti difendevano il teatro come ineliminabile aspetto della varietà del mondo stabilita dal “Sommo Facitore”, così Besso difende Giasone in quanto uomo che acconsente al suo destino di amante e non di guerriero.

Quello tra Ercole e Besso, d'altra parte, è uno scontro verbale che Cicognini sigilla con un distico fulminante: «ERCOLE. Sei troppo effeminato. / BESSO. Di femmina son nato»³⁴. Da un lato l’eroe del rigore si appropria dell’accusa di effeminatezza echeggiante negli scritti dei moralisti più radicali; dall’altro il difensore del mondo e della sua libera policromia rivendica la comune origine dell’uomo dal corpo della donna. La paraetimologia sottesa alla folgorante battuta di Besso dichiara infatti che nessuno può davvero sfuggire ad un

32 Niccolò Barbieri, *La supplica ricorretta, et ampliata. Discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame Diretta à quelli, che scriuendo, ò parlando, trattano de' Comici, trascurando i meriti delle azzioni virtuose*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1636, p. 93. Il valore di questo testo come punto d'arrivo e *summa* delle apologie comiche italiane è stato rilevato da Ferdinando Taviani, nell'introduzione all'edizione da lui curata: Niccolò Barbieri, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971 (ora Bologna, Cue Press, 2015²).

33 Niccolò Barbieri, *La supplica ricorretta, et ampliata*, pp. 114-115.

34 Giacinto Andrea Cicognini, *Giasone*, p. 21.

possibile destino di effeminazione, proprio per la ragione evidente che tutti, uomini e donne, sono *ex femina nati*.

Ercole mantiene a lungo nel corso del dramma il ruolo di personaggio-coscienza di un Giasone abbandonato ai piaceri amorosi. Nella seconda scena del primo atto, ad esempio, rimprovera Giasone per aver abbandonato la sposa Isifile, e per aver ceduto con troppa facilità a un nuovo amore («un nuovo segno / Di troppo molle effeminato ingegno»),³⁵ mentre nella scena undicesima dell'atto secondo sdegnava gli amoreggiamenti tra l'eroe e la regina Medea, sognando per l'amico un ben diverso destino guerresco: «vorrei, con tua pace, / Vederti trionfar maschio soldato, / Non sempre effeminato».³⁶ L'insistenza del tema ha ovviamente notevole peso narrativo. Se l'Achille di Strozzi recalcitrava dinnanzi a una femminilità obbligata, e sognava il momento della liberazione, del *ritorno* al maschile, al contrario Giasone –cantato sul registro femminile di contralto– resta per buona parte del dramma coerente con la sua scelta di sottomissione alla forza effeminante dell'amore. È uno scarto narrativo notevole, che trova anche un preciso e, forse, simbolicamente citazionistico momento testuale. Se, per far coincidere propensione interiore e aspetto esteriore, Licomede invitava Achille a liberarsi della veste muliebre per indossare l'armatura («sù sù, squarcia la gonna, e vesti l'armi»),³⁷ lo sdegnato Ercole non può fare a meno di proporre a Giasone un processo esattamente inverso: «Posa l'armi, Giason, vesti la Gonna».³⁸ Nel mondo bicromo di Ercole, l'eroe che sceglie l'effeminatezza deve coerentemente spogliarsi dei simboli virili.

Solo nella scena sedicesima dell'atto terzo, l'inevitabile scioglimento rimetterà ordine nell'interiorità dell'eroe, sconvolta dall'anarchia amorosa. Posto davanti alla scelta tra i suoi due amori –quello sponsale e quello sensuale– Giasone si accorge infine di vivere un disequilibrio interiore: «Il mal' dell'Alma / Contamina il vigor del viver mio, / Mortifica le membra, / E nell'Abisso di mortal' Cordoglio, / In estasi di duol l'anima scioglio».³⁹ Aver ceduto all'amore di Medea appare in conclusione all'eroe del Vello come un mal d'anima, un'estasi dolorosa che «mortifica le membra» (eco, forse, del «mortificato Acchille» dello Strozzi).

35 *Ibidem*, p. 24.

36 *Ibidem*, p. 80.

37 Giulio Strozzi, *La finta pazza*, p. 50.

38 Giacinto Andrea Cicognini, *Giasone*, p. 24.

39 *Ibidem*, p. 116.

E siamo alle ultime pagine del dramma: Isifile, che pure Giasone ha cercato di assassinare e che è salva solo per un fortunoso equivoco, dichiara ancora una volta il suo amore per l'eroe fedifrago; questi, davanti a tanta invincibile fedeltà, finalmente capitola: «E mentre in ogni cor la gioia abbonda, / Vn contento improvviso / Le trascorse vicende / In mar d'amico oblio chiuda, e confonda. / Vinto, vinto son' io, / Figli, moglie, cor mio». ⁴⁰ Nel rassicurante *dénouement*, il protagonista è infine ricondotto ai suoi dovuti ruoli familiari di maschio 'regolare': marito e padre.

Dopo aver messo a tema ed indagato le ampie possibilità narrative di un eroe che rifiuta il suo ruolo di "seguace di Marte", e sceglie di farsi guidare da una "amorosa Stella", il *Giasone* si chiude insomma con un frettoloso ossequio all'ordine dei generi.

«Roma vide cangiar lo scettro in gonna?». *Di effeminatezza come tirannia*

Oltre l'orizzonte narrativo delineato dal *Giasone* stava ormai solo la costruzione di un antieroe dall'effeminatezza sfrontata, coerente fino all'ultimo istante, capace di negare qualsiasi rassicurante ricomposizione del conflitto: il teatro veneziano della seconda metà del Seicento, tuttavia, non osò arrischiare un protagonista siffatto.

Tra il 1667 e il 1668 sono non a caso elaborate a Venezia due diverse versioni di *Eliogabalo*, dedicate al controverso imperatore romano. La prima, con musiche di Francesco Cavalli su libretto di un'anonima "Veneta penna erudita", non vedrà la luce se non parecchi secoli più tardi (se ne conserva il manoscritto e l'opera è stata messa in scena solo in tempi molto recenti); ⁴¹ la seconda interviene invece sulla precedente per emendarla: con libretto di Aurelio Aureli e partitura di Giovanni Antonio Boretti, è allestita al Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia per il Carnevale del 1668. ⁴² L'opera di Cavalli fu infatti al centro di una vicenda di "censura preventiva" e di riscrittura, che è stata accuratamente ricostruita da Mauro Calca-

⁴⁰ *Ibidem*, p. 125.

⁴¹ Le citazioni qui pubblicate sono tratte dal manoscritto inedito, con testo anonimo e partitura di Francesco Cavalli: *L'Eliogabalo del sigr Fran.co Cavalli* (ms. 1667): Biblioteca Marciana di Venezia, *Contarini It.* IV, 358 [=9882]. Mauro Calcagno ha curato nel 2004 un'edizione, ancora non pubblicata, cui hanno fatto riferimento diverse messinscene contemporanee (Bruxelles 2004, New York 2013, Parigi 2016).

⁴² Aurelio Aureli, *Eliogabalo drama per musica nel famoso Teatro Grimano l'anno 1668*, In Venetia, per Francesco Nicolini, Si vende in Spadaria, 1668.

gno sulla base di ricerche d'archivio: essa coinvolse non solo gli autori dell'opera, che furono entrambi sostituiti, ma anche il direttore del teatro, Marco Faustini, che durante la *querelle* lasciò l'istituzione a due nuovi direttori, i fratelli Grimani.⁴³ Il primo *Eliogabalo* causò dunque un vero e proprio sisma culturale nel mondo teatrale veneziano, le cui tracce emergono con evidenza dalla pur elusiva epistola al lettore che Aurelio Aureli fa precedere alla stampa del suo dramma: «m'è conuenuto impensatamente per vigoroso commando di chi deuo obbedire terminar frettolosamente questo mio Eliogabalo parto legitimo della mia penna in tutto diuerso di costumi, e d'attioni dall'altro».⁴⁴

Quali “Costumi” e quali “Attioni” del primo Eliogabalo furono così inaccettabili da far scattare a Venezia il meccanismo della proibizione e della successiva revisione?

L'opera di Cavalli si svolge a Roma nell'anno 222 e narra gli ultimi giorni di regno di Eliogabalo, traendo ispirazione dal dettagliato racconto delle *Historiae Augustae*.⁴⁵ In una Roma lussuosa e decadente, l'imperatore si percepisce come un dio al di sopra delle leggi e si dedica solo al piacere, aiutato dai suoi cinici servitori, Zotico e Lenia. Controparte eroica e virile di Eliogabalo è il cugino Alessandro, amatissimo dai pretoriani e suo successore designato che, per quanto insofferente alle azioni dell'imperatore, gli rimane fedele. Nel frattempo, tuttavia, Eliogabalo teme il crescente favore dei Romani nei confronti del cugino, e progetta di assassinarlo.

Il cuore del dramma sta, come nei casi precedenti, nell'intreccio amoroso (in questo caso particolarmente intricato): Alessandro ama Gemmira, la sorella del prefetto pretorio Giuliano; questi a sua volta è legato alla nobile romana Eritea. Eliogabalo, che desidera entrambe le donne, ha già violentato Eritea, tranquillizzandola poi con una promessa di matrimonio che non intende mante-

43 Mauro Calcagno, *Censoring Eliogabalo in Seventeenth-Century Venice*, «The Journal of Interdisciplinary History», 36, 2006, pp. 355-377. La nozione di “censura” utilizzata da Calcagno è da intendere in senso ampio, come movimento generato dall'interno del processo di produzione teatrale e non tanto come procedimento tecnico esercitato da un organismo preposto. Su meccanismi più strutturati di censura e controllo della musica nell'Italia post-tridentina si rimanda a Manuel Bertolini, *Un ambiguo sodalizio. Percorsi di musica e storia religiosa nella prima età moderna*, Milano, Unicopli, 2019.

44 Aurelio Aureli, *Eliogabalo*, sig. A3(r).

45 Aelius Lampridius, *Antoninus Elagabalus*, in *Scriptores Historiae Augustae*, with and English Translation by David Magie, II, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924, pp. 104-177.

nere, e ora immagina complicati stratagemmi per possedere anche Gemmira. Al termine del dramma, sarà proprio il tentativo di violare Gemmira a condurre Eliogabalo alla morte: accorsi in aiuto della donna, i pretoriani porranno fine alla vita e al regno del mai pentito tiranno.

L'effeminatezza di Eliogabalo (esplicitata dalla sua stessa serba e complice, Lenia: «Eliogabalo è molle, effeminato, / amoroso, lascivo»)⁴⁶ non è dunque più, come in *Giasone*, cedimento all'amore che impedisce il compimento eroico; si fa piuttosto (e pericolosamente) cifra politica dell'inadeguatezza al regno. Eliogabalo è un sovrano disinteressato rispetto alle richieste dei suoi stessi pretoriani («Nulla à me di costoro importa al fine»),⁴⁷ mancante della parola data («Che promesse? che fê? che giuramenti? / La fê che non osservo / acquista nome, e pompa / decoro della legge, è ch'io la rompa»),⁴⁸ sfrontato davanti al destino («Di voi già non pavento Astri spietati / De i Cesari al fin dormono i fati»)⁴⁹ e blasfemo («qui dentro'l mio Regno / Giove non hà giurisdiction, né rei»)⁵⁰. La figura androgina dell'uomo che canta con voce femminile rappresenta dunque un sovrano che pretende di avere giurisdizione su ogni angolo della natura: simbolo del delirio di onnipotenza, il canto del soprano nel ruolo di Eliogabalo non è insomma altro che la voce, irredimibile, del potere che si fa puro desiderio e, quindi, caos.⁵¹

Cuore di quest'ambizione totalizzante è la seconda parte del primo atto, occupato dal lungo episodio del "Senato delle donne" (scene 8-17). Istituyendo un Senato femminile, Eliogabalo potrà raccogliere in assemblea tutte le più belle donne romane; avrà così occasione per violentare Gemmira, che sarà alla sua mercé perché privata della protezione di Alessandro e di Giuliano: «Odi un pensier, che già più di m'è nato. / Decreterò alle femine un senato. / Disporò

46 *L'Eliogabalo del sig.r Fran.co Cavalli*, f. 35(r).

47 *Ibidem*, f. 4(r).

48 *Ibidem*, f. 7(v).

49 *Ibidem*, ff. 9(v)-10(r).

50 *Ibidem*, f. 72(v). Si veda inoltre *Ibidem*, ff. 62(r)-62(v): «ELIOGABALO. Per l'onda sacra d'Acheronte io giuro. / LENIA. Così giuran li Dei. / ELIOGABALO. Io giuro come fan gl'eguali miei».

51 Non si può fare a meno di intravedere in questo *Eliogabalo* desiderante ed estremo un inconsapevole antecedente di un altro dramma centrato sul desiderio e la tirannia, il *Caligula* (1944) di Albert Camus. Come nell'opera che stiamo leggendo, il testo camusiano racconta –pur in tutt'altro contesto– la sfrenatezza del desiderio, che si manifesta nello stupro, nell'assassinio e, anche, nella fluidità di generi: all'inizio del terzo atto, infatti, Caligola entra in scena *en travesti*, facendosi adorare nelle vesti di una Venere crudele e terrena.

lor le cariche e gli honori, / tù inviterai Gemmira, / Io porò studio
à terminar gl'amori».⁵²

Spetta ai fedeli Lenia e Zotico realizzare la parodica istituzione, nella quale Eliogabalo interviene infine come *primus inter pares*, indossando abiti da donna: «Ecomi d'huomo trasformato in femina / In Toro, in Cigno, in oro / Giove si tramutò: mi cangio anch'io / né son da meno del Tonante Dio».⁵³ Nel senato delle donne, l'effeminatezza di Eliogabalo trova infine la sua resa figurativa (il vestito femminile) e verbale («Ecomi d'huomo trasformato in femina»), che è anche dichiarazione della propria blasfema onnipotenza metamorfica: la divina capacità trasformativa di Zeus si perverte ora nel travestitismo dell'imperatore tiranno.

Il vasto episodio consente d'altra parte all'anonimo librettista di giocare a lungo sul *tòpos* (dichiaratamente misogino) della repubblica delle donne come Stato perverso. Si veda, ad esempio, l'apostrofe di Eliogabalo alle senatrici («A voi del Regno mio / femine migliori parti Heroico sesso / decorosi sostegni / commilitone dell'imprese auguste / hor concedo il Senato. In questo punto / cominci il nostro Impero, / degn'è di voi, degn'è di me il pensiero»)⁵⁴ il cui sottinteso, neanche troppo velato, è che l'impero di Eliogabalo (un regno perverso, effeminato) trovi compimento in un rovesciamento politico che pone il potere nelle mani delle donne, e che l'idea di un senato femminile possa concepirsi solo nella mente di un re del disordine e del caos. Oppure si veda il gioco delle donne bendate, nella scena 15, in cui le nobili romane devono indovinare chi le stia abbracciando: il gioco deve consentire ad Eliogabalo di avvicinare Gemmira, ed è sottolineato dal commento misogino di Zotico: «Questo pensier à me stupor non reca, / che le donne faran tutto alla cieca».⁵⁵

L'intento dell'anonimo estensore del libretto era forse niente più che un divertimento beffardo, uno sberleffo pienamente calato nel clima di sovversione del carnevale veneziano; e tuttavia questo episodio – che poteva essere letto come una satira graffiante sul Senato della *Serenissima* – fu con ogni probabilità una delle principali cause del ritiro dell'opera.⁵⁶ Dal punto di vista scenico e narrativo, l'epi-

52 *L'Eliogabalo del sigr Fran.co Cavallj*, ff. 27(r)-27(v).

53 *Ibidem*, ff. 40(r)-40(v).

54 *Ibidem*, ff. 42(v)-43(r).

55 *Ibidem*, f. 45(r).

56 Si veda a questo proposito il commento di Calcagno, *Censoring Eliogabalo*, p. 369: «the Senate episode [...] could well have caused offense, particularly to the owner and impresario of the theater SS. Giovanni e Paolo, Giovanni Carlo Grimani, who was destined to become a member of the Venetian Senate».

sodio è però certamente di grande interesse per la sua fitta trama di travestimenti, equivoci e inganni, messinscena nella messinscena, che ne fanno un gustosissimo momento metateatrale.

Lo stratagemma del Senato infine fallisce per l'improvviso ingresso di Eritea, la donna cui Eliogabalo ha promesso le nozze e che non è stata invitata nell'assemblea: l'indignazione di Eritea, sebbene tempestivamente placata dalla serva Lenia, impedisce ad Eliogabalo («tiran lascivo»)⁵⁷ di soddisfare il proprio desiderio. L'opera procede nel secondo e nel terzo atto con un intreccio serrato, scandito dai diversi sotterfugi che l'imperatore e i suoi servi orchestrano al fine di ottenere il duplice obiettivo della seduzione di Gemmira e della morte di Alessandro.

Frattanto si sviluppa anche il tema del regicidio, che innerva tutta l'ultima parte dell'opera e conduce all'epilogo del dramma.

