



Comune di Venezia

Osservatorio Queer | Assessorato alle politiche giovanili e pace

Assessore Gianfranco Bettin

Direttore Andrea Costantini

Responsabile Servizio Alberta Basaglia

Osservatorio Queer Fabio Bozzato con Elena Piaggi

queervenice.blogspot.com



Fondazione Bevilacqua La Masa

Comune di Venezia

Presidente Angela Vettese

Consiglio di Amministrazione Giancarlo Borile Mirella Brugnerotto Silvia Burini Monica Calcagno Daniela Ferretti Marco Sportillo

Direttore Elisabetta Meneghel

Staff Stefano Coletto Rachele D'Osualdo Giorgia Gallina Tina Ponticiello

Con la collaborazione di Annabianca Traversa

www.bevilacqualamasa.it



Associazione E

Francesco Ragazzi Francesco Urbano

www.e-ven.net

Progetto co-finanziato da



Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali



Presidenza del Consiglio dei Ministri Dipartimento per le pari opportunità

In collaborazione con fondazione march per l'arte contemporanea Signaletic|Branding future™ Università Iuav di Venezia - Facoltà di Design ed Arti Visive

Otto+1

A cura di Associazione Ottava Traversa

In collaborazione con

A+A | Centro espositivo sloveno, Archivio Carlo Montanaro, Associazione Vortice, Bar Torino@Night, CEJI - A Jewish contribution for an inclusive Europe (Bruxelles), Collettivo lesbico-femminista 'Vengo Prima', Gender Bender Festival (Bologna), Laboratorio Villa Franchin, S.a.L.E. Docks | Magazzini del Sale, Teatro Fondamenta Nuove, Teatro Momo, Venice Jazz Club

A special day

A cura di Francesco Ragazzi e Francesco Urbano - Associazione E

Lecture a cura di

Filipa Ramos e Chiara Fumai, Camilla Seibezzi, Pier Luigi Tazzi, Luca Trappolin

Nell'ambito della Settimana Antirazzista 2011

Io Tu Lui Lei

A cura di Francesco Ragazzi e Francesco Urbano - Associazione E

Antonio Barletta, Antonio Bigini e Rachele Maistrello, Dafne Boggeri, Tomaso De Luca, Chiara Fumai, Sabina Grasso, Margherita Morgantin, Daniele Pezzi, Andrea Romano e Annatina Caprez, Claudia Rossini, Arin Rungjang

Con il sostegno di Istituto Svizzero di Roma

Con la collaborazione di

A green spin, Rete degli Studenti Medi, Accademia Teatrale Veneta, Home Movies

Nell'ambito della Settimana Antirazzista 2012

Catalogo a cura di

Fabio Bozzato, Francesco Ragazzi, Francesco Urbano

Con i contributi di

Fabio Bozzato, Francesco Ragazzi, Filipa Ramos, Camilla Seibezzi, Pier Luigi Tazzi, Luca Trappolin, Francesco Urbano, Angela Vettese

Paolo Fontana | Signaletic

Thanks to

COOP Adriatica, Appartamento Lago, Osservatorio Antidiscriminazione Venezia, Rete degli Studenti Medi, USU-UDU - Unione degli Universitari, VizioVirtù Cioccolateria

Special thanks

Cinzia Alberti, Mara Ambrozic, Marco Andreatta, Marco Baravalle, Luigi Barbieri, Emanuele Basso, Martina Bezze, Giulia Bini, Lenny Bellemo, Giorgio Bellingardo, Enrico Bettinello, Andrea Brunello, Federica Caimmi, Renata Callegarini, Elisa Calore, Elena Cardillo, Michele Casarin, Sara Cavallaro, Alberto Chinellato, Pier Giacomo Cirella, Luca Core, Eugenia Cristino, Verena De Monte, Roberta Da Soller, Margherita De Cesco, Daniele Del Pozzo, Nicolò De Pol, Elga De Rossi, Santiago Elordi, Giulia Fabris, Patrizia Fattore, Silvia Ferri, Angela Fiorella, Aurora Fonda, Paolo Fontana, Stefania Galluccio, Nicola Genovese, Beatrice Goldoni, Luisella Grosselle, Gina Gussoni, Idoia Hormaza de Prada, Elisa Karczag, Salvatore Lacagnina, Anna Lanzoni, Lucia Leonardi, Giulia Lobba, Paola Lotto, Stéphanie Lecesne, Jorge Lira, Vladimir Luxuria, Laura Rupena Mancini, Valeria Mancinelli, Arianna Marcolini, Frank Fauno Maracchione, Luca Marchi, Rachele & Chris Mazziol, Laura Miotto, Massimiliano Monnanni, Ilaria Morabito, Laura Murolo, Federico Nalesso, Ilaria Nardone, Elena Papaioannou, Rosalba Paparone, Rossana Papini, Anna Paola Passarini, Pablo Pastor, Maria Pellosio, Mariangela Penzo, Salvador Perez, Francesca Perrelli, Egleth Piovan, Anna Pruckmayer, Griselda Ramirez, Marina Ravagnan, Nicola Riccadonna, Silvia Rigato, Patricia Rivadeneira, Claudia Rossini, Anja Rudak, Valentina Sansone, Giulia Sepe, Robin Scaflani, Cristiana Scarpa, Stefano Schio, Alessandra Sciurba, Alberto Seggi, Pier Luigi Tazzi, Michela Tognon, Anna Tosello, Luca Trappolin, Vittorio Urbani, Delia Vaccarello, Patrizia Veclani, Donatella Vianello, Giulia Vianello, Andrea Vicentini, Dolores Viero, Jacqueline Wolf, Tommaso Zanini, Michela Zanon, Federico Zappino, Moritz Zavan, Paola Zennaro

A special day Incontri Il giovedì con Luciano Le donne del venerdì Gli uomini del sabato Workshop Pier Luigi Tazzi Filipa Ramos Camilla Seibezzi Luca Trappolin lo tu lui lei

IO, TU, LUI, LEI / I, YOU, HE, SHE

In the last two centuries – which have seen the birth and perhaps the death of what we call modernity – sex and everything connected to it has become a question of positions rather than of relationships. It is well known that we have moved on from describing acts and behaviours, which are more or less categorised as pure or impure, to organising the subject of sex according to subjective types that tend to be rigid and exclusive from one another.

Initially, there was a homosexual/heterosexual distinction. Then others were formulated, all having the same effect: that of defining character, personality or genre, such as active and passive or effeminate and masculine. In this sense, the gay and lesbian community also drafted a rich vocabulary, which partly followed imposed categories and partly appropriated new ones. We thus find top and bottom next to bear, chaser and otter; lipstick and butch; sub and dom; twink, daddy and so on. They are all words from codified aesthetics that fix tastes or preferences in bodies. Even transsexuals are interpreted via a grid consisting of two positions, one from which you start and one towards which you lean or attain: the woman in the man's body and the man in the body of a woman.

The subject has been solicited to discover and declare the truth about itself and its very nature, possibly beyond or even before having touched upon any other flesh that is not its own. And thus desire is transformed into orientation: it has become identity.

To tell the truth, this should not be seen only as an injustice, seeing as the same label potentially full of stereotypes and stigmas also permits the assertion of civil rights, entwining each individual within a sense of collective belonging. And yet it has to be said that the thread initially used to entwine the individual first passes via the eye of concrete relationships, of experiments with and towards the other, where the terrain of desire – thank God – wobbles a little beneath everybody's feet.

The project documented on these pages has tried to follow the line of intersection and interference between sexual identity as it is expressed today by language and the strategies people use on a daily basis to interpret it as best they can or believe. Working since May 2011 until the present, we have never stopped vacillating between the need to frame a historical evolution of customs – in particular from the 1970s up to the present day – and the pleasure of meeting a group of individuals. As the readers of this book will already know, *Io, tu, lui, lei* is an exhibition that started with a workshop created to bring together a group of young artists and eight Venetian gays – five men and three women – of a slighter older generation.

With this kind of subject there was a risk of making the sexual genre a mere discussion point, like daytime TV small talk. It is easy to fall into easy positions a priori: to use someone over sixty as a memory machine, sacrificing the homosexual at the altar of the victim, selling the concept of the LGBT community as a spirit level to homologise extremely personal lifestyle choices. The fact that this did not happen – or at least we think it did not – lies in how the roles that usually regulate contemporary artistic practice were reconsidered, starting with the question of who was commissioning the work.

Despite the support we received from public and private funding, we asked the artists not to consider the institutions as the real commissioners of the works and the exhibition. Our supporters will not like it but we felt it was much more fitting for that position to be held by the eight citizens who had unreservedly invested their memories, thoughts and a wide range of feelings in the work.

A reconsideration of the positions normally assigned in these cases slightly changed the cards on the table and the way they were played. We will see how via a quick summary and a digression.

When art acquired an independent statute in the western knowledge system thanks to the nineteenth-century theory of genius and the twentieth-century debate on modernism — but also with the birth of great public museums — the relationship with the client underwent a fundamental inversion. Nowadays it is almost never the artist who has to celebrate the client's liberality, as was the case in the distant past. If anything, on the contrary, it is the client who wants to appear

tolerant, highlighting the freedom of the artist even when the latter is making fun of him. In their attempt to put to the test the democratic sincerity of collectors, or more simply their sense of humour, many artists have chosen to use this strategy throughout their entire career. We could consider this strategy critical or cynical or sceptical, depending on our point of view.¹

In our case this option could not be contemplated. As the clients, the men and women who had participated in the workshop were not expecting celebrations worthy of medieval aristocrats but the candid sharing of experiences already partially marked by the criticisms and cynicism suffered over the years. We were not even interested in an abstract denouncement of institutional backwardness regarding civil rights, however pertinent this is. Instead, priority was given to an affirmative desire that had much in common with clients of earlier ages: the desire to be recognised and included in a cultural and social narrative in which they were the participants. It was a desire to draw attention to a new but extant image that gave meaning to the use of artistic languages and the exhibition.

Through the stories of the eight Venetians, the artists found themselves with a wealth of iconic and images. How could they ignore them? In these conditions it was impossible to undertake the work on the basis of previously consolidated frameworks or by following the agenda of a personal discourse. It was more a question of diving into a mythology in which the artist had not been inducted. The artist's signature or style had to be renegotiated on the threshold to another world that demanded to be seen and heard. For Antonio Bigini and Rachele Maistrello, Tomaso De Luca, Sabina Grasso, Andrea Romano and Annatina Caprez the creative act was immediately supplanted by an exercise in passivity.

Entry of the other inside oneself, an entry that has raised a question: how can the memories and symbolic orders of gays and lesbians be a universal memory? To be honest, we do not know how to give a convincing answer because memory is always also a recollection: it is the trace of the past that each individual carries inside them, the residue that is not communicable. Nevertheless, when talking of passivity a concept comes to mind. It was developed by the American philosopher Judith Butler, a theoretician who was able to collocate *queer studies* within the panorama of more general political thought. The concept that she has been investigating for well over a decade is that of vulnerability.²

Butler sustains that the possibility of being hurt determines our condition of human beings rather than being merely a sad contingency. Because we are born inside a body, the need to care for it immediately informs all our experience of opening up to other individuals. When we open ourselves up to someone, we risk this opening being disregarded, trampled on or betrayed. The I is not a fortress: self control collapses under the erratic blows of the person standing before us. On the other hand, anyone who has been left even once by their loved one understands that adulthood does not make us less vulnerable: if the opposite were true, Cupid would not pierce us with sharpened arrows to make us fall in love.

The subjects, the I, are pierced through by the multiple distortions that enter into relation with them: a time does not exist in which we are pure individuality. Butler makes cogent political reasoning out of what might appear to be an anthropological banality. If vulnerability occupies the scene of our relationships then it invades every existing human community to an even greater extent.

As a social animal, man is considered on the basis of the vulnerability that constitutes him. But this is precisely what modern political theories have omitted to think about, instead constructing their systems on the idea of sovereignty: on the one hand as a concept for interpreting human nature, and on the other as an ethical value attained through progress. The anthropology deriving from it describes an independent and free subject in full control of itself through the mediation of the state.

Maurizio Cattelan certainly needs mentioning here as the main example of this kind of behaviour, Although it is perhaps more problematic, we could also mention David Hammons' sculpture *Praying for Safety* (1997). It consists of two statues of Buddha that the artist found in the client's home. The artist placed them one in front of the other and united by a thread to which a balia brooch is attached. The work is somewhere between elevation of the ephemeral into the ineffable capilisation of a poor gesture and laziness as a strategy of resistence.

² Cf. Judith Butler, Giving an Account of Oneself, Fordham University Press, New York 2005.

In other words man is a chimera, if we have understood correctly the importance that the possibility of being hurt has in our lives.

Discovering the inadequacies of modern western categories means having to radically reconsider the management of the social environment on the basis of vulnerability. The right of the subject thus has to be discussed in terms of the overriding interdependent condition of each individual from birth.

Judith Butler reached this ethical and ontological advantage not by sidestepping the analysis of identities of genre carried out before 2001, but specifically in the furrow of queer thought. In a seminal essay on the process of mourning, written immediately after the attack on the Twin Towers, she writes:

As a mode of relation, neither gender nor sexuality is precisely a possession, but, rather, is a mode of being dispossessed, a way of being *for* another or *by virtue of* another. It won't even do to say that I am promoting a relational view of the self over an autonomous one or trying to redescribe autonomy in terms of relationality. Despite my affinity for the term relationality, we may need other language to approach the issue that concerns us, a way of thinking about how we are not only constituted by our relations but also dispossessed by them as well.³

The voices of the men and women we met in Venice resound in these words and considerations. Each of them has had to contend with a society that has produced – and to an extent continues to produce – an overload of normative images and interpretations concerning bodies, behaviours and relationships for years. The men and women were unable to control this overload in prima persona, but on the other hand they did not simply endure it. Other people's judgmental views were overturned by all of them. Baffled, confronted, deceived. Each of the eight recognised and acted on the dispossessing power of relations. Neither martyrs nor heroes, they show us that other possible ways of taking care of ourselves exist.

Io, tu, lui, lei is not the activation of a new discourse, the umpteenth interpretation superimposed on the experiences and bodies of gays and lesbians. Instead, the exhibition demonstrates a patient exercise of listening: an exercise we carried out personally and in which – apologies for our peremptoriness – we would like to involve the viewer.

Without using coercive methods, we have tried to change the connotations at the Fondazione Bevilacqua La Masa, so that the space makes those who enter feel disorientated. There is no itinerary marked out: if anything it is an invitation to stay.

After pushing aside three heavy, red velvet drapes, you almost trip over some overturned wooden chairs. Using your imagination, you find yourself in an old-style movie theatre. Palazzetto Tito has ceded its primary function to another place and time.

What relation is there between the reciprocally co-present exhibition space and cinema? The dazzling light required by one is almost entirely absorbed by shadows. There is no possibility of the usual exhibiting, showing or explaining: you have to fumble around, at least until your eyes get used to the light. You stand a little still and decide which way you want to go, what you want to do. You can choose to safely find your own direction or get lost in contemplating the screen. Or you can sleep, crunch hazelnuts or look for the complicit gaze of another visitor in the semidarkness. The experience is personal.

By the same token, various routes lead us into politics, various stories bring us onto the street, various kinds of reasoning and belief. We do not need to ground ourselves in a single model of communication, a single model of reason, a single notion of the subject before we are able to act.⁴

³ Judith Butler, Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence, Verso, London -New York 2004, p.24.

⁴ Ibidem, p.48.

The structure of the exhibition is the mirror of a disposition towards passivity. Despite this the works have certainly not lost their aura. However, the light that illuminates them comes from another, unexpected place: a backstage, which moreover is not the only place to shine with its own light. We also find an isolated but equally luminous archive of heterogeneous material waiting to be catalogued.

The cinema, the backstage and the archive: whilst not claiming to illuminate the viewer on a specific theme, the three spaces of the exhibition do not keep him or her in the dark. There is light, but it is a correlation of the dark and not the other way around. It is not at the centre but on the sidelines. Like a crown, it circumscribes and underlines the condition of darkness.

The cinema / the palace

In Aristotle's theory of primary substance there is an aporia, which has been closely studied over the centuries. The philosopher defines substance as that which lacks form having been subtracted of all things. However, we are able to name substance through language: we are able to define it just as Aristotle does. Thus we attribute it with both a grammatical and a conceptual form. At precisely this point the aporia is revealed: it is as though the substance, splitting in two, oscillates inside and outside the form, inside and outside language.

It appears that the concept of queer experiences the same contradiction. The expression – which literally means oblique or strange – has been absorbed by the field of gender studies to define the heterogeneous whole that does not conform to the social norm and which defies any codification. Unlike words such as gay, lesbian, bisexual or trans, which indicate identities, queer defines that which is opposed to all identifications, that which demonstrates the arbitrariness of any attempt to classify. Nevertheless, seeing as queer is considered not only from a theoretical point of view but also from a wider social one, it cannot be separated from fields of learning, from aesthetics or from people who recognise themselves in it and in doing so identify themselves with it. As in the case of Aristotelian substance, queer is also simultaneously inside and outside that which it opposes: on the one hand it does not fit in with the perception of identity but on the other it is a reference point for developing new identity pathways.

Underlining this contradiction does not necessarily mean eliminating the term just because its illogical nature has been demonstrated. Instead it means exhibiting the propulsive mechanism that nourishes queer in practice. Precisely due to the presence of that aporia, if we want to define ourselves as queer then we are constantly forced to effect a new collocation or reconsideration of ourselves and to perform a unstinting movement that forces us not to take a definite position or identity.

The queer is always projected outside of himself. From within the language, the idea that identities that are not contextual and that therefore cannot undergo movements and new meanings can exist shatters. If we had to say what it consists of, we would probably say that it is made up of shadows; shadows that render opaque any effort to clarify our essence as sexual beings.

In this sense, the queer contradicts all the metaphors of light that have accumulated in western thought: the liberation from the platonic cave, the gaze of Christian God, the beacon of science and civilisation.

We lack contact with the darkness, which we have always envisaged as being populated with monsters, ghosts and skeletons in the closet. Despite this, the modern age has managed to invent one of the most wonderful experiences of darkness: cinema, inside of which the luminous ray of the projector and the absence of light all around have an equivalent value. This is why *Io, tu, lui, lei* takes shape in a movie theatre, which is the centre – although backdrop is perhaps a better word – of the exhibition.

The video being shown on the big screen was made by the Thai artist Arin Rungjang and is a portrait of darkening. The passing from day and night is shown through a long shot from a window of the Dusit Thani Hotel in Bangkok, where the artist's mother worked over 35 years ago. The scene

is silent, but a string of subtitles translate into English a conversation between them: the two swap questions and memories, but Russamee Rungjang, the mother, whom the work is named after, occasionally gets confused and digresses. The viewer never sees her but intuits from how the conversation evolves that perhaps the woman is ill. Appearing on the surface of the screen are luminous phenomena of various kinds, the flickering of the city lights that are switched on as the sun goes down.

Arin's work is not limited to the video screening, but includes the entire installation of the movie theatre in the central room of Palazzetto Tito. It is such a delicately complete invasion that, somehow, even the gestures of the spectators in the room become part of the artwork.

Once again, we are taken through something that is inside and outside the nucleus of the exhibition. In fact, Pier Luigi Tazzi evoked the video installation during his participation in the workshop, but he did it to indicate an elsewhere. We felt that this elsewhere was both a statement and an introduction to the treasure of memories, thoughts and ways of being that the eight Venetians had shared in their dialogue with us and with the six young artists. Although remaining outside, Arin's work has responded to the work we were working on in Venice. It works as a sort of image guide.

It is an unusual and thus intriguing image mainly because it does not represent bodies but the space of relation between them. It is hardly a small gap compared to the visual imagery usually imposed on homosexuality, which has trouble leaving space for the landscape, the panorama or the description of an environment: it is as though the gay and lesbian world were merely made up of flesh, of the physical or of emptiness.

You only need to read the dialogues recorded during the workshop to realise the opposite is true. The men and women who participated showed us primarily and clearly a new cartography of Venice. From the *pissoirs* of Piazzale Roma to the Giardini Reali of St Mark's Square, from the Fenice opera house to the Piave cinema, via the Alberoni beach, the body – clothing, behaviour and quirks – changes according to the place and the context: it becomes a function and not vice versa. The means of access or exclusion, the codes of recognition, even the choice of walking down the alleys of Venice rather than the streets of Mestre and Marghera, depict a different city to the one we all know. It is a secret city that shatters the boring postcard image it has been trapped in for decades. The island finally opens up and blossoms in a vital prism of tremendous joys and fears that make the heart race. The cinema screen is broken, the pages are torn from this catalogue, the discovery of a new world remains. Luckily it is safe: it is highly likely that most people will forget about it, just as they have in the past.

The archive / the closet

"What would you like me to bring you? Nureyev's undies? I've got them in a drawer if you like." This is merely the most surreal of the replies that we received when we asked our eight Venetians to cooperate. We dreamt up a small archive that documented both their stories and the story of Venice LGBT. Nobody refused to participate but everyone accepted the task in the way they thought best. We gathered together a fair quantity of magazines, photos, vignettes, poems, neologisms and rash uses of language. With this as the starting point, perhaps it is easier to understand the meaning of a sentence that sounds decidedly politically incorrect. Susan Sontag wrote it in *Notes on Camp*, an essay analysed in this catalogue by Filipa Ramos. The sentence comes from the note on *Camp* number 52:

Jews pinned their hopes of integration into modern society on the progresses of the moral sense; homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moralistic indignation, sponsors playfulness.⁵

⁵ Susan Sontag, Notes on Camp, cit., note n. 52.

On a superficial reading, it would appear that the LGBT culture is described as impolitic and disengaged. But it would be madness to say this having leafed though some of the material we have gathered. There must therefore be a second way of interpreting what would otherwise merely be considered a joke. We also need to ask ourselves how and what types of political value queer produces.

A chance to unravel the tangled skein lies in analysing the opposition between one access to the representation of the public space through the moral and one through the aesthetic. It appears that for the first it necessary to refer to a universal code, to a series of primary rules that indicate what is right and what is wrong for humanity. The analysis of the feeling of indignation, which Sontag links to the exasperation of moral life, demonstrates it well: moralism. It is the pretext of being able to express absolute disgust for what happens outside one's own code, as if this "outside" were necessarily unjust or unnatural. The risk of such behaviour is, to put it simply, of falling into ideology.

Yet what does integrating oneself in society on the basis of the progresses of aesthetic sense mean? It means, in a more stylised perspective of shared ethical codes, producing new images and behaviours that can be used as examples or freely adopted models. What one realises in this case is not so much the adherence to a value but the production of new values that can improve one's life and that of others in terms of self-determination. The power that comes from it is not expressed via the ability to subjugate others but through that of being imitated, of indicating possible new ways of living. A little like for fashion, it is not a question of imposing one lifestyle rather than another, but of showing that an alternative style to the one in force is equally sustainable, practicable and real.