Un primo accenno si ha nella scena seconda del terzo atto, quando Gemmira e Eritea chiedono a Giuliano di uccidere l'imperatore per riscattare il loro onore ferito: il capo dei pretoriani inizialmente esita, ma incalzato dalle due donne («GEMMIRA, ERITEA. Porgati al suo morir strada opportuna / già de' suoi lussi rei satia è fortuna»)⁵⁸ si prepara a compiere l'attentato. Nella scena sesta, Giuliano sta per uccidere Eliogabalo, quando viene fermato da Alessandro («Tu reo di fellonia? / Taccio, mà sol perché / fratello sei dell'adorata mia»)⁵⁹. Infine, nella scena decima del terzo atto, lo scontro ideologico tra l'opportunità del tirannicidio e l'impossibilità (morale e religiosa) di uccidere un re legittimo si fa incalzante e serrato:

GIULIANO. Di mia sorella attenderò lo stupro?

ALESSANDRO. Uccidi ogni pensier della sua morte.

GIULIANO. Delle sue colpe infastidito è il cielo.

ALESSANDRO. Fiscal non sei della Giustizia eterna.

GIULIANO. Mi porse il ferro in man l'honor, il zelo.

ALESSANDRO. Difendati il consiglio, e non la spada.

GEMMIRA. Se per sposa mi vuoi convien ch'ei cada.

ALESSANDRO. S'altra via non si trova à lui ti cedo.⁶⁰

Da un lato Giuliano e Gemmira sono convinti che la perversione irredimibile di un imperatore «molle, effeminato» possa aver fine solo

57 *L'Eliogabalo del sig.r Fran.co Cavalli*, f. 56(v).

58 *Ibidem*, f. 86(v).

59 *Ibidem*, f. 98(r).

60 *Ibidem*, ff. 107(v)-108(r).

con la sua morte, dall'altra Alessandro sostiene fino all'ultimo che non spetta all'uomo farsi giudice divino. Alla fine, proprio l'uomo che più trarrebbe vantaggio dalla morte del tiranno, nega ogni spazio di possibilità all'assassinio, rimettendo la sorte di Eliogabalo nelle mani di più alti giudizi: «Viva l'Imperator, viviamo noi / punisca il Ciel i delinquenti suoi».⁶¹ E tuttavia –malgrado Alessandro– l'avventura politica di Eliogabalo non può compiersi se non nella morte. Essa avviene fuori scena ed è narrata da una sconvolta Gemmira:

GEMMIRA. Egli nelle mie stanze entrato à forza / impudico, Tiranno,
al Ciel ribelle / con violenza indegna / assalita m'havea, / e già
femina imbellè / contro le forze sue più non potea / quando all'alte
mie strida / delle nostre militie accorsa schiera / di più colpi l'uccise
/ e riserbò la mia honestade intera.⁶²

In una convulsa, dinamica successione di interventi e di stati emotivi, Giuliano esulta, mentre Alessandro invoca la punizione dei regicidi («GIULIANO. / È tal il fin degl'empi. / ALESSANDRO. Mà si barbari essempli / non lascierò impuniti / doveano quei Guerrieri / impedir l'atto indegno / mà non troncar il Capo al Latio Regno»),⁶³ nel frattempo accorre in scena anche Eritea, che narra lo scempio del regale cadavere: «ERITEA. Di polve e sangue intriso / per le vie strascinato, / deriso, calpestato, / il scelerato, l'empio, / come la purità vivendo offese / lacero avanzo della plebe irata / la purità del Tebro anco hà macchiata».⁶⁴ Alessandro insiste ancora nel proposito di punire chi ha ucciso Eliogabalo e ha profanato il suo corpo («Siano i primieri rei fatti captivi / ò essanimati, ò vivi»),⁶⁵ ma Gemmira, Eritea e Giuliano riescono infine a convincerlo che la morte dell'imperatore «molle, effeminato» è stata la volontà del cielo:

GEMMIRA. A che vuoi vendicar l'estrema sorte / di chi m'insidiò?
ERITEA. Di chi mi violò?
GIULIANO. Di chi à te stesso procurò la morte?
ALESSANDRO. Ben cred'io che così volesse il cielo / perché è comun
l'errore / e negl'eccessi in general seguiti / son, perché tutti rei, tutti
impuniti.⁶⁶

61 *Ibidem*, f. 110(r).

62 *Ibidem*, ff. 119(v)-120(r).

63 *Ibidem*, f. 120(r).

64 *Ibidem*, f. 120(v).

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*, ff. 121(r)-121(v).

Un pericolosissimo commento politico, che giustifica la rivolta e il regicidio purché la colpa sia collettiva e maggioritaria, chiude il controverso atto terzo di questo complesso *Eliogabalo*.⁶⁷ E non si sfugge al pensiero che proprio questo finale, insieme all'episodio del Senato delle donne, costituisca il primo e principale motivo del meccanismo repressivo che tolse al dramma l'onore delle scene.

Se si confronta infatti il testo dell'anonimo con quello messo in scena e stampato dall'Aureli nel carnevale 1668, e che si autoproclama «in tutto diuerso di costumi, e d'attioni»⁶⁸, ci si accorge che proprio questi due momenti – il Senato delle donne e il regicidio finale – costituiscono la principale distanza tra i due testi. L'*Eliogabalo* riscritto da Aureli ha sotto tutti gli altri aspetti le medesime caratteristiche del suo pre-testo: da un lato un protagonista che è un sovrano tirannico, blasfemo, che tesse intrighi e medita assassini, mosso unicamente dalla lascivia e dal desiderio; dall'altro, come nell'archetipo, un Alessandro saggio, eroico e fedele, che non ambisce al regno neppure quando i pretoriani lo acclamano nuovo Cesare, e che usa per frenare gli ardori rivoltosi i medesimi argomenti del suo “gemello” censurato: non spetta agli uomini, ma a Giove, punire i sovrani malvagi.⁶⁹

La scena del Senato, invece, assume nel secondo testo una posizione, una struttura e una rilevanza completamente nuove. Siamo ora non più nelle fasi iniziali dello spettacolo, ma nell'atto terzo, ormai quasi all'*explicit* del dramma. Anche qui Eliogabalo concede il Senato alle donne, e lo presiede in vesti femminili, ma le vaste scene dell'archetipo si riducono a soli sette versi: «O del Regno Latino / femmine miglior parte, / commilitoni audaci, / vaghe pompe del Tebro, eccouì Augusto / d'Huomo in donna cangiato, / per com-

67 A rendere ancor più rischioso questo finale, l'anonimo aggiunge anche un'ulteriore chiosa “democratica” nell'avvio del regno di Alessandro: si veda *Ibidem*, f. 122(r): «ALESSANDRO. Per ringratiarvi ò grandi, / son le voci ineguali al mio desio. / Compagni miei, non sudditi sarete, / e nel commando mio, / le Leggi che son vostre ubbidirete».

68 Aurelio Aureli, *Eliogabalo*, sig. A3(r).

69 *Ibidem*, pp. 71-72: «DOMIZIO. Eliogabalo mora; / Spegna l'onda del Tebro / La lasciua di Roma, / D'Alessandro la chioma / Cinga serto latino. / Nuouo Cesare sei, ciascun t'adora. / Eliogabalo mora. ALESSANDRO. Eliogabalo viua: io non pretendo / Imporporarmi in sì lasciuo sangue / Il regio manto ò insidiarli il regno. DOMIZIO. Del Diadema Roman tu sol sei degno. ALESSANDRO. Gioue, ch'ì Rei castiga / Le sue colpe punisca: à Voi non tocca / Esser del Ciel ministri, ed io non voglio, / Che l'innocenza mia / Di non pensata reità dal Volgo / Calunniata sia. DOMIZIO. Viua Alessandro: regni / La sua bontà, cada la tirannia».

piacerui ò Belle / vi concedo il Senato». ⁷⁰ Da un lato la stilizzazione estrema toglie ogni connotazione politica all'episodio, restituendolo alla sua funzione antiquaria di puro ossequio alla fonte storiografica. D'altra parte, la brevità assume anche funzione drammatica, perché il Senato è immediatamente interrotto dall'arrivo dei pretoriani rivoltosi, conducendo così al climax e allo scioglimento. Proprio davanti al Senato delle donne, Alessandro rivolge infatti al cugino un veemente monologo di rimprovero:

ALESSANDRO. De' Monarchi romani / Sono queste l'impresè /
O troppo molle effeminato amante? / Qual Cesare imperante /
Roma vide cangiar lo scettro in gonna? / Si trasmutan così gl'Augusti in donna?

CHORO. Eliogabalo mora.

ELIOGABALO. Che tumulti son questi?

ALESSANDRO. Delle ruine tue nunzi funesti. ⁷¹

Recuperando la rima, scontata ma ormai topica ("gonna" / "donna") dei più antichi eroi effeminati del melodramma veneziano –Achille e Giasone⁷²– Aureli di fatto toglie Eliogabalo dalla posizione eccentrica di antieroe irredento in cui lo aveva posto il dramma di Cavalli, e lo ricolloca nella più rassicurante tradizione degli effeminati pentiti: il monologo di Alessandro ottiene infatti –proprio come era avvenuto a suo tempo con il lamento di Isifile per l'eroe del Vello– un'immediata redenzione del lascivo tiranno, riportando a normalità (e senza finale cruento) l'Impero. Eliogabalo riconosce gli errori compiuti, sana con le nozze imperiali il disonore procurato alla nobile romana Flavia, perdona i pretoriani che hanno attentato alla sua vita e si affianca Alessandro come Cesare: «A me compagno / Nell'Impero sarò, come nel Trono; / Di Cesare il bel nome hoggi li dono». ⁷³ Il dramma si chiude con un canto di gioia per Eliogabalo e Flavia, infine sposi: ancora una volta l'eroe effeminato si redime ritrovando la sua naturale dimensione di padre e marito.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 73-74.

⁷² Si ricordino i versi di Giulio Strozzi (*La finta pazza*, p. 34: «Hor dentro a questa gonna / mi fecer diuenire imbelle, e quasi, / Ch'io non dissi, vna Donna»; *Ibidem*, p. 99: «Liberò mi vid'io da' lacci indegni / Della femminea gonna, / Achille, e non più donna») e di Giacinto Andrea Cicognini (*Giasone*, p. 24: «Dimmi come t'affidi, / Sneruato da i piaceri, / Pensieroso di donna, / Di poter adopràr l'armi e 'l coraggio? / Posa l'armi, Giason, vesti la Gonna, / O per far da Guerrier diuen più saggio»).

⁷³ Aurelio Aureli, *Eliogabalo*, p. 75.

«Molti son d'altro parere». *Di labili confini, in conclusione*

L'infrazione dei codici di genere fu certamente rappresentata e tematizzata nel melodramma veneziano, ma sempre a patto di negare e sanare nelle ultime scene – e a discapito di ogni verosimiglianza – l'ambiguità dei protagonisti. Un limite risultava insuperabile: la forza effeminante dell'amore, del desiderio e perfino del potere doveva, infine, essere ricondotta ai rassicuranti territori della norma. L'effeminatezza si poteva mostrare e indagare (e, anzi, trovava proprio sulla carne mutilata dei castrati la sua cifra più cruda ed evidente), ma non poteva spingersi oltre il limite del divertimento giocoso, non poteva arrischiare la pur beffarda satira politica: la vicenda censoria del doppio Eliogabalo mostra che si poteva piacevolmente narrare l'effeminazione del singolo, ma neppure alludere lontanamente a quella dello Stato. Allo stesso modo, era impossibile omettere il momento della redenzione, e men che meno si poteva sostituirla con la rimozione violenta dell'antieroe. Il gioco teatrale ammetteva insomma la disordinata mescolanza di maschile e femminile, purché tempestivamente ricondotta a norma da una rassicurante – per quanto forzosa – redenzione dell'eroe, anche pochi istanti prima della chiusura del sipario.

Il che non significa però che i librettisti non riuscissero a trovare strade – certo ambigue e sottili – per sfuggire alla retorica rigida delle distinzioni di genere: se è vero che i “lieti fini” (gli eroi che rinsaviscono, ritrovando in un modo o nell'altro la propria virilità) mostrano un teatro che viene a patti con la morale e se ne fa in certo modo rassicurante portavoce, è vero anche che, nel corso dei diversi intrecci, l'effeminatezza era di fatto rappresentata e quindi autorizzata dalla pratica scenica (oltre che dalla conturbante presenza fisica e musicale del cantante che, su registro femminile, incarnava l'androgino protagonista). I librettisti, insomma, si collocarono in una sorta di “bilico” tra rispetto della morale istituzionale e libertinismo estetico, «un'efficacissima ribalta – quasi una zona franca, sotto l'egida di una poetica mirante esclusivamente al diletto [...] – sulla quale inscenare la celebrazione (ch'è anche smascheramento) dell'impostura». ⁷⁴

Facendo dell'eroe effeminato il cuore delle loro narrazioni, questi

⁷⁴ Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di) *Storia dell'opera italiana*, VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, p. 16.

testi narrano certo, nei loro finali, un ritorno all'ordine, ma insieme ne mostrano, nel corso degli intrecci, i punti di possibile disequilibrio ed erosione:⁷⁵ l'effeminato della scena barocca veneziana, insomma, mostra e nasconde, scopre e vela, affermando e insieme negando le possibilità di infrazione dei codici.

Basterà tornare per un attimo alla *Finta pazza*, all'ironico momento del cambio d'abito d'Achille, per vedere in atto questo doppio movimento:

ACCH. Dolce cambio di natura, / donna in huomo trasformarsi, /
 Huomo in Donna tramutarsi, / Variar nome, e figura. / Non son
 più Fillide bella, / Son Acchille hoggi tornato: / quanti inuidiano il
 mio stato, / Per far l'huomo, e la donzella? / Io per me non vedea
 l'hora, / Di tornar maschio guerriere: / Molti son d'altro parere, /
 Resterian femmine ogn'hora.⁷⁶

L'Achille che ritorna alla sua patria virile non può fare a meno di ricordare al suo pubblico che non per tutti questo *nòstos* è un viaggio felice verso l'identità ritrovata.

È in questa danza ambigua tra prigionia e libertà, in questa seicentesca “piega” tra anarchia e ritorno all'ordine che il teatro – non ingiustamente temuto dai moralisti come pericoloso esercizio di disvelamento di ombre – riesce a gettare luce sulle zone di confine, sui labili limiti dell'identità di genere, aggredendola criticamente e mostrandola come un puro gioco scenico, un cambio d'abito, o una spericolata acrobazia della voce.

Abstract: Il timore che l'uomo, sottoposto a pratiche considerate effeminanti, potesse “regredire” allo stato femminile fu un fenomeno culturale centrale nella definizione *early modern* della polarità uomo-donna. In questo contesto, la portata effeminante fu usata come stigma contro pratiche da interdire o controllare e fu tra le principali accuse mosse dalla polemica religiosa contro il nascente teatro professionale. Attraverso la lettura ravvicinata di alcuni libretti prodotti a Venezia tra il 1641 e il 1668, il saggio intende mostrare come gli autori si appropriarono di alcuni *tòpoi* della polemica antiteatrale, costruendo un'acrobazia artistica in cui l'amore veniva visto come “malattia” capace di togliere virilità all'eroe ed era osservato all'interno di una pratica (il teatro, e specialmente il teatro per musica) considerata essa stessa effeminata ed effeminante. Il saggio insegue una progressiva intensificazione di ambiguità, travestitismi e allusioni, mostrando come i librettisti

75 Cfr. *Ibidem*: «[questi testi mettono] a nudo la vacuità dei principi e delle leggi sulle quali si regge l'ordine sociale, e la falsità della storia in quanto fabbrica degli *exempla* menzogneri che di leggi e principi suffragano la menzognera autorità».

76 Giulio Strozzi, *La finta pazza*, p. 58.

del melodramma veneziano tentarono anche al livello testuale un'indagine dei codici di genere e si spinsero fino al limite oltre cui scattò, inevitabile, il meccanismo della censura.

The fear that man, subjected to practices considered emasculating, could “regress” to the female state was culturally central in the early modern definition of the man-woman polarity. In this context, effeminacy was used as a stigma against practices to be banned or controlled and was among the main accusations raised by the religious controversy against the emerging professional theatre. Through the close reading of some librettos produced in Venice between 1641 and 1668, the essay aims to show how the authors appropriated some *tòpoi* of the antitheatrical controversy, building an artistic acrobatics in which love was seen as a “disease” capable of removing the hero’s virility and was observed within a practice (theatre, and especially opera) which was itself considered effeminate and emasculating. The essay revolves around a progressive intensification of ambiguities, transvestitisms and allusions, showing how the librettists of Venetian opera also attempted an investigation of gender codes at the textual level and pushed themselves to the limit beyond which the mechanism of censorship inevitably triggered.

Keywords: censura, effeminatezza, melodramma, teatro, travestitismo; censorship, cross-dressing, effeminacy, opera, theatre.

Biodata: Alessandro Melis si è laureato in *Lettere Classiche* presso l’Università di Firenze, dove ha ottenuto poi il titolo di Dottore di ricerca in *Letterature Compare*; il suo principale campo di ricerca è la storia del teatro, con particolare riferimento alla polemica antiteatrale della prima età moderna. Il suo studio del teatro non si limita tuttavia solo all’ambito teorico: dal 2006 studia la pratica attorica, frequentando corsi tenuti -tra gli altri- da Michael Margotta (*Actor’s Center*) e Cathy Marchand (*Living Theatre*). Dal 2019 è docente di ruolo di *materie letterarie* in una scuola secondaria di Firenze (alessandro.melis@unifi.it).

Alessandro Melis graduated in *Classical Studies* from Florence University, where he received a PhD in *Comparative Literature*. His main field of research is the history of theatre, with particular attention to the antitheatrical controversy which characterised the early modern age. So as not to limit the study of theatre exclusively to theory, since 2006 he has been training as an actor, taking part in workshops held -among others- by Michael Margotta (*Actor’s Center*) and Cathy Marchand (*Living Theatre*). Since 2019, he has been a tenured professor of *Italian, History and Geography* in a Florentine secondary school (alessandro.melis@unifi.it).

MASSIMO STELLA

Achille tra le rose (negli anni di Napoleone). Femminilizzazione del guerriero nella Penthesilea di Heinrich von Kleist¹

La tua destinazione, cara amica, o la destinazione della donna in genere, è indubbia e evidente; infatti, quale può essere se non quella di diventare madre e di educare alla terra uomini virtuosi.² Buon per voi che la vostra destinazione sia così semplice e limitata! Per il vostro tramite la natura soltanto vuole raggiungere i suoi scopi, mentre per mezzo di noi maschi anche lo Stato vuole raggiungere i suoi, provocando spesso le più infauste contraddizioni.²

Heinrich von Kleist, *Sull'educazione della donna*, 16 settembre
1800

Geh, mein süßes Kind! Mars ruft dich! Du wirst den Peleiden dir bekränzen: werd' eine Mutter, stolz und froh, wie ich
Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, vv. 2137-2139

1 Dove non è altrimenti indicato le traduzioni sono mie.

2 La traduzione è di Marina Bistolfi, cfr. Heinrich von Kleist, *Opere*, a cura di Anna Maria Carpi, note di commento a cura di Stefania Sbarra, Milano, Mondadori, 2011. Quanto a *Pentesilea*, oltre all'edizione Mondadori per la collana I Meridiani testé citata, il lettore italiano può riferirsi all'edizione Marsilio con testo a fronte e traduzione di Paola Capriolo, cfr. Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, tr. it. di Paola Capriolo, intr. di Rossana Rossanda, comm. di Claudia Vitale, Venezia, Marsilio, 2008. Traduzione memorabile quella di Ervinio Pocar, cfr. Heinrich von Kleist, *Teatro*, Parma, Guanda, 1992.

Storicità di Penthesilea, Iliade del desiderio: dall'uomo fatale alla donna fatale

Penthesilea di Heinrich von Kleist è l'*Iliade del desiderio*. Che la guerra sia il significante iconico del desiderio è immemoriale *topos* culturale e poetico. Ma, nel momento in cui Kleist concepisce (tra il 1805 e il 1806) e pubblica (nel 1808) il dramma, la guerra assume filosoficamente allo statuto di *Idee*. Il 13 ottobre del 1806 Napoleone entra a Jena. Celeberrime sono le parole con cui Hegel, in tempo reale, ne immortala l'immagine nella lettera a Niethammer:

Ho visto l'Imperatore, quest'*anima del mondo*, uscire dalla città per andare in ricognizione. È una sensazione meravigliosa vedere un tale individuo che qui, concentrato in un punto, seduto su un cavallo, si irradia sul mondo e lo domina.³

Al filosofo, che sta ultimando la *Fenomenologia dello spirito*, il guerriero e stratega Napoleone, *Weltseele*, "anima del mondo", sembra incarnare *der Geist der Zeit*, "lo spirito del tempo".⁴ E la prospettiva si riconfermerà nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, dove Napoleone (con Alessandro e Cesare) è consacrato come «individuo cosmico-storico».

Ecco che cosa sono i grandi uomini nella storia: i loro scopi privati particolari racchiudono il contenuto sostanziale che è volontà dello spirito del mondo (*Wille des Weltgeistes*). Dobbiamo chiamarli eroi [...]. Perciò dobbiamo riconoscere agli uomini della storia mondiale (*die welthistorischen Menschen*), agli eroi di un'epoca, il merito di aver saputo capire; le loro azioni, i loro discorsi sono il meglio di quell'epoca [...]. Perciò gli altri seguono questi conduttori di anime (*Seelenführern*), poiché si sentono venire incontro la forza irresistibile del loro stesso spirito interiore. Se gettiamo uno sguardo sul destino di questi individui della storia mondiale (*welthistorischen Individuen*), i quali svolsero la professione d'incaricati d'affari dello spirito del mondo (*Geschäftsführer des Weltgeistes*), dobbiamo dire che non fu affat-

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Epistolario*, a cura di Paolo Manganaro (2 voll.), Guida, Napoli, 1983-88, I, 1785-1808, p. 119 (mio il corsivo).

4 Beffardamente Goethe, nemico di tutte le rivoluzioni, in *Faust*, I, pp. 575-577: «Quel che chiamate spirito dei tempi/ è in sostanza lo spirito degli uomini/ nei quali i tempi si rispecchiano./ E questo è spesso così meschino!/ Al primo sguardo si scappa via:/ solo immondizia e vecchia roba inutile,/ o tutt'al più tragedie di duci e paladini/ infarcite di massime di vita/ che stanno bene in bocca ai burattini!» (tr. it. di Andrea Casalegno).

to felice. Essi non giunsero alla quiete del godimento, tutta la loro vita fu lavoro e fatica, la loro intera natura fu quell'unica passione. Muoiono presto, come Alessandro, o sono ammazzati come Cesare, oppure sono deportati a Sant'Elena, come Napoleone.⁵

L'uomo fatale, l'uomo «cosmico-storico», è per antonomasia uomo di guerra, poiché questo è lo strumento con cui l'*Idee* muove gli stati e i popoli non solo all'affermazione di sé, ma soprattutto al cambiamento e al perfezionamento. La guerra è un'astuzia della ragione (*List der Vernunft*) dietro alla quale l'*Idee* agisce.

Ma se Hegel è eccellente *spettatore* –entusiasta e simpatetico– di quel teatro bellico e geopolitico che culmina nella celeberrima battaglia di Jena (14 ottobre 1806), dall'altra parte del proscenio Carl von Clausewitz vi compare come *attore* in prima persona, sul *campo*, sul *palcoscenico*, vinto e prigioniero di guerra. È, appunto, von Clausewitz a fornire la parola-chiave che nomina l'*Idee* della guerra ovvero la sua “forma”: *Zweikampf*.

Non entreremo in alcuna delle farraginose definizioni pubblicistiche della guerra, ma ci atterremo piuttosto al suo proprio elemento, e cioè al *duello*. La guerra non è altro che un duello su vasta scala. Se volessimo concepire come un'unità l'innumerabile quantità di duelli che compongono una guerra, lo faremmo al meglio se ci rappresentassimo due contendenti. Ciascuno fa ricorso alla violenza fisica per costringere l'altro a sottomettersi alla sua volontà. Il suo primo obiettivo è quello di far cadere l'altro e di renderlo così incapace di ulteriore resistenza. *Sicché la guerra è un atto di violenza per costringere l'altro a compiere la nostra volontà*.⁶

Che la riduzione della guerra moderna alla forma del duello sia un arcaismo è cosa evidente: prospettiva regressiva, posizione

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, tr. it. a cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 28.

6 «Wir wollen hier nicht erst in eine schwerfällige publizistische Definition des Krieges hineinsteigen, sondern uns an das Element desselben halten, an den Zweikampf. Der Krieg ist nichts als ein erweiterter Zweikampf. Wollen wir uns die Unzahl der einzelnen Zweikämpfe, aus denen er besteht, als Einheit denken, so tun wir besser, uns zwei Ringende vorzustellen. Jeder sucht den anderen durch physische Gewalt zur Erfüllung seines Willens zu zwingen; sein nächster Zweck ist, den Gegner niederzuwerfen und dadurch zu jedem ferneren Widerstand unfähig zu machen. *Der Krieg ist also ein Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen*» (corsivo dell'autore), Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, hrsg. Werner Hahlweg, I, 1, 1, Bonn, Dümmler Verlag, 1991.

di un grande conservatore dell'*Ancien Régime* a fronte del trauma napoleonico,⁷ e più in fondo ancora, a fronte della Rivoluzione francese che diffuse il nuovo corso del *Völkskrieg*, della *guerre de peuple*.

Duello, guerra di popolo e «individuo cosmico-storico» sono i tre segni epocali che circoscrivono il movimento drammaturgico di *Penthesilea*. «Vedi su questi campi/ gli eserciti dei Greci e delle Amazzoni/ combattersi come due lupi rabbiosi»⁸ – così Odisseo ad Antiloco. *Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen*: l'immagine del *Zweikampf*, del duello, è evocata immediatamente in apertura dell'azione drammatica. Ma, al v. 556 della scena IV, l'esercito delle Amazzoni è definito, con disprezzo, da Diomede, *Kriegsgesindel*, «plebaglia guerriera»: come fossimo in un teatro di guerra napoleonico, le colline circostanti il campo troiano sono ricoperte da masse di nemici in armi, da nugoli di Amazzoni.⁹ Un soldato dolope descrive le schiere amazzoniche *ein Knäuel, ein verworrener*, «un viluppo confuso», tale che *das Chaos war,/ Das erst', aus dem die Welt sprang, deutlicher*, «il Caos/ da cui il mondo scaturì, era meno intricato».¹⁰ E il duello tra i contendenti, per un verso, e la ressa caotica, dall'altro, diventano, rispettivamente, su due piani diversi ma complementari, *Idea* del desiderio: il duello, *Idea* del desiderio che lega e divide Penthesilea e Achille; la ressa, *Idea* del «desiderio di specie», *Begierde des Geschlechts* ovvero *Geschlechtstrieb*,¹¹ l'impulso sessuale, perché, come sappiamo,

7 Mi sembra pertanto errato interpretare von Clausewitz con lenti hegeliane. Hegel e von Clausewitz vanno certamente letti insieme, ma come poli opposti del dibattito sulla guerra. Né mi persuade la teoria che Hegel e von Clausewitz condividano il metodo dialettico nell'analisi, ma poi divergano sul piano etico-politico, cfr. Yuri Cormier, *War as Paradox. Clausewitz and Hegel on Fighting Doctrines and Ethics*, Montreal, McGill's-Queen University Press, 2016. Tantomeno mi pare valida la posizione di René Girard. Girard ritiene che la concezione clausewitziana della guerra come duello su vasta scala comporti logicamente l'innescò di un'interazione simmetrica tra i belligeranti tesa ad avviare un movimento incontrollabile di *montée aux extrêmes*, e in questo Girard riconosce una profezia dei conflitti globali post-moderni, cfr. René Girard, *Achever Clausewitz*, Paris, Carnets Nord, 2007.

8 *Penthesilea*, vv. 3-5: «Du siehst auf diesen Feldern,/ Der Griechen und der Amazonen Heer,/ Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen».

9 *Penthesilea*, v. 543.

10 *Penthesilea*, vv. 436-438.

11 Prendo in prestito queste due espressioni da Arthur Schopenhauer, specificamente, dal cap. 42 «Leben der Gattung», dei *Supplementi al mondo come volontà e rappresentazione*, cfr. *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Giorgio Brianese, *Supplementi al libro IV*, cap. 42, «La vita della specie», Torino, Einaudi, 2013, pp. 651-659. Non posso qui approfondire i legami di senso tra *Penthesilea* e la riflessione schopenhaueriana sulla volontà e il desiderio – per quanto al dramma-turgo sia preclusa la conoscenza del filosofo, l'affinità problematica e tematica della tragedia kleistiana con il pensiero di Schopenhauer è molto profonda. Leggere il

le Amazzoni sono piombate nel campo troiano per fare prigionieri gli uomini con cui si riprodurranno durante la misteriosa «Festa delle rose». Il duello del desiderio spicca in primo piano e ne occupa la scena; la mischia della *libido* costituisce invece lo sfondo della rappresentazione. E l'uno e l'altra sono violenza: violenza di una volontà contro una volontà – il duello; violenza involontaria della pulsione – la mischia.

E l'«Individuo fatale»?

Pentesilea a cavallo, non Bonaparte

Ho compiuto l'estremo, quanto le forze umane possono fare, – ho tentato l'impossibile –/ ho messo in gioco tutto;/ il dado, il dado decisivo, ora è fermo, è fermo;/ devo rendermene conto – che ho perso.¹²

Ecco le parole della *Weltseele*. A pronunciarle, questa volta, non è un uomo, un maschio, un eroe, un generale, un re, un *Führer*. È una donna, un'eroina, una *Führerin*. Non Alessandro, non Cesare, non Napoleone. Ma Pentesilea. E il rovesciamento è duplice perché nella tradizione antica è Achille a uccidere Pentesilea, mentre nel *Trauerspiel* kleistiano è Pentesilea che uccide Achille. Non potrebbe esserci enfasi più forte. Perché, allora, è una *donna fatale* e non un uomo ad occupare il centro della scena? Perché il *welthistorisches Individuum*, la *Weltseele* che incarna lo spirito del tempo, è *donna*? E in che senso è *donna* la *Persona* in cui l'Epoca s'incorpora e s'avvera?

Nella scena II, forse la più iconica del dramma, l'autore immortalava l'Amazzone in una visione che sembra contendere antifrasticamente con la celeberrima tela di David, *Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard*.¹³ Nel tentativo di piombare su Achille, l'Amazzone si inerpica sul suo cavallo per un dirupo tanto incastellato e scabroso da essere quasi una lama di roccia. Ha esplorato tutte le crepe per trovare un passaggio, vede che non c'è modo di scalare il burrone,

conflitto tra *Wille*, *Wunsch* e *Begierde* che si agita in Pentesilea sullo sfondo dell'inchiesta schopenhaueriana intorno all'*Unbewusst* umano è illuminante.

12 *Pentesilea*, IX, vv. 1303-1307: «Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,/ Hab' ich getan – Unmögliches versucht –/ Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt;/ Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt;/ Begreifen muß ich's – und daß ich verlor».

13 Di cui, come è noto, David realizza cinque versioni tra il 1801 e il 1803. Qui mi riferisco soprattutto alla prima, conservata al Musée national du Château de Malmaison.

ma, come inventando uno spazio che non c'è, incomincia ad ascendere instancabilmente finché giunge ad un blocco di granito su cui a stento potrebbe reggersi un camoscio e da lì, dove non c'è più via d'uscita, si getta come un fulmine a capofitto verso le pendici della rupe, in un rovinare di pietre frananti, come dovesse precipitarsi negli Inferi.¹⁴ È lei, sulla scena kleistiana, l'«anima del mondo» in bilico sull'*Abgrund*, figura del Sublime, della Profondità e della Vertigine. Ma che cos'è dunque il Mondo che in lei si concentra ed esprime? Pur determinata nel suo intento e intrepida oltre ogni immaginabile limite, Penthesilea non trasuda quella compiaciuta e tranquilla sicurezza che appare sul volto giovanile del Bonaparte di David: se tutto intorno a lui voltegga e s'agita, il Console non si scompone e, saldamente eretto sul suo cavallo, indica con il dito meta e comando. Penthesilea, invece, si muove con la burrasca che suscita: è la iena dal cieco furore – *die Hyäne, die blind-wütende*,¹⁵ così almeno appare ai Greci che ascoltano il racconto del capitano. È tutta guidata dal suo desiderio di raggiungere l'avversario. Si tratta soltanto di cieco furore, come dice il greco Antiloco? O è un'altra forma, un altro modo d'essere e stare nel mondo, che nulla ha a che spartire con il dominio e il potere?

Il guasto di Achille: il materno e il dolore

L'Achille kleistiano è donna: il moderno Achille di Kleist prende il nome di «Penthesilea», eroe *en femme*, l'*héros-femme*. È questa una metamorfosi che nulla condivide con l'antico? O è forse proprio l'antico, l'Achille omerico, che suggerisce a un Kleist inquieto, visionario, eccentrico lettore dell'*Iliade*, la chiave per la straniante rigenerazione dell'eroe al femminile?

Non vi sono “fonti” classiche di questo dramma altre che l'*Iliade* (e, come vedremo, le *Baccanti*).¹⁶ Proprio la filologia ci insegna che le notizie frammentarie della tradizione indiretta sull'*Etiopide*, così come i *récits* mitografici sull'Amazzone, non hanno certo ispirato all'autore l'idea creativa della sua tragedia. Né certo si può pensare che le

14 *Penthesilea*, vv. 300-329.

15 *Penthesilea*, v. 331.