The philosopher Michel Foucault created the term "aesthetic of existence" to these practices of liberation, or rather the "elaboration of one's life as a personal work of art". On the specific subject of homosexuality, he writes:

To be gay is not to identify with the psychological traits and the visible masks of the homosexual, but to try and define and develop a way of life. [...] Institutional codes cannot validate these relations with multiple intensities, variable colours, imperceptible movements and changing forms. These relationships short-circuit it and introduce love where there is supposed to be only law, rule or habit.⁶

The documents collected in the archive are the exact translation of this use of the aesthetic in the political sense. If the strong presence of a Marxist vocabulary is predominantly striking in the magazines from the 1970s such as Ompo, Lambda and FUORI!, a parallel use of a second semantic more closely linked to gay jargon and culture is equally apparent. Such an irreverent and rowdy superimposition mobilises the shared language and demonstrates its indolence. However, instead of abandoning it, it makes fun of it, mixes it and perverts it to better adapt it to what it wants to say in the first person.

Despite a more radically separatist choice, lesbians also share this capacity to bend language imaginatively, inventing new symbolic orders. Yet while the primary vocabulary comes from communism in the publications for gay men, for gay women feminism is the real comparative and divergent touchstone.

The existence of feminist movements is the main reason behind the difference between male and female paths of legitimisation. Lesbians had to consider how and whether to stay in the space of comparison with non-lesbians. They had to deal with the question of whether feminist identity would have absorbed their lesbian identity and their position within the political discourse. Was an alliance with all other women the only route possible? Around this question was the choice of whether to choose separatism or not. In contrast, for men the question revolved more around the fact that there was not a place for not necessarily erotic affective relations between men in society. The problem for gays lay in the question: how to invent an ex novo context of relations between

⁶ J.P. Joecker, M. Ouerd, A. Sanzio, Entretien avec M. Foucault, in Masques n.13, Parigi 1982, pp.15-24.

men?

Gathered together in a small room, the men and women's materials are a partial collection, an archive that is neither catalogued nor exhaustive. A walk-in wardrobe in which some garments are selected *out of the closet*: the second skin of eight personal stories.

Backstage / the exhibition

The most interesting stories and the most unusual discoveries take place backstage where the performance is always livelier that it is on stage. Perhaps it is due to having found a place in this privileged position that the works produced since participating in the workshop are in constant movement. Pilgrimages, intrigues, shape shifting, exits: backstage the work lives another life. Or are we maybe hallucinating?

Sabina Grasso has brought ghostly figures that she has seen elsewhere into the exhibition space: two Taiwanese films, one a citation of the other. The artist tries to superimpose the distant settings of the films onto the urban structure of Venice. The city becomes a set where specularity is used variously as a sign of the past, as testimony to change in the present and as a temporary mirage.

Antonio Bigini and Rachele Maistrello's photos and video collages remain in the field of cinema. The two accumulate material that can either be used as notes for the creation of a feature-length film or items found in an old studio. From this material the story of an elderly man encountered on the terrace of a shopping mall on the mainland is examined in images.

Andrea Romano and Annatina Caprez head in the opposite direction: they start with a fictional element to generate a space of comparison in reality. Carefully chosen close-ups from the cartoon The Flintstones are reproduced in paintings on wood that represent a contact and are close to abstraction. Destined not to remain on the walls forever, the panels situated halfway through the exhibition take on a new dimension and are transformed into benches and seats. They were designed to house a new workshop in Palazzetto Tito that guarantees not to stop thinking about the question of identity.

If the Flintstones bring new subjects into the Fondazione, Tomaso De Luca's work moves from the inside towards the outside. Through the love letters between a bird and a lion we are shown the route to the Giardini Reali. There, in the days preceding the exhibition, the artist placed a limitation on his body to become a living monument, to celebrate lyrically a cruising place that is no longer frequented. The exhibition space does not remain empty: it is full of the letters between the two creatures, and has become a lair.

Observing that all the works move is not a declaration of homogeneity: each movement clearly leads to different trajectories. We could say that each of the six artists has tried to create their own language starting from genres of the monument and of the portrait, oscillating between public and private representation. These two classical artistic forms are always left open so that the visitor can find their own position within them and complete them through an action and a choice. The works require a participation that goes beyond the usual levels of involvement.

It certainly will not be the curators to bridge the distances. Our introduction finishes here before we saturate the horizon with words. From here on in we will confine ourselves to asking questions because everyone is accountable for themselves.

Senza titolo con loghi

















Con un cappello così siamo più sicuri che mai. Qualcuno direbbe protetti. Protetti: che brutta parola!

Tutto ha avuto inizio nel gennaio 2011 quando i nostri incontri negli uffici di Corte Contarina del Comune di Venezia hanno preso la forma di un progetto dedicato alla riscoperta di una memoria queer collettiva. Abbiamo vestito gli abiti istituzionali – Osservatorio lgbt e Associazione E – restando nei nostri panni. Nulla è stato dismesso: piuttosto abbiamo recuperato tutto il recuperabile.

Abbiamo intessuto reti sotto il segno della giornata della memoria, la settimana anti-razzista, la giornata internazionale contro l'omofobia e la transfobia, la festa della donna e ancora.

Il politicamente corretto è stata la nostra copertura: l'abbiamo indossato con onestà. Come un cappotto formale - quello delle grandi occasioni - che contenesse il multistrato di spinte, relazioni e realtà informali da tirar fuori al momento opportuno. Per l'avvento di una nuova stagione.

L'estate era alle porte quando abbiamo riunito un gruppo senza precedenti e senza vincoli di sorta per una ricorrenza, questa volta del tutto arbitraria. Una famiglia sui generis ha abitato Venezia per una settimana radunando attorno a sé lo zio saggio e avventuroso dalla Thailandia, l'impeccabile cugina maggiore portoghese e la sua parente acquisita in Italia – una sorellastra dedita allo spiritismo, il pro-cugino sociologo e altri ancora, insieme a otto ospiti pressoché sconosciuti.

Esclusi all'unanimità padri e madri, fratelli e sorelle, la colonna portante siamo rimasti noi: committenti, curatori e artisti. Non potendo assegnarci alcun grado di parentela, metto da parte volentieri ogni metafora familiare. A muoverci è stata la ricerca di una comunanza. Tutt'al più l'affinità o l'amicizia, quando sono scattate.

Perché le storie memorabili non sono riservate ai nipoti. E non c'è bisogno di feste comandate per raccontarsele. Nasce così *A special day*, un incontro straordinario in ambiente domestico. Un evento costruito, seppur spontaneo, frutto di un intensivo laboratorio itinerante.

Day by day

Ad aprire ogni giornata sono state le proiezioni della rassegna *Cinema alla luce del giorno* presso la Facoltà di Design e Arti dello Iuav.

La serie di screening è incominciata con *Goodbye, Dragon Inn* di Tsai Ming Liang (2003) e *Tropical Malady* di Apichatpong Weerasethakul (2004), film scelti e presentati dal curatore Pier Luigi Tazzi come introduzione al valore

estetico e sentimentale della vicinanza. Un valore non polarizzato, quanto pervasivo, in cui l'ambientazione, sia essa naturale o urbanizzata, non è sfondo di contatti e relazioni, ma centro di attrazioni e apparizioni.

Nei giorni successivi, il capostipite dell'underground americano Normal Love (1963) di Jack Smith, ha preceduto L'Assassinio di Sister George (1968) di Robert Aldrich, film non meno complesso anche se pensato per il grande pubblico: nella pellicola palesi stereotipi si mischiano a immagini documentali girate in un vero club per lesbiche, confluendo in una genuina critica del sistema hollywoodiano. A chiudere il ciclo, Paris is Burning (1990) di Jennie Livingston, documentario su una comunità di transessuali e travestiti di Harlem che non ha mancato di suscitare un acceso dibattito tra i teorici dei gender studies: Judith Butler ha scritto a partire dal film una delle più belle e approfondite analisi del queer, mentre l'afroamericana bell hooks ha accusato la regista di razzismo e misoginia.

In queste matinées cinefile, seguite da lunghe conversazioni accalorate su un balconcino della facoltà, è come se avessimo messo tra partentesi il corpo, tradizionale oggetto d'elezione dei discorsi sulle identità, per dare luce ad ambienti e atmosfere, prodotti di un occhio che si desidera come soggetto eterogeneo ed erogeno.

Nei pomeriggi, quattro esperti si sono poi avvicendati alla guida di lectures e dibattiti scandagliando in maniera insolita i terreni del queer e mettendo a nudo il corpo stesso della cultura.

Con grande senso e gusto del racconto Pier Luigi Tazzi ci ha accompagnato in una serie di viaggi immaginifici tra occidente e oriente, sull'onda di un'analisi critica delle categorie di desiderio e volontà di potenza nella storia dell'arte. E se questi, fin dall'introduzione della prospettiva, sono i due capisaldi nella parabola della cultura visiva occidentale, sembrano invece venir meno in una concezione orientale - emergente nel contemporaneo, ma radicata in una tradizione millenaria - in cui esiste forse una percezione e un'erotica a più dimensioni. Il soggetto non persegue, a partire da una mancanza, il possesso di un oggetto d'elezione, ma lascia che presenze epifaniche non autocentrate si manifestino, per generare un riorientamento non necessariamente duraturo del sé, delle cose, delle situazioni. Assunta quest'altra prospettiva, l'asse del discorso dall'identità si è inarrestabilmente spostato all'interrelazione. Filipa Ramos ha scelto di dialogare, adattando i contenuti critici dei propri interventi al ritmo delle tre performance

presentate per l'occasione dall'artista Chiara Fumai. La dimenticanza come movimento positivo che lascia spazio vuoto per la costruzione di nuova memoria, l'applicazione dell'analisi sul camp di Susan Sontag a opere non direttamente leggibili sotto quella lente, e una riflessione sul cinema come medium del fantasma a partire da Derrida sono alcuni dei frammenti del discorso teorico su cui si sono fondati quattro innesti performativi. Attraverso revisioni storiche, proiezioni di desideri, sovrapposizioni di presenze, Chiara Fumai ha presentato una sua retrospettiva sul movimento musicale dell'Italo Disco con particolare riferimento a Nico Fumai, suo principale esponente; è poi passata a promuovere la S.I.S. - Scuola Iniziatica Smithiana devota a Jack Smith, per incappare infine nello spirito-guida di Ulrike Meinhof.

Pienamente inserito nella vita e nella politica del capoluogo veneto è stato invece l'intervento di Camilla Seibezzi, curatrice e presidente della Commissione Cultura del Comune di Venezia. Attraverso il racconto della sua esperienza politica, la consigliera comunale ha illustrato alcune dinamiche concrete con cui si è confrontata per piegare la sua funzione di garanzia ad una effettiva produzione di valori. Un gioco libero e puntuale nelle maglie del linguaggio burocratico - ha concluso - si è rivelato più efficace rispetto ad un atteggiamento di stretta opposizione. A chiudere la serie di incontri la lezione di Luca Trappolin - sociologo e docente dell'Università di Padova. Il gruppo artistico ha così incrociato e approfondito i recenti studi in materia sociale su quelle che vengono chiamate aging gay and lesbian people. Sorprendente e calzante il parallelo evidenziato tra le generazioni più giovani e più anziane di omosessuali, accomunate per motivi diversi dalla convinzione che il coming out non sia un momento necessario per la formazione dell'identità personale.

Le sessioni di lavoro si sono prolungate fino a notte con perlustrazioni e studi sul campo, in cerca dell'anima più recondita della città. Ci saremmo lanciati nel cruising più estremo se solo ce ne fosse stata la possibilità! E invece, mentre su uno schermo scorrevano le immagini di qualche film di Kenneth Anger, siamo sprofondati in dibattiti accorati su come il queer svuoti di significato il mito della verginità. Alla fine della settimana, come auspicato, il corso non era che all'inizio. Tutti ancora vergini, tutti principianti.

A special day

La giornata speciale si è realizzata in momenti e modalità differenti, in tre incontri degli artisti con otto veneziani di origine o di adozione: cinque uomini e tre donne nati tra il 1932 e il 1948. Età e vite così disparate attorno ad una tavola erano uno spettacolo già di per sé. Un ritratto di Venezia e del mondo fuori da convenzioni e pregiudizi: a più voci, a più tempi. Dove gli artisti non fanno gli osservatori e dove gli anziani non fanno i nonni.

In un tempo indistinto tra ieri e oggi abbiamo rivissuto amori, piaceri, tradimenti, avventure, frustrazioni, vanità, mistificazioni, lotte, miserie, risentimenti, verità. Abbiamo visto uomini di fama e potere pronti a tutto per l'amore di un operaio; spettacoli in piazza San Marco censurati platealmente da qualche assessore al decoro per una scena ambigua appena accennata; amori fugaci tra i giardinetti reali e l'Harry's bar. E poi campagne venete attraversate da camioncini di sole donne che si spacciano per impiegate delle poste in licenza; ragazze che accorrono da ogni dove per incontrarsi a casa di una sconosciuta che le ha convocate via lettera; e ancora Liz Taylor che gusta un piatto di pasta e fagioli; Luchino Visconti agli studi Scalera nell'isola della Giudecca mentre in città pullulano le amanti di Florinda Bolkan....

E dietro momenti eclatanti, a volte di totale splendore, ci sono vite che quotidianamente lottano per l'affermazione del proprio orientamento. Qualcuno votando l'esistenza ad un attivismo gay, qualcun'altra cercando una nuova coscienza sociale attraverso percorsi di autocoscienza, qualcun altro ancora resistendo passivamente, altri scegliendo di godersi la vita punto e basta.

Storie che si sono mosse negli interstizi della società: tra le pieghe, le crepe, gli angoli, i vicoli. Storie speciali: non perché appartenenti ad una specie, ma per una continua ambivalenza, più o meno risolta o subita, tra visibilità e invisibilità, speculum e spectrum.

Creature, fantasmi, demoni, mostri, macchiette, ombre, riflessi, scintillii, sogni, icone, presenze.

Tutte combinazioni profondamente affini alla sfera della creazione artistica: come nodi problematici e generativi della rappresentazione. L'arte, indipendentemente dalle inclinazioni sessuali di chi la produce, ha un'anima queer.

È il caso dei nostri invitati: Antonio Bigini e Rachele Maistrello, Tomaso de Luca, Sabina Grasso, Andrea Romano e Annatina Caprez. Dall'amore per il frammento alla monumentalità dell'effimero, dall'illusionismo fino alla delega dell'autorialità. Accuratamente distanti da definizioni e catalogazioni, producono senso mettendo in discussione i propri discorsi fondativi. Sviano dalla trattazione per scegliere piuttosto la trattativa e il trattamento. Con loro il lavoro non poteva che svolgersi in forma di dialogo, come riportato nelle pagine che seguono.

Una parte importante l'hanno poi giocata i loro neuroni specchio. Che l'incontro tra gli artisti e una generazione così distante di uomini e donne si sia realizzato si deve tutto ad una diffusa capacità empatica. Una disposizione comune all'adattamento, a trovare punti di aggancio e sottili contromisure espressive. Un'abitudine e un'esigenza – maturate in tempi diversi – all'apertura di canali di comunicazione alternativi.

E se la generazione dei signori e delle signore ha vissuto in un'epoca in cui il privato era interiore e tendenzialmente segreto, questa è una generazione che, almeno in Occidente,



vive all'insegna del niente da nascondere¹. Il mancato coming out degli uni nasce dal silenzio e dall'ostilità che il dichiararsi avrebbe provocato, quello degli altri è forse più legato al personale rifiuto di un'identificazione rigida in categorie umane, sociali o di consumo che possono diventare stringenti. Se in passato affermare di essere omosessuali poteva rappresentare la conquista di una libertà, ai giorni nostri la libertà risiede più nel potersi ridefinire sempre in maniera contestuale.

Le corrispondenze epistolari segrete e confidenziali, i club riservatissimi, le terminologie implicite di una volta sono oggi soppiantate da una grande varietà di strumenti, media, luoghi e codici dove la sessualità può esplodere nelle sue parti, più o meno scorporata.

Esiste una continuità tra questi universi?



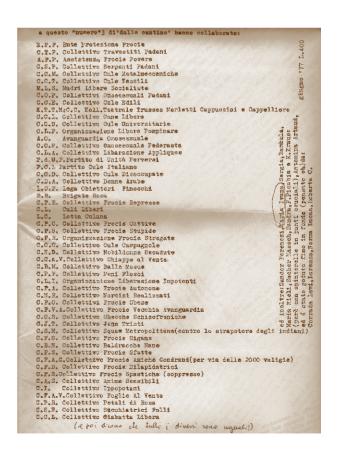
A light utopia

Ho immaginato un parco di notte. Una piccola giungla urbana di risulta, una qualunque. E ho progettato un intervento pubblico che alteri significativamente il sistema d'illuminazione.

Ad ogni fonte di luce elettrica sarà applicato un rilevatore di movimento programmato al contrario: al segnale dato dal passaggio corrisponderà lo spegnimento, all'assenza di segnale l'accensione.

Lo spazio sarà buio in presenza e inabitato alla luce. Una semplice inversione. Anzi, un monumento all'inversione.

Francesco Urbano Ragazzi



1 *Niente da nascondere* è il titolo italiano di un film diretto da Michael Haneke nel 2005. Il titolo originale è "Caché" (lett. nascosto).

E per chi non c'era.

Non lo vedevo da molti anni, R. Mi ha dato appuntamento in un bar alle Guglie. L'ho riconosciuto, seduto in un angolo, il suo portamento, gli occhiali montati d'oro, il suo foulard al collo come sempre. «Caffè e croissant al miele sono obbligatori qui», mi ha avvertito subito, sorridendo. Gli ho chiesto del suo anello al dito. «La mia famiglia ha origini molto antiche, è lo stemma sulla facciata dell'edificio, dove c'è casa mia, eh si». Chiacchiere. Alcune nostalgie. «E non vengo più a Mestre, ormai. Neanche al cinema Piave. E sai quanto mi piaceva andare. E gli amici del bar?»

La seconda volta, caffè e croissant al miele e piccoli aneddoti del suo lavoro, quando si occupava di comunicazioni, mi ha detto, «poi al Ministero, lavoro delicato, dovevo essere discretissimo e se avevo 'un amico', capisci? riservavo due camere in un albergo, per non dare nell'occhio».

La terza volta, anche un bicchiere di vino rosso. Mi ricordavo che gli piaceva. E una piccola passeggiata al Ghetto, per mostrarmi un antiquario e un nuovo gallerista «e questo è per te, è un catalogo di manifesti delle donne comuniste, anni Settanta, che dobbiamo prepararci per questo laboratorio con i giovanotti, no?».

La storia di un'amico' speciale, è stata al quarto appuntamento, «ché per lui avevo un grande affetto e ci vedevamo, anche poco, per il mio lavoro, il suo lavoro, e poi è successo e ha deciso così, chissà, e i suoi ultimi pensieri per me».

E così molte volte, sempre verso mezzogiorno al bar vicino al ponte delle Guglie. È allora mi sono ripromesso che lo incontrerò ancora. E' stato R., a parlarmi di Luciano: «lo incontravo alla stazione con una pelliccia bianca fino ai piedi e due bassotti, tornava dai suoi viaggi, la moda, il cinema. Incredibile. Tutti rimanevano senza parole».

R è stato il primo uomo, quasi pronto agli ottanta, che ho visualizzato per il progetto. L'età, come le professioni e molti aneddoti biografici sono dettagli che a volte sfuggono, a volte non combaciano. Ma non è importante. Sono le loro parole, le storie di ognuno, è ciò che loro vogliono raccontarci.

Ad ogni modo R. non è venuto il giorno particolare, «una forte tachicardia, e io non posso per mio padre, certo che non c'è più, così ho chiamato il mio avvocato e mi ha detto di no, ma no, non per cose legali, è per il tuo cuore, mi ha detto, se cominci a raccontare la tua storia, il cuore non ce la farà».

Non sono riuscito a convincere neppure E. L'ho ritrovato grazie una catena di amici e conoscenti. E. lo ricordavo con A., a passeggio per Venezia, di solito al ritorno dalla loro amata Fenice. Due uomini belli, alti, fieri, i capelli bianchi. Tutti commentavamo che con gli anni si erano assomigliati così tanto, che si faticava a chiamarli per nome senza sbagliarsi. Una sera, molti anni fa, ero stato da loro. Mi avevano mostrato le foto di loro ventenni, due ragazzi di una bellezza impressionante.

«Lui non c'è più, sono davvero solo - mi ha detto E. - ma non me la sento di venire al progetto, non senza di lui. Non ho voglia di ricordare, ora. E sai che erano più di quarant'anni che stavamo assieme e comunque per me parlare in pubblico non riesco, lui almeno aveva fatto il militare... Ma ci vediamo per un aperitivo? organizzi tu?». Quando ho agganciato, avevo le lacrime agli occhi. La promessa, la devo ancora mantenere.

Come R. ed E., ho mancato almeno un'altra decina di persone. Alcune non c'erano davvero più. Uno di loro, A., un commerciante in pensione, aveva lasciato per sempre il suo compagno, con cui conviveva da almeno vent'anni. Quest'ultimo se n'era preso cura per anni, quando A. si era ammalato e aggravato lentamente. Lo aveva accudito con amore e disperazione. Una lunga agonia, durante la quale i rimorsi religiosi gli devono aver creato mostri ed angoscia, e così l'ottantenne A. non aveva lasciato praticamente niente al suo partner, neanche la casa dove avevano vissuto fino al suo ultimo respiro.

Storie tristi e languidi, commoventi e comiche, irreali e crudeli. Cioè: normali. A renderle straordinarie è il fatto di essere rimaste compresse da una coltre di silenzio dei familiari, dal dolore di anonimi compagni di vita e soprattutto dall'omertà sociale. E' uno di quei corto-circuiti di senso tra ricordi privati e memoria collettiva, che rendono preziosissime le parole e le storie ritrovate. Questi uomini e donne settantenni o ottantenni ci sembrano alieni e svagati, a volte ci guardano anche con un po' di pena, e poi, se ci capita ascoltarli, è come se ci facessero entrare nello specchio di Alice. Molte di queste storie le abbiamo perse per sempre. Altre rischiano lo stesso destino.

Con un altro giro di contatti nella 'community', oltre ad alcuni gentili sconosciuti, sono stato in contatto con M., una nobildonna che ha sempre vantato, anche pubblicamente, una lunghissima relazione con una famosa attrice. Una storia di grande fascino. Me la immaginavo entrare, sedersi e scrutarci. L'avremmo ascoltata senza fiatare, senza ombre di scandalo o tic morbosi, non ci sarebbe stata una Latella o un Signorini a bussare alle porte dei suoi ricordi. Niente: «sono sempre stata restia a discutere su scelte ed orientamenti sessuali - mi ha detto - che penso non debbano essere definiti o ghettizzati, riunendoli in 'gruppi'». Messaggio chiaro, preciso, garbatissimo. Che si concludeva con un «grazie davvero per aver pensato a me». E anche se potrebbe sembrare semplicemente formale, a me è parso intravedere un sorriso complice e una gentilezza affettuosa, che hanno ripagato della delusione. O, forse, è solo una mia fantasia.

Di tutti, forse una persona in particolare mi è dispiaciuto non poter incontrare. Non siamo infatti riusciti, con la nostra amica G., che l'ha sempre mancata per un soffio al mercato, a parlare con A. Di via Piave, A. ci avrebbe potuto raccontare tutti i rumori dei sampietrini, già sentivo i suoi tacchi incedere sul marciapiede, il suo make-up pesante, i suoi vestiti capricciosi, il rumore del finestrino che si abbassa, il volto di uno sconosciuto e poi molti altri ancora. Ma questa è un'altra storia.

Fabio Bozzato

Incontri

Il giovedì con Luciano

Luciano: Sono in cammino per gli 80 anni, se ci arriverò. Sono speranzoso. A 8 anni ero in piazza San Marco, facevo il fotografo col nonno, e lui con il bisnonno. Facevamo le foto ai turisti con le lastre e poi le correggevamo in laboratorio. E così ho imparato tra il laboratorio e la piazza il gioco della fotografia. Poi gli anni dopo facevamo foto nei ristoranti, nei bar, per le cerimonie e i matrimoni. Non è come adesso che tutti hanno le macchinette. Allora chiamavano i fotografi e ci si organizzava.

In Giudecca c'era la 'Scalera Film' e nel dopoguerra hanno cominciato a venire a Venezia attori e registi, si giravano molti film. Ho partecipato a molti film. Il più importante è stato Senso di Luchino Visconti. Facevo la comparsa. Ho fatto l'ufficiale austriaco, lo studente. Ho conosciuto Franco Zeffirelli, lui faceva l'assistente alla regia di Visconti. Mi ha detto: «Se vai a Parigi a fare questa scuola, quando torni vieni a lavorare qua». Così ho fatto, due anni di lavapiatti, mi sono arrangiato a Parigi. Quando sono ritornato, Franco mi ha fatto fare un paio di film. Ma nel cinema mi sembrava ci fossero troppe attese, lavori troppo lunghi e io avevo voglia di fare tante cose.

Allora, ho provato nel campo della gioielleria e della moda. Ho girato il mondo, sono stato in America. Anche adesso mi hanno fatto una proposta, a Mestre una casa di moda mi ha chiesto una consulenza. Ma come faccio? ho dovuto rinunciare, non posso programmare niente con la mia salute, anche stamattina ero in ospedale.

Fabio: dove ha lavorato nel campo della moda?

Luciano: Nel campo della moda ho finito otto anni fa, lavoravo in privato, avevo un'agenzia e una buona clientela fissa, mi conoscevano, ci mettevamo d'accordo disegni e prezzi.

Fabio: ma disegnava, confezionava?

Luciano: disegnavo e curavo le confezioni. Le ultime collezioni che facevo con Max Mara era una linea che si chiamava "pianoforte". Vestiti da sera, abiti da cerimonia. Già 30, 40 anni fa andavo nei mercati delle pulci, cercavo vecchi vestiti e da uno ne tiravo fuori venti.

Sabina: lei ha ancora a casa alcuni dei vestiti che faceva?

Luciano: ho tante cose ancora, bisognerebbe tirarle fuori. Ho cambiato quattro case e in ognuna ho molte cose, adesso le ho lasciate a degli amici. È una cosa che sto pensando da qualche anno, cioè di mettere insieme tutte queste cose. Purtroppo non riesco.

Fabio: senta Luciano ma tornando a quando era piccolo, lei faceva le foto ai turisti?

Luciano: Mio nonno, io facevo la spola da San Marco a un magazzino dove c'erano gli stampatori e facevano gli sviluppi.

Tomaso: li facevate su lastre di vetro?

Luciano: io andavo dentro e fuori, così rubavo con gli occhi tutti i segreti.

Fabio: ed è stato là che ha conosciuto Peggy Guggenheim?

Luciano: Peggy l'ho conosciuta nel '57, lei abitava alla Salute e ci andavo perché lei faceva feste private con i suoi amici e aveva i cani, era così innamorata di quei cani... io li fotografavo, quando nascevano, quando morivano, le feste, gli amici.

Sabina: quindi ce le ha tutte queste foto?

Luciano: eh, ne ho tante sì, ho anche tanti personaggi, che avevo conosciuto a casa di Peggy, Per esempio Giò Pomodoro. Avevo tanti amici artisti, attori, scrittori, un po'qua un po'là. Ma io ho sempre voluto rimanere all'oscuro. Avevo una mia vita privata e non volevo che nessuno s'intromettesse. Non ho mai usato il mio nome nei lavori che facevo, io li consegnavo, loro pagavano il commercialista e lui dava i soldi a me

Elena: ma era una sua scelta questa?

Luciano: era una mia scelta perché non volevo legami più di tanto. Per esempio, nella moda potevo fare dieci collezioni all'anno, però ero cosciente che non potevo farlo. Tra le prove, ricerca di colori, tessuti e questioni varie, ne facevo due l'anno che a me bastavano per vivere. Fino agli anni '90. Poi ho smesso, ma tutti quelli che mi conoscono continuano a chiamarmi, a propormi lavori, ma io devo rinunciare, non ce la faccio, vedi, faccio fatica a camminare, a mangiare, a bere... Ah, un'altra cosa, da bambino, mio zio vecchio faceva le foto delle famiglie

nei palazzi veneziani e lui era specialista per togliere le rughe sul negativo: è una cosa che ho imparato subito e non è facile trovarla oggi **Tomaso**: faceva le correzioni a mano?

Luciano: sì, a mano: riuscivo a sfiancare le signore.... (risate). Invece a Roma abitavo in Via Sistina, in centro, ché da buon veneziano non ho mai guidato. Ho sempre avuto macchine delle produzioni, per cui lavoravo ma non ho mai saputo guidare, però non so portare neanche la gondola.

Francesco: e l'anello di Pomodoro da quanto tempo ce l'ha? Luciano: questo nel '57.

Francesco: le è stato regalato in un'occasione particolare?

Luciano: era il mio compleanno. Siccome avevo detto "che bello!", mi ha dato questo e anche la collana, che poi mi è stata rubata. È questo non l'ho mai tolto. Da allora l'ho sempre tenuto: ospedali, sale operatorie, sempre. È' come se mi portasse fortuna, mi tenesse lontano dai guai.

Fabio: senta Luciano, com'era Luchino Visconti?

Luciano: Io Luchino l'ho conosciuto bene a Ischia, a casa di amici. Là aveva un'enorme villa. Ho sentito tanti che dicevano di lui che era terribile, ma per me era un uomo fantastico. Perché era un uomo infelice. Viveva una sofferenza continua. E lui mi aveva chiesto delle cose, avevamo parlato un po' e ho capito che lui non era quello che tutti mi dicevano, era tutt'altro. Almeno per me.

Io no ho potuto studiare. Perché per problemi di famiglia ero in piazza San Marco già a otto anni, non avevo i genitori e per non essere da solo in strada mio nonno e mio zio mi tenevano là con loro. Perciò io di scuole non ne ho proprio fatte. Mi chiedono: ma che laurea hai? Ma io ho fatto la prima elementare! Tutto quello che so l'ho acquisito così... E adesso avendo una sorella, anche lei è vedova, ha figlie sposate, è sola. Però ha una bellissima casa, quarto piano, in mezzo alla campagna, con l'ascensore che è importante per me. Così, sono andato a vivere lì. Perché a Venezia ascensori ce ne sono solo in qualche albergo. Le scale a Venezia sono un incubo... avevo la mia casa, quella dei miei nonni, ho dovuto venderla, perché mi costava più mantenerla che non affittarla.

Tomaso: e dove stava a Venezia?

Luciano: stavo in Fondamenta Nuove. E' una bella zona, tranquilla. **Antonio**: mi ha colpito il suo lavoro nel cinema, la sua frequentazione

Antonio: mi ha colpito il suo lavoro nel cinema, la sua frequentazione della Scalera. Mi piacerebbe saperne di più, quando ha iniziato? già anche sotto la guerra?

Luciano: ho iniziato subito dopo la guerra, allora facevano molti film. Conoscenti mi dicevano: cercano dei ragazzi che fanno le corse su e giù per i ponti.... E ho cominciato così.

Fabio: quanti anni aveva?

Luciano: avevo otto, nove anni. E poi sono arrivato all'ultimo film di Visconti, perché ad un certo punto sono andato via da Venezia. Conoscevo già molta gente. Mi dicevano: perché non fai questo, perché non fai quello? Allora erano degli sconosciuti, ma sono diventati dopo grandi artisti. Una mi ha detto: «tu sai fare questo?», ed io: «a me sembra che quello che hai fatto tu sia sbagliato» e loro: «come sbagliato?», «eh io lo metterei più così» ...(ride) Era il gusto personale che ognuno di noi ha. Ho lavorato per cinque anni per delle ditte giapponesi come stilista, ché volevano delle cose particolari. Per esempio, i bottoni in vetro ricamati con le roselline. Certo costavano, però i giapponesi i soldi ce li avevano.

Fabio: E in Senso di Visconti che parte faceva?

Luciano: Io ho fatto l'austriaco, lo studente, mentre si passeggiava per le strade, nei locali, nelle mense dove si mangiava, con gli ufficiali che... eh ho fatto tanto, ho lavorato per mesi. Si lavorava un'ora, dopo si finiva perché andava avanti con altre scene... però erano tanti soldini.

Fabio: pagavano bene?

Luciano: pagavano bene. Io ho fatto due anni in *Cleopatra* a Roma. Perché il coreografo che ha fatto *Cleopatra* era un mio carissimo amico. Di conseguenza ho fatto di tutto.

Fabio: Cleopatra con Liz Taylor?

Luciano: con Liz Taylor e Richard Burton! loro venivano a casa mia a mangiare pasta e fagioli... (risate) e sarde in saor. Perché oltretutto sono



un grande amante della cucina. Specialmente la cucina veneziana. Le sarde vengono sviscerate e si fanno strati, con cipolle, e poi d'inverno si mettono i pinoli e le uvette, perché i pescatori quando uscivano in mare dovevano avere un cibo sostanzioso per resistere al freddo.. Ecco, potrei fare anche il cuoco.. (ride).

Fabio: poi a un certo punto è andato via da Venezia.

Luciano: sono andato a Roma.

Fabio: in che anno ha lasciato Venezia?

Luciano: Venezia l'ho lasciata che era il '56. Sono stato un periodo a Milano, poi sono andato a Roma e là ho lavorato in tanti film. Sono diventato amico di attrici, attori, personaggi. Ieri sera ho visto in televisione il Festival di Cannes, come si chiama il famoso attore, che adesso è messo male fisicamente... Alain Delon e il compaesano... come si chiamava...?

Tomaso: Belmondo?

Luciano: Sì! con Belmondo, con lui ho legato, è stato ospite a casa mia per tanti mesi perché abitavo allora sul lago di Bracciano e siccome aveva un'amica là vicino – adesso inutile che faccia i nomi ... (risate) – allora si fermava da me.

Fabio: quindi stiamo entrando nella zona piccante delle confessioni...

Luciano: eh, sai, ci sono delle cose...

Fabio: proviamo con quelle che si possono dire...

Luciano: penso che lo sapete anche voi, succede pure adesso: dove ci sono soldi c'è tutto.

Sabina: eh, chissà quante ne ha viste...

Luciano: eh sì. E anche fatte! (risate)

Antonio: Una cosa volevo sapere: per il cinema, lei faceva anche il costumista o faceva solo la comparsa?

Luciano: facevo anche il costumista, sai perché? Perché alla Giudecca, quando andavo da ragazzo alla Scalera Film c'era anche una mia amica che abitava là vicino. Lei era in sartoria. È questa ragazza è diventata la moglie di un grande attore americano. Adesso vive a New York, ha tre figli che... avete capito chi è?.... Antony Quinn. Lei faceva la sartina alla Scalera Film alla Giudecca. Poi si è trasferita a Roma, ha avuto dei figli, ha sposato Quinn, che io non sopportavo molto, non ci andavo d'accordo. Era un uomo molto forte, molto severo...razzista anche, chi più ne ha più ne metta. Un bravo attore, per carità. Però come persona non l'ho mai sopportato. È abitava fuori Roma, una bellissima villa, poi lui faceva sculture...

Ne ho fatte di cose... ogni tanto mi dico: «ma, dove cavolo hai fatto quello?»...Ma ho le prove! ho le foto! Adesso, sto perdendo la memoria, però certi flash... Perché ero un irrequieto, sempre alla ricerca, con la voglia di conoscere, di capire. Che ne so, anche un tiro di coca l'ho fatto qualche volta, ma ho saputo sempre limitarmi. Quel periodo là, basta chiuso. Si andava A New York perché c'era questa discoteca che apriva il venerdì e chiudeva il lunedì...(risate) ... in piedi bisognava stare con qualcosa.... (risate)

Sabina: lo Studio 54?

Luciano: lo Studio 54 era la buona, ma ce ne erano delle altre (risate) che poi sai a New York cambia tutto da un giorno a un altro. Sono tornato a Venezia nel 1980. Ho dovuto stare a Venezia tre anni per problemi familiari, dopodiché ho preso un treno e sono andato via senza sapere dove. Appena sono arrivato a Roma, ecco, la cosa che mi è capitata sempre è che non ho mai cercato niente di lavoro e non so perché ogni giorno qualcuno mi chiamava... (risate).

Un giorno Paloma Picasso era a New York e mi ha detto: «ma perché

Luciano non ci mettiamo io e te a fare gioielli?». Ho disegnato per lei moltissimi gioielli. E poi grandi feste dappertutto, sai com'è la vita a New York... e là ci si incontra, c'è quello che va in cerca del tipo per fare il film, chi va in cerca del pittore, dello scrittore, scopritori di talenti come la Peggy. Quando io ho conosciuto Pollock era amico suo...che gran pittore.

Fabio: era simpatica la Peggy?

Luciano: con me sì. Ma anche con gli altri, una donna molto semplice. Dopo mi sono reso conto che era miliardaria, che era ricca, ma per me era una donna così... mi chiamava al negozio, perché i miei avevano due negozi uno a San Giuliano e uno a San Luca. Mi diceva: «ma dov'è Luciano? Deve venire subito! è nato il cane!», oppure mi annunciava la morte di uno dei cagnolini e io andavo. Al Guggenheim, c'è nel giardino un muro con tutti i cani che ha avuto...

Anch'io ho sempre avuto cani. Io ho viaggiato il mondo, tutti questi anni, sempre coi miei cani. Se non mi facevano portare i cani, io non andavo. Per loro ho perso due aerei, che son caduti entrambi, sono morti tutti e io sono ancora qua...(risate) Un giorno ero a Roma, stavo andando a Palermo. Dovevo andare con Franco Indovina, il regista che allora era fidanzato con Soraya di Persia, e andavamo a Palermo per un film. Io sono arrivato tardi e l'ho perduto. E l'aereo è caduto a Punta Raisi. Lui è morto. Sono morti tutti. E un'altra volta sempre per il cane, ero a San Francisco stavo andando a Honolulu, la polizia, i cani ecc e l'ho perso. Caduto, morti tutti.

Sabina: che modelli di cani aveva?

Luciano: bassotti... così ci stavano... (risate) Ne ho avuti cinque. Ho una foto di quando ero bambino, mio nonno andava a caccia nelle barene e usava i setter irlandesi. Sono nato con cinque setter irlandesi. I bassotti erano a pelo corto, neri con le macchie marroni, con le zampotte quelle grosse. Eh ragazzi, la mia vita a Venezia è stato un sogno, perché ho imparato tante cose, perché Venezia è una città turistica, vivi in mezzo ai turisti, una parola oggi una parola domani... ti viene voglia, impari, conosci.

Fabio: Posso chiederle cose più personali? Ha avuto delle storie d'amore... con tutti questi personaggi famosi...

Luciano: beh logico, giovane com'ero e pieno di vita! Lo champagne va bene, ma poi ci vuole qualcos'altro... (risate).. Ero anche abbastanza ricercato... forse perché non guardavo nessuno... sembrava che non guardassi nessuno, ma sentivano l'odore... (risate)

Fabio: ma ha avuto anche storie lunghe?

Luciano: sì, una è stata lunga quindici anni. Ci siamo conosciuti a Parigi litigando, ritrovati a Roma un'altra lite e la terza volta ci siamo messi insieme.... (risate).. I casi della vita. Purtroppo è mancato nell'83. Era un grande artista. Un ragazzo della mia età. È poi ho avuto anche tante donne che sono diventate famose. Io sono un bisessuale... Ho avuto dei periodi con lei e periodi con lui. Certamente nei quindici anni con questo mio coetaneo, americano di Los Angeles, per quanto si girasse il mondo, lui per il suo lavoro io per il mio, era sempre come il primo giorno.

Fabio: molto innamorati, dunque.

Luciano: penso di sì. Non vedevo nessuno e per lui era la stessa cosa.

Fabio: e lui era un attore, un regista?

Luciano: lui era un grande ballerino e coreografo e abbiamo fatto belle cose con grandi ballerine. Penso alla Fracci, una volta, durante le feste di Natale, hanno sbagliato i tessuti, con la televisione in bianco e nero sembrava fossero nudi tutti e due. Se ne sono accorti, ma all'ultimo momento, sicché gli abbiamo legato una sciarpa di seta a lei e a lui... (ride). Però la televisione l'ho conosciuta a Milano perché i miei parenti sono i creatori del Topo Gigio....Perché il cugino di mia mamma era Federico Caldura e allora, siccome ero a Milano e in quel periodo abitavo in Corso Sempione, allora ho fatto vari lavori, ho fatto il fotografo.... Ma la televisione era troppo... era terribile per me, perché era tutto un «vieni con me, che ti do questo se...»

Elena: ma anche a Venezia ha avuto delle storie, altri amori...

Luciano: mah, a Venezia no, intanto ero attaccatissimo ai nonni, alle

persone anziane, la mamma e il papà non c'erano, così mi attaccavo a tutte le persone anziane che trovavo. Zie, nonne, una casa enorme, eravamo in cinque famiglie. Io dormivo con quattro, cinque persone in un salone enorme. In mezzo c'era una stufa di pietra rossa a quattro strati e là mettevamo ad asciugare... eravamo tutti in questa stanza, le coperte erano dei cappotti, c'era di tutto sopra il letto...

Andrea: ma ha dei ricordi della guerra?

Luciano: la guerra... io non ero molto cosciente... c'erano i Frati della Chiesa dei Gesuiti, io facevo il ponte, bussavo e mi davano un filone di pane grande così. Durante la guerra avevo cinque, sette anni. Sono del '38... Non ho vissuto la mancanza di cibo, la fame non l'ho sentita, perché c'era la caserma dei tedeschi e mi davano da mangiare, andavo là io. Mi chiamavano tutti. Chi mi prendeva in braccio, chi mi dava questo chi quello. Me ne andavo via che avevo di tutto e dopo lo passavo a tutti. E girando il mondo... non riesco più a collegarmi coi tempi... sto andando un po' in tilt... adesso sto facendo degli esami perché non capiscono se c'è questa malattia che traballa, il parkinson o chissà... Proprio stamattina mi hanno riconosciuto l'invalidità, anche economicamente...non mi muovo più... ho il problema del mangiare, di vestirmi... adesso mi viene un ex infermiere, che ha bisogno di guadagnare qualcosa, viene lui una mattina sì e una mattina no a lavarmi perché non ce la faccio. Il prossimo mese verranno a togliere la vasca e mi costruiranno la doccia, ma lo stesso... Non ci vedo, ho le cataratte... Troppe cose.... Ma il Giappone, lo conoscete? Dunque, Giò Pomodoro è morto a Kyoto. Io ero là per



lavoro, io andavo ospite da lui e risparmiavo i soldi dell'albergo... Kyoto è un'antica città imperiale ed è bellissima. Ogni mattina tiravo sù le tende e davanti a me c'era un giardino ogni giorno diverso, perché durante la notte cambiavano le piante, i sassi... e poi avevo un bagno con tre vasche di legno e ognuna con un profumo diverso... e queste ragazze che ti lavavano...scintille!... (risate). Una sofferenza enorme.... (risate)

Tomaso: e quando è tornato a Venezia? Luciano: a Venezia sono tornato nel '90. Tomaso: le è mancata mentre era in giro?

Luciano: a me le città non sono mai mancate. Dove andavo mi trovavo subito bene. Anche l'Africa. Un'amica aveva un albergo a Malindi, così ogni anno andavo lì, perché sentivo la voglia dell'Africa, ecco: avevo preso il mal d'Africa. C'è stato un paio di anni che mi trovavo bene solo quando ero lì. Gli odori, la gente...

Fabio: ma non le mancava davvero niente di Venezia?

Luciano: ero talmente preso dai posti dove andavo, stavo così bene... (risate)... che non sentivo la mancanza. Quando ogni anno ritornavo in Africa era come la prima volta. Ho così tanti ricordi, anche brutti. Per esempio in India ho trovato degli amici, ero andato per un paio di giorni e sarò stato un mese. Se non mi portavano via sarei morto. Perché mi aveva preso la gola... A vedere tutte queste brutture che ancora oggi esistono, sono stato là un giorno, mi dicevo: «no, parto domani», fino a che mi hanno imbarcato e via... ero diventato trasparente. Ho dovuto andare a curarmi in Svizzera a casa di amici che avevano i medici... Perché ero uno straccio.

Fabio: ma lei girava il mondo perché aveva dei lavori in giro? Sempre per il cinema o cosa?

Luciano: o era per il cinema, o era per la moda. Per esempio sono stato tre anni con un regista di cui adesso mi sfugge il nome, dovevo fare

il figlio di Antony Quinn in questo film. Figurati, già non mi piaceva lui... I figli erano tutti gentili e carini, ma con lui proprio non ce n'era. E per fare quel film siamo andati in Messico, siamo stati anche negli Stati Uniti. Non mi rendevo conto che il tempo passava. Se non avevo impegni e mi capitava subito un altro lavoro, io andavo. Una mia amica carissima, che è stata la prima ragazza nera che ha sfilato per Valentino... io Valentino l'ho conosciuto a Parigi, quando non era Valentino. La guardavo adesso questa foto, ve l'ho portata... questa è del 1960. Ogni tanto cerco qualcosa... ma ho dei bauli da mia sorella, dei bauli a Roma, dei bauli a Milano, da mia zia a Venezia altre cose, che mi dice sempre «quando vieni a prenderle?»

Francesco: qual è a casa che sente più sua?

Luciano: non lo so, forse a Malindi. E' quella che quando sono giù, sono depresso, ho spesso delle crisi, allora sento il bisogno di andare in Africa.

Antonio: c'è più stato?