16 Vale forse la pena di ricordare che le *Baccanti* sono anche oggetto di particolare attenzione da parte di Hölderlin, a cavallo tra i due secoli. Non solo Hölderlin traduce parte del prologo, ma vede nel mito della nascita di Dioniso il mitologema dell'atto poetico moderno. Sulla rifunzionalizzazione del dionisiaco nelle poetiche del primo idealismo, si veda Manfred Frank, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, tr. it. di Flavio Cumiberto, Torino, Einaudi, 1994, pp. 6-19.

informazioni tratte dal preziosissimo *Gründliches mythologisches Lexicon* (1770) di Benjamin Hederich (letto e riletto anche da Goethe) abbiano fornito a Kleist alcuna ispirazione poetica. Per Kleist, come per noi oggi, Penthesilea non è più che un nome, una leggenda, un'ombra. L'unica donna che abbia combattuto in guerra contro Achille. La rivale femminile di Achille, l'ombra femminile di Achille, verrebbe da dire... Di fatto, se c'è una "fonte" della *Penthesilea*, questa è l'*Iliade*, sulla cui scena, tuttavia, nessuna donna imbraccia le armi e tantomeno alcuna amazzone compare. Ma che cosa, allora, dell'*Iliade* omerica poté rigerminare nella forma della *Penthesilea* kleistiana?

Ecco gli snodi strategici. La pubblicazione nel 1795 dei *Prolegomena ad Homerum* di Wolf aveva, come è noto, decostruito l'idea dell'unità autoriale e quindi la coesione stessa del genere epico. Ed è proprio in conseguenza di questa disgregazione che August Schlegel nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* avanza e percorre la possibilità d'una rilettura *tragica* dell'*Iliade*: Achille è il personaggio-chiave dell'*interpretatio* schlegeliana *sub specie tragoediae*. Qui, ancora una volta per la porta del tragico, entra in scena l'Achille di Hölderlin – molto più significativo, almeno in vista della *Penthesilea* kleistiana (per quanto impossibile la dipendenza interstestuale), dell'Achille reinventato da Goethe nella sua *Achilleide*.¹⁷ L'Achille holderliniano quale ci appare dai due frammenti di *Über Achill* (1799)¹⁸ è l'uomo del futuro o, meglio, sarebbe l'ideale cui l'uomo del futuro potrebbe tendere se il tempo in cui vive il poeta moderno non fosse quello di un irredimibile degrado: Achille è l'uomo della bellezza, dell'intuizione, dell'istinto, della rapidità, della Vita... proprio per questo è destinato, *tragicamente*, a una morte prematura e fatale. Achille è l'incarnazione della *poetische Idee* per eccellenza, là dove il poetico, il politico e l'etico vengono a coincidere in una sola scintilla. Ma soprattutto, l'Achille di Hölderlin è iscritto nel cerchio del dolore e del materno.¹⁹ È il figlio della natura, l'*enfant gâté* della Natura, precisamente: «*enfant gâté* der Natur», come è detto nel frammento 2 di *Über Achill*.²⁰ Perché *enfant gâté*? La

17 Per l'Achille di Goethe, rimando alle osservazioni di Sotera Fornaro: Johann Wolfgang von Goethe, *Achilleide*, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 24-33.

18 Nell'*Hyperion* Achille e Patroclo si fanno doppio della coppia omoerotica Iperione-Alabanda.

19 Interessanti osservazioni, per quanto concise, sull'Achille holderliniano come "eroe moderno", si trovano nel libro di Jürgen Link, *Hölderlins Fluchlinie Griechenland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2020, pp. 219 e 234.

20 Riporto qui il testo del secondo frammento di *Über Achill* (cfr. Friedrich Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hrsg. Johann Kreuzer, Hamburg, Meiner Verlag, 1998, pp. 24-25): «Am meisten aber lieb' ich und bewundere den Dichter aller

formula è ellittica, allusiva, e richiede riflessione. Achille è l'eroe che per troppo amore di madre è stato reso quasi immortale: immerso nello Stige, ma non completamente. Sicché alla madre Achille sempre ritorna onde piangere i suoi dolori, il primo dei quali è la condanna a morire anzitempo e fuori patria: è la scena della lirica *Achill*. La madre di Achille, la Natura ovvero Teti, è ognora in lutto: ognora in attesa che le muoia quel figlio al contempo fortissimo e fragilissimo. Il *guasto* di Achille è l'amore materno: più precisamente, la mortalità è il sigillo dell'amore materno.

In questo specifico punto l'Achille antico e i suoi lettori moderni d'eccezione si incontrano. Nell'*Iliade* Achille è legato indissolubilmente al tema del dolore. Gregory Nagy,²¹ sulla scorta di Leonard Palmer,²² ci ha indicato che, anzi, il dolore è iscritto nel nome di

Dichter um des Achilles willen. Es ist einzig, mit welcher Liebe und welchem Geiste er diesen Charakter durchschaut und gehalten und gehoben hat. Nimm die alten Herrn Agamemnon und Ulysses und Nestor mit ihrer Weisheit und Thorheit, nimm den Lärmer Diomed, den blindtobenden Ajax, und halte sie gegen den genialischen, allgewaltigen, melancholischzärtlichen Göttersohn, den Achill, gegen dieses *enfant gaté* der Natur, und wie der Dichter ihn, den Jüngling voll Löwenkraft und Geist und Anmuth, in die Mitte gestellt hat zwischen Altklugheit und Rohheit und du wirst ein Wunder der Kunst in Achilles Charakter finden. Im schönsten Kontraste stehet der Jüngling mit Hector, dem edeln treuen frommen Manne, der so ganz aus Pflicht und feinem Gewissen Held ist, da der andre alles aus reicher schöner Natur ist. Sie sind sich eben so entgegengesetzt, als sie verwandt sind, und eben dadurch wird es um so tragischer, wenn Achill am Ende als Todtfeind des Hector auftritt. Der freundliche Patroklos gesellt sich lieblich zu Achill und schickt sich so recht zu dem Trozigen. Man siehet auch wohl, wie hoch Homer den Helden seines Herzens achtete. Man hat sich oft gewundert, warum Homer, der doch den Zorn des Achill besingen wolle, ihn fast gar nicht erscheinen lasse. Er wollte den Götterjüngling nicht profaniren in dem Getümmel vor Troja. Der Idealische durfte nicht alltäglich erscheinen. Und er kont' ihn wirklich nicht herrlicher und zärtlicher besingen, als dadurch, daß er ihn zurücktreten läßt (weil sich der Jüngling in seiner genialischen Natur vom rangstolzen Agamemnon, als ein Unendlicher unendlich belaidiget fühlt) so daß jeder Verlust der Griechen, von dem Tag an wo man den Einzigen im Heere vermißt, an seine Überlegenheit über die ganze prächtige Menge der Herren und Diener mahnt, und die seltenen Momente, wo der Dichter ihn vor uns erscheinen läßt, durch seine Abwesenheit nur desto mehr ins Licht gesetzt werden. Diese sind dann auch mit wunderbarer Kraft gezeichnet und der Jüngling tritt wechselweise, klagend und rächend, unaussprechlichrührend, und dann wieder furchtbar so lange nacheinander auf, bis am Ende, nachdem sein Leiden und sein Grimm aufs höchste gestiegen sind, nach fürchterlichem Ausbruch das Gewitter austobt, und der Göttersohn, kurz vor seinem Tode, den er vorausweiß, sich mit allem, so gar mit dem alten Vater Priamus aussöhnt. Diese letzte Scene ist himmlisch nach allem, was vorhergegangen war».

21 Gregory Nagy, *The Best of Achaeans. The Concept of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 70-83.

22 Leonard Palmer, *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*, Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 79.

Achille: *Achilleus* è forma abbreviata di *Akhí-lāyos “colui il cui popolo di guerrieri (laos) è afflitto”. Sia o no questa etimologia da accettare, è invece indubbio che l’arte aedica e la lexis epica giocano sull’affinità paronomastica tra achos, “afflizione”, e Achi-(l)leus. In effetti, per un verso Achille porta dentro se stesso il dolore di una vita breve, e per l’altro egli è ognora causa di dolore egualmente per gli Achei e per i Troiani: la violenza incontenibile delle sue pulsioni ed emozioni affligge tanto l’eroe quanto gli amici e i nemici. Il furore di Achille per l’oltraggio di Briseide, la celeberrima menis, campeggia nel primo verso dell’Iliade come cespite di infiniti lutti per l’esercito greco, mentre l’achos, l’afflizione, per la morte dell’amato Patroclo porterà all’uccisione di Ettore, perdita disastrosa per i Troiani. Dai dolori di Achille, infine, dipendono l’arresto e il riavvio della guerra: le laceranti emozioni dell’eroe sono, infatti, il motore macronarrativo del poema. Il culmine dell’achos di Achille, è, come si sa, l’uccisione di Patroclo. La reazione di Achille alla perdita dell’amato è del tutto anticonvenzionale, soprattutto per un guerriero:²³ una nube nera lo avvolge, si versa la cenere in testa, si rotola e sporca nella polvere, si strappa i capelli, urla terribilmente... Antiloco gli tiene le mani perché ha paura che Achille si sgozzi con la spada in un accesso di furore.²⁴ Non vuole più mangiare. Si stende su Patroclo e non fa che piangerlo;²⁵ e se si stende su di lui è per vegliare che le mosche non entrino nelle sue piaghe e non ne sfigurino il corpo.²⁶ Si staccherà dall’amato solo quando la madre gli promette di sostituirlo in quella veglia e di tenere, lei, lontana da Patroclo la razza selvaggia delle mosche che divora la carne dei guerrieri morti.²⁷ Ma, appunto, è proprio nel dialogo con la madre, accorsa alle urla strazianti del figlio dal fondo del mare, che il dolore di Achille rivela la sua Forma.

Madre mia, [...] / che piacere può esserci per me, se mi è morto l’amico, il compagno, / Patroclo, che mi era caro più di tutti gli altri, / come me stesso? [...] / Oh, fossi restata tu tra le altre immortali del mare / e Peleo avesse sposato una donna mortale! / Ora anche per te ci sarà infinito dolore / quando questo tuo figlio sarà morto, / al

23 Per un’analisi del compianto di Achille su Patroclo, si vedano Christos Tsagalis, *Epic Grief: Personal Laments in Homer’s Iliad*, Berlin-New York, De Gruyter, 2004, pp. 143-151; William C. Clarke, *Achilles and Patroclus in Love*, «Hermes», 106, 1978, n. 3, pp. 381-396.

24 *Iliade*, XVIII, vv. 22-35.

25 *Iliade*, XIX, vv. 4-5.

26 *Iliade*, XIX, vv. 23-27.

27 *Iliade*, XIX, vv. 29-33.

quale non è concesso tornare a casa,/ perché il cuore non mi spinge a vivere/ e a restare tra gli uomini/ [...]. Teti allora piangendo disse: “Sei vicino alla morte, figlio mio, da come mi parli:/ subito dopo Ettore ti è preparato il destino.”/ E, pieno d'affanno, rispose Achille dal piede veloce:/ “Potessi morire anche adesso: non ho difeso l'amico in pericolo di morte./ Molto lontano dalla patria è morto,/ e io che ero la sua difesa gli sono mancato./ E dal momento che io non devo tornare in patria mai più/ e che non fui luce per Patroclo né per gli altri compagni,/ [...] siedo qui presso le navi, inutile peso della terra,/ io che in guerra non ho pari tra gli Achei chitoni di bronzo.”²⁸

Achille, che piange Patroclo come si piangerebbe un figlio, specchia nella madre l'essenza e l'origine del proprio guasto.

Ebbene: non accade che anche Penthesilea – nel cui nome, come in quello di Achille, è iscritto il dolore, *penthos* – sia rinchiusa nel cerchio della fatalità materna, la legge delle madri? E non è nel cerchio della fatalità materna che Penthesilea farà esplodere la rivolta del desiderio?

Effeminare Achille: l'illusione dell'Oggetto

La scena XV, collocata al centro dell'azione drammaturgica,²⁹ è il magico e unico momento di sospensione, di stasi si può ben dire, nel vasto, convulso movimento in cui consiste la *Penthesilea* kleistiana. Sappiamo che quella sospensione è soltanto apparente e, soprattutto, è frutto di un'illusione, se non di un inganno: Penthesilea, disarcionata da Achille, è caduta incosciente ai suoi piedi, sicché, di fatto, ne è la prigioniera. Ma Achille, pregato da Protoe, si piega alla finzione: risvegliatasi la regina dal mancamento, l'eroe le fa credere d'essere lui suo prigioniero, d'essere lui alla sua mercé. L'illusione, l'inganno e la finzione consentono l'incontro tra i due duellanti, un incontro che sarebbe altrimenti impossibile. Illusione, inganno e finzione non sono però un semplice dispositivo drammatico, un artificio della narrazione drammaturgica, e piuttosto costituiscono il sintomo di un evento cruciale e profondo: la costruzione e il contagio dell'*Oggetto*. In che senso?

28 *Iliade*, XIX, vv. 79-104.

29 Ripartita in ventiquattro scene, proprio come l'*Iliade* è ripartita in ventiquattro canti. Si tratta di un elemento largamente osservato dalla critica.

PENTESILEA Ora vieni, dolce figlio della Nereide,/ vieni stenditi ai miei piedi – più vicino/ Su, coraggio! Non avrai forse paura di me?/ Non mi odi, vero, perché ho vinto?/ Parla! Temi colei che ti gettò nella polvere?/ ACHILLE Come i fiori la luce del sole PENTESILEA Bene, ben detto! E allora guardami come se fossi il tuo sole./ [...] Ti prego, Pelide, non credere/ che io abbia mai attentato alla tua vita./ È vero che mi piaceva colpirti con questo braccio,/ ma quando tu cadesti,/ questo petto invidiò la polvere che ti accoglieva.³⁰

Pentesilea è in estasi. Come una vergine tragica in festa, quasi fosse la folle Cassandra euripidea delle *Troiane* che irrompe sulla scena cantando e danzando l'Imeneo,³¹ la regina delle Amazzoni ha incitato il coro a cantare l'inno nuziale.³² Crede, da un lato, di *possedere* finalmente l'oggetto del suo desiderio, della sua passione. Dall'altro, si sente giunta a un limite estremo: *zum Tode war ich nie so reif als jetzt*: «non sono mai stata così matura per la morte».³³ E la regina delle Amazzoni ripeterà questa stessa frase appena consumato lo scempio del corpo di Achille: *Ich bin so selig [...]. Ganz reif zum Tod? o Diana, fühl'ich mich!*³⁴ L'identificazione tra desiderio e morte, come vedremo, è strutturale in *Penthesilea*: il mitema *amor-mors* è certamente di immemorabile tradizione, ma esso viene intellettualizzato e riorganizzato da von Kleist intorno al problema posto all'Essere-del-Soggetto dall'epifania dell'Oggetto.

Pentesilea è tanto fuori di sé dalla gioia quanto dubbiosa. Ha sognato di essere sconfitta da Achille: «Che sogno terribile ho sognato!/ [...] Mi è parso che nella mischia impetuosa/ la lancia del Pelide mi colpisse/ [...] Ero prigioniera, e tra risa di scherno ero condotta alla sua tenda».³⁵ Nondimeno vuole celebrare la «festa delle rose», il *Rosenfest*, che consacra gli accoppiamenti delle Amazzoni con i compagni vinti e conquistati con le armi in battaglia.

Achille è il trofeo di Pentesilea –almeno così lei crede– e si trova dunque ad essere l'uomo con cui ella sembra destinata a congiungersi. Ma la regina vergine, che del sesso nulla sa –nulla della festa le è noto, dice, tranne il nome–,³⁶ il sesso non sa figurarsi, non sa, non

30 *Penthesilea*, vv. 1749-1756.

31 *Penthesilea*, vv. 1631-1664. Per le *Troiane* euripidee rimando invece ai vv. 308-340.

32 Per il canto corale, *Penthesilea*, vv. 1735-1742.

33 *Penthesilea*, v. 1682.

34 *Penthesilea*, vv. 2864-2865.

35 *Penthesilea*, vv. 1555-1571.

36 *Penthesilea*, vv. 2075-2076: «Feste [...] von dem mir bekannt nichts, als der Name: Rosenfest».

può pensarlo. Piuttosto, cerca di immaginarsi, di fingersi nella mente e davanti agli occhi, di dar *forma*, infine, a colui che ora appare in suo dominio. Ma quale forma gli dà?