Luciano: l'ultima volta non ricordo l'anno, ma c'era molto pericolo in giro. Anche questa mia amica ha chiuso l'albergo ed è venuta via. Però mi manca, andrei a viverci. Anche in Tunisia. Anche la Libia. Perché sono andato là nel '57 per girare un film. A Tripoli c'era il casinò Ouada ancora me lo ricordo e c'erano i contadini con le pecore che venivano fuori dal casinò, lasciavano le pecore là e venivano a giocare.... (risate) .. in tutto il Nord Africa o per un motivo o per l'altro ci sono stato. Anche perché in Tunisia era strapieno di italiani, con ville enormi, facevano



feste... Io comparivo e poi sparivo subito e qualcuno diceva «eh, ma sarà morto, con l'aereo, figurati» e invece io stavo al sole, a Natale, in spiaggia a Rio de Janeiro...

Francesco: quindi gli amici che aveva lì, erano tutti amici italiani o c'erano anche altri?

Luciano: no, no, anche altri amici.

Sabina: e lei parlava inglese?

Luciano: straparlavo vuoi dire...(risate) In veneziano, una parola in inglese, una in cinese... I cinesi ridono sempre... (risate). Per fortuna, perché qualche giornata era dura... Per esempio, molto spesso esigevano linee di moda che per loro erano impossibili.... Le gambe piccoline... Io insistevo che no, non era per loro, ma niente... però ridevano sempre e alla fine ci si metteva d'accordo.

E il cinema, il cinema, certo, ricordi tanti però anche tanti dispiaceri. Un giorno ho saputo che una grande attrice, che da tanti anni non si vede più, ha il parkinson, è molto malata, è chiusa in casa da vent'anni e non esce più. Con lei ci si trovava in Piazza di Spagna la mattina a mangiare il panino alla mortadella e l'aperitivo...

Comunque quello che vedo oggi, vedo che non è più come a quei tempi. Adesso c'è molta cattiveria, allora era più naturale. Non c'erano tutte queste cose che si vedono adesso, di lavoro, queste preferenze... non c'erano. L'ipocrisia ad esempio, che c'è sempre stata, perché a Venezia hanno aperto prima un locale gay in Via XXII Marzo. C'era l'Harris Bar che era internazionale. Era in Via XXII Marzo, si chiamava Ciro Bar dove oggi c'è un grande albergo e un famoso ristorante. Proprio a metà strada di Via XXII Marzo, dal ponte di San Moisé. Se fai il ponte a metà strada a destra c'è un famoso ristorante...

Elena: sì, il Martini. C'era fino a poco tempo fa una sala chiamata Club Martini dove si andava a ballare e che era, come dire, *promiscuo*. In che

anni c'era il Ciro bar?

Luciano: anni '50

Antonio: che gente c'era? C'erano anche personalità note?

Luciano: sul Canal Grande c'erano tanti palazzi di proprietà di stranieri, gay o non gay, e loro frequentavano questo locale. Però un po' alla volta la Chiesa li ha mandati via quasi tutti. L'unica che non sono riusciti a mandare via è stata la Peggy. Perché aveva acquisito una potenza forte però non ha lasciato niente a Venezia, purtroppo. Se le avessero dato la residenza, lei avrebbe lasciato tutto ai veneziani....

Fabio: quindi si davano appuntamento al Ciro Bar.

Luciano: dopo l'Harris Bar, che era internazionale e là si mangiava, dopo si andava dal Ciro ma non era discoteca, era un bar. Coi tavolinetti rotondi

Fabio: ma chi si incontrava là?

Luciano: si incontravano tutti i gay miliardari del mondo. Dalla Germania e i petrolieri dal Texas.

Fabio: ma si incontravano tra loro oppure arrivavano anche ragazzi, gente del posto, della città?

Luciano: si trovavano, venivano qui come turisti e magari mi dicevano: «arriva quello là, vieni a farci due foto?», foto normali, niente di che...

Fabio: ma i gondolieri hanno sempre avuto la fama di essere dei ragazzotti...

Luciano: dunque: dove oggi c'è una casa di riposo, di fronte al cimitero, si chiamava il Casino degli Spiriti. Oggi è una casa di riposo delle suore, le ho mandate affanculo tante volte... (risate) Comunque è una casa di riposo per anziani che hanno soldi. Lo chiamavano così perché sopra c'era un'altana di legno senza parapetto, di notte si mettevano le lenzuola e facevano gli spiriti, in quel modo nessuno si avvicinava. Ecco perché è chiamato il Casinò degli spiriti. Invece era una zecca dove fabbricavano soldi falsi, poi questo lo ha acquistato, quando io ero giovane, un grande antiquario inglese, Mister Eglett.... io là una sera ho conosciuto il Duca di Edimburgo, il marito della Regina di Inghilterra. Ero a una festa perché Mister Eglett mi aveva chiamato per fare le foto. Lui era gay, conosciutissimo. È ha avuto dei problemi anche con dei gondolieri. Però che sappia io i gondolieri erano abbastanza... perché è difficile vivere come gay a Venezia...

Elena: ma com'era negli anni '50 essere gay a Venezia?

Luciano: io ne ho conosciuti, ne conosco ancora qualcuno. Li ho conosciuti perché li vedevo passare, allora avevo dieci chili di batterie che tenevo a tracolla, la macchina fotografica che non sono quelle di oggi dovevi mettere la luce, il flash, già ero stanco e magari passavo per Bacino Orseolo perché facevo tutte le gondole e i turisti, poi correvo a svilupparle, gliele portavo in albergo, mi davano i soldi e io lasciavo la percentuale, e andavo a casa con le tasche piene... Non ho mai legato con i gay a Venezia perché erano troppo invadenti. Mi chiamavano, io ero stanco morto, tutto il giorno che lavoravo, e si mettevano a gridare, fare le loro pose: «fammi una foto!». Troppa confidenza. E io un giorno appunto ero in Bacino Orseolo alla birreria Pilsen e questo gruppo di ragazzi dicevano: «vai più in là, vai più in là» e io e questi amici gondolieri li abbiamo spinti tutti in acqua... uno stava quasi per annegare...

Fabio: ma tutta la zona dei Giardini Napoleonici è sempre stata una zona di incontro?

Luciano: quello era il passaggio dopo la mezzanotte, era luogo di incontro. Però non tutti. Come dappertutto, anche adesso ci sono varie categorie. C'è chi va al fiume, chi va al grand hotel. Mi ricordo a Milano, c'era un grattacielo dove si trovava una palestra dove andavo a scaricare i nervi e dopo ho scoperto che era un luogo di incontro per gente coi soldi.

Elena: quindi diciamo che c'era la parte più ricca che aveva il contatto con lo straniero e andava da Ciro Bar e un'altra parte diciamo più locale che girava ai Giardinetti?

Luciano: ai giardinetti era molto bello dal punto di vista che c'era di tutti i tipi. C'era quello con lo smoking, quello con le donne bellissime e poi andavano a bere qualcosa al Ciro Bar....

Elena: quindi era un passaggio per incontrarsi e poi andare a bere



qualcosa.

Luciano: al Ciro Bar c'era un maître dentro che annusava chi poteva entrare e chi no. Anche a New York allo Studio 54. se vedevano che non eri in compagnia di una persona conosciuta, non ti facevano entrare. Se ero con la figlia di Pablo Picasso mi facevano entrare subito, poi mi hanno conosciuto ed era semplice...

Fabio: quando ha conosciuto il suo amico storico, diciamo. Come si chiamava?

Luciano: Norman. Era di Los Angeles, ci siamo conosciuti a Parigi, in una festa dei proprietari di un ristorante che sta sopra la Tour Eiffel. Loro erano due miei amici, gay, hanno fatto una festa e ho conosciuto Norman.

Fabio: che anno era?

Luciano: il 50... ah perché poi ho fatto molta rivista. Perché sono stati tre anni che ho fatto *Un juke box per Dracula*, con Sandra Mondaini, Raimondo Vianello, Gino Bramieri e un grande attore di teatro toscano che è morto anni fa, bravissimo che allora faceva da spalla a Bramieri e Vianello. Ecco, erano gli anni di Wanda Osiris, mi hanno chiamato per tre anni perché il mio amico faceva le coreografie. Quando ero libero da impegni li raggiungevo e la sera a mezzanotte si andava a mangiare tutti insieme. C'erano attori, comparse. E qui a Mestre, in Piazza a Mestre, c'era un bar, "Al Calice" che aveva tutte le foto degli attori e in due fotografie c'ero anche io. Ricordo Lola Falana, lei in quel periodo lavorava per la televisione con importanti attori, ballerini, musicisti, molti di colore.

A proposito di persone di colore, sapete che qui a Mestre c'è un mercatino il primo sabato di ogni mese in Corso del Popolo. Dovete sapere che in America avevo comprato un'orchestra in miniatura, i personaggi, di metallo, di musicisti negri tutta l'orchestra. Sei, sette personaggi. A Roma li ho visti solo a casa di Renzo Arbore che è un collezionista di queste cose. E una copia ce l'avevo io, a casa mia. Poi tra un trasloco e l'altro mi hanno rubato due involucri con queste cose e non le ho più trovate. Al mercatino, un paio di mesi fa, in un banco ho visto tutta la mia orchestra e adesso ce l'ho a casa mia. L'ho comprata subito, adesso non voglio dire che siano quelli. Sono identici, come fattura, perché è come la gondola a Venezia, non le trovi le gondole a Roma e neanche a Parigi. A Parigi compri la Tour Eiffel, a New York la Statua della Libertà. Ecco, mi è venuto un colpo.

E sempre in questo mercatino ho trovato questo bracciale, da uno che vendeva strofinacci, che sembrava Giò Pomodoro. E c'è tutta la gente chic di Mestre che al sabato mattina va al mercatino. Ho trovato delle ceramiche di Giò Ponti per terra, intatte, che ho rivenduto. E ci ho guadagnato parecchi soldi, la gente non riconosceva. Giò Ponti! c'è il museo a Porta Venezia a Milano, l'ho conosciuto, ho lavorato assieme. Ecco perché mi diverte Porta Portese a Roma, le pulci a Parigi, perché una volta ci si trovava di tutto. A Porta Portese, andando il sabato notte, tutta la roba rubata la prendevi sotto banco... Un vassoio così, inglese del '700, quattro, cinque pezzi. Che poi non ho mai tenuto, eh? li lo sempre regalati. Un quadro di Picasso, per esempio. Ricordo che al ristorante "La Colomba" il proprietario aveva un figlio e una figlia, io a mezzogiorno mangiavo sempre là. Facevano i risotti per quattro persone, magari erano sei porzioni, che rimanevano là. Entravo io, perché facevo le foto e mangiavo là. E sopra aveva i quadri di tutti i più famosi pittori e un giorno Picasso mi regalò una colomba disegnata su un tovagliolo, io l'ho fatta incorniciare e poi al primo matrimonio faccio un regalo. L'unica cosa di valore che mi è rimasto è questo. Perché mi

piace, ma se mi dice "mi piace", io ce lo do. Perché ci credo. Ho regalato via tante, tante cose.

Sabina: una curiosità: ha delle copie di tutti i film in cui lei ha partecipato?

Luciano: qui a Mestre ho molte foto. Per esempio dei film di Mauro Bolognini, un grande regista. Ho una foto di scena di *La Viaccia*, con Claudia Cardinale, Jean Paul Belmondo, le foto sono tutte mie. E le ho a casa

Sabina: ma foto in cui c'è anche lei?

Luciano: no no di scena.... Ma di mie alcune ne ho, anche prese sui giornali, perché mi hanno preso a un party, in mezzo a questi personaggi. Non so, per esempio, Egon von Furstemberg. Quando l'ho conosciuto io era un ragazzino e l'ho tirato su come un fratello più piccolo.

Perché sono venuto via dalla televisione? Mi sono arrabbiato con un programma, mi sono fatto un mazzo... Mi avevano chiesto di lavorare, ma alla fine nei titoli di coda non c'era il mio nome. Come ho detto io non ho mai dato il nome, perché volevo fare la mia vita e non volevo avere giornalisti dietro che mi mettessero con tizio, caio che ne so. Quella volta mi hanno risposto che il mio nome non c'era perché non mi avevano pagato. Sono andato su tutte le furie. Perché non ho mai lavorato per i soldi, tutto quello che ho fatto l'ho fatto per amore mio personale. Se non mi davano i soldi non me ne fregava niente. Ma la riconoscenza, sì. Perché chiedevo almeno la certificazione che ero io l'autore delle foto, perché questo mi poteva aprire porte per altri posti. Avevo capito il marcio. Allora ho mandato a quel paese tutti, tanto non restavo senza lavoro.

Tomaso: prima stava raccontando di Parigi, di quando aveva conosciuto Norman...

Luciano: dopo questi incontri, ci siamo trovati a Roma a casa di Paul Stephen, un grande coreografo americano, che ha lavorato tantissimo con la televisione italiana. Ci siamo ritrovati là e abbiamo litigato. E due amiche inglesi ci hanno fatto fare pace. E facendo pace siamo stati insieme quindici anni.

Fabio: e che tipo era Norman?

Luciano: ci incontravamo molto, perché non so, ci si alzava alla mattina, magari avendo riposato la sera, ci dicevamo: «che ti va oggi? Perché non andiamo al Vaticano a vedere i Musei?» e stavamo là due ore a guardare il braccio di una statua, l'occhio, l'espressione.

Tomaso: si ricorda se c'era qualcosa che le piaceva particolarmente ai Musei Vaticani? Non so un quadro, una statua...

Luciano: beh la Cappella Sistina... c'ho molte domande. Anche perché non sono cattolico. Sono nato così, ho preso sempre le strade giuste, non ho mai pestato i piedi a nessuno, la mia coscienza me la sono sempre sentita pulita, se volevo dire qualcosa a qualcuno gliel'ho sempre detto in faccia. Non le ho mai mandate a dire. E con questo mio amico, avevamo in comune il fatto che quello che andava bene a me andava bene anche a lui. A Roma, c'è ancora il conservatorio Santa Cecilia? Bene, un amico mio - che si è sposato con un'altra amica mia e che adesso è mancato - è stato un bambino prodigio di pianoforte. E in quegli anni '60 a Roma era direttore del conservatorio e andavo a sentire la musica classica. Vivaldi, Beethoven, Bach... Io dormivo. Dopo è diventato un grande amore. Adesso passo delle notti intere, quando non dormo, con le cuffie e mi ascolto Mozart... e l'amore è venuto frequentando. E' come la pittura. Tante cose bisogna farsele spiegare da chi le capisce, le apprezzi di più. Tomaso: le piaceva Pollock? Lo ha conosciuto?

Luciano: sì, è stato uno dei primi artisti che ho conosciuto. E avevo uno schizzo fatto in quaderno.

Vi ho portato questa foto. Sono a New York, sopra le Torri Gemelle. E' un giorno particolare della mia vita.

Le donne del venerdi

Marisa - Negli anni '60 ero appena uscita dalla scuola e delle cose del mondo vedevo appena quelle che capitavano nell'ambito familiare. Se ci penso ora, mi vedo proprio piccola! Anche se ero una ragazzina seria e volenterosa che già lavorava. Facevo la dattilografa, ma il mio sogno era diventare bibliotecaria e, poiché nella vita bisogna almeno provarci a realizzare i desideri, un bel giorno ho fatto domanda in Comune, ho aspettato un concorso e ci sono entrata. Dopo un po' di tempo sono arrivata anche in biblioteca. Erano già gli anni Settanta, io ero un po' più adulta e cominciavo a capire, a pensare tante cose anche su di me. Il lavoro era un po' un mondo a parte che mi impegnava molto, ma che mi faceva anche crescere, conoscermi. Amavo molto il teatro e mi sono inserita con entusiasmo in un gruppo locale: il "Teatro per Mestre" e così ero impegnata anche di più! Sono stati anni bellissimi, esigenti ma ricchissimi di amicizie, incontri, esperienze intense. Però non di rapporti amorosi approfonditi, né fisicamente sperimentati.

Ho incrociato il movimento delle donne, partecipavo, andando di domenica alle manifestazioni, ma non conoscevo nessuna femminista (Sandra la incontrerò solo alla fine degli anni Settanta). Alla fine degli anni Sessanta, dunque, ero solo una ragazza poco consapevole di sé, che non sapeva bene cosa cercava. Mi sentivo attratta e coinvolta dai fermenti sociali intorno a me, anche se non vi partecipavo attivamente. Ero orgogliosa delle mie radici contadine, ma anche vicina alle lotte operaie, di cui leggevo sui giornali e che incrociavo per le strade di Marghera, davanti alle fabbriche, ma non capivo tante cose e poi la violenza che percepivo in quelle manifestazioni mi faceva ritrarre. Non ho mai accettato la violenza come strumento necessario di lotta.

L'unico movimento cui ho aderito con tutto il cuore, la pancia e la testa è stato quello femminista. E quando all'inizio degli anni '70 ho cominciato a leggerne sui giornali: eccole là le mie simili! - mi son detta. Poi ne ho cercato i libri, i film e le rappresentazioni (per fortuna Venezia e Mestre non facevano mancare occasioni). Le cercavo quelle donne, ma non sapevo come incrociarle e tantomeno come starci accanto. E nemmeno usavo la parola "lesbica" e "lesbismo", non sapevo nominare. Andavo ai cortei, leggevo Effe, Quotidiano donna, cercavo notizie, prendevo informazioni, davo un'occhiata alla posta di alcuni giornali o riviste. Proprio leggendo la posta del Quotidiano Donna mi sono avvicinata alle prime donne che si dichiaravano lesbiche, almeno nell'anonimato di una lettera a un giornale. Quotidiano Donna era un semplice foglio settimanale, di poche pagine. La redazione era a Roma, ma c'erano lettere da tutta Italia. La lettera che mi ha colpito e alla quale ho risposto era di una ragazza di Treviso. Mi son detta: vediamo chi è, così le ho scritto e poi ci siamo incontrate. Non c'è stato il colpo di fulmine ma questo primo passo mi ha permesso di conoscerne altre. Non ricordo cosa c'era scritto nella lettera, ma qualcosa come "cerco per conoscere, per parlare", quelle cose molto soft, firmato, chissà, non ricordo.

Cosa mi ha spinto a rispondere? Dopo una decina d'anni vissuti a farmi domande sul sociale, la famiglia, sui sogni, gli uomini, le donne, le relazioni, era oramai chiaro che il nodo da sciogliere riguardava la presenza delle donne nella mia vita, anche intima. Le prime "musate" con le amiche le avevo già prese: loro erano da tutt'altra parte, mi volevano bene, ma non capivano le mie tenerezze, i malumori, il vero perché della mia disponibilità nei loro confronti. Mi chiedevo: ma io chi sono, io dove sono? L'impegno politico diretto allora non era ancora una priorità, poche occasionali partecipazioni, sì il "personale è politico", ma l'urgenza era un'altra.

Nei pochi gruppi femministi conosciuti, non mi sentivo a mio agio, perciò la posta del giornale è stata un passaggio importante. C'era chi firmava col proprio nome, altre no. Per le risposte si usava la casella di posta, anonima. Giravo anche un po' per l'Italia, nelle città, dove sapevo, avendolo letto appunto sui giornali, che c'erano luoghi di ritrovo fra lesbiche. Non mi piacevano molto quei locali per l'atmosfera e per il tipo di presenze. Mi dicevo: se queste sono le lesbiche... (ride), nel senso che i locali sono pubblici, non scegli le persone, entra chiunque giustamente. C'erano atteggiamenti, modi di fare e di porsi che a me che ero "cruda"

(anche se già avevo 27-28 anni) procuravano una specie di malessere. Mi mettevano in difficoltà la sfrontatezza, l'aggressività, il disordine, il cattivo gusto. Chiaro che cercavo situazioni che potevo controllare, non ero né spavalda, né coraggiosa, né navigata. Però, quando senti che non hai scelta, che è ora di fare chiarezza in quello che senti, ti butti, devi conoscere, capire.

A Firenze c'erano locali già a metà degli anni Settanta, ricordo il "Ciadamaré". E poi a Roma c'era il "Governo Vecchio", sede del femminismo separatista. Agli inizi i locali aperti esclusivamente alle donne nascevano proprio per attrarre le disperse, per favorire gli incontri, erano un po' dei covi sicuri. Poi, a mano a mano che il movimento lesbico si è tirato fuori dal femminismo, nelle città grandi come Firenze, Bologna, Roma tante lesbiche si sono mostrate, molti gruppi si sono dati sedi vere e proprie. Sono nate librerie, discoteche, sale da the, bar, case per le vacanze. Negli anni '80 questi spazi si sono consolidati e sono diventati belli e piacevoli da frequentare.







Sandra - Noi ci siamo conosciute attraverso mia sorella. C'era allora un giro, un andirivieni tra Parigi e Venezia di donne che si spostavano per motivi di lavoro o di studio. Nascevano così relazioni di amicizia e amori, una fitta rete. Mia sorella durante un viaggio aveva conosciuto una donna algerina molto affascinante, coinvolgente e seduttiva. Tra loro nacque un rapporto tormentoso e burrascoso. Fu un continuo lasciarsi e tornare insieme. Sono andate avanti parecchi anni così. Poi ci fu una separazione definitiva. La storia di mia sorella mi mise in guardia sui pericoli e gli inganni dell'amore tra donne.

Marisa - beh, è una storia carina da ricordare come Sandra ed io ci siamo conosciute. Era il 1979, una collega era in ospedale ed io sono andata a trovarla. Appena ci siamo viste, mi ha detto: ho trovato una per te! Si riferiva a sua sorella (ride). Non tenevo segreta la mia inclinazione, almeno tra persone fidate. In seguito, mi ha davvero fatto conoscere questa donna e siamo state in amicizia per un po'di tempo. Ed è in quel periodo che ho incontrato Sandra. Poi ci siamo perse di vista, fino al successivo e definitivo incontro nel 1981.

Sandra - mia sorella aveva due anni più di me. Abitava in un appartamento molto grande che le dava la possibilità di ospitare amiche, di organizzare cene e riunioni tra donne. A differenza di Marisa, io e lei veniamo da storie eterosessuali: sposate molto presto, io ho avuto un bambino, lei una bimba, la casa da badare, il lavoro lei, lo studio all'università io, i mariti. Poi è successo qualcosa, è comparso, imprevisto, un altro desiderio. Così, prima si è scoperta lei e dopo io, abbiamo fatto un taglio con la vita precedente e ci siamo messe in gioco nei rapporti con le donne

In quel periodo, erano i primi anni Settanta, c'era il femminismo, c'erano le riunioni di autocoscienza. I rapporti d'amore e di desiderio tra donne erano ai primi passi. Si era creata a Venezia una rete di donne e ragazze di sedici, diciotto o vent'anni (noi allora ne avevamo venticinque, ventisei), che si mettevano insieme, si tradivano, si lasciavano, si riprendevano, vivevano le passioni finché duravano. Noi due, invece, cercavamo l'amore assoluto, davamo valore ai rapporti destinati a durare una vita, basati sulla fedeltà.