PENTHESILEA Ebbene, anche tu non ti muoverai più di una giovane colomba/ cui una vergine abbia passato i lacci intorno al collo/. Perché i sentimenti di questo petto, ragazzo, sono come mani, e ti accarezzano. *Gli avvolge intorno le ghirlande* ACHILLE Chi sei tu, donna prodigiosa? PENTHESILEA Ti ho detto di stare fermo! Lo scoprirai presto./ – Ecco, soltanto queste spire di rose/ intorno al tuo capo, al tuo collo – giù sulle braccia, sulle mani, sui piedi – e di nuovo su verso il capo – ecco è fatto./ [...] *Gli pone ancora una ghirlanda sul capo e lo lascia andare.* Adesso ho finito. Oh, guarda [a Protoe], ti prego/, come gli si addice il diffuso splendore delle rose!./ Come brilla il suo volto scuro di tempesta!./ Il giovane giorno, davvero, mia carissima amica,/ quando le Ore lo conducono dai monti/ con perle e diamanti sotto i suoi passi,/ ecco, non appare così tenero e mite./ – Parla: non ti sembra che i suoi occhi brillino?/ – Davvero! A vederlo così, vien da dubitare/ che sia lui./ PROTOE Che vuoi dire? PENTHESILEA Il Pelide! – Parla: fosti tu ad abbattere il più grande dei figli di Priamo/ di fronte alle mura di Troia? Sei davvero tu, tu, che con queste mani/ gli trafiggesti il piede in fuga, e dietro al tuo carro/ lo trascinasti intorno alla città paterna?/ – Parla! Di! Che ti turba? Che ti prende? ACHILLE Sono io. PENTHESILEA *guardatolo attentamente* Dice che è lui.³⁷

37 *Penthesilea*, vv. 1769-1801: «PENTHESILEA Nun denn, so wirst du dich/ Nicht mehr als eine junge Taube regen,/ Um deren Hals ein Mädchen Schlingen legt./Denn die Gefühle dieser Brust, o Jüngling,/ Wie Hände sind sie, und sie streicheln dich. Sie umschlingt ihn mit Kränzen ACHILLES. Wer bist du, wunderbares Weib? PENTHESILEA Gieb her./ Ich sagte still! Du wirst es schon erfahren./ – Hier diese leichte Rosenwindung nur/ Um deine Scheitel, deinen Nacken hin –/ Zu deinen Armen, Händen, Füßen nieder –/ Und wieder auf zum Haupt – so ist's geschehn./ *Sie setzt ihm noch einen Kranz auf die Scheitel und läßt ihn gehn* [...]. Jetzt ist's geschehn. – O sieh, ich bitte dich,/ Wie der zerfloßne Rosenglanz ihm steht!./ Wie sein gewitterdunkles Antlitz schimmert!./ Der junge Tag, wahrhaftig, liebste Freundinn,/ Wenn ihn die Horen von den Bergen führen,/ Demanten Perlen unter seinen Tritten:/ Er sieht so weich und mild nicht drein, als er./ Sprich! Dünkt's dich nicht, als ob sein Auge glänzte?/ Fürwahr! Man mögte, wenn er so erscheint, fast zweifeln,/ Daß er es sei. PROTOE. Wer, meinst du? PENTHESILEA. Der Pelide! – / Sprich, wer den Größten der Priamiden/ Vor Trojas Mauern fällt, warst das du?/ Hast du ihm wirklich, du, mit diesen Händen/ Den flücht'gen Fuß durchkeit, an deiner Achse/ Ihn häuptlings um die Vaterstadt geschleift?/ Sprich! Rede! Was bewegt dich so? Wes fehlt dir? ACHILLES Ich bin's./ PENTHESILEA *nachdem sie ihn scharf angesehen* Er sagt, er sei's».

Il gioco è chiaro: *Wer bist du? Man mögte fast zweifeln, daß er es sei. Hast du ihm wirklich, du? Er sagt, er sei...* – Chi sei tu, donna prodigiosa? – chiede Achille a lei. E di rimando Penthesilea a domandargli: – Sei tu, sei proprio tu? – e a commentare: – Verrebbe da dubitare che sia lui... Dice che è lui. L'incontro tra i due duellanti mette in crisi l'Essere. E la crisi è tutta di Penthesilea. Se infatti Achille la interroga: – Chi sei tu donna prodigiosa? – è solo per rimarcare il proprio stupore di fronte a una donna che sappia agire e parlare come lei. Achille non ha dubbi su Penthesilea: *du sollst den Gott der Erde mir gebären*, «Tu devi partorirmi il dio della Terra!»,³⁸ le dirà quando il velo dell'inganno cade alla fine della scena XV. Penthesilea, invece, ha un dubbio attanagliante, che la getta autenticamente nell'angoscia: chi è, che cos'è ciò che ha di fronte? È davvero lui il Pelide, l'uccisore di Ettore, del quale ha tanto sentito raccontare? È davvero lui quel «Marte in persona» (*Mars selbst*), quel «Dio della guerra» (*Kriegsgott*), che l'ha «abbagliata» (*Gebendet stand ich*), quando lo vide per la prima volta, «come quando di notte un fulmine cade dinnanzi al viandante» (*wie wenn zur Nachtzeit, der Blitz vor einen Wandrer fällt*)?³⁹ È proprio lui «l'eterno pensiero, l'eterno sogno» (*ewiger Danke, ew'ger Traum*) di Penthesilea? Quello la cui immagine Penthesilea vedeva intessuta «in ogni maglia grande e larga» (*in jeder Masche, weit und groß*) della «rete del mondo ornata di figure» (*Die ganze Welt lag wie ein aufgespanntes Musternetz*)?⁴⁰

L'incontro con l'Oggetto del desiderio è alienante. Pone innanzitutto, a un primo stadio, il problema dell'avere, del possedere: Penthesilea è ossessionata dall'idea di vincere, cioè di *avere* in mano propria l'Oggetto-Achille. È per questo che lo incatena “con le rose”, che gli intima: *Ich sagte still!* –, che gli ordina: *Ich bin's, du junger Griegsgott, der du angehörst*: «Sono io, giovane dio della guerra, colei a cui appartieni», e ribadisce: *wenn man in Volk dich fragt, so nennst du mich* «se qualcuna del popolo te lo domanda, fa' il mio nome»;⁴¹ è per questo che, appena lo scorge sul campo di battaglia per la prima volta, promette a se stessa: *Dich zu gewinnen, oder umzukommen*, «o vincerti o morire». ⁴² E per averlo, quel mirabile Oggetto, se lo crea con le parole, ne costruisce una *Wortvorstellung*, una *rappresentazione di*

38 *Penthesilea*, v. 2230.

39 *Penthesilea*, vv. 2211-2214.

40 *Penthesilea*, vv. 2187-2189.

41 *Penthesilea*, vv. 1806-1807.

42 *Penthesilea*, v. 2221.

parola:⁴³ che altro è, infatti, quell'incoronare di rose il capo di Achille e quell'avvincere tutto il suo corpo dalla testa ai piedi con catene di rose se non una *scène de langage*? Tanto più che *rose* è anagramma di *eros*⁴⁴ – Kleist gioca altresì enigmisticamente con il sintagma *Amors Pfeil*,⁴⁵ «la freccia di Amore», dove il genitivo *Amors* riproduce la paraetimologia *Amor-Mors*. Penthesilea si dipinge dunque un'immagine dell'Oggetto con la parola *rose*. Ricorderemo tutti che cosa accade ad Aschenbach quando vede Tadzio *après coup*, per la seconda volta, quando cioè la bellezza del misterioso fanciullo non manifesta più tanto il suo immediato effetto meravigliante, quanto piuttosto il suo riposto lato angosciante, se non meduseo: ebbene, Aschenbach, spaventato da quella divina apparizione, le attribuisce una figura, *das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmor*, «La testa di Eros, nello splendore dorato del marmo di paro».⁴⁶ L'Oggetto del desiderio si incarna nel *frammento* di statua greca (e frammento d'un corpo), splendido *reperto antico* feticisticamente adorato... Penthesilea nomina, invece, e proietta *eros* nella forma anagrammatica di *rose*, che è poi il simbolo del sesso muliebre nella sua purezza e nella sua pienezza: nell'intera drammaturgia la rosa significa, duplicemente, sia la verginità delle giovani Amazzoni sia la loro maturità per le nozze. L'Achille-delle-rose, se così si può dire, è allora oggettivato al femminile: l'Achille *effeminato*, l'Achille *incorporato*, per dirlo in altri termini, alla Donna:

43 Come è noto, l'espressione e il concetto sono freudiani. La rappresentazione di parola, *Wortvorstellung*, è in relazione con la rappresentazione di cosa, *Objektvorstellung* o *Sachvorstellung* ovvero ancora *Dingvorstellung*. La tensione tra rappresentazione di parola e rappresentazione di cosa è già tematizzata in Sigmund Freud, *Zur Auffassung der Aphasien*, Leipzig, F. Deuticke, 1891, tr. it. *L'interpretazione delle afasie*, a cura di Francesco Napolitano, Macerata, Quodlibet, 2010: qui Freud si riferisce alla rappresentazione di cosa con il termine *Objektvorstellung*. Il termine di *Dingvorstellung* appare invece nella *Traumdeutung* (1900), *Opere di Sigmund Freud, L'interpretazione dei sogni*, a cura di Renata Colorni, tr. it. di Elvio Fachinelli e Herma Tretti, III, Torino, Bollati-Boringhieri, 1973. Il termine *Sachvorstellung* compare prevalentemente in *Das Unbewusste* (1915), *Opere di Sigmund Freud, L'inconscio*, tr. it. di Renata Colorni, VIII, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976.

44 E risuona altresì nel nome *Ares*.

45 *Penthesilea*, v. 1075; v. 1082.

46 Thomas Mann, *La morte a Venezia/ Der Tod in Venedig*, a cura di Elisabeth Galvan, Venezia, Marsilio, 2013, cap. III, p. 120: «das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmor». Bisognerebbe poi riflettere sull'immagine della testa assolutizzata, per così dire, ovvero staccata dal corpo, come immagine medusea della castrazione. Rimando al proposito, al celeberrimo saggio di Sigmund Freud, *La testa di Medusa* (1922), in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di Cesare Musatti, IX, Torino, Bollati-Boringhieri, 1977.

ACHILLE Donna incomprensibile, chi sei?/ Che nome devo darti,
quando la mia stessa anima/ rapita si domanda chi sei? PENTESILEA
Se te lo domanda, nominale questi lineamenti: questo è il nome con
il quale tu mi pensi.⁴⁷

Il nome è il corpo stesso: Achille appartiene a *quel corpo di donna*. Ma l'Oggetto non è per nulla un doppio confusivo, è, al contrario, un'alterità che interviene nell'Io e lo scalza da sé: Penthesilea non vuole assimilarsi e assimilare Achille.⁴⁸ L'immagine dell'Oggetto, d'altra parte, è illusoria, lo sappiamo, come ne è illusorio il possesso. Tuttavia, l'Oggetto non cade, resiste *al di là* della rappresentazione linguistica e immaginaria. Penthesilea si scontra infatti inevitabilmente con la domanda: che cos'è l'Oggetto che ho o fingo di avere? Sicché il desiderio dell'avere scivola verso il desiderio di essere: l'Essere viene diviso dall'Oggetto e trasformato in movimento. Ma desiderio d'essere *che cosa?* L'ombra dell'Oggetto cade su Penthesilea:⁴⁹ ombra irrepresentabile, impronta cava della Cosa-in-sé, della Cosa perduta.

L'Ombra di Otrera. Dall'Oggetto alla Cosa: Trauerbewegung

L'Achille-Oggetto, l'Achille *effeminato* così diletta. Quella splendida, luminosa figura di ragazzo tenero e mite, incoronato, avvinto e fragrante di rose e di donna si dissolve: non che non fosse *reale* per colei che l'ha creato. Lo era, *reale*, nell'intenzione: Penthesilea non parla, infatti, la lingua della *Rede*, del discorso retorico e convenzionale (T.S. Eliot lo chiamerebbe *the dialect of the tribe*).⁵⁰ Ella parla, piuttosto, la lingua della *poetische Sprache* in cui non si esprime il *com-*

47 *Penthesilea*, vv. 1809-1815: «ACHILLES O du [...] / Unbegreifliche, wer bist du? / Wie nenn ich dich, wenn meine eigne Seele / Sich, die entzückte, fragt, wem sie gehört? PENTHESILEA Wenn sie dich fragt, so nenne diese Züge, / Das sei der Nam', in welchem du mich denkst».

48 Per contro, molta bibliografia degli ultimi anni fonda l'analisi della relazione Penthesilea-Achille sul filo dello scambio di genere. Rimando soltanto, per un'interessante discussione, a Elystan Griffiths, *Gender, Laughter and the Desecration of Enlightenment: Kleist's Penthesilea as Hundekomödie*, «The Modern Language Review», 104, 2009, n. 2, pp. 453-471, dove il lettore troverà altresì una stimolante rassegna delle posizioni assunte dalla critica tedesca e internazionale sull'amazonico *Frauenstaat*.

49 «Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich», scrive Freud in *Trauer und Melancholie* (1917), *Opere di Sigmund Freud, Lutto e melanconia*, tr. it. di Renata Colorni, VIII, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976, p. 108.

50 *The four Quartets, Little Gidding*

mon credo ovvero la *condizione*, come Kleist la chiama,⁵¹ bensì la *parole* del Soggetto che spesso, se non sempre, con la *langue* del Mondo si trova a mal partito scontrandosi con l'inesprimibile.⁵² Non è forse Penthesilea, a detta di Achille, *unbegreifliche*? L'Achille *effeminato* era *reale* per Penthesilea, ma non *effettuale* o convenzionalmente effettuale per il Mondo: *reale*, ma *incomprensibile*, come colei che lo ha pensato. E quanto Penthesilea credesse in quel bellissimo oggetto *reale e illusorio, onirico*, ma non fittizio, lo comprendiamo dal finale: quando la regina delle Amazzoni alza il velo che copre il cadavere di Achille scempiato e sfigurato dai suoi stessi denti; quando vede le rose di sangue (*blut'gen Rosen*) impresse dai propri morsi, e le ghirlande di ferite (*Kranz von Wunden*) intorno al capo, e quei boccioli cadere per la festa dei vermi (*Knospen... zum Fest für die Gewürme*) esalando un odore di tomba fresca,⁵³ non vuole sapere chi lo ha ucciso. È disposta a perdonare l'uccisione e l'uccisore: perdona se stessa dell'omicidio compiuto. Ciò che vuole sapere, invece, e di cui vuole fare vendetta, è chi ha straziato l'immagine di quel corpo, la meravigliosa *Forma* di quel *suo* Oggetto.⁵⁴

Sappiamo come termina l'ultimo duello. Penthesilea accetta la sfida di Achille. Con un terribile seguito di cani, di elefanti, di carri falcati e tizzoni ardenti, feroce come una belva, assetata di strage, brandito il grande arco, ella scende in campo ad affrontare il nemico. La Regina delle Amazzoni è più spaventosa e sanguinaria della Guerra stessa personificata.⁵⁵ Achille l'aveva chiamata alla sfida solo per soccombere volontariamente e consegnarsi a lei, acconsentendo quindi a seguirla nel suo regno. Ma gli inganni o le astuzie a nulla valgono con Penthesilea (Achille aveva infatti sì l'intenzione di darsi all'Amazzone come prigioniero e seguirla a Temiscira, ma «solo per compiacerla in ciò che vuole; per una luna o due, non di più», e se poi lei volesse, a sua volta, seguirlo, l'eroe sarebbe ben felice «di farla

51 *Sulla graduale produzione di pensieri durante il discorso*, in *Opere di Sigmund Freud, Lutto e melancolia*, p. 995.

52 Nel corso della *Penthesilea* la divaricazione tra *Rede* e lingua poetica è ricorrente: evoco qui soltanto, per brevità, un punto, là dove Penthesilea erompe, infuriata, in queste parole: «Ciò che gli [ad Achille] ho sussurrato ha colpito il suo orecchio/ con la sola musica del discorso? (*hat sein Ohr/ mit der Musik der Rede bloß getroffen*)», vv. 2388-2389. I Greci parlano esclusivamente la lingua della *Rede*. Penthesilea, invece, parla un idioletto che è figura della *poetische Sprache*. E proprio in questo senso incorre nel fatale *lapsus Küsse-Bisse*, “baci-morsi”, che ha perfettamente senso nella poesia, ma non nella *Rede*.

53 *Penthesilea*, vv. 2907-2910.

54 *Penthesilea*, vv. 2922-2936.

55 *Penthesilea*, vv. 2613-2617.

sedere sul trono dei suoi padri)». ⁵⁶ Quando l'eroe greco le sia avvicina pieno di speranze, armato di una sola lancia, trova una Penthesilea circondata dai mastini, efferata e terribile cacciatrice. Tenta di nascondersi tra i rami di un abete. Penthesilea gli scaglia una freccia nel collo. Lui cade, ancora vivo. E lei, prima ad avventarsi su di lui, gli aizza quindi contro tutta la muta delle cagne: gli toglie l'armatura e lo sbrana, a gara coi veltri. ⁵⁷ Achille muore come il Penteo delle *Baccanti* euripidee, che sono senza dubbio il sottotesto della parte conclusiva. ⁵⁸ Perché proprio le *Baccanti*? Perché nella e dalla drammaturgia euripidea von Kleist incontra e preleva l'*idea* e l'*immagine* di un femminile-materno assassino e divoratore: l'*idea* e l'*immagine* di una collettiva Madre-Orco che sbrana i suoi figli. A tale idea e immagine Penthesilea è ricondotta. Perché e come?