Mia sorella, innamoratissima di una donna, voleva una relazione



esclusiva e non accettava che lei avesse contemporaneamente altre amanti. L'altra non capiva la sua gelosia. Era sicuramente più esperta ed "evoluta" di noi; era più vicina, nonostante i suoi trent'anni, a quelle ragazze lesbiche di cui ho parlato prima che, come api, si posavano di fiore in fiore e vivevano più relazioni contemporaneamente o una dopo l'altra, ma senza impegno.

Tornando alla mia storia, ero una studentessa universitaria che teneva insieme la vita familiare, la cura del figlio piccolo con lo studio e la politica (nel movimento operaio e studentesco prima e, in seguito, nel movimento femminista). Vengo da una famiglia tradizionale borghese, dove non si parlava mai di desiderio né di sessualità e ancora meno di omosessualità. La mia era una famiglia grande, composta dai genitori, cinque sorelle e due fratelli. In seguito sarebbe nata l'ultima sorella. Mio fratello, ora purtroppo non c'è più, fin da quando aveva otto, dieci anni, sapeva di sé, della propria omosessualità, ma non ne parlava con nessuno. Circondato da sorelle più grandi di lui, rimaneva in disparte, chiuso, sempre silenzioso. Era diverso dagli altri bambini na nessuno in famiglia aveva sospetti. Forse mio padre ne ebbe, quando a quattordici anni lui si è presentato a tavola con indosso la vestaglia rosa della mamma. Subito ha reagito ordinandogli di andarsi a cambiare immediatamente.

Io e mio fratello eravamo sempre assieme, complici e alleati nel sottrarci al controllo dei genitori. Ho scoperto che in molte famiglie l'omosessualità non si presenta da sola; c'è spesso una coppia fratellosorella omosessuali. Nella nostra famiglia, contando oltre a noi due anche l'altra sorella, eravamo addirittura in tre. La consapevolezza però è arrivata molti anni dopo. Allora non se ne parlava in alcun modo. C'erano solo questi comportamenti strani: sempre molto silenziosi, a volte scontrosi, misteriosi, solitari loro due, mio fratello e mia sorella, mentre io, al contrario, eccessivamente esuberante, ironica ed estroversa. Un giorno, quando mio fratello era adolescente ed io ero già sposata, mia madre intercettò una lettera indirizzata a lui, dove un uomo lo invitava ad un appuntamento in una stanza d'albergo. Preoccupatissima, è venuta da me, sapendo che ero in confidenza con lui, e me l'ha fatta leggere. Io, che allora ormai sapevo, ma non avevo ancora preso coscienza della mia omosessualità, ho cercato di sdrammatizzare la cosa e di tranquillizzare mia madre. Dopo quell'episodio, i miei genitori hanno continuato a far finta di niente ma, nel profondo, è iniziato un cambiamento che

li ha portati anni dopo a rivedere il loro comportamento sbagliato nei confronti del figlio e ad accettarlo.

Quelli erano gli anni della contestazione giovanile, della messa in discussione di vecchi valori. Così, prima che mio fratello andasse via di casa definitivamente all'età di ventiquattro anni per trasferirsi in un'altra città, dove aveva trovato lavoro, gli hanno fatto capire che sapevano, che erano stanchi di fingere e che la cosa più importante per loro era che lui fosse felice. Quando, all'inizio degli anni Settanta, anch'io e mia sorella abbiamo scoperto la nostra preferenza per le donne, non abbiamo sentito alcuna necessità di svelarlo ai genitori. Eravamo già adulte e indipendenti ormai. Di fatto, dal momento che frequentavamo solo donne, la cosa era evidente.

Come lesbica ho cominciato tardi. Solo dopo la prima esperienza con una donna a ventotto anni ho ricostruito il lungo e tortuoso percorso che avevo fatto per arrivare a capire chi era il soggetto del mio desiderio. Sicuramente a cinque anni lo sapevo. Poi, a otto anni, ho dimenticato; a undici i primi segni e turbamenti senza la possibilità di dare loro un nome, poi a quattordici ho dimenticato di nuovo, fino a quando, a diciotto anni, mi sono scoperta innamorata della professoressa di tedesco. Il giorno del mio compleanno le ho scritto una lettera, in cui le dichiaravo il mio amore, ma lei mi ha risposto con molta gentilezza e distacco, augurandomi di trovare un giorno il vero amore.

A diciannove anni, era il periodo della "rivoluzione sessuale", mi sono detta: proviamo con un uomo. Una delusione. Dopo pochi mesi ho scoperto di essere incinta e mi sono sposata. Il matrimonio non ha funzionato. Dopo la separazione, per molti anni non ho più avuto alcun rapporto né con uomini né con donne. Un giorno, un'amica mi chiese se non avevo mai pensato di fare l'amore con una donna. Quella domanda liberò dentro di me un'immagine che era rimasta nascosta per molto tempo. Prendeva così forma un desiderio rimasto per tanto tempo inascoltato. Passarono altri anni ancora, prima di incontrare la donna amata, ma da quel momento sapevo che cosa mi mancava e mi sono messa alla ricerca. Così nel 1978, a ventotto anni, per la prima volta sono entrata nella "stanza delle amanti". Lì, in quel luogo reale e simbolico della mia vita, ho fatto esperienza di una relazione forte, intima, continuativa con una donna. Con l'uomo sentivo il limite del corpo maschile privo di cavità, di rotondità, di linee morbide, ma soprattutto mi mancava un certo modo di parlare, di pensare insieme,

di ridere e di giocare a letto. Adesso apparentemente faccio una vita "normale", sono in pensione, sono nonna di due belle bambine, ma il mio sguardo è sempre attento all'altra e so riconoscere nelle più giovani le mie simili, so cogliere i segni di un desiderio differente. Le adolescenti sono attratte da donne forti, indipendenti, in relazione tra loro ed è questo che desidero si veda di me.

La visibilità, per me, non è dire a tutti che sono "lesbica", non ho questo bisogno del "coming out", spesso inefficace, a volte di cattivo gusto (bisogna sapere qual è il momento di esporsi). Per me visibilità significa mostrare in pratica, attraverso uno stile di vita libero e gioioso, la preferenza per il mio sesso, in modo che altre più giovani si riconoscano e colgano questa possibilità per sé. Venire allo scoperto significa far succedere qualcosa, favorire uno spostamento di sguardo. Di me dico solo se me lo chiedono. A domanda rispondo, ma se non mi chiedono, non dico niente. Il problema non è mio. Lascio che siano gli altri o le altre a fare, eventualmente, la fatica di porre la domanda.

Marisa - poi dipende dalla persona che hai davanti, l'esigenza sua, perché c'è una differenza fra la discrezione e il far finta ...

Sandra - parlare della donna con cui stai come se fosse un uomo, utilizzando il maschile o il termine "persona": questo non lo faccio mai. Marisa - ci siamo ritrovate così. Un giorno ero a Ferrara e una tipa di Roma mi dice: hai letto questa lettera? È di una di Mestre. Ho riconosciuto il cognome, perché conoscevo la sorella e, come dicevo prima, ci eravamo già incrociate.

Così, quando sono ritornata a casa, ho cercato Sandra.

Sandra - la lettera l'avevo scritta perché, finita la prima storia, mi sono trovata disperata, nel vuoto. Cercavo altre come me, donne convinte della propria scelta, non etero incerte o in cerca di esperienze trasgressive. Marisa - anch'io ho avuto le prime storie con donne sposate... poi conosci altre e la ricerca diventa più semplice...

Sandra - un giorno sono andata a Roma, alla Casa delle donne in via del Governo Vecchio, dove c'era un coordinamento lesbico - femminista. C'era una donna che con altre aveva avuto l'idea di una rete: il CLI (collegamento lesbiche italiane) e, attraverso un bollettino periodico, teneva insieme una fitta rete di contatti. Io le ho chiesto se mi poteva dare l'indirizzario delle abbonate cui era spedito il bollettino, ma lei mi rispose che non poteva, per il rispetto della privacy. Così, quando uscì dalla stanza, ho aperto il cassetto, dove teneva gli indirizzi e ho ricopiato in fretta sul mio quaderno di appunti trenta indirizzi (mi interessavano solo quelli del Veneto).

Tornata a casa, ho scritto una lettera che ho firmato insieme con la donna che mi aveva lasciato e che speravo di riconquistare, coinvolgendola nel mio progetto di tessere una rete. La lettera diceva pressappoco così: sappiamo che lo sei, abbiamo pensato di organizzare un incontro al quale vorremmo che partecipassi. Che tu sia da sola o in coppia, crediamo che sia un bisogno comune quello di incontrarci, di fare festa insieme, di vedere che ci sono altre come noi e ascoltare le loro storie. Quella lettera ha girato per anni, anche fuori dal Veneto. Una, infatti, l'ha letta anche Marisa.

Da quel momento è entrato il mondo a casa mia. La lettera girava, passava di mano in mano, così in tante hanno telefonato o suonato alla mia porta. C'era quella che cantava accompagnandosi con la fisarmonica, quella con la borsa della spesa che sembrava una casalinga appena stata dal parrucchiere, c'era quella molto giovane, ribelle, in conflitto con la madre e la donna ormai anziana ancora pronta ad innamorarsi. C'erano donne eleganti e quelle con abiti di foggia maschile, quelle cariche di allegria e vitalità e quelle molto tristi e silenziose.

Cominciammo a incontrarci di domenica a casa mia. A volte decidevamo di fare una gita in macchina. A chi ci incontrava e ci chiedeva chi eravamo, noi rispondevamo che eravamo un gruppo di impiegate delle Poste. Cercavamo locali, bar, ristorantini, trattorie gestite da donne, coppie di sorelle o amiche. In una trattoria in collina, vicino a Vittorio Veneto, una volta abbiamo organizzato un capodanno. Fu un periodo molto bello ma faticoso per me. Spendevo tutte le mie energie nel tenere viva questa rete di rapporti. Erano i primi anni Ottanta.

Poi ci fu un punto di arresto, perché incontrarsi per ridere, scherzare, pranzare o cenare insieme, ballare, raccontare la propria storia può durare anni ma, alla fine, la cosa si esaurisce e bisogna saper rilanciare, cambiare rotta, altrimenti c'è il rischio che la rete si disfi e gli incontri non siano più divertenti come prima. Si rischia di cadere nella trappola della ripetizione.

Marisa - c'era bisogno di un senso politico.

Sandra - c'era bisogno di andare oltre, di fare un salto di qualità. In quella prima fase degli anni Ottanta, molte donne arrivavano e raccontavano la loro storia e in questo modo, in quel raccontare, ne sono venuta a sapere di tutti i colori. Come la storia del camper, che vi racconto.

C'era una cuoca che abitava a Spinea con la sua amica. Erano state sposate e vivevano insieme con due figli a testa, una aveva un maschio e una femmina e l'altra due bambine. Si erano conosciute attraverso un annuncio sulla rivista *Due più* per fare con i mariti il gioco della coppia aperta. Bene, quando le coppie si sono incontrate, le due donne si sono guardate, si sono piaciute e ai mariti hanno detto che no, l'incontro a quattro non si poteva fare, ma si erano già messe d'accordo fra loro per trovarsi da sole, escludendo i mariti ... (risate). Così è nata la loro storia. Per alcuni anni si sono incontrate senza disfare la famiglia.

Allora tante facevano così: il marito e la famiglia da una parte e l'amante dall'altra. Alla fine, però, hanno lasciato i mariti e si sono messe a vivere insieme. Il marito di una delle due nella causa di separazione ha fatto leva sul comportamento "immorale" della moglie per ottenere l'affidamento dei figli, ma non è riuscito nel suo intento.

Vi racconto anche la storia della donna di Noale che, quando era giovane, faceva la venditrice ambulante e andava in giro per i mercatini a vendere stoffe, indumenti intimi con un furgoncino che aveva allestito per incontrarsi la domenica con altre ragazze. Otto amiche tutti i sabati partivano in gita e tornavano a sera tardi. I fidanzati, che nel frattempo erano andati alla partita, pensavano a un innocente svago tra ragazze, ma in realtà dentro quel camioncino, si faceva sesso tra donne! Una volta allontanate dal paese, quelle ragazze si sentivano finalmente libere di essere se stesse e di vivere il proprio erotismo. Qualcuna però poi si è pentita e ha parlato con il prete, così la cosa si è venuta a sapere in paese. Si diceva che quello era un pulmino maledetto, dove si facevano cose ... (risate). Fu uno scandalo. Il furgoncino della vergogna, il lesbocamper è stato poi benedetto dal prete ... (risate). Quelle ragazze si sposarono tutte nel giro di pochi anni e tutto fu messo a tacere. Anche la proprietaria del furgoncino si sposò, ma lei non riuscì a dimenticare, le rimase il "vizio" e mi venne a raccontare questa storia. Allora non esisteva neanche la parola "lesbica".

Marisa - ... ma non si diceva neppure nel movimento femminista.

Sandra - tenete conto, che quell'episodio mi è stato raccontato nei primi anni Ottanta e si riferiva agli anni Settanta. Alcune raccontavano che molto tempo prima, forse già negli anni Sessanta, a Venezia e a Padova c'erano delle signore che organizzavano a casa propria dei pomeriggi in cui era possibile vivere rapporti "clandestini". A Padova, per esempio, c'era una signora di una certa età che prima mostrava alcune foto di belle ragazze e poi chiedeva: ti piace questa donna? Se l'altra diceva di sì, la signora le rispondeva che, se voleva conoscerla, doveva prima avere un rapporto con lei. Si trattava chiaramente di un inganno, ma alcune ingenuamente cadevano nella trappola... (risate).

Marisa - questo succedeva prima degli anni della liberazione sessuale. Tutto accadeva nel privato, chiuso, ambiguo e a volte anche sordido evidentemente.

Sandra - certo, prima c'erano ambiguità e invisibilità. Per fortuna c'è stato il femminismo. Abbiamo preso quell'onda e siamo uscite allo scoperto. La gente, mi ricordo, diceva che le femministe erano tutte lesbiche... le donne etero si offendevano. A noi, invece, dispiaceva molto che loro si offendessero. Negli anni Settanta sono cominciati i primi contrasti tra lesbiche ed etero.

Marisa - secondo me, l'atmosfera degli anni Settanta ha aperto la strada non solo alla sessualità, ai movimenti, ma anche alla confusione di chi non aveva un'analisi e una consapevolezza e, senza criterio, sfruttava













un'onda di libertà. Io sono stata con una donna sposata, è stata la mia prima esperienza, lei viveva semplicemente il suo corpo in modo molto libero, ma io per lei ero solo un'amica e, quando ci siamo lasciate, lei era come se non avesse mai vissuto un rapporto lesbico, non lo ammetteva neppure nell'intimità tra noi. In quegli anni, con la scusa della liberazione sessuale, poteva capitare che alcune vivessero i rapporti come puro consumo.

Sandra - certo, anche prima c'erano i rapporti lesbici, ma erano tenuti nascosti. Il movimento delle donne ha dato la possibilità a molte di riconoscersi. Una volta, quando una donna sentiva questo desiderio, passava per isterica, rimaneva in una famiglia, si buttava a capofitto sul lavoro. La madre, le altre donne, i medici, le dicevano che le mancava un uomo e l'esperienza della maternità.

Per me il momento in cui mi sono detta che ero lesbica è stato quando mi sono innamorata di una donna. Il momento politico, invece, è stato quando, alla fine degli anni Settanta, abbiamo scoperto che nei gruppi femministi eravamo rimaste quasi solo noi lesbiche. Allora ci siamo dette che non era è un caso. Le altre erano tornate a vita privata o erano entrate nei partiti, nei movimenti pacifisti, ecologisti, stavano facevano i conti nei rapporti con gli uomini sempre più difficili e conflittuali.

La parola "lesbica" non era un problema per le più giovani, mentre per quelle più vecchie di noi lo è stato. La vivevano come una parola volgare, un'etichetta, un marchio infamante. Preferiscono una parola più neutra e asettica come "omosessuale". Per noi l'uso di "lesbica" è stato, invece, una conquista, il frutto di un movimento che le ha dato dignità.

Marisa - ha un connotato politico, il significato politico di una scelta. Da adolescente vai a ballare, vedi l'amica e pensi che vorresti ballare con lei, ma certo ancora non ti dici lesbica a tredici anni, cerchi solo di stare insieme all'amica il più possibile e, se lei esce con il moroso e lui ha un amico, allora ci vai anche tu, ma sai benissimo perché ci vai e che cosa ti sta succedendo.

Poi, certo, penso sia per tutte, assumi quella definizione, quando t'innamori e capisci chi sei. Oggi mi dico "lesbica" e so anche molte altre cose e più approfondite di me, ma di sicuro già allora, quando ero adolescente, non c'era confusione sentimentale. La riconoscevo quell'emozione che mi portava verso una donna, l'avevo letta nei libri, tipo Il pozzo della solitudine. Solo che non avevo strumenti o il coraggio di usarli. Come potevo? Ero "una", unica al mondo, da sola. Il passaggio successivo è che non ti basta più innamorarti e amare, ma vuoi essere amata, sentirti voluta scelta.

Sono tutti passi che fai. Poi cresce anche il bisogno di senso politico nelle cose che fai e in quello che sei. A me personalmente è venuto quasi da sé, anche senza avere una grande preparazione politica, ma molto dopo il primo innamoramento ho trovato questo nuovo senso, gli ho dato espressione. I primi anni Ottanta sono stati questo per me.

Sandra - lei era bibliotecaria del Centro Donna, io ero insegnante e stavo costruendo la mia rete di donne. Insieme abbiamo chiesto lo spazio al Centro Donna di Mestre che ci è stato dato e così abbiamo cominciato a darci appuntamento con altre donne il sabato pomeriggio, una volta al mese.

Marisa - il convegno di Bologna, nazionale, dell'83 è stato decisivo.... Sandra - ci siamo andate con la consapevolezza che la somma delle donne amate non crea società. Oltre al rapporto a due, al rapporto

d'amore, c'èra bisogno di avere un mondo. Per questo si fa politica.

Marisa - quella volta a Bologna, ci siamo trovate in 400 donne a un convegno su temi espressamente lesbici, non solo genericamente femministi, in centro città con il patrocinio del sindaco.

Sandra - e prima di Bologna c'era stato per me un altro convegno a Torino, in cui si è discusso se, come lesbiche, organizzarci assieme ai gay per fare fronte comune o separarsi da loro e fare una politica autonoma. Quelle che venivano dal femminismo degli anni Settanta proponevano di separarsi. A me è sembrato di tornare indietro, di dover riguadagnare quel gesto politico di separarsi che le femministe romane chiamavano "separatismo". Ci voleva un nuovo modo di fare politica.

Marisa - il separatismo è comunque un passaggio importante e per noi lesbiche ha voluto dire separarci non solo dagli uomini, ma anche dalle altre donne.

Sandra - ci siamo separate prima dagli uomini, poi dalle donne eterosessuali, ma a furia di separarti, di cercare la differenza nella differenza, si rischia di produrre schieramenti e divisioni ideologiche. Prima di tutto c'è la necessità di cercare le simili, poi scatta il desiderio di conoscere l'altra/altro, perché il mondo non è abitato solo da donne lesbiche, ma da donne e uomini di ogni tipo.

Marisa - poi arriva quasi automatico il discorso sui "ghetti", che è insostenibile, perché non è ghetto quello che scegli tu, ma dove ti mettono gli altri, perché, quando scelgo io, esco quando mi pare. Personalmente credo nell'importanza del separatismo.

Sandra - a me negli anni Settanta convinse subito quel separarci dagli uomini e dalle loro organizzazioni: avevamo bisogno di ritrovarci tra donne e parlarci, senza passare per le mediazioni maschili. Proprio quel passaggio importante ci consentì più tardi, verso la fine degli anni Settanta, di mettere in discussione l'eterosessualità come norma imposta a tutte le donne. Si aprì da lì un varco.

L'altro passaggio, nei primi anni Ottanta, è stato: troviamoci solo fra lesbiche, perché le eterosessuali spostavano sempre il discorso sui figli, sul rapporto difficile e conflittuale con gli uomini, si lamentavano, erano risentite, amareggiate. Allontanarci da loro mi sembrò a un certo punto necessario. Anche perché volevamo capire tra noi, guardandoci negli occhi, il senso delle nuove relazioni che andavamo costruendo con altre donne.

Per esempio, volevamo capire perché duravano così poco. Allora discutevamo di come far esistere un'etica lesbica, su quali basi fondare una relazione d'amore tra donne, che fosse visibile e desiderabile anche per altre come libera scelta e non come un dato naturale. Volevamo diventare comprensibili e trasmissibili. Si voleva uscire dalla povertà di segni e di simboli, andare oltre la sensazione di essere ognuna "unica al mondo". Credo che in quegli anni abbiamo guadagnato la "normalita" delle nostre relazioni.

Desirée - io invece vengo dalla Romagna, da una famiglia molto tradizionale. Mio padre ufficiale di Marina, mia madre benestante. Nel giro di amici dei miei genitori c'era un signore che sapevamo omosessuale e un'amica di mia mamma, donna colta ed elegante, si sapeva che era lesbica.

Io ho sempre saputo di essere diversa, ma solo molto tardi ho capito in che cosa consisteva questa diversità: l'attrazione fisica per una donna, l'innamorarmi solo di donne. Bibliotecaria anch'io, come Marisa, dopo













aver svolto tanti altri lavori. Innamoramenti tanti, ma con donne etero che sanno sfruttare molto bene la fedeltà assoluta di una lesbica. Le etero di cui mi innamoravo sembravano stare al mio gioco, ma poi si sottraevano. Anche se il mio amore restava solo a livello platonico, mi sentivo totalmente coinvolta, ma l'altra di cui mi innamoravo non aveva alcuna intenzione di mettere in discussione il suo status sociale di donna sposata, non era disposta a cambiare di una virgola il suo mondo.

C'è stata un'amica che sapeva benissimo di me, più di quanto lo sapessi io stessa. Da qualche parte era lusingata del mio palese innamoramento per lei e si comportava come se mi facesse un grande favore a concedermi la sua attenzione. Finché le sono servita, il rapporto è durato, poi lei si è stancata e, di fatto, mi ha scaricata. Quando l'ho capito, sono rimasta molto male, delusa. Quello è stato il mio primo innamoramento. Anch'io, come Marisa, ho fatto molte ricerche culturali: appassionata di cinema, di libri, di immagini e di arte, ho fatto della cultura una fonte di ricerca per conoscere le mie simili.

Sandra - il mondo di donne che cercavi nei libri poi scopri che o lo crei o non esiste.

Desirée - a un certo punto della mia vita, stanca di storie immaginarie, sono andata a "Terra di lei" in Umbria e lì ho capito ancora di più chi ero. Poi sono andata un paio di volte al "Cassero" di Bologna, ma non mi è piaciuto molto come ambiente: anche lì mi sono sentita estranea. Ho frequentato per un po' il gruppo gay di Cesena, ma anche quello non lo sentivo un ambiente mio. Ero più a mio agio alla Libreria delle Donne di Bologna. Forlì, la città dove sono nata, ha sempre avuto un'impronta omosessuale maschile. Il bar della stazione era famoso per gli incontri tra uomini e la città è piena di negozi eleganti per uomini. I gay erano molto visibili anche nella cooperativa dove lavoravo. Ho partecipato nei primi anni Novanta al convegno lesbico di Villa Guastavillani a Bologna.

Sandra - c'ero anch'io a quel convegno, però io ero invitata a parlare della figura delle "Amanti".

Desirée - io, invece, aiutavo la libreria di Bologna, ma non mi sono fermata a dormire durante quelle giornate. Poi ci fu una tre giorni lesbica, sempre a Bologna. Ho conosciuto Sandra nel 2003 a un festival di cinema lesbico, a "Imaginaria", sempre a Bologna. Il festival, riservato in particolare a "donne, nate donne", ha vissuto un periodo difficile, dopo la morte della fondatrice, e molte scissioni interne. Ora si sta riproponendo e spero che continui la tradizione di "Imaginaria".

Sandra - Per quanto riguarda la relazione con mio figlio, ho molte cose da raccontare. Non è stato indifferente per me che fosse un maschio. Ne ho sempre tenuto conto e ho cercato il più possibile di rispettare la sua differenza. Quando abitavo con una coppia di amici gay, nel 1978 circa, mio figlio era ancora un bambino. Era molto bello, capelli lunghi e biondi, occhi verdi, aspetto dolce, sensibile. I miei amici dicevano: ha molte possibilità di diventare come noi... (risate). E forse avrei desiderato che diventasse omosessuale. A dodici anni, invece, un giorno lui mi disse: mamma, mi sono reso conto che mi piacciono le ragazze. Ed io gli ho risposto: hai ragione, anche a me piacciono ... (risate).

Non gli ho mai nascosto niente di me: la separazione da suo padre, il passaggio dall'eterosessualità dell'obbligo alla scelta lesbica, i conflitti per gelosia con la donna amata. Vedendo me e le mie amiche, lui da ragazzino credeva che tutte le donne fossero lesbiche. Ora è felicemente

sposato ed è padre di due bambine. È un uomo che sta bene con le donne, che promuove il valore artistico della moglie. Qualcosa della mia educazione penso sia riconoscibile in lui. Ha avuto da adolescente modelli positivi di uomini in cui identificarsi: l'insegnante di chitarra classica, il professore di Italiano, lo zio pianista. Ha sofferto molto, quando mio fratello, che ammirava e cui era affezionato, è morto (si era malato di Aids, come molti omosessuali negli anni Ottanta).

Quando iniziai il primo rapporto con una donna, lui entrava liberamente nella nostra camera e ci trovava insieme abbracciate. A volte si tuffava nel letto in mezzo a noi e un giorno ricordo che ha detto che non aveva solo una mamma, ne aveva due. Quando avevo trent'anni e lui dieci, ha assistito alla mia disperazione per la fine della mia prima storia d'amore: scene di gelosia, baruffe, pianti. Pensavo solo a lei e non avevo tempo, attenzione per lui. Mi sento ancora in colpa per questo e non oso chiedergli che cosa ricorda di quel periodo.

Sicuramente ha molto sofferto nel vedermi così; voleva proteggermi, ma si rendeva conto di essere troppo piccolo e che lui non mi bastava per essere felice. Dopo la famosa lettera, di cui ho parlato prima, casa mia è stata letteralmente invasa da donne, così ho superato il dolore della fine di quel rapporto. Per lui, invece, quello è stato un periodo difficile: in casa non c'era più uno spazio libero, donne in cucina, in salotto, nelle camere. Alcune si fermavano anche a dormire. Così, quando è diventato grande, a diciotto anni, è andato a vivere con suo papà, stanco di trovarsi unico maschio in mezzo a tante donne. Se, per esempio, organizzavo una cena o una festa di venti, trenta donne, gli portavo il vassoio in camera e chi chiedevo di restare lì o, quando la sua voce è cambiata, gli chiedevo di non rispondere al telefono, altrimenti le donne che chiamavano avrebbero pensato che vivevo con un uomo e chiudevano subito la comunicazione.

Tuttavia credo che, nonostante tutto, sia cresciuto bene. A prova di questo, una volta, anni fa, una sua collega ha detto che si vedeva che era stato educato da una donna. Questo per me è stato uno dei complimenti più belli che ho ricevuto. Il vero conflitto mio figlio l'ha avuto con suo padre, tanto non ha voluto assomigliare a lui: lavoro fisso, stabile, sicuro. Ha scelto, infatti, la vita artistica, suonare uno strumento musicale, che lo ha portato a viaggiare e a non avere un impegno lavorativo stabile. Nell'ambiente che frequenta, il mondo del teatro, ci sono molti amici omosessuali, ma lui non ha mai approfittato della sua bellezza per ottenere dei vantaggi. Insomma, mio figlio mi piace, anche se a volte lo critico. Quando da giovane sentiva i compagni parlare male degli omosessuali o prenderli in giro, interveniva, li difendeva. Era libero dalla paura dell'omosessualità. Insomma, si è costruito un'identità maschile in un mondo tutto di donne, con una mamma che aveva fatto una scelta controcorrente. È stato bravo. Ha un grande rispetto per le donne e ammira moltissimo la moglie.

Marisa - le mie storie con gli uomini? Possiamo dire che si sono fermate agli anni Sessanta, primi Settanta. Non mi piaceva uscire sola con loro, perché subito si passava dall'atteggiamento cameratesco dell'amicizia a quello del cascamorto, del cicisbeo. Nel senso che sentivo persa la spontaneità, come se gli uomini avessero un certo atteggiamento, quando si era tra amici, altrimenti si sentivano in dovere di "provarci" o, se capivano che stavo bene in loro compagnia, cominciavano "la corte" diventavano affettati, mielosi, non si parlava più disinvoltamente, con

chiacchiere, scherzi, ci si trasformava in maschietto e femminuccia, il gioco dei ruoli. Questo mi mandava fuori di testa. Nelle relazioni tra donne non ho mai vissuto questo: siamo noi due, così come siamo sempre. Insomma, ci si sperimenta, a volte ci si fa male, altre c'è amore oppure solo sesso (è capitato, l'ho fatto ed è stato divertente) ... (risate). Con il tempo matura il bisogno di una ricerca più profonda e più precisa. Attenzione però non è che la scoperta della dimensione politica nei rapporti li renda più duraturi! Il mio percorso in sintesi è stato questo. Prima: donne, dove siete? Poi: lesbiche, dove siete? E poi ancora: donne che piacciono a me, dove siete? (risate). La mia ultima storia è durata più di vent'anni, ora sono di nuovo una donna single, ma va bene anche così. Se mi sento normale o speciale? Io mi sono sempre sentita speciale, prima ancora di sapere il perché. Del resto siamo tutte speciali, o no? Sandra - noi abbiamo un "di più", un po'lo pensiamo tutte che abbiamo qualcosa in più: un di più di desiderio, forse. Al tempo stesso, però, la

normalità è stata una vera conquista, sociale e politica. **Marisa** - Il "di più" c'è, perché ci si fa un sacco di domande, ci si sperimenta, non ci si accontenta. La specialità forse è data da questo.

Sandra - che fine hanno fatto le nostre riunioni? Dunque, nei primi anni Ottanta ci trovavamo al Centro Donna. Capitava di essere anche in quaranta. Venivano a volte anche trans o travestiti, ma noi credevamo fossero donne lesbiche come noi. Un po' mascoline, forse. La cosa non durò a lungo, perché si trattava di un semplice gruppo di aggregazione, mancava un progetto politico, un orizzonte comune. Non bastava dirsi "lesbiche". Ci incontravamo per fare cosa? C'erano relazioni da costruire, storie da raccontare, bisognava capire l'importanza dello scrivere, del prendere parola pubblicamente per darsi valore, visibilità. Poi incontrammo il "pensiero della differenza". Allora in tante ci siamo chieste: perché il femminismo della differenza non nomina il lesbismo? Perché una filosofa che ha detto parole tanto importanti sulla relazione tra donne, Luce Irigaray, non dice nulla di noi? Anzi, pensa che la nostra differenza debba restare invisibile, implicita nell'essere donna? Alcune di noi hanno cercato di capire il perché di questo "silenzio" dell'essere lesbica. Da allora, c'è stata, in particolare da parte mia e di poche altre, una continuità di riflessione sull'amore tra donne che, attraverso incontri, convegni e momenti di ricerca comune, è durata molti anni, fino al '96. Insomma, c'è stato tutto un percorso negli anni Ottanta, cui si riferisce Marisa, per riconoscerci, costruire una lingua comune. Abbiamo lavorato molto sull'immaginario, abbiamo letto un sacco di libri e visto film, abbiamo cessato di criticare le etero, di parlare di noi attraverso quello che non eravamo e ci siamo messe in discussione. Abbiamo compreso che la relazione amorosa da sola non basta: volevamo "di più". Vuoi tutto il mondo, vuoi dare un valore a questa esperienza di amare le donne, quindi vuoi scrivere, dire la tua, prendere posizione pubblicamente, pensare, esserci, dire parole che altre possano raccogliere. A un certo punto, l'aggregazione è insufficiente: c'è un salto, un "taglio" da fare che restituisca il senso del nostro essere in un certo modo, di avere certi desideri, di vivere certe passioni, di fare certe esperienze.

Da parte mia ho cercato di fare politica lesbica, traducendo nel mio contesto di relazioni il pensiero della differenza. Ho assunto la relazione amorosa tra donne come una figura simbolica. Sono nate così "le amanti", una relazione forte, duale, femminile, di cui il mondo andava informato. Con una rete di donne, che si è costituita dopo il convegno che si è svolto nel 1987 all'Impruneta (FI), intitolato *Da desiderio a desiderio* (400 donne, articoli sui giornali, visibilità imprevista di me come referente di un percorso a cui hanno partecipato più di cento donne e mio figlio che dice, orgoglioso: la mamma è sul giornale!), ho portato avanti una ricerca di parole, di pratiche e simboli che corrispondessero alla comune esperienza di desiderare un corpo di donna, di amare le donne, la storia delle donne, fatta di tante coraggiose trasgressioni per sottrarsi al potere maschile, la civiltà femminile, alla quale avevano sicuramente dato un enorme contributo le donne lesbiche.

In vista di quel convegno, che ha segnato il mio ingresso nella vita politica e la mia visibilità come donna lesbica per diversi anni, avevo scritto un documento intitolato *Le amanti come figura sociale positiva* (pubblicato nel bollettino del CLI). Quel titolo è stato però modificato dalle organizzatrici del convegno che l'hanno riportato così: *Le amanti nella nostra società lesbica*, cioè proprio quello che io non volevo... (risate)... Quel titolo, infatti, d'un colpo ci faceva ritornare invisibili abitanti di un territorio separato, chiuso e indifferente al resto del mondo. Io, invece, proponevo di andare oltre l'identità della donna lesbica, unica al mondo, trasgressiva, irriducibile e di riconoscerci in una relazione duale femminile, una figura sociale libera e aperta a innumerevoli possibilità di relazione.

Avevo conosciuto negli anni Settanta e Ottanta moltissime coppie di donne, impegnate in attività culturali, sociali, economiche, nel mondo del non-profit, nelle comunità religiose cattoliche e protestanti: erano donne straordinarie, visibili come coppia (la gente comune, però pensava che fossero sorelle), che avevano costruito una socialità ricca e varia intorno a sé.

Girando l'Italia, ne avevo incontrate tante di queste coppie straordinarie.



L'immagine che mi ero fatta di loro era quella delle due leonesse a guardia della porta della città, che ti facevano entrare in un luogo, dove potevi essere te stessa e trovare ascolto e riconoscimento (mi collego alla immagine della famosa "porta dei leoni", entrata monumentale della rocca di Micene. Proprio da lì è nata la mia prima presa di coscienza dell'occultamento che i libri di storia perpetravano nei confronti del sesso femminile, quando, invece di leonesse, si trova ancora oggi scritto "leoni"). La mia proposta politica, lanciata in grande in quel convegno nazionale del 1987 e portata avanti, come ho detto, fino al 1996, era di creare una vasta rete di contatti e di rapporti, da cui potesse nascere un pensiero, un'azione politica più incisiva di quella del semplice "coming out". Dopo quel convegno ammetto che ero un po' preoccupata delle reazioni che avrei incontrato al lavoro. Temevo, infatti, che qualche collega avesse letto l'articolo sul *Corriere della sera* in cui si parlava di quell'incontro straordinario e si faceva anche il mio nome.

Sapete, quando ero una semplice impiegata statale, lo dicevo di me, molto chiaramente. Poi, quando sono passata all'insegnamento, non più. Non era paura, ma una scelta ben precisa che nasceva dalla consapevolezza e sicurezza di quello che sono e dal non sentirmi in obbligo di renderne conto a nessuno, se non alle donne, e non a tutte, ma solo a quelle con cui ho rapporti di fiducia e di scambio.

Sono convinta, tra l'altro, che non è semplicemente dicendolo che si guadagna visibilità. Il lavoro da fare è un altro, è ben di più. Bisogna lavorare sul "passaggio dalla camera alla pubblica piazza" e viceversa, in modo che non ci sia perdita o, peggio, tradimento dell'esperienza. Quella parola va "guadagnata" politicamente. Altrimenti dirla e basta, credendo che le cose cambino automaticamente, non serve a niente. Bisogna che la visibilità sia frutto di un'azione politica. Ci vuole una chiave giusta, va trovata una leva per sollevare da terra quella pesantissima parola e restituirle leggerezza. La rete che è partita da me era fatta di tantissime coppie di donne che io chiamavo "le amanti" e si estendeva non più solo nella mia città o nella mia regione, il

Veneto, ma attraversava tutto il Paese: Cagliari, Catanzaro, Roma, Firenze, Bologna, Torino, Taranto, Milano, Genova, Vicenza, Verona. Viste le distanze, potevamo incontrarci solo poche volte l'anno. Erano incontri di alcuni giorni, in cui ci si immergeva in uno scambio fitto e intenso. Discutevamo, riflettevamo, cantavamo, mangiavamo insieme, ridevamo, ci commuovevamo, progettavamo, scrivevamo, sognavamo, tramavamo. Ci sono registrazioni, decine e decine di cassette, centinaia di foto di quegli incontri, programmi e volantini di invito. A volte ci davamo appuntamento nelle case, altre volte in luoghi di donne per noi significativi, come "Casa Balena" in Umbria, o in luoghi pubblici, come biblioteche, centri culturali, campeggi, sedi sindacali ecc. Tutto questo fermento, questo lavorio si è interrotto, quando l'energia, in particolare la mia, di tenere insieme la rete è andata lentamente diminuendo e, venendo meno il desiderio, il riconoscimento, la forza delle relazioni, non c'è più stata la capacità di andare oltre. La fine delle "amanti" fu una forte delusione per me e, al tempo stesso, l'occasione per aprire finalmente gli occhi alla realtà. Erano passati gli anni, non eravamo più giovani come prima, lo "spirito" delle amanti sembrava essere volato via. Che cosa restava?

Allora ho pensato di salvare il senso del percorso, scrivendo un piccolo libro intitolato Il desiderio senza nome che ho pubblicato a mie spese in 300 copie e ho distribuito personalmente, rilanciando nuovi momenti d'incontro e discussione nelle case. Così per altri due anni le cose sono andate avanti tra alcune. Di quel libretto mi sono rimaste cinque o sei copie. Da allora, ogni tanto qualcuna della nuova generazione si fa avanti, cerca contatti, pone domande, a volte fa le stesse domande di noi allora, ma poi se ne va, non ha la stessa passione, necessità e curiosità. La normalità del rapporto d'amore tra donne è stata guadagnata. Essere lesbica o gay non fa più problema né scandalo. Una figlia lesbica non è sterile, è sempre una donna che può avere dei figli, anche se non si sposa. Oggi, infatti, ci sono giovani coppie di lesbiche che cercano di avere dei figli con l'inseminazione artificiale. Le famiglie accolgono la figlia che si dichiara lesbica e ospitano senza alcun problema la sua amica. Le mamme portano loro il caffè in camera. A scuola se ne parla. Alla TV si possono vedere telefilm, commedie e numerose trasmissioni che mostrano donne che stanno con le donne. Ho notato però che le più giovani, invece di fare leva su ciò che è già stato guadagnato da quelle che sono venute prima, tornano a parlare in modo neutro, si sentono innanzitutto "persone" o si impegnano insieme con i gay nelle manifestazioni e nella politica dei diritti, esagerando il discorso sull'omofobia e ingigantendo le politiche di cancellazione e persecuzione dell'omosessualità. Non sanno nulla delle pratiche di relazione già sperimentate e non hanno alcuna curiosità di conoscere quelle che venti, trent'anni fa hanno lottato per una maggior libertà e felicità per tutte. Non c'è attrazione né continuità di scambi tra generazioni. A questo punto ci siamo ritirate (risate).

Marisa - anche noi avevamo discusso sulla politica dei diritti, ma con altre chiavi. Per esempio ci chiedevamo: vogliamo il diritto di fare il militare? E la risposta era: che non ci sia impedito sì, ma che vogliamo farlo no.

Sandra - poi si è sviluppata tra le più giovani la pratica del coming out, mentre noi ragionavamo in termini di visibilità simbolica, politica. Oggi penso che, se quello che di noi si vede è la miseria di rapporti "selvaggi", l'ostentazione di sé o l'aggressività e reattività nei confronti degli uomini e della società, meglio l'invisibilità!

La pratica di incontrarsi, discutere, riflettere è solo femminile? Non credo. Penso, infatti, a Mario Mieli, Angelo Pezzana, penso all'esperienza del "Fuori!", la prima grande associazione omosessuale italiana, penso ai gruppi che si riuniscono ad Agape, un centro religioso valdese che offre agli omosessuali spazi di incontro e riflessione, ma penso anche all'attuale associazione nazionale di "Maschile plurale", al "Gruppo Uomini" di Pinerolo.

I miei amici degli anni Sessanta - Settanta, anche mio fratello, avevano l'abitudine di incontrarsi e parlare tra loro, ma nel privato, non sentivano il bisogno di uno spazio politico, dove mettere a tema l'omosessualità. Vivevano nella scissione tra privato e politico. Per noi donne c'è stato

il femminismo: avevamo bisogno di uscire dall'isolamento e, quando abbiamo cominciato a incontrarci, il privato è diventato politico.

C'è qualcosa di vitale nel partire dalla propria esperienza. "Partire da sé" consente un contatto forte con la realtà del desiderio. Pochi uomini conoscono questa pratica. Non so se oggi per i maschi gay sia diverso. Gli uomini eterosessuali fanno resistenza al partire da sé. Spesso sono le loro mogli o compagne che li spingono a dire di sé, a mettersi in gioco di più nei rapporti. Tuttavia ci sono segni di cambiamento. È fondamentale che il mondo maschile cambi, che gli uomini si interroghino sul proprio desiderio, a prescindere però dal desiderio per una donna. La presa di coscienza omosessuale ha interrotto questo automatismo. Il femminismo ha sempre chiesto all'altro di essere semplicemente e più autenticamente se stesso. Da anni le donne fanno i conti con l'incompetenza linguistica e relazionale maschile.

Marisa - l'autocoscienza è uno strumento fondamentale, una bussola di orientamento. Ognuno/a poi ne fa uso per fare il suo percorso.

Sandra - ho visto l'omosessualità maschile degli anni Sessanta/Settanta tramite mio fratello che la viveva seguendo unicamente il principio del godimento, del piacere estetico, del godersi la vita e circondarsi di bei ragazzi giovani. Lui e i suoi amici erano molto critici con gli omosessuali effeminati che stavano sempre insieme alle donne. Preferiva il gruppo maschile, stare tra uomini veri, sensibili, amanti dell'arte e della musica. Guardando le sue foto, dopo che è morto, ho pensato: caspita! Si è proprio goduto la vita! Pensando a lui mi vengono in mente le migliori qualità maschili che dovrebbero avere tutti gli uomini, non solo gli omosessuali. Dipendente dal godimento, mio fratello lo ha perseguito, cercando amanti nei bagni, nelle disco, nelle spiagge della Sicilia o della Calabria, senza riuscire a trasformarlo in qualcosa di più. Aveva molta paura di invecchiare, di perdere la bellezza. Dopo aver realizzato il suo piacere, attraverso incontri anche occasionali, provava non so se chiamarla tristezza, amarezza, una specie d'insoddisfazione, un'inquietudine profonda. Quando si è ammalato di Aids, ha sperimentato negli ultimi anni della sua vita (è morto nel 2002, a quarantotto anni) l'enorme valore della relazione di amicizia e di solidarietà tra uomini. Ha fatto parte dell'associazione ASA di Milano, nata da sorelle, madri, parenti, amici di omosessuali morti o malati di Aids.

È importante raccontare percorsi di vita che forse sono irripetibili, ma fanno capire tante cose, i passaggi più significativi. La trasmissione riguarda verità soggettive emerse dall'esperienza.

Marisa - negli anni Ottanta c'erano moltissime esperienze di scuole/ incontro estive e spazi vacanza frequentate soprattutto da lesbiche. Penso in Umbria, Casa Balena, realizzata da lesbiche italiane e tedesche in un bellissimo posto o "Terra di Lei".

Sandra - non vogliamo però fare le maestre delle nuove generazioni di lesbiche. Il passaggio di memoria deve essere richiesto da chi ha desiderio di sapere, non ci possiamo autoproporre. Vent'anni fa abbiamo organizzato degli incontri mensili, perché alcune ragazze ci avevano chiesto di fare loro "scuola", di guidarle verso un piano più alto di consapevolezza. Nei primi anni Novanta abbiamo così organizzato "la scuola delle amanti" e, chiamate dalla "Casa Gialla" a Venezia, abbiamo tenuto incontri settimanali rivolti a donne più giovani. Molte di loro però non hanno fatto tesoro della nostra esperienza, non hanno colto l'importanza delle relazioni tra donne, da quella con la madre, e si sono impegnate nell'Arcigay, per la visibilità lesbica o sono entrate nella politica istituzionale. Forse siamo state l'ultima generazione di donne "militanti".

Per quanto riguarda la generazione di donne più vecchie di noi, ricordo di averne incontrate alcune solo raramente in qualche convegno nazionale o nel 1983, durante una vacanza lesbica in Toscana. Quelle che sono venute prima di noi conducevano vite molto private e riservate, frequentavano circoli di amiche. Una volta sono capitata a Roma in un salotto, dove c'erano donne molto più vecchie di me, delle vere signore. Io avevo trent'anni, loro erano tra i cinquanta e i sessanta. Mi ricordo che ho telefonato a Marisa per dirle che mi trovavo in un bellissimo appartamento, dove c'erano lesbiche simili a quelle descritte nei romanzi



(risate). Erano donne molto eleganti, raffinate, con camice di seta, riunite a discutere di cinema, teatro, relazioni tra donne, libri ecc. Per me rappresentavano un altro mondo. Il nostro cominciava allora.

Marisa - ricordo i film e i libri che parlavano di lesbiche, tutti con storie drammatiche e una fine tragica... (risate). Per esempio, *La volpe* dal libro di Lawrence o *Il pozzo della solitudine*.