Nel corso della scena XV, nel cerchio della sua apparente e illusoria quiete, Penthesilea si fa narratrice e racconta ad Achille il mito delle origini dell'*Amazonenstaat*. Tra le pieghe di quel lungo e complesso *mythos* sta riposta la relazione che lega Penthesilea a sua madre Otrera. E si scopre qualcosa di irregolare e impreveduto. È stata la madre a fare il nome di Achille sul letto di morte e indicarlo alla figlia come trofeo di guerra e sposo. ⁵⁹ Questo è del tutto irruotale, secondo la legge delle Amazzoni che, infatti, non devono cercarsi la preda, ma incontrarla per caso (anche se è auspicabile che incontrino, appunto, la più nobile). Penthesilea non voleva separarsi dalla madre: né per diventare regina succedendole nel regno, né tantomeno per partire alla guerra e alla cattura del designato prigioniero. Le Amazzoni dovettero trascinarla a viva forza sul trono. ⁶⁰

Piansi a lungo,/ per un'intera luna di dolore/
sulla tomba della scomparsa/
senza neppure prendere la corona,/ che giaceva sul margine senza padrone,/ finché il grido ripetuto del popolo/
che assediava impaziente il palazzo/
pronto per la spedizione guerriera/
mi trascinò con violenza sul trono. Comparvi,/ facendo forza a me stessa e piena di malinconia,/ nel tempio di Marte, dove il grande arco/
tintinnante del regno delle Amazzoni mi fu conse-

⁵⁶ *Penthesilea*, vv. 2474-2475.

⁵⁷ Per tutta la scena, si veda *Penthesilea*, vv. 2626-2672.

⁵⁸ Non è questo il luogo di ricordare al lettore i molti prestiti dal testo di Euripide: rimando ai commenti delle citate edizioni Carpi-Sbarra e Capriolo-Rosanda-Vitale. Altro sottotesto antico da considerare è il racconto sulla fine di Penteo narrato nel III libro delle *Metamorfosi* ovidiane.

⁵⁹ *Penthesilea*, v. 2141.

⁶⁰ *Penthesilea*, v. 2157.

gnato:/ ed era come se mia madre mi aleggiasse intorno,/ quando l'afferrai, e nessun dovere mi parve più sacro/ che adempiere le sue ultime volontà./ Cosparsi i fiori più profumati/ sul suo sarcofago,/ con l'esercito delle Amazzoni mi misi in marcia/ verso la rocca dei Dardanidi – per compiacere non tanto Marte/ il grande dio della guerra che mi aveva chiamata all'impresa,/ quanto l'ombra di Otrera./ [...] Io l'amavo.⁶¹

«Per compiacere l'ombra di Otrera», *der Otrere Schatten zu gefallen*, afferma Penthesilea. Per compiere le ultime parole di quell'ombra: «Va' mia dolce bambina, Marte ti chiama!/ Tu incoronerai il Pelide;/ diventa una madre orgogliosa e felice come me».⁶² La «madre orgogliosa e felice» che Penthesilea avrebbe dovuto essere... si sovrverte nell'Agave mitica che smembra a mani nude il proprio figlio. Come si è potuto produrre quest'esito mostruoso? Com'è che quel mandato materno si è trasformato in una missione d'orrore e di morte?

«Io l'amavo», dice Penthesilea, della madre, *Ich liebte sie...* La madre è stata l'unica esperienza dell'amore –non *Wunsch*, non *Begierde*, non *Lust*, non *Trieb*, ma *Liebe*, Amore– che Penthesilea abbia conosciuto. E l'esperienza è perduta. La madre, l'amore, sono la Cosa perduta: la madre “esterna”, Otrera, è diventata la madre “interna”, la Cosa, il vuoto della Cosa. Sicché il *dramma*, *Spiel*, di Penthesilea è il *lutto*, *Trauer*: letteralmente *Trauerspiel*.⁶³ È il lutto la forza che muove il desiderio della fanciulla, il *penthos*, appunto, quel dolore e quella nostalgia della perdita che stanno iscritti nel suo stesso nome. Ed è proprio questo il punto in cui, come già dicevamo qualche pagina indietro, l'Achille antico dell'*Iliade* e la Penthesilea kleistiana si congiungono e si sovrappongono, all'insegna della loro *vulnerabilità materna*. Forse la stessa eteotopia antica e greca della *Penthesilea* è, nel suo complesso e in sé stessa, la forma poetica, narrativa e inventiva del compianto sul *Verlust*.

L'idealizzazione, il diniego, l'onnipotenza, l'ambivalenza, la maniacale pulsione a trionfare sull'oggetto, a controllarlo e umiliarlo, tutti questi tratti nettissimi e marcati di cui il personaggio che chiamiamo Penthesilea dà ampia prova nella drammaturgia si riconducono al ‘movimento’, *Bewegung*, del lutto.⁶⁴ Il luogo dell'Oggetto-Achille,

61 *Penthesilea*, vv. 2150-2169.

62 *Penthesilea*, v. 2137-2139. Mio il corsivo.

63 Sul concetto di *Trauerspiel* rimando a Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), tr. it. di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1980.

64 Per intendere il “movimento del lutto” non è solo né tanto a Freud cui dovremo riferirci, ma soprattutto alle fondamentali considerazioni di Melanie Klein,

l'Achille-delle-rose, la posizione, per così dire, che quest'immagine-di-parola va ad occupare per sprofondarvi è la vuota impronta della Cosa: la nostalgia dell'Origine è infera. Psicologismo? Lettura metapsicologica della *Pentesilea* kleistiana?

La rivolta (im)politica di Pentesilea

Riflettiamo. Il mito del *Mutterrecht* –dello *Staat* e del Diritto materni ovvero *matrifocali*– che von Kleist tematizza nella *Pentesilea* ha una radice indubbiamente memoriale-politica. È la Rivoluzione francese a mettere in movimento la macchina mitologica e mitopoietica delle eterotopie (più che delle utopie) comunitarie. E l'immagine dello stato rivoluzionario democratico, come ha messo in luce Lynn Hunt,⁶⁵ si fregia, soprattutto nella prima fase della *Révolution*, del volto femminile e materno: celeberrimo il *revival* ideologico del culto di Iside Madre.⁶⁶ Alla *Nation des Amazones* è dedicato un articolo dell'*Encyclopédie*; Anne-Josèphe Théroigne de Méricourt, la cosiddetta Amazon rouge, medita di reclutare una falange di Amazzoni, nel 1792, per contribuire alla guerra; nel 1790, le Dames citoyennes de Saint Martin offrono all'Assemblea Nazionale i loro servizi sous le titre de Legion des Amazones... e gli esempi, più o meno significativi, si potrebbero moltiplicare. Se nel 1861 comparirà Das Mutterrecht di Johann Jakob Bachofen, ciò avviene anche per effetto di quel risveglio rivoluzionario e dei suoi numerosi sintomi culturali, nonostante l'autore declini poi il mito in tutt'altra direzione.⁶⁷ L'operazione kleistiana è dunque piuttosto chiara, almeno nella sua genealogia, se non nel senso ultimo: il suo è un recupero segnato dai traumi storici. E si tratta altrettanto certamente di un recupero antifrastico: Kleist aveva assistito alla trasformazione della Rivolu-

Mourning and its Relation to Maniac-Depressive States (1940), in Ead., *The Writings of Melanie Klein*, II, *Love, Guilt and Separation and Other Works*, pp. 344-69, tr. it. di A. Guglielmi, *Il lutto e la sua connessione con gli stati maniaco-depressivi*, in Melanie Klein, *Scritti. 1921-1958*, Torino, Boringhieri, 1978.

⁶⁵ Lynn Hunt, *The Family Romance in the French Revolution*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1992.

⁶⁶ Sul culto rivoluzionario di Iside, rimando a Jurgis Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, tr. it. di Anna Bassan Levi, Milano, Adelphi, 1985; si veda anche, al proposito, Madelyn Gutwirth, *The Twilight of the Goddesses: Women and Representation in the French Revolutionary Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992, pp. 252-284.

⁶⁷ Sull'orientamento ideologico del *Mutterrecht* bachofeniano rimando a Furio Jesi, *Recessi infiniti del «Mutterrecht»*, in Johann Jakob Bachofen, *Il matriarcato*, tr. it., a cura di Giulio Schiavoni, I, Torino, Einaudi, 1988, pp. XIII-XXV.

zione in Impero. Jena era una ferita aperta. L'anomalo Staat delle Amazzoni è un oggetto ambivalente: ha sì un'origine nella rivolta, per un verso, ma per l'altro identifica Legge e Natura e Forza assoggettando completamente l'Individuo: com'è ambiguo il mandato di Otrera che invia la figlia Penthesilea in guerra per il bene dello Stato, per la riproduzione e la conservazione dello Stato! Kleist gioca il brivido dell'ambivalenza, aprendo il dubbio e la domanda, sullo sfondo memoriale delle campagne napoleoniche.⁶⁸ Ed eclatante è d'altra parte, come gli studi storici delle donne hanno da più parti segnalato all'attenzione critica, la confusività ideologica su cui si regge l'identificazione mito-politica tra il Materno e la comunità di liberi e uguali.

Il tema del Materno nella *Penthesilea* non è dunque di ordine psicologico o metapsicologico, ma mito-politico o poietico-politico, se si preferisce. Tuttavia, il tempo di von Kleist è il tempo della Filosofia del Soggetto, kantiana e idealistica.⁶⁹ Ed è appunto sul versante della problematizzazione trascendentale e idealistica del Soggetto che si apre nella *Penthesilea* kleistiana il discorso del desiderio, dell'alienazione, della crisi dell'essere, dell'Oggetto e del rapporto tra Cosa e Rappresentazione.⁷⁰

In questo spazio filosofico, pertanto, nonché all'incrocio con la questione politica, si muove il confronto di Penthesilea con la figura materna, con la Cosa e l'Origine, o con la Cosa originaria. E qui si compie altresì la rivolta dell'Amazzone. Per Penthesilea la Madre

68 Dirk Grathoff, *Die Sprachen der Penthesilea*, in Id., *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000, pp. 132-128. Nello stesso volume si veda anche il capitolo *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die Ferne Revolution*, pp. 175-197, che mette a fuoco il rapporto Kleist-Bonaparte. Ringrazio Stefania Sbarra per la discussione intorno a questi punti così problematici del testo kleistiano.

69 Von Kleist (come, del resto, per altro verso, i poeti e gli intellettuali del cenacolo di Jena) vive la rivoluzione kantiana e trascendentale del soggetto. Non sappiamo quanto di Kant von Kleist avesse realmente letto e in che misura, ma ben nota è l'affermazione del drammaturgo-scrittore secondo cui fu l'incontro con la filosofia di Kant a sconvolgere la sua visione della realtà. Il trascendentalismo kantiano apre quindi direttamente la porta all'Idealismo e alla sua visione dialettica del Soggetto. Von Kleist vive a cavallo tra queste due esperienze. C'è poi l'onda lunga della riflessione rousseviana sulla soggettività che giunge in Germania nell'età di Goethe e tocca da vicino von Kleist. Su questo, rimando a Stefania Sbarra, *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*, Roma, Carocci, 2006, pp. 202-240.

70 Come è noto, nel *Seminario VII* (1959-1960) Lacan sottolinea che Kant «meglio di chiunque altro, ha intravisto la funzione di *Das Ding*, anche se l'ha affrontata seguendo soltanto le vie della filosofia della scienza», cfr. Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, tr. it. di Maria Delia Contri, Roberto Cavasola, Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1994, p. 68.

non è lo Stato, né la Legge, né la Natura: per Pentesilea la Madre è Liebe. Ella disobbedisce infatti a tutti i suoi doveri di regina, di capo e di guerriera. Disobbedisce preterintenzionalmente e dunque realmente, lasciandosi incantare dal desiderio, dal suo Oggetto del desiderio, che ella non sa cosa sia perché al di là (jenseits) di lei è spinta da una perdita oggettuale originaria, l'Amore originario, das Ding. La rivolta sta tutta in questa fedeltà alla Cosa e al lutto, anche a prezzo dell'orrore, anche a prezzo dello sparagmos. Anzi, l'orrore dello sparagmos sarà la prova della fedeltà di Pentesilea al proprio lutto, e, dunque, infine, a se stessa. Che importa se, poi, ci si perde? È un atto di libertà. Come non ricordare Antigone? Non le somiglia, Pentesilea, nel senso ultimo?

Potremmo anche parlare di sete di Verità. Non consiste forse in ciò l'essenza della ribellione kleistiana?

Abstract: Questo saggio si interroga sullo statuto di Achille nella *Pentesilea* di Heinrich von Kleist. L'ipotesi avanzata è che Achille incarni l'oggetto del desiderio della protagonista: con la parola "oggetto" si intende la rappresentazione tutta interiore costruita da Penthesilea intorno alla "cosa" immaginaria da cui è involontariamente trasportata. Questa "cosa" prende le sembianze femminili di un tenero e inerme ragazzo incoronato di rose, un "Achille delle rose", per così dire - dove la parola "rosa" si fa anagramma del desiderio ed emblema del sesso femminile. Nel corso dell'analisi, si rivela che il miraggio oggettuale di Penthesilea diventa quindi la proiezione della "cosa stessa", *das Ding*, ovvero l'amore materno, il quale, risultando per sempre perduto, si trasforma in fantasma persecutorio. Tale ipotesi si radica, prima che nel paradigma freudiano-laciano del desiderio, nel contesto politico e storico in cui la tragedia della regina delle Amazzoni fu ideata nonché nella filosofia trascendentale (kantiana) e idealistica (hegeliana) del soggetto.

The hypothesis I advance in this article is that the character of Achilles in Heinrich von Kleist's *Pentesilea* embodies the Object of desire of the female protagonist, the queen of the Amazons. By the word "Object", I mean the interiorised and imaginary representation Penthesilea phantasises within herself about an otherwise unknown "thing" desired which finally takes the feminine features of a tender and harmless boy wearing crowns and garlands of roses, an "Achilles among the roses", as it were - the word "rose" being both the anagram of "eros" and the emblem of the female sex. In the course of the analysis, I argue that this "mirage" of Penthesilea, the "thing desired", is the projection of the "Thing itself", maternal love, which, being unredeemably lost to her, turns into a persecutory ghost. My understanding of von Kleist's *Pentesilea* is not rooted in Freudian and Lacanian psychoanalysis, but both in the historical and political context in which the tragedy of the queen of the Amazon was conceived and in the transcendental and idealistic philosophy of the Subject.

Keywords: von Kleist, oggetto, cosa, desiderio, materno, Penthesilea, Achille, idealismo; von Kleist, Penthesilea, Achilles, transcendentalism, idealism, object, desire, mother.

Biodata: Massimo Stella è attualmente ricercatore in *Critica Letteraria e Letterature comparate* all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dal 2015 al 2019 è stato ricercatore alla Scuola Normale Superiore di Pisa dove ha insegnato *Letterature comparate* per il corso dottorale in *Letterature e filologie moderne* e in *Letteratura, Arte e Storia medievali e moderne*. I suoi interessi di ricerca principali sono: la drammaturgia comparata (teatro elisabettiano-giacomiano e teatro antico greco e romano), la ricezione della tradizione classica nel modernismo europeo (inglese, francese, tedesco e portoghese), i modelli teorici di interpretazione del testo letterario tra linguistica, analisi strutturale e metodologia freudiana e lacaniana (massimo.stella@unive.it).

Massimo Stella teaches *Comparative Literature and Theory of Literature* at the Ca' Foscari University of Venice. His main research interests are: comparative theatre studies (Elizabethan and Jacobean drama, Ancient Greek and Roman Drama), the reception of Classical tradition in European (English, French, German, Portuguese) Modernism, theoretical analysis of the literary text at the interplay of linguistics, freudian, lacanian and structuralist methodology (massimo.stella@unive.it).

ANNA VANZAN

Paggi, coppieri e imberbi: gli effeminati nella cultura persiana¹

L'incipit

Come noto, riferimenti alla omosessualità e a figure queer compaiono già nel primo testo di riferimento dei musulmani, ovvero il Corano. Tralascio la disquisizione sul tema dell'omosessualità nell'Islam,² per focalizzarmi sui riferimenti agli effeminati nel Corano e nella Sunna. Questi compaiono nella Sura della Luce, al verso 31, dove, nell'elenco delle persone davanti alle quali le donne possono mostrare le loro bellezze senza indossare il velo, si parla di «servi maschi che non provano desiderio sessuale» (*at-fābi'na ġayr ūlī-l-irba min-ar-riġal*).

Ma chi sono esattamente costoro? Le raccolte di *ḥadīṭ* (plurale *aḥādīṭ*, detti e fatti attribuiti al Profeta Muhammad) ci vengono in aiuto con definizioni più precise, sottolineando come si tratti di uomini che hanno in sé qualcosa di entrambi i sessi – maschile e femminile –, e come tendano alla delicatezza, alla languidezza: per loro si usa il termine *muḥannaṭun*, ove il termine singolare *muḥannaṭ* rimanda a *ḥunta*, ermafrodite, o a *ḥunūt*, donna languida.³ Ammessi negli appartamenti femminili per la loro mancanza d'interesse sessuale nei confronti delle donne, i *muḥannaṭun* praticavano forme di *cross*

1 L'articolo che pubblichiamo non ha potuto avere l'ultima revisione da parte dell'autrice.

2 Jolanda Guardi, Anna Vanzan, *Che genere di islam. Omosessuali, queer e transessuali tra shari'a e nuove interpretazioni*, Roma, Ediesse, 2012. Alcuni paragrafi di questo articolo sono un'elaborazione di alcune parti della monografia citata.

3 Ewerett K. Rowson, *The Effeminate of Early Medina*, «Journal of the American Oriental Society», 111, 1991, n. 4, pp. 672-673.

dressing, indossando abiti femminili, o, quantomeno, ornamenti quali bracciali e cavigliere e colorandosi alcune parti del corpo con henna. Secondo gli studi di Rowson, all'inizio dell'era islamica i *muhannatun* rivestirono un importante ruolo nello sviluppo musicale, praticando l'uso degli strumenti soprattutto a percussione, principalmente nei centri di Mecca e di Medina, e alcuni divennero famosi musicisti, o comunque intrattenitori comici e di spettacolo. Ciò perlomeno durante l'epoca Omayyade (661-750), seppure a fine periodo i *muhannatun* attirarono le attenzioni dei benpensanti che suggerirono di castrarli, facendoli rientrare nell'ampio gruppo degli eunuchi, socialmente accettati come guardiani di harem. Con l'arrivo degli Abbasidi, soprattutto durante il secolo IX, si torna a impiegare i *muhannatun* come intrattenitori a corte, ma nel frattempo la questione dell'omosessualità assume connotazioni diverse emergendo nella poesia aulica grazie a personaggi quali Abū Nuwās (756-815).

I *muhannatun* non sono oggetto di poesia amorosa in lingua araba, ma iniziano a godere di un trattamento diverso nell'emergente lirica persiana. Il famoso letterato del IX secolo al-Ġāhiz⁴ sostiene che il fenomeno nasce dalla decisione degli Abbasidi di inviare le truppe in lunghe campagne belliche nell'Iran orientale senza le mogli al seguito, per cui i soldati debbono sostituirle con i paggi. Espandendosi verso occidente, le armate esportano questa moda, e presto l'idea che un ragazzo pubere sia un oggetto d'interesse naturale per un maschio maturo prende piede, soprattutto tra le classi superiori. Al contempo, i *muhannatun* sembrano però perdere di considerazione sociale, in quanto sempre più vengono identificati come soggetti passivi nel rapporto sessuale, perché considerati dai massimi esponenti della medicina islamico-persiana quali persone afflitte da malattia.

Il parere medico

Ar-Rāzī (IX-inizi X secolo) si esprime per primo –dal punto di vista medico– nei confronti dell'omosessualità passiva maschile, etichettandola quale *ubnah*, e designando chi ne è affetto come *ma'būn*. Rāzī dedica a quella che considera una patologia, un trattato dove la chiama altresì “malattia nascosta” in quanto chi ne soffre se ne vergogna e la cela agli altri. La sua origine, secondo il famoso medi-

4 Ewerett K. Rowson, *Gender Irregularity as Entertainment: Institutional Transvestism at the Caliphal Court in Medieval Baghdad*, in Sharon Farmer, Carol Brown Pasternack (eds), *Gender and Difference in the Middle Ages*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003, p. 59.

co persiano, sarebbe la prevalenza di sperma materno a discapito di quello paterno: così come l'equivalenza tra i due liquidi darebbe origine ad un ermafrodita (*hināt*). Nonostante l'origine genetica, Rāzī offre alcuni rimedi che possono contrastare questa patologia, rimedi a base di medicinali, massaggi al pene e ai testicoli da impartirsi senza parsimonia da parte di belle schiave esperte, nonché bagni caldi e freddi, una dieta particolare e *similia*.⁵

Si noti che la medicina medievale non prevede cure per l'omosessuale "attivo", così come poesia e "specchi per principi", manuali di educazione cortese, pur sorvolando sull'atto sessuale in sé, danno per scontato che il ruolo di *ma'fūl* (passivo) sia svolto da una persona di rango inferiore come il *gūlām* o paggio, mentre il "signore" si riserva la parte *fā'el* (attiva). E difatti, come vedremo, la satira colpisce soprattutto gli effeminati, i passivi, coloro che sono sodomizzati, quasi mai i sodomizzatori. Questi ultimi sono perlopiù considerati capaci di compiere l'atto con entrambi i sessi, quindi, quasi dei superuomini, mentre gli oggetti della loro concupiscenza sono imberbi, ovvero, "non uomini" per antonomasia.

Il "vero" uomo può sodomizzare un altro anche solo per fargli sentire la propria superiorità, per umiliarlo: storie di umiliazioni sessuali inferte da parte di "eroi" nei confronti dei loro nemici sono presenti nella storia della letteratura persiana e messi in scena in epoche passate da cantastorie nelle sale da tè, per il sollazzo degli astanti.⁶

Ibn Sīnā, celeberrimo medico persiano, ritorna poco dopo (XI secolo) sull'argomento, ma sentenziando autorevolmente che il *mab'ūn* non è un ammalato, bensì un vizioso [Ibn Sīnā, *Qānūn* 1593]. Forte di questa teoria, il dotto Naṣīr od-Dīn Tūsī (XIII secolo), nel suo *Trattato di Etica (Ahlāq-e Naṣīrī)* prevede una serie di misure per contrastare l'effeminatezza, quali: tagliare ai maschi i capelli sempre corti; vestirli sobriamente; evitare gioielli e monili; controllare che essi non gesticolino troppo mentre parlano e che non scuotano le spalle; e, cosa forse più importante, evitare letture di poesie anacronistiche con vino e coppieri vari, soprattutto quando lette in riunioni dove si siano personaggi ambigui. Insomma, un'educazione maschia e spartana.

5 Ar-Rāzī, *Risala fil-ubna (Trattato sull'omosessualità)*.

6 Sull'argomento vedi Rosemary Stainfield-Johson, *Yuzbashi-ye Kurd Bacheh and Abd al-Mum'in Khan the Uzbek: A Tale of Revenge in the Dastan of Husayin Kurd*, in Susi Rastegar, Anna Vanzan (eds), *Muraqqa'e shariqi. Studies in Honor of Peter Chelkowski*, San Marino, AIEP, 2007, pp. 167-181.

Paggi e coppieri: tra sufismo e lirica

Tuttavia la moda che attrae verso i giovani imberbi si rafforza. Il *ġulām bāreh* o amore per i paggi è diffuso presso le corti del mondo persianante che usano comperare ragazzi in tenera età, da addestrare poi come soldati e/o come attendenti a varie mansioni. I ragazzi sono soprattutto di stirpe turca o caucasica la cui carnagione chiara è particolarmente apprezzata, e, possono raggiungere posizioni di potere una volta che siano transitati dalla fase imberbe a quella barbata. La loro principale attrattiva è proprio quando sono nella fase di *amrad*, imberbi, o comincia spuntare loro una sottile peluria.

Non si deve, però, pensare che i *ġulām* siano necessariamente giovani effeminati, spesso, anzi, si tratta di validi guerrieri senza paura, utilizzati in battaglia o come guardie del corpo, molti dei quali vantano pure un alto grado di istruzione. Nel mondo persianante il termine *ġulām* assume connotazioni diverse, ma anche il più pudico vocabolario di lingua persiana accenna alla sua connotazione sessuale: così, l'autorevole Moʿīn inserisce nel suo dizionario, come seconda definizione di *ġulām*, “ragazzo dalla libidine sviluppata”; e, come terza “ragazzo con cui si fa all'amore”.⁷

Il tratto sessuale del termine *ġulām* è quindi assodato nella lingua persiana e nelle civiltà che con essa si esprimono e così è fin dagli esordi; non per niente, nel suo trattato *Kitāb mufāḥarat al-ġawārī wa-ġ-ġilmān*, *Libro dell'elogio delle fanciulle e dei fanciulli*, al-Gāḥiz, come già ricordato, ritiene responsabili le truppe iraniane calate dal Khorasan per instaurare la dinastia Abbaside di aver diffuso la sodomia, in quanto non essendo loro concesso di farsi seguire da donne, per soddisfare le proprie brame durante le campagne di guerra si servono, appunto, dei *ġulām*.

E che fra le mansioni del paggi vi sia la scontata “compagnia” nei confronti del padrone, è, ancora una volta, confermato dalle parole di Kay Kā'ūs ibn Iskandar, sovrano della dinastia degli Ziyaridi regnante sull'Iran settentrionale, il quale, nel suo *Libro dei consigli* (*Qābūs nāmeh*), sorta di galateo composto e dedicato al proprio figlio e successore al trono, dedica un intero capitolo per delineare il paggio ideale da comperare, mettendo, quale primo requisito, la sua bellezza; quindi, dopo ampia disquisizione, raccomanda di non farsi portare giovani schiavi per la scelta nel momento in cui l'appetito

7 Muḥammad Moʿīn, *Farhang-e fārsī*, Tehran, Amir Kabir, 1992.

(sessuale) si fa sentire, in quanto «la prepotenza del desiderio farà apparire bello ai tuoi occhi ciò che è brutto».⁸

È assodato, quindi, che l'amore tra uomini è praticato presso le corti persiananti dei primi secoli islamici e che venga pubblicizzato anziché censurato in autorevoli trattati del tempo. Sembra, però, che non sia censurato neppure da alcune autorità religiose: ad esempio, i due fratelli al Ġazālī, Muḥammad e Aḥmad, celeberrimi esperti di dottrina islamica nati a Tus (Iran orientale) nell' XI secolo, si esprimono positivamente riguardo ad una pratica assai comune negli ambienti sufi cui appartengono, ovvero il *nazar bāzī*: letteralmente “gioco di sguardi”, dove s'intende il rimirare un giovane imberbe quale vivente testimonianza (*šāhed*, da cui la pratica assume pure il nome di *šāhed bāzī*) della bellezza di Dio. Se Muḥammad al Ġazālī giudica che sia lecito ammirare un giovane come se egli fosse un fiore, ovvero senza pensieri “impuri”, il fratello Aḥmad si spinge fino a mettere in versi le lodi a un giovane *gūlām* di cui s'è incapricciato recitandole mentre sono entrambi in moschea.

Certamente i sufi sono (stati) controversi e spesso avversati dall'“ortodossia” islamica, ma qui si tratta di due teologi, i fratelli al Ġazālī, universalmente ritenuti tali e non in odor di eresia.

Che il *šāhed bāzī* fosse assai diffuso è testimoniato dalla sua ingombrante presenza nella poesia persiana, i cui sommi compositori aderiscono tutti alla mistica, o sufismo, a cominciare dai tre sopra menzionati, ovvero Sa'dī, Aṭṭār e Rūmī. Pur senza arrivare a sentenziare che la lirica persiana è essenzialmente omosessuale, si può però affermare che la poesia persiana classica è perlopiù una questione di uomini che scrivono per uomini. L'entità amata rimane regolarmente vaga, grazie pure alla complicità della lingua persiana che non marca il genere nell'uso né del pronome, né dell'aggettivo o verbo corrispondenti. Il poeta si indirizza all'oggetto del suo desiderio usando il pronome in terza persona singolare, che può significare Lui/Lei/lui/lei; poiché gli aggettivi che l'accompagnano non hanno genere e la desinenza verbale è unica per maschile e femminile, è assai difficile capire se chi scrive si stia indirizzando a un uomo o a una donna, e, nel caso si tratti di un'elegia mistica, se si sta rivolgendo a Dio (l'Amato per eccellenza dei sufi) o a un amato assai più terreno e prosaico. Protetti da questa ambiguità, i poeti possono manifestare il proprio struggimento per la loro lontananza dall'Idolo/idolo, la

8 Kay Kā'ūs ibn Iskandar, *Il libro dei consigli*, a cura di Riccardo Zipoli, Milano, Adelphi, 1981, cap. 23.

loro gioia di danzare con Dio/compagno, magnificare le fattezze di imberbi fanciulli pretendendo di descrivere la perfetta bellezza divina ecc. Certamente tale slittamento semantico potrebbe essere applicato anche ad una eventuale amata, ma in realtà quasi sempre l'oggetto del desiderio cantato ha «tutte le caratteristiche di un bel maschio con qualche qualità femminile».

Di sicuro, quando Faḥroddīn 'Erāqī (XIII secolo) scrive:

Mio amato,
in ogni dove t'ho cercato
e ho chiesto tue nuove a chiunque ho incontrato.
Poi attraverso me stesso t'ho scovato
e me in te ho ritrovato
ora arrossisco pensando
che i tuoi segni ho cercato.⁹

Si potrebbe ipotizzare che il poeta di Hamadan si stia rivolgendo a Dio, ma la sua biografia, che rivela i suoi vagabondaggi dall'Iran all'India per seguire un giovane di cui s'era invaghito, fa piuttosto pensare alla presenza di un amato con la "a" minuscola.

In molti casi, il riferimento a un amore omosessuale è esplicito; 'Aṭṭār, il quale dedica all'amore tra Maḥmūd e Ayāz parecchi passi del suo *Poema celeste* scrive nello stesso:

Coppiere del re Sanjar era un servo di una bellezza senza lacune,
alle quali si univa il fascino. Di entrambe le qualità il re gioiva: era
folle di lui con cento cuori e considerava quella luna il suo unico
amato.

Il ruolo del coppiere (*sāqī*) è proverbiale nella letteratura persiana; egli è incaricato di versare quel vino che, nella tradizione mistica, è il liquido che suggella il patto primordiale tra Dio e Uomo. Ma alla funzione di coppiere sono preposti i *gulām* e pure l'affezione tra loro e il sovrano/signore diviene proverbiale, tanto che *sāqī* diviene sinonimo di *ma'sūq*, amato. Quali fossero i sentimenti per i coppieri ce lo rivela ancora una volta Kay Kā'ūs ibn Iskandar, che consiglia al suo pupillo:

Ricordati anche, finché sei alla corte del tuo signore, di non perdere
mai, neppure per un attimo, il controllo di te stesso, gettando, nei

9 <http://ganjooor.net/eraghi/>.

conviti, occhiate interessate ai suoi schiavi. Quando il coppiere ti passa il calice, non guardarlo in faccia, ma, nell'accettare il vino, china il capo in avanti, afferra la coppa, bevi e restituiscigliela senza fissarlo, per non dare adito a sovrani sospetti.¹⁰

E, per corroborare il proprio consiglio, il sovrano persiano aggiunge un aneddoto: il giudice 'Abd al-Malik, cui il califfo Ma'mūn aveva conferito "il privilegio della propria intimità", un giorno durante un banchetto aveva strizzato l'occhio a un coppiere. Sorpreso dal califfo, deve fingere che l'occhio gli si sia chiuso per caso e, da quel giorno, non può più aprirlo, onde non destare sospetti nel suo patrono/amante.

Poiché molti *ḡulām* sono di stirpe turca (come *Ayāz*), *tork* (turco) diviene altro sinonimo per indicare un giovane amato da un altro uomo; e così, l'incipit di un celeberrimo *ḡazal* del massimo poeta persiano, Ḥāfez (XIV secolo) risulta maliziosamente controverso. L'originale legge:

agar ān Tork-e Šīrāzī be dast āvar del-e mārā
be ḥāl-e hend-iš baḥšam Samarqand o Boḥārā rā.¹¹

Con voluta iperbole il poeta dichiara che lascerebbe le ricchezze offerte da Samarcanda e Bukara (all'epoca simbolo di splendore e opulenza) per il neo indiano (considerato un vezzo di beltà particolarmente ambito) di un/a turco/a di Shiraz. L'estetica persiana, che con Ḥāfez raggiunge il culmine, ha oramai preso le distanze dalla realtà per calarsi nell'Ideale e anche il sesso dell'amata/o quindi rimane astratto; ma, al di là delle convenzioni letterarie, ciò conferma che l'oggetto amato nella lirica firmata dai poeti non è una donna, bensì un uomo.

Questo *ḡazal* è stato oggetto, per secoli, di controversie tra studiosi che si sono accapigliati tanto nel mondo persianante quanto in quello occidentale per stabilire l'identità di genere del turco/a in questione e l'eventuale orientamento sessuale del divino Ḥāfez, il quale, nella seguente lirica si dimostra più esplicito:

Mi sia concesso lo sguardo di un turco di questa città,
e io a tutte le glorie rinuncio del regno dei turchi.
Al paradiso rinuncio, ché eterno mi fa solamente il coppiere,

10 Kay Kā'ūs ibn Iskandar, *Il libro*, 225.

11 <http://ganjoor.net/hafez/ghazal/SH3>

e in paradiso non è il bel giardino, non è il bel ruscello di questa città.