Desirée - oggi ci sono moltissimi film con scene lesbiche, soprattutto americani, inglesi. Ovviamente mai arrivati in Italia, ma che ora sono ripresi, riscoperti. Molti comunque tristi e con scene tagliate. Persino il famoso *Pomodori verdi fritti* è circolato sia in Italia sia negli Stati Uniti tagliato in alcune scene troppo esplicite. In Italia la censura resta forte. Per fortuna negli ultimi anni sono passati al cinema e in televisione alcuni film, penso a *Aimé e Jaguar, Amatissima, Il colore viola*.

La cosa interessante è che questi film ti spingono a leggere i libri da cui sono tratti e lì almeno la storia è senza tagli. In questi ultimi anni, a Mestre ho curato per un gruppo di amiche quattro piccole rassegne cinematografiche, cercando film le cui protagoniste non fossero perdenti. Tra l'altro cerco sempre film diretti da una regista donna e lesbica e a tematica lesbica... (risate) E ce ne sono anche di molto divertenti... (risate)... Scene come *Cuori nel deserto* girate da una donna lesbica mi emozionano, mentre quelle girate da un regista uomo mi imbarazzano e mi sembrano rasentare la pornografia.

Sandra - anche una regista etero, che crede di sapere cosa ci sia tra due donne e mette sullo stesso piano la coppia lesbica e la coppia uomodonna, può mettere a disagio e dare fastidio.

Desirée - poi ci sono le eccezioni. A me piace Aimé e Jaguar, diretto da un uomo che, per sua ammissione, si è lasciato guidare dalla scrittrice. Sandra - perché forse in quel caso vale la "regola" per cui da uno scambio alto tra lei e lui può nascere qualcosa in cui ci possiamo riconoscere anche noi

Marisa - la mia esperienza di bibliotecaria? Le mie colleghe sapevano di me e comunque, lavorando in sala, capivo abbastanza chi avevo davanti, vedevo l'altra, un po' perché ci facciamo l'occhio clinico, un po' perché molte sostavano su alcuni libri, in particolare sull'813, la sezione di letteratura americana, l'unica ad avere dei romanzi dichiaratamente a intreccio lesbico (ride). Oppure arrivava la collega e mi diceva: guarda che secondo me c'è qualcuna che ha bisogno del tuo aiuto... (risate). Non è che mi proponevo direttamente, ma mi avvicinavo, chiedevo, consigliavo, parlavamo e a quel punto le dicevo: se ti interessa, guarda che il sabato o a tal giorno ci troviamo...

Sandra - quando abbiamo cominciato con il gruppo in biblioteca, ci trovavamo di sabato, una volta al mese. Per alcune non era semplice uscire allo scoperto, entrare in un luogo pubblico come la biblioteca del Centro-Donna.

Marisa - Negli anni Ottanta furono preziose le riviste, i bollettini, i fogli volanti, gli elenchi con i luoghi di donne, le bibliografie tematiche. Desirée - ora Internet ha cambiato tutto. Immaginate in una città come Forlì andare a chiedere un film, era difficilissimo. Oggi scarichi da Internet quello che vuoi. Prima ci voleva un certo coraggio, ti giocavi la faccia a chiedere in una videoteca di provincia o alla biblioteca pubblica titoli di film come Due ragazze innamorate o libri come Il pozzo della solitudine.

Marisa - le riviste erano preziose davvero. Arrivano in biblioteca donne da tutta la provincia o dalla regione, grazie alle segnalazioni di *Noi Donne*.

Sandra - io ho l'impressione che una volta ci fosse molta più curiosità di conoscere le altre. Forse oggi non c'è più la necessità, l'urgenza di incontrarsi personalmente. Forse, attraverso Internet, è anche più facile conoscersi o ci sono altre priorità. Per esempio, volevo regalare Il desiderio senza nome a mia nipote che mi aveva confidato di essersi innamorata di una donna, ma lei non l'ha voluto. Sta con una donna, ma per lei non fa differenza. Non sente l'esigenza di riflettere sulla sua esperienza. Oggi sembra tutto risolto, tutto più facile e la politica forse non è più un passaggio necessario.

Marisa - però anche ai nostri tempi molte se ne stavano in disparte, vivevano in privato la loro relazione con una donna. Anche fra quelle che venivano in biblioteca, c'erano donne che amavano leggere, ma non avevano nessun interesse politico.

Sandra - oppure c'era chi partecipava per un certo periodo ai nostri incontri, poi incontrava una, si metteva in coppia e spariva dalla circolazione. Tra noi c'erano "le cavallette", le chiamavamo così (risate). Sono quelle che arrivano sul posto, mangiano tutto o portano via quello che possono e subito scompaiono, per ritornare un anno o due anni dopo, rigorosamente in crisi, paralizzate, depresse.... (risate)... È come se continuassero a non capire che un amore, se è amore, ha bisogno di stare nel mondo, alla luce del sole per essere forte, non stretto dentro il luogo protetto della vita privata.

Marisa - forse perché in quel momento pensi di non aver bisogno di nient'altro...

Sandra - il passaggio di internet è stato davvero incredibile. Puoi incontrare chi vuoi, ma sotto questo anonimato può nascondersi chiunque. I rapporti diventano virtuali.

Marisa - ecco una cosa che forse non abbiamo nominato è la responsabilità. E lo dico, pensando anche alla quantità di possibili incontri occasionali. Anche in quelli, secondo me, ci vuole una buona dose di responsabilità. Per questo forse preferisco i luoghi fisici, rispetto a quelli virtuali di internet. Perché quando sei in una stanza sai subito valutare dove ti trovi, senti di poter restare o andare, ma in Internet o anche con gli annunci nei giornali devi essere responsabile.

Sandra - anche con le lettere ai giornali era così, potevi incontrare davvero di tutto. Più che responsabilità, ci voleva chiarezza e onestà da ambo le parti. Una volta, con un'amica coetanea, avevamo più di quaranta anni e alle spalle una storia d'amore finita, abbiamo deciso per incontrare altre donne di rispondere alle lettere fermo posta pubblicate su certi giornali o riviste come Noi donne, il Towanda. Queste cose le avevamo fatte molti anni prima, ma ci era venuta la voglia di riprovare. Sono arrivate una ventina di lettere, così abbiamo incontrato donne dai bisogni più diversi, alcune molto giovani e confuse, altre più navigate che puntavano ad un facile incontro. Dopo una settimana di fuoco, piena di appuntamenti, deluse, abbiamo lasciato cadere la cosa. C'è sempre però questa voglia di incontrare donne nuove, di ascoltare, di incrociare realtà diverse. Qualsiasi comunità ha bisogno di un rinnovo continuo, di un ricambio di generazioni, altrimenti diventa un gruppo chiuso, si formano le coppie e lo spirito santo va da un'altra parte (risate). Se qualche uomo ci ha mai aggredito perché lesbiche? No, a me non è mai successo e non credo che sia un caso. Gli uomini violenti fiutano la preda e, se colgono la forza di una donna, si allontanano. Una volta ero con un'amica in una strada di campagna e camminavamo abbracciate. Un uomo si è avvicinato a noi e ci ha affrontato, dicendo con tono aggressivo: vediamo chi è che fa l'uomo tra voi due! Io mi sono spaventata e volevo scappare via, l'altra, invece, ha avuto la prontezza di sfidarlo: si è aperta la giacca, gli ha indicato il seno che si intravvedeva sotto la camicetta e gli ha detto: Ti sembro un uomo? Lui allora si è allontanato in fretta ... (risate e applausi).

Gli uomini del sabato/1

Fabio - Marco, avevi vent'anni in che anno?

Marco - Nel 1960

Fabio - E che ricordo hai dei tuoi vent'anni?

Marco - Nel 1960 facevo il militare, in marina. Mi sono divertito tantissimo. Tutti hanno brutti ricordi, io no. Sono stato a Barcellona, Beirut, Istanbul. Ero segretario dell'Ammiraglio. Ho ricordi belli, anche dei primi incontri, i primi fremiti, i primi toccamenti. Nascevano le amicizie particolari, che non erano solo amicizie. E questi abbracci... E ho ricordi proprio belli, gioiosi, nessuna tristezza. Non me ne fregava un cazzo della famiglia. Tutti speravano di avere la licenza. Io ero a Napoli: secondo voi, tornavo a Mestre per tre giorni? no, me ne stavo là. Ricordo un povero gay nella nave, l'hanno buttato a Gaeta, non si poteva scherzar tanto. Il periodo era brutto. Era tutto nascosto. Per me erano i primi sintomi. Perché fino ai 16-17 anni c'erano i festini, la spiaggia, Jesolo, le battutacce alle ragazze. Il militare era diverso, mi ha fatto vedere che c'era qualcosa di diverso, che mi piaceva di più qualcos'altro...

Fabio - Cioè è stato il luogo dove hai riconosciuto chi eri...



Marco - Sì, ma nel senso fisico. Mi sono reso veramente conto cosa fisicamente mi attraeva. Oppure l'abbraccio: ti tirava il cazzo e ti dicevi: "c'è qualcosa che non va"...

Fabio - Tu eri di Mestre o di Venezia?

Marco - Di Mestre, mio padre era di Mestre.

Luca - E dopo la marina?

Marco - Tieni conto che erano 24-25 mesi di marina. Dopo mi sono diplomato geometra, che detestavo, da privato. E a 23 anni ho conosciuto Antonio, il mio vero amore, grande. La mia prima vera esperienza gay. E poi ho aperto... cosa ho aperto... ne ho cambiate così tante... ah sì, un cantiere dove vendevo sabbia e ghiaia. E' durato tre anni, fino al fallimento... non sono mai stato un bravo... impresario. Poi che cazzo ho fatto?... ah, sì, sono andato a fare l'operaio a Marghera. Mi chiamavano "il metalmeccanico", all'Harry's Bar. Oh, è stato un periodo meraviglioso. Mi mettevo il vestititino da sera e il giorno dopo ero di nuovo in fabbrica... non mi importava un cazzo...

Fabio - perché l'Harry's era un punto di incontro a Venezia?

Marco - No, mi portavano lì. Mi invitavano, mica avevo i soldi per andare all'Harry's Bar a bere l'aperitivo...

Ulderico - io ti ho visto molte volte vestito di bianco...

Marco - sì....

Ulderico - eri bellissimo, proprio un bel tipo... (risate)

Marco - mi sento bello anche adesso... (risate)... la bellezza non è estetica, è carica... tac...

Ulderico - un bel corpo... ah la vitalità... (risate)... Comunque, sì, mi ricordo che tu entravi in teatro e tutti ti guardavano....

Marco - sì sissì, ma ero anche molto serio, molto timido...

Ulderico - come no...

Marco - sì penso di essere stato molto timido...

Ulderico - o molto riservato...

Marco - ... a volte mi arrabbiavo, e ti mandavo a cagare, potevi essere anche il presidente della repubblica...

Antonio - una bella carica di personalità!

Fabio - dunque, stavi raccontando che lasciavi la fabbrica con la tua tuta blu

Marco - sì, ma sotto avevo lo smoking....(risate)

Fabio - come ti ricordi l'ambiente a Marghera?

Marco - Ma era terribile! tra duemila operai mica potevi dire "sono gay", ti spezzavi da solo, venivi... era tutto molto nascosto in quel periodo, non potevi esporti, era un mondo sotterraneo, in silenzio... Arrivavo in stabilimento alle 8, timbravo il cartellino e facevo il mio lavoro. E mi piaceva, non ho sentito il peso di quel lavoro... Mi ricordo la mia controparte, un tipo di Venezia, un figo, con la tuta aperta fino a qua...e ogni tanto sbirciavo...(ride) però dovevi stare molto attento...giocare... però non sono mai cambiato... non che dicessi...ma il rispetto è stato totale. Poi mi sono rotto i coglioni e dopo 16 anni ho fatto il corso di erboristeria ad Urbino e ho aperto il negozio. Ho visto così che, se prima facevo una vita un po' schizofrenica - dentro al cantiere in un modo, poi fuori sgambettavo in un altro - con l'erboristeria era molto più lineare... Io non ho mai avuto problemi, non mi ha creato problemi, traumi non so... ma era davvero un'altra vita. E mi salutano ancora tutti, quelli del cantiere, 'sti vecchi... (risate)... molti sono morti...

Dunque al tempo abitavo a Venezia, vicino alla Fenice. Allora, uscivi da lavoro e dritto a casa a tirarti un po'. Poi si andava a cena, non so, ai 'Do Forni'... beh, di mio non avevo una lira...

Fabio - ma quali erano i luoghi di incontro?

Marco - intanto il Bar Teatro, il loggione della Fenice e le Caravelle. Quello era l'ombelico di Venezia. Tutti si trovavano là. Poi c'erano tante garçonnières... lo scannatoio lo chiamavo

Ulderico - e c'era anche il muro del pianto.

Marco - sì là si andava a battere... ma io non ho frequentato molto né il muro del pianto né i pissoirs di Piazzale Roma, Rialto o all'Accademia... Ulderico - sì, c'erano anche i cessi gay di San Marco...

Marco - a volte ho trovato gente alle tre di notte in quello di Piazzale Roma, che stavano lì ore con quella puzza, la manina pronta... ci sarò andato due-tre volte...

Fabio - il muro del pianto erano i Giardini Reali

Ulderico - sì, a San Marco, sulla riva... era tutta una fila di gay...

Marco - e tu giravi e tacchete ti nascondevi dietro un baracchino... Perché i giardini erano chiusi di notte e si faceva dietro il baracchino, con la storia del brivido....Trovavi i personaggi più diversi, per esempio, quel musicista... era scatenata...Oppure c'erano i cinema: l'Accademia per esempio, le ultime fila, una seghetta e....

Ulderico: anche un certo regista teatrale che voi di sicuro conoscete andava al muro del pianto!

Marco - Ah sì. Quella era un'altra matta scatenata! (risate)...però era ancora tutto velato, la vera esplosione l'ho vista negli ultimi dieci anni, adesso è davvero tutto più aperto...

Fabio - all'Harry's com'era il clima?

Marco - all'Harry's era tutto molto raffinato, snob...

Ulderico - certo, andava gente con grana, perché noi non andavamo, non avevamo i soldi neanche per tor un'ombra, eh!

Gino - quella era alta società, l'Harry's era frequentato dalle star che arrivavano...

Marco - non so, era un periodo che non esiste più, per esempio c'era quel principe siciliano che ci andava con venti persone raccattate per la strada...quelle cose che non esistono più, il riccone che prende e invita tutti a cena...Insomma, se eri giovane e un po' belloccio, un aperitivo e poi finivi nella sua stanza...

Fabio - e così hai conosciuto il senatore americano...

Marco- no, aspetta, lui l'ho conosciuto all'Excelsior...

Ulderico - uh, altro giro...

Marco . [.....] aveva la capanna all'Excelsior e così mi ospitava là, con la mia tutina da metalmeccanico. Guarda non sono mai cambiato e non mi nascondevo, sono sempre stato di sinistra, comunista, anche se frequentavo 'sta gente qua.

Ulderico - ma secondo me, qualcuno ti occhieggiava col monocolo....

Marco - eh... poi finiva sempre dentro la capanna...la chiudevi e via... E gli Alberoni? Beh, era un altro mondo ancora, molto più divertente, di solito mi piaceva andare là periodo di Biennale e Mostra del Cinema, perché girava gente diversa, finalmente interessante...

Fabio - gli Alberoni erano un ambiente più pop?

Marco - intanto erano completamente gay, difficile che arrivassero etero, come ora, chissà forse lo preferisco comè adesso, però... era un posto segreto... si diceva: "uhm, andiamo agli Alberoni..."

Francesco - ed erano solo gli Alberoni la spiaggia gay?

Marco - anche San Nicoletto, mi ci ha portato Antonio un paio di volte, ma io mi vergognavo mettermi nudo...

Ulderico - poi si faceva l'amore nei bunker...

Marco - come dei fortini... c'erano le matte più scatenate di quei tempi... Ulderico - Marco ha citato il musicista, ma questa è l'epoca in cui a Venezia c'era Visconti. Veniva sempre lì, all'Harry's. Ha girato nel 1971 Morte a Venezia, io ho fatto la comparsa. Lui andava alla Fenice, Bar Teatro, Harry's....

Gino - e in quegli anni c'era anche Furstenberg che girava...

Ulderico - certo, ed Helmut Berger era sempre qua...

Gino - io mi ricordo che era di una bellezza unica...

Fabio - e cosa ricordi delle riprese del film?

Ulderico - ricordo che abbiamo lavorato più di due mesi, tutte le scene girate al Des Bains, i pranzi, le cene... era durato moltissimo...non le scene di spiaggia, quelle sono state girate in un altro momento. Ricordo che al Des Bains le camere alte erano riservate a spogliatoi, e la parte sotto, la sala... c'era Romolo Valli che faceva il maître, e poi c'era la Silvana Mangano, Dirk Bogart, lì era il punto dove tutti si incontravano, si intrecciavano storie continue, la parte più grossa avveniva lì, la società europea che si incontrava, nel frattempo c'era la rivoluzione in Russia e la peste in città... era raccontato un delirio...e la Silvana Mangano era la madre di Tadzio...

Marco - e agli Alberoni avevano ricostruito il Des Bains....

Ulderico - un altro che ricordo, perché sempre parliamo di luci e di sfarzi, c'era anche il patriarca di Venezia! Beh, lui entrava a teatro che sembrava una star ... (risate) proprio una stella, con strascichi e giovanotti che gli tenevano la coda. Io lo so perché lavoravo là, aprivamo la cortina e lui entrava con vestiti pieni di damascati e almeno due o tre giovanotti, me lo ricordo benissimo.

Gino - ma certo, una diva... sui giornali dell'epoca c'era sempre....

Fabio - che anno era?

Ulderico - il 1968... e ricordo tutta la gente che rideva quando il patriarca entrava e molti dicevano: "la Wanda Osiris"... si prendeva il palchetto a sinistra guardando il palco centrale...

Gino - quando lui scendeva dalle scale, era la copia esatta di Carmen Miranda... impressionante... (risate)

Ulderico - la Chiesa è stata al centro di tutto, so tante cose...

Marco - era un mondo che era anche molto spietato, do ut des....

Gino - Marco, tu lavoravi a Marghera e frequentavi l'alta società... avevi fatto come una scelta precisa su chi volevi incontrare. Mi chiedevo: era una forma per sentirti davvero libero, fino in fondo? Liberarti dal mondo della fabbrica? O venivi scelto da loro? O avevi tu l'esigenza o il desiderio di vivere ad un altro livello?

Marco - beh, a dire il vero, non mi sono mai posto questa domanda... Non l'ho mai vissuta così... forse ero un po' fuori di testa, era un gioco per me....ed ero desiderato anche dagli altri...sì...

Ulderico - certo che ti desideravano!...beh, potresti anche raccontare qualcosa, di questo giovanotto, bello, muscoloso, vestito di bianco... di questo oggetto del desiderio...

Marco - sì sì era tutto questo, però, ripeto, era anche un mondo spietato. Il presidente A. per esempio. Diceva: "oh, lavora in fabbrica, povero ragazzo". Mi ha fatto capire che poteva farmi avere un posto in un ufficio prestigioso. Mi ha fissato un appuntamento a casa sua. Ci sono andato dopo il lavoro. Ero passato per casa, da Antonio, il mio amante di allora.. Mi si presenta alla porta con una pancia così, una vestaglietta bianca corta fino a qua, un alito pesantissimo e appena arrivo, sgnacchete

le mani addosso.... Quello che ho sempre detestato è la violenza del potere.

Ulderico - e lui era un pezzo grosso della Democrazia Cristiana!

Marco - Cosa fai allora? hai un momento di imbarazzo, non sai se dargli due pugni.... ma poi mi sono scoperto perfido, e ho fatto una delle cose peggiori nella mia vita. Mi ha detto A.: "mi masturbo guardandoti..." Mi ha trascinato in bagno, con la mano così perché non voleva venire sul pavimento... lo ha fatto sul lavandino... E' un ricordo orrendo, perché lui si masturbava, mi stringeva il braccio.... Insomma, io non gli ho fatto niente e il posto che mi aveva promesso non l'ho mai avuto.

Ulderico - quando si masturbava cosa guardava del tuo corpo?

Marco - ma io ero vestito, non ero nudo!

Ulderico - sì ma ti guardava gli occhi, il gomito, il culo...?

Marco - ma il culo! cosa vuoi che guardasse!

Ulderico - allora ti dico una cosa, te la ricorderai: tutti lo chiamavano "la Florinda"...

Marco - eh sì... tutto un giro Dc... i peggiori, i peggiori! Questi erano orrendi: io credo di aver giocato, di averlo vissuto sempre come un gioco e di non averci mai creduto...

Gino - ma quella tua perfidia, in quel momento, era solo disgusto o...

Marco - no, era una forma di vendetta... non era bello, è un ricordo brutto che ho di lui e di altri due o tre... oppure facevo finta di starci e poi scappavo via dopo qualche minuto... Un altro tremendo era il conte **F.**: sapendo che Antonio era il mio amico, non doveva provarci, eppure quando Antonio si allontanava avevi già le mani addosso... con 'sta pancia, le mani, la pelle raggrinzita... ma insomma...

Ulderico - ma cerano anche altri che giravano nel palcoscenico: ballerini, valletti...

Marco - beh, se erano belli io ci stavo...

Ulderico - ma ti ricordi qualche ballerino slavo?

Marco - oh sì, me ne ricordo uno, che poi ha sposato una delle sorelle C. Uno orrendo, solo che aveva un cazzo grande e tutti perdevano la testa... (risate)... ma sì, era così, e io che non c'ho un cazzo grande... non ho mai fatto un problema sulle dimensioni... Però questi erano tutti là che sbavavano...

Fabio - ma tu Ulderico, in quegli anni?

Ulderico - io in quegli anni ero uno studente di architettura. Ero del popolo... e del popolo pochi studiavano... soldi non giravano, io lavoravo al Teatro La Fenice e facevo la maschera... nel giro degli studenti era diverso. E poi, il centro della rivoluzione fu davvero il '68. Vi mostro un documento che vi ho portato: è il giornale degli omosessuali del '73, con Mario Mieli, qui c'è il mio nome, guardate. Noi abbiamo fondato il primo movimento di liberazione, altro che coming out del cinema americano che fa ridere, no. Noi l'abbiamo detto in pubblico e parlavamo di diritti, perché uscivamo dalla rivolta di New York, Stonewall...

Fabio - e che giri frequentavi qui in città?

Ulderico - beh, l'Harry's Bar no, io non ci andavo...

Marco - io ti conoscevo di vista...

Ulderico - certo, anch'io... noi vedevamo loro, ma eravamo di un ordine sociale diverso... cioè: sotto. E in quel sotto avevamo un sacco di contatti. Per esempio, tutto quel giro di ballerini, non so, erano tutti omosessuali, era tutto uno....

Marco- certo! E Antonio gli faceva le foto...