Ahimè questi turchi sono gente proterva leggiadra ed avvezza al saccheggio, ma bel altro tumulto che in questa città mi scatenano in cuore!

E a lui del resto che importa se l'amo di questo mio amore impotente? Non sono tocchi che giovino a fargli il volto più bello.

Parlatemi solo di liuti, parlatemi solo di coppe:

io con l'insolubile enigma del cielo non più mi cimento,

ché ben più solubile enigma mi pongo quest'oggi e risolvo;

perché, come apparve Giuseppe, sconvolto fu tutto l'Egitto.

E se pur ei mi disprezza, non conta, lietissimo sono,

ché fa ancor più ridente lo sdegno un bel labbro ridente. [...].¹²

Fra un turbinio di turchi (nessun dubbio che non si tratti di fanciulle bensì di rudi soldati!) spunta altresì Giuseppe (Yūsuf), la cui proverbiale beltà mette in tentazione Zuleyhā moglie del suo padrone Putifarre, una storia biblica ripresa dal Corano e in seguito cantata e dipinta *ad libitum* dalle culture persiananti le quali, nell'accezione sufi, trasformano la storia nell'ennesima rappresentazione dell'anima (Zuleyhā) che anela all'unione col Divino (Yūsuf). Giuseppe diventa il simbolo della bellezza maschile per antonomasia nella poesia persiana, ma le sue raffigurazioni iconografiche rendono un'immagine piuttosto effeminata del profeta biblico, assai vicina a quel "bel giovane" che dovrebbe rappresentare l'immagine antropomorfizzata di Dio.

Per conciliare fede ed evidentemente diffusa propensione per modelli efebici, nell'ambiente sufi circola un *hadīṭ* che asserirebbe «Ho visto il mio Signore nella forma di un giovane riccioluto e col cappello». Si tratta, peraltro, di una tradizione confutata da moltissime parti, anche perché l'"ortodossia" islamica non accetta di attribuire nessuna forma a Dio, men che meno quella di un giovane imberbe e riccioluto.

Che molti praticanti di *šāhed bāzī*, comunque, sapessero di essere in difetto è assodato, come dimostrano questi versi di Manūčehrī di Dāmḡān (inizi XI secolo):

amo il paggio (*ḡulām*) e la coppa di vino
e non c'è da rimproverarmi né biasimarmi

12 Angelo Michele Piemontese, *Storia della letteratura persiana*, tr. Gianroberto Scarcia, I, *Le origini, il periodo ghaznavide, l'età selgiuchide, l'epoca del mongoli*, Milano, Fabbri, 1970, p. 184.

so che entrambi son proibiti (*harām*)
ma è proprio nelle cose proibite che sta il piacere.¹³

Ciononostante, i poeti continuano a cantare l'archetipo amoroso di "uomo con uomo"; al contempo, si diffondono le *amradhāneh*, veri e propri bordelli per omosessuali, tenuti però in sordina.

Nel *Roseto* (*Golestān*) di Sa'dī, collezione di prosa e poesia considerata uno dei massimi capolavori in lingua persiana, nonché *summa* della saggezza persio-islamica medievale, nel quinto capitolo dedicato ad "Amore e bellezza", delle 21 storie dedicate al tema dal sommo letterato solo due accennano ad un amore etero (15 e 19); altre due sono dubbie, (12 e 16) mentre tutte le altre mettono in scena amori omosessuali. La predilezione omosessuale del vate di Shiraz è nota, ma poiché è altresì noto che la sua opera riflette le condizioni del tempo, le sue storie non fanno che confermare come gli amori omosessuali fossero, se non incoraggiati, certamente più che tollerati. Nel *Roseto* oltre a riferimenti a noti episodi vi sono altresì elementi autobiografici, o almeno, Sa'dī li racconta in prima persona. Ad esempio, nell'episodio 10, adducendo la sua intimità con un giovane (*šāhed*) dalla voce armoniosa, Sa'dī sembra appellarsi all'indulgenza e complicità dei lettori. Egli esordisce, infatti, dicendo che quest'amicizia avveniva «Nell'esuberanza della giovinezza, come accade di solito e cosa di cui voi siete a conoscenza». Vero è che nella sua opera composta in età più matura, il *Būstān*, egli attacca tanto i bei paggi (*sādeh rüyān*) quanto chi li pratica, ma è altrettanto vero che nella prima parte della sua produzione (e della sua vita) deve aver praticato l'amore omosessuale senza tanti riferimenti mistici, come mostrano i suoi componimenti poetici raggruppati sotto il titolo di *Sconcezze e facezie* (*Habīsath va mağles-e hazl*), piccoli capolavori di oscenità. Ed è altrettanto indubbio che Sa'dī non teme la fama di essere un omosessuale anzi, come lui stesso baldanzosamente afferma:

grazie al suo praticare il *shāed bāzi*
s'è diffuso il nome di Sa'dī
e per ciò la nazione (*mellat*) nostra non è da biasimare
ma, semmai, da lodare.¹⁴

Come osservato, l'amore di Sa'dī per i ragazzi è descritto con cruda lussuria nei suoi poemetti pornografici, romantico e appassio-

13 <http://ganjoor.net/-manoochehri/divan/ghaside-ghete/sh12>

14 <http://ganjoor.net/saadi/divan/ghazal/sh129/>.

nato in alcune sue liriche e mistico-platonico in altre. Ma poiché è altresì un fustigatore di chi si erge a giudice degli altri senza notare i propri difetti, egli rende protagonisti dei suoi quadretti inneggianti all'amore omosessuale irreprensibili giudici, dottori in giurisprudenza islamica (*'ulamā*), uomini di fede e insegnanti di scuola, oltre ai soliti sovrani e principi. Ovviamente, però, non li critica per la natura dei loro amori omosessuale, né per la loro propensione per i bei volti dei fanciulli che egli considera "in accordo con la natura umana".

Tradurre in forma visiva il mito letterario

I rapporti amorosi tra paggi/coppieri e uomini più adulti sono riflessi anche nell'arte figurativa; oltre al fatto che l'iconografia dell'epoca classica animata da miniature persiane, turche e indiane ci mostrano per lo più corpi fasciati in abiti unisex che non lasciano intravedere il genere dei proprietari e i cui volti riportano caratteristiche comuni a donne e uomini (sopracciglia arcuate e unite sopra il naso, viso incorniciato da riccioli laterali che assomigliano a lunghe basette, insomma, una fisionomia non genderizzata), molte tavole traducono in forma visiva questo mito letterario. Alcuni celebri pittori quali Reḡā 'Abbāsī (ca. 1565-1635) hanno immortalato scene tra signore e il suo coppiere la cui intimità travalica chiaramente l'affetto formale dovuto tra i due personaggi. Nella famosa tavola che riproduce una di queste scene, il signore, riccamente vestito, siede, la schiena appoggiata a un tronco d'albero teneramente accarezzando il polso destro del paggio che gli sta porgendo una coppa di vino; l'altro braccio del coppiere che regge la bottiglia è mollemente adagiato nel grembo del compagno, le loro gambe piegate si toccano quasi allacciate come i loro reciproci sguardi.

Altre immagini riproducono momenti di intimità tra un "maestro" e il suo discepolo, sempre allietati dalla presenza di bevande non propriamente lecite, ma tese a dimostrare l'unione (anche) spirituale tra i due personaggi. Inutile dire che esiste altresì una versione volgare di tali immagini, dove il protagonista più vecchio spesso ha una espressione che volge al laido, o dove l'atteggiamento tra i due vuole essere scandaloso.

Per tutto il periodo Safavide (fino seconda metà XVIII secolo), comunque, le immagini pittoriche sono unitariamente stereotipate: uomini e donne sono avvolti in affusolate vesti la cui morbidezza ricorda la seta e le cui decorazioni consistono principalmente di elementi floreali e faunistici. Ma nel XIX secolo, con l'avvento della di-

nastia Qajar (1795-1925), i canoni estetici cambiano drasticamente e la realtà si specchia nei ritratti di principi, cortigiani e intrattenitori di corte che divengono di moda. I nuovi modelli maschili sono uguali a quelli femminili: paludati in identiche ricche vesti tempestate di perle e gemme, sotto le quali spuntano camiciole trasparenti, adorni degli stessi gioielli, coi capelli lunghi acconciati allo stesso modo e terminanti sul viso in folte basette, le mani dalle lunghe unghie e dipinte di henna, occhi languidi sotto un arco di sopracciglia che si toccano. Paradossalmente, l'unica differenza è che i maschi sono ben rasati mentre le donne hanno un accenno di baffetto sul labbro superiore che all'epoca viene ritenuto simbolo di bellezza. Il prototipo dell'uomo bello è quindi ancora un uomo effeminato e glabro, e anche se questi sono ritratti di amanti etero, la storia ci dice che nella realtà la passione omoerotica non è affatto scomparsa, e che l'amore fra uomini maturi e ragazzi è più in voga che mai.

Senza cadere nelle trite e orientalistiche descrizioni dei viaggiatori europei, che scandalizzati parlano del "mal persiano" rappresentando l'Iran quale terra di sodomiti e catamiti, possiamo confermare che la pratica della bisessualità è ancora assai comune nell'epoca moderna. Il secondo sovrano Qajar, Faḥ 'Alī Šāh, che passa alla storia per aver perduto parte dei domini settentrionali a beneficio della Russia e per aver avuto oltre 150 mogli e 260 figli, non disdegnava neppure i fanciulli, a giudicare dalle poesie in cui magnifica i fanciulli dal bel faccino (*zībā pesarān*) e dalla testimonianza del suo biografo, Mīrzā Aḥmad Ḥān 'Asad od-Dowleh, il quale sostiene che il sovrano è dedito anche al *naẓar bāzī*, tanto che, dopo aver trascorso ore a rimirare un garzone di calzolaio di cui si è incapricciato, lo fa entrare a corte come capo dei lacchè. Inoltre, il sovrano, lamentando in una lettera a un dignitario come i suoi paggi stiano crescendo e quindi non siano più atti al loro servizio, sollecita a inviare quanto prima dei paggi belli e avvenenti.

Nuove prospettive

Durante il secolo, comunque, molte cose cambiano in Iran, compresa la percezione della sessualità nelle sue varie accezioni. Un segno viene dalle nuove leggi che vengono emanate: nell'Ottocento, infatti, si inaspriscono, almeno teoricamente, le pene per la sodomia. Non è l'omosessualità in sé oggetto della punizione, ma alcune pratiche collegate, quali il rapimento di fanciulli e la sodomia praticata sui bambini, almeno secondo la testimonianza del dottor Jacob

Polak, un boemo che trascorre nove anni in Iran a metà del XIX secolo, dirigendo la scuola di medicina nazionale e operando come medico del sovrano Nāṣer od-Dīn Šāh: secondo il clinico, i pedofili del tempo verrebbero castrati.

Per chi vuol tenersi i fanciulli in casa, comunque, nessuna pena è prevista e rimane costume diffuso, al punto che un osservatore della società del tempo, che evidentemente disapprova il fenomeno, asserisce che la pratica dei *pesar amrad* è peggiore della prostituzione, e che le mogli di coloro che tengono paggi sbarbati in casa non possono “essere sicure” dei loro consorti.

Per chi invece opta per la soluzione temporanea, ci sono sempre i bordelli, pronti ad organizzare feste particolari, come racconta il ministro E'temād os-Solṭāneh nel suo stile abbastanza asettico, così descrivendo una festiciola a corte:

Ho sentito che ieri sera 'Azīz os-Solṭān ha invitato gente nel suo giardinetto: una certa Golin, che faceva la ruffiana [*qavādi*] già quand'ero giovane io, adesso che il suo tempo è finito ha messo su un gruppo di quattro-cinque ragazze fra i quattordici e i quindici anni, le ha vestite con abiti di lusso presi in affitto e le ha portate a corte. Il marito di questa ruffiana, che in precedenza faceva il cocchiere da Sadiq od-Dowleh, ora addestra giovinetti [*atfāl-e amrad*] che ha portato all'eccelsa dimora.¹⁵

L' 'Azīz os-Solṭān del sunnominato nel festino, meglio noto come Malīgak, è un personaggio assai famoso alla corte di Nāṣer od-Dīn Šāh, il sovrano che regna l'Iran dal 1848 al 1896, e di cui diviene il favorito. Nonostante lo shah abbia ereditato dal bisavolo Faṭḥ 'Alī la passione per le donne e mantenga un harem smisurato, verso la fine della sua vita s'incapriccia di un bimbo che, a giudizio universale (provato dalle foto), è brutto, malaticcio, sgraziato, maleducato e ignorante, nonostante il re cerchi di farlo educare. Di questa strana passione parlano molte fonti coeve che attribuiscono a vari fattori l'amore straordinario di Nāṣer od-Dīn per questo brutto anatroccolo, dalla volontà dello shah di affermare un suo protégé senza meriti per il gusto di farlo, al fatto che il sovrano si sarebbe rifugiato in un affetto disinteressato, lontano dalla diatribe delle mogli per affermare il diritto dei propri figli e dal presunto amore di questi ultimi verso il padre, ostentato solo perché interessati a succedergli sul trono. In realtà, nessuno afferma apertamente che si possa trattare di una soli-

15 E'temād os-Solṭāneh, *Ruznāmeḥ-ye ḥāṭerāt*, Tehran, 1977, p. 947.

ta *liason* fra un adulto e un fanciullo del suo seguito. Il solito E'temād os-Solṭāneh ironicamente racconta:

L'amore del sovrano per Malīḡak è ben straordinario, chissà qual è la causa: l'ho chiesto direttamente allo stesso Malīḡak, "cosa porta il sovrano ad amarti"? E lui mi ha risposto "Che cosa portava il sovrano Maḥmūd a desiderare Ayāz"?

Non ho voluto dirgli "caro mio, secondo il parere di molti, Ayāz era bello e Maḥmūd un sodomita".¹⁶

Col trascorrere del tempo e il cambio di sensibilità, la società condanna sempre più aspramente i rapporti tra uomini maturi e ragazzi imberbi, e la pratica che era un tempo definita *nazar bāzī* viene ora francamente etichettata e condannata quale pedofilia, insieme ad altre abitudini che concernano la vita sessuale, fra i quali il matrimonio forzato fra bambine e uomini assai adulti e l'usanza di tenere un cospicuo harem.

Abstract: Menzionati nel Corano, definiti nelle raccolte di *ḥadīṭ*, inquadrati dalla medicina musulmana, celebrati in letteratura e nelle arti visive, gli effeminati occupano un posto cruciale nella cultura persianante, al punto che nella lingua persiana vi è un ricco lessico per definirli. Inoltre, la poesia abbonda di descrizioni estetico-erotiche che caratterizzano gli effeminati come veri e propri oggetti del desiderio, a volte sublimandoli con fervore mistico, a volte celebrandoli più prosaicamente e corporeamente. L'intervento, seguendo una linea diacronica, individua le tracce più significative di queste presenze queer in prospettiva teorica, socio-culturale e artistico-letteraria.

Mentioned in the Qur'an and *ḥadīṭs*, described by Muslim treaties of medicine, and celebrated in the literature and visual arts, effeminates have a central place in Persianate culture, as indicated by the fact that Persian language has a rich vocabulary to define them. Poetry also abounds of aesthetic and erotic descriptions that turn effeminates into objects of desire, at time sublimating them with mystic fervour, at other times celebrating them more prosaically and physically. Through a diachronic approach, the essay places these figures in a theoretical, socio-cultural and artistic-literary perspective.

Keywords: effeminati, cultura persiana, omosessualità in Iran, cultura e sessualità persiananti; effeminates, Persian culture, homosexuality in Iran, culture and sexuality in the Persian world.

Biodata: Dopo essersi laureata in *Lingue e culture orientali* (Università Cà Foscari, Venezia), Anna Vanzan ha ottenuto un dottorato di ricerca in *Near Eastern Studies* presso la University of New York. Ha quindi insegnato in diverse università, a

16 *Ibidem*, p. 89.

Milano, Bologna, Pisa, Geneva e New York, e scritto numerosi libri, articoli e saggi, per lo più su questioni di genere e Islam. Ha, inoltre, tradotto in italiano numerosi romanzi e racconti iraniani. Nel 2017 il Ministero italiano della cultura le ha assegnato un premio alla carriera per il suo lavoro di traduzione e diffusione della cultura persiana nel nostro Paese. Anna Vanzan è deceduta il 24 dicembre 2020 a Venezia.

After obtaining a degree in *Oriental Languages and Cultures* (University Ca' Foscari, Venice), Anna Vanzan completed her Ph.D. in *Near Eastern Studies* at the University of New York. She taught at various universities, in Milano, Bologna, Pisa, Geneva, and New York, and wrote several books, essays and articles, mostly on gender issues in Iran; she also translated into Italian many Iranian novels and short stories. In 2017, she was awarded by the Italian Ministry of Culture an award for her translation work and for the diffusion of Persian culture. Anna Vanzan died on December 24, 2020 in Venice.