Fabio - Antonio era il tuo amore, il tuo compagno storico...

Marco - sì, però,... come dirti... avevi il tuo amico, però c'erano gruppi, si faceva garangheo, eravamo coppie molto aperte...

Fabio - per intenderci: eravate una coppia con una relazione speciale, però una coppia aperta, ognuno aveva le sue storie...

Marco - sì... penso di sì... Comunque, Antonio, tu lo hai conosciuto...

Ulderico - Ántonio aveva rapporti con l'alta società, ma anche con il nostro mondo... io l'ho stimato moltissimo, anche per questo, perché aveva una sua libertà, non era legato solo ai soldi....

Marco - sì però... tutto 'sto mondo di Antonio, e Antonio e Antonio (risate)

Ulderico - ma io ho ricordi concreti, non ho illusioni e fantasie... mentre per esempio del presidente A., che era il mio datore di lavoro, la mia vita è stata deturpata da lui, perché lui mi ha impedito di fare la mia carriera...

Fabio - ma c'ha tentato pure con te...

Ulderico - certamente....Îl fatto è che io dal '68 avevo una connotazione politica... facevamo manifestazioni contro la guerra in Vietnam, per loro della Dc noi eravamo semplicemente dei nemici, bello o brutto, gay o non gay, ti buttavano al margine...

Tomaso - è molto forte questa cosa: andavi in fabbrica e facevi il tuo lavoro e le tue lotte, uscivi ed entravi in questo mondo pieno di soldi...

Marco - un attimo però, perché comunque mi chiamavano "il metalmeccanico"... io non rinnegavo niente e io facevo gli scioperi, bloccavo la strada... se mi accettavano gli altri bene e sennò... quello che vi stavo dicendo però è che tutto queste sviolinate su Antonio...

Ulderico - certo però che tu eri in un giro... ma questo non ti dà e non ti toglie niente, ti ho sempre guardato con rispetto e capivo tutto. Il fatto comunque è che tu andavi all'Harrys' Bar, e quindi avevi la possibilità di incontrare delle persone che non si avvicinavano neppure al popolino, se non forse in Riva...

Marco - era così, gente come il conte F. andava da altre parti, sulle piazzole dell'autostrada...

Ulderico - ce n'era un altro,.... me ne vengono in mente a valanga di nomi... il conte V.! lui abitava in una villa con gli affreschi del Tiepolo... lui era il pezzo grosso della televisione italiana dell'epoca, un uomo di potere della DC, amico del presidente A... Ah! poi c'era il giro di M.! altro giro!

Fabio - tu parlavi di Antonio, dicevi: l'amore della mia vita...

Marco - sì, lo è stato, è stato la seconda vera storia grande della mia vita, ho scoperto l'amore... solo che era così violento... era geloso, e non lo capivo. Dopo poco che ci eravamo conosciuti, lui mi presenta un tedesco, strafigo, fu la prima esperienza a tre, che poi a me è piaciuta moltissimo, a lui meno... cioè: aveva anche lui i suoi amanti, ma con me era gelosissimo... Poi un giorno mi presenta un americano, che aveva studiato all'Actors' Studios, ed era un altro strafico: e io pensavo, questi si baciano e io niente? allora, mi ci buttavo anch'io...Guarda mi ricordo una volta che lui ha avuto una crisi di gelosia e con il corno delle scarpe pim e pum... a me sembrava fossero segni di follia....

Fabio - e quanti anni siete rimasti assieme?

Marco - sette anni... Una volta, mi ricordo, eravamo al Bar Teatro, è arrivato un piatto di bollito... lui: pum! l'ha buttato per terra e ha preso un coltello... io: via! scappato via. Mi ha rincorso fino al Martini! immaginate...quando entravo al Martini, i camerieri erano sempre sul piede di guerra... mi ha fatto dei casini...

Gino - era possessivo

Marco - era matto, avrà avuto la mucca pazza già allora...poteva passare da una violenza estrema ad una dolcezza estrema... però gli volevo bene....E' stata la mia prima vera storia importante, e non a 15 o a 20: a 27 anni! la prima che mi ha coinvolto, per cui ho mollato la casa, sono andato a vivere con lui.

Elena - che anno era? Marco - 1966-67, credo

Francesco - ed è finita molto male?

Marco - oddio, com'è finita... lui mi presentava i suoi amanti, dunque.

Ebbene un giorno mi ha portato un senatore americano. Ed io, saltellando sulla sdraietta: "oh che bello, New York, voglio andare a New York".... Il senatore avrà avuto settant'anni, ma ne dimostrava molti di più, era messo male...Insomma a Natale mi arriva un biglietto andata/ritorno per New York. Antonio: "tu non devi andarci!". Figurati, toh.... (risate) Aveva una casa bellissima nella Quinta Strada e un villone nel Vermont. Io mi ricordo che aveva una macchinetta... Io gliela mettevo sul cazzo e questa faceva su è giù... Lui mi toccava, ma non sono mai andato d'istinto a dormire con lui. La macchinetta faceva tutto. Beh, ho girato New York, sono andato a sciare nel Vermont... E anche Antonio veniva, perché il senatore mi passava 5-600 dollari al mese ed io glieli davo ad Antonio. Non me ne fregava niente dei soldi....

Fabio - quanto è durata questa liaison con il senatore?

Marco - ma non era solo questa...oddio... (ride). Con il senatore è durata tanti anni, lui veniva ogni estate per me 15 giorni o un mese l'anno e prendeva un mini appartamento al Bauer o una casa alle Zattere con vista....Io mi trasferivo là e a volte lo accompagnavo in giro, Portofino, o Taormina... lui aveva la sua bella macchinetta... e via.... Antonio aveva accettato, perché i soldi arrivavano anche a lui... perché questo mondo non è così puro o pulito... Solo che passavo io per una puttana, quello che ci stava con tutti, ma era tutto quel mondo così perfido...

Fabio - ma la storia è durata fino alla morte del senatore?

Marco - Sì, fino alla morte. E mi ha lasciato in eredità 6 mila dollari, che me li sono ciucciati poi tutti andando in India...

Fabio - te li sei, come dire, fumati tutti...(risate)

Marco - esatto, anche fumati tanti in droga...(risate)

Fabio - ... in India...

Marco - ma anche qui! (risate)... e lo faccio ancora se capita... ma non sono andato più in là di uno spinello...

Fabio - il Senatore era democratico o repubblicano?

Marco - mi sembrava di sinistra, sennò guai eh... (risate)... ma guarda in che situazione mi sono trovato in quel momento della mia vita. Io ero innamorato di Antonio. Antonio era innamorato di Charles. Charles era stato l'amante del senatore, ma nel frattempo aveva l'architetto, un amante nuovo.... Pensa che tourbillon. Io mi sono trovato in mezzo a tutto questo giro. E cosa facevo... Andavo a letto con Charles, mettevo la macchinetta al Senatore... mi sono trovato a New York in mezzo a questa follia...Come fai ad uscirne?... io non ho problemi, però... D'altra parte io ho una mia filosofia di vita: non credo alla fedeltà tra i gay. Non ci credo. Perché la vita è fatta di mille occasioni. Ti amo e tu sei il mio centro. Però sono in vacanza o in treno e mi capita...uhm: la luna, tu e il mare... perché lo butti via. Però non tolgo niente all'amore e all'affetto che ho per te. Questa è la mia filosofia... che però ti mette nei casini...a New York facevo disastri, capisci? Antonio era geloso, Charles era geloso. E io, come un deficiente, giochettavo con tutti.

Ulderico - scusami la domanda: ma questo senatore americano ti piaceva ...eroticamente?

Marco - ma neanche per idea!

Ulderico - ma come hai fatto a stare tutti questi anni assieme?

Marco - ma era qualche settimana all'anno.... arrivava, avevi casa al Bauer, in giro per Portofino, a letto non c'andavo perché c'era la macchinetta ... (risate)... mi piaceva la classe, la cultura, mi affascinava questo mondo, sessualmente non mi tirava... non voleva baci, gli piaceva avermi vicino...Lui amava la montagna: l'ho portato a fare scarpinate sulle Dolomiti, andava all'Hotel Posta di Cortina.

Ulderico - diremmo così: l'erezione gli veniva salendo in alto....

Marco - ah non lo so, io so solo che in albergo gli mettevo la macchinetta...(risate)

Gli uomini del sabato/2

Gino - voi parlate della Fenice come una tana di omosessuali...

Ulderico - beh, no. I macchinisti per esempio erano tutti etero! Ma tra attori, comparse, ballerini, scenografi...

Marco - io ho ancora un costume da bagno di Nureyev: gliel'ho fregato ai Murazzi... (risate)

Fabio - Giulio, invece, ha una storia completamente diversa.

Ulderico - io non ti conosco, ma sento che tu hai avuto una vita intensa...

Fabio - intanto, tu non sei nato a Venezia, vero?

Giulio – infatti, io sono nato a Latina, nell'Agro Pontino, perché i miei nel 1933 si sono trasferiti in un podere per le opere di bonifica. Gli hanno assegnato otto mucche maremmane per arare la terra, più due mucche per il latte e tutto quello che si poteva ricavarne.

Marco - tanti veneti sono andati laggiù. Friulani, emiliani...

Giulio - dunque, con la guerra i miei persero tutto. Con l'arrivo dei tedeschi, ci sequestrarono tutti gli animali compresi quelli del cortile. Come se non bastasse, i miei furono costretti a sfollare per l'intensificarsi del conflitto bellico in zona. Noi eravamo vicini alle località di Anzio e Nettuno. Mia madre mi raccontava che sentiva fischiare le bombe sopra la casa. Per questo motivo eravamo ospiti di una famiglia a venti kilometri dal podere. Il peggio fu il nostro ritorno a casa: in nostra assenza, altri sfollati si erano stabiliti da noi e c'hanno portato via tutto. Lasciarono solo una sedia di legno che io custodisco ancora oggi. Dopo la guerra le cose cambiarono. Senza le maremmane, mio padre fu costretto a rivolgersi ad altri contadini per arare la terra. Ciononostante i raccolti andavano male: i vermi si mangiavano le barbabietole. I miei sono stati costretti a svendere il podere per pagare i debiti e tornarono al nord. E ricominciare. Siamo andati a vivere vicino a Pordenone, poi abbiamo girato molti altri paesetti della provincia. Quando ho compiuto 16 anni è morto mio padre. Facevo l'istituto professionale con indirizzo elettricista. Ma a quel punto ho dovuto lasciare la scuola. Ho tentato anche i corsi serali, ma dopo un anno e mezzo ho lasciato definitivamente. Per mantenere la mia famiglia ho dovuto lavorare molto fin da subito. Nel frattempo sono successe tante cose. Penso all'alluvione del '66: un metro e ottanta centimetri di fango in casa... Nuovo trasloco. E da lì vari cambi di lavori, finché ho trovato quello che faccio ancora nel settore della manutenzione di caldaie e bruciatori. Io ho sempre sentito un'attrazione verso l'uomo fin da bambino, ma la tenevo per me. Non potevo dirlo a nessuno.

Marco - per tutti noi era così allora...

Giulio – avevo uno zio prete e pure dei cugini... e ho scoperto molto dopo che anche loro....

Marco – e lo zio prete ti ha fatto le storiette?

Giulio - uhm, no, ma quasi... E anche il cugino, lo stesso. Vabbé, ora non ci sono più, quindi... Sono cose che mi hanno lasciato un segno profondo da bambino... Ero ospite a casa di mio zio, avevo 7 anni. Ho fatto la prima elementare là, per aiutare i miei perché erano in grande difficoltà. Mi ero segregato in canonica, perché dovevo dare l'esempio ai bambini. Addirittura non potevo giocare con altri compagni di scuola o vicini di casa. Il mio compagno di giochi era il cane di mio zio chiamato Pap: una femmina di pastore tedesco... scusate, un po' mi commuove ricordare quelle cose.... Poi dopo, anche la vergogna... perché dovevo essere di esempio per gli altri ragazzi sempre. Ricordo perfettamente ancora oggi a distanza di anni che un giorno mio zio prete mi mandò giù dal coro dove mi trovavo con gli amici per andare a catechismo. Era un giorno di domenica, di vespero.... E un altro bambino mi disse: "guarda, c'è un passero in chiesa", ed io: "dove?" Alzai la testa e notai questo passerotto che svolazzava in giro. Feci così con il dito, come dire: "lassù?". Mio zio mi notò subito: mi fece prelevare da un chierichetto e con una sberla mi fece sbattere la testa sul banco a fianco...

Marco - ma perché? Perché?

Giulio – perché non dovevo permettermi di fare una cosa del genere!

Marco - ma che cazzo avresti fatto?

Giulio - perché non potevo fare un gesto simile...

Marco – eh, eri troppo piccolo per non mandarli a cagare subito...eh no!

Giulio - tuttavia questo mi ha insegnato molte cose...

Marco – ma non capisco... anch'io ho fatto il chierichetto, che poi mio padre me ne ha date di santa ragione. Era comunista. Ma grazie a dio che l'ha fatto...

Giulio -... A quel tempo era così...anch'io ho fatto il chierichetto, ma perché mi hanno obbligato ...

Marco – e anch'io avevo uno zio prete...

Giulio – era così, erano gli anni Ĉinquanta...Avevo due guance rosse.. (ride). Lui doveva aver capito qualcosa... forse perché io lo guardavo mentre si spogliava, avevo questa tendenza a guardarlo...

Marco – ma era carino almeno 'sto prete? (risatine)... massì ha la sua importanza...

Giulio – era un po' robusto, con pancetta, tipico parroco di paese di allora...

Marco – ah allora no.... Però, aspetta: quando avevo sette anni e vivevo in campagna, ci facevamo le seghe in gruppo...con gli altri ragazzotti, non era una cosa gay, pareva normale...Andavamo via nudi. C'era molta più disinvoltura che in città....

Giulio – ma sì, a me è successo più avanti... giocavamo a chi spruzzava più avanti... (risate)... ma sì, a dieci anni...

Marco – beh, la mia prima sega me l'ha fatta un mio compagno delle elementari... (risate)

Fabio - Marco: basta! (risate)

Marco - ... ma la campagna dava libertà...

Giulio – però allo stesso tempo guai! Dovevi nasconderti per fare certe cose: in mezzo alle vigne, al fiume a fare il bagno. Quegli incontri così, a misurarselo...

Insomma lui deve aver capito qualcosa, perché lo guardavo... Credo che lo desideravo perché mi mancava affetto. E sempre nella mia vita ho cercato persone più grandi di me... Se penso a mio padre... lui non aveva nessuna attenzione per me, solo per le mie sorelle.

Tomaso – sei l'unico figlio maschio?

Giulio – no, ce n'è uno più grande. L'ultimo degli otto figli sono io.... Mancava la televisione allora (risate).

Tomaso - con tuo zio prete eravate già tornati qui al nord...

Giulio – sì, certo. Siamo arrivati qui nel '51. Mio zio viveva dalle parti di Spilimbergo. Ricordo che quell'anno ebbi la difterite o il famoso Grup...

Ulderico – oh, sì, una malattia respiratoria molto brutta, si può anche morire.

Giulio – posso ringraziare mio zio, se sono vivo. Lui venne proprio qui a Venezia a prendere la penicillina. Mi portarono in ospedale: cura di aerosol e sono guarito.

Gino - dunque, la sberla era a fin di bene?

Giulio – sarà così, ma a me è rimasto un segno profondo nella mia vita. Anche perché ero in quella fase così delicata... credo che la mia timidezza sia stata segnata tanto anche da questo... Poi ho finito le scuole: volevo andare via da quel posto. Dopo la malattia, mi è rimasta sempre un po' di febbre... Ma quando sono tornato da mia madre, nel giro di tre giorni era sparita....

Tomaso – appena appena psicosomatica, eh?...

Giulio – attorno ai 9 anni, lo zio mandò un frate per vedere che tipo di tendenze avessi... se ero deviato...

Francesco U. - ma era un amico di tuo zio?

Giulio – sì sì... e se avevi qualche tendenza strana, ti indirizzavano verso la Chiesa. E così ha fatto il frate: tentò di convincere mia madre a mandarmi in seminario. Allora era verso i 10 anni che partivano i bambini... ma io, dopo l'esperienza di mio zio, mi rifiutai....

Fabio – perché la tua famiglia a nove anni ha fatto questo controllo?

Giulio – mio zio! Lui era il fratello di mio padre, così si sentiva in dovere di controllarmi. Aveva capito di sicuro la mia possibile tendenza e...

Fabio – ma perché eri timido, isolato....che segnali pensavano di vedere? Giulio – questo mio cercare l'affetto nei suoi confronti, credo, era molto forte... penso abbia dedotto qualcosa e così mi ha mandato il frate...

Fabio - e non ricordi il dialogo o l'atteggiamento del frate?

Giulio – le parole no. Però ricordo bene che mi ha attratto a sé, dritto in mezzo alle sue gambe ...

Marco – anch'io alle medie dai Salesiani, ricordo che il frate mi faceva leggere il compito di italiano seduto sulle sue gambe... Penso a quanto è stata dura, castigatrice, repressiva la Chiesa cattolica...

Gino – a me dà l'idea di una rete di spionaggio capillare: tutti raccontavano in confessionale le proprie cose più intime e loro sapevano tutto.

Marco – e mi chiedevano: "ma quanti atti impuri hai fatto?" E io: "tanti, tanti"...(risate) e allora giù con quaranta Avemaria...



Giulio – oddio, ora mi sono ricordato anche di un'altra cosa. In quegli anni, il parroco aveva anche lui lo stesso vizio... lui ti faceva mettere la mano in tasca per prendere le caramelle, ma la tonaca aveva una doppia tasca, era come bucata... e ti diceva: "non quella tasca li! L'altra!". E ti faceva infilare la mano nei pantaloni per toccarglielo... era eccitato...

Marco - ma ti piaceva, almeno?

Giulio - ma sai, io guardavo il prete con grande rispetto e timore...

Francesco U. – beh, è difficile giudicare i comportamenti dei bambini in quel contesto...

Giulio – io ricordo di aver ritratto la mano a quel punto... e lui ha detto: "devi andare più giù!". Caspita: e ora collego anche l'atteggiamento del frate...

Marco – ma questo ti ha influenzato poi nel sesso o nelle relazioni? Non so, la mia prima esperienza è stata a 23-24. Tardi...

Giulio – io ho cominciato un po' prima. E' successo, perché avevo una tale curiosità ed attrazione... Avevo 17 anni. Il mio primo incontro, causato dalla compagnia con cui uscivo. Si scherzava allora, si facevano le bravate tra ragazzotti: si andava nei giardini pubblici, ci si sedeva su una panchina e si aspettava che si avvicinasse un uomo gay. Si fingeva di starci, ci si appartava e all'improvviso uscivano tutti gli altri per spaventarlo ed insultarlo...Io non ho mai voluto partecipare. Ma dovevamo farlo a turno. La prima volta me ne sono andato, dicendo che avevo mal di testa... La volta dopo è toccato di nuovo a me, si estraeva a sorte, e...

Marco - e ti è piaciuto un sacco.... (risate)

Giulio – no, no. Mi dispiaceva tanto. Sapevo di ferire quella persona come fosse me stesso. Dunque, mi sono seduto, lui si è avvicinato e io gli ho detto: "parliamone, fingi, ma guarda che succede questo e questo"...

Marco - ... beh, che bravo!

Francesco U. - e come è finita?

Giulio – gli altri si sono stancati, perché non ci appartavamo mai. Si sono avvicinati per dirmi che se ne andavano. Ma tornando a casa, ho reincontrato lui. E così è stato che ci siamo appartati da soli. Niente di particolare, ma è stata la prima volta. Ci sono state altre occasioni, ma sempre in guardia: la paura era tantissima. Pordenone era un paesetto,

in fondo. Ma capitava che rincasando in bici lo rincontravo. Era una persona molto distinta. Questo - chissà - mi ha aiutato ad avvicinarlo: mi sentivo protetto. Non notavi che fosse gay e questo mi lusingava.

Poi ho lasciato il gruppo di amici per motivi di lavoro. Andavo in giro a ballare da una parte all'altra in Cinquecento, la mia prima macchina. E in questi giri ho scoperto che uno dei miei amici di ballo era 'dalla nostra parte'. Era lui che mi portava a Treviso, fuori, 'a battere' come si dice. A volte si trovava qualcuno.... Ma non c'è mai stato niente con lui. Avevamo vent'anni. A lui piacevano i coetanei, a me quelli più grandi.

Marco – e quando hai scoperto il grande amore?

Giulio – è stato sempre ai giardinetti. Lui era di Conegliano. Siamo stati tre anni insieme.

Marco - eri fedele, insomma.

Giulio – per me è sempre stato così. Quando sono assieme a qualcuno gli sono fedele. Con lui poi abbiamo avuto un po' di screzi e a un certo punto ognuno è andato per la sua strada. Dopo un po', un colpo di fulmine. E con questo nuovo ci siamo frequentati per 18 anni.

Marco – ma scusami: e per 18 anni sempre fedeli? Tu e lui solo?

Gino - eh sì, figurati...

Marco – faccio solo una domanda... perché è una cosa che non capisco....(risate)

Giulio – Lui era sposato.

Marco – ma è una meraviglia uno sposato... non rompe, non fa le sceneggiate... io c'ho da 18 anni uno sposato e sono felice. Ci vediamo una volta la settimana, incontro meraviglioso e via. Gli sposati sono una meraviglia.... (risate)

Fabio – ma può essere anche dura, se sei coinvolto emotivamente... diventa un inferno...

Marco – ma non è vero. Anch'io sono coinvolto: quando mi tocca mi eccito...(risate)

Fabio – ci sono delle signore!

Marco – signore, vi scandalizzate? ... (risate)... ma no, lo dico scherzoso e comunque... calma! (risate)... ma anche noi due siamo molto coinvolti: è comunque una relazione profonda....io ho avuto un negozio per 25 anni e il consiglio che davo a tutte queste signore era: "prendetevi un amante". Io ho fatto sempre l'amante nella mia vita: forse è per questo che mi piace molto...

Ulderico – e voi più giovani, cosa ne pensate? Mi piacerebbe proprio saperlo.

Antonio – io per esempio ho una storia in cui sono molto impegnato... e cerco di evitarle, le amanti... non vorrei sporcarla, per così dire...per un fatto di rispetto...

Marco – beh, sporcarla è una parola troppo forte, no per favore.... Vi porterò il libro di un grande pittore che aveva queste storie da una parte all'altra e lui dice che erano le più profonde e incredibili...

Ulderico – era Guttuso?

Marco - No, non lo so E' morto (risate)... devi leggere quelle lettere, la carica umana ed intellettuale....

Ulderico – ma lui intende in senso metaforico...

Marco – per carità... non è 'giusto o non giusto'. Comunque, non è questione di cazzo: è la carica vitale, è la profondità intellettuale. Questo mi interessa del rapporto...

Elena – anch'io ho pensato che questa fosse la cosa che rende felici: la complicità intellettuale, l'intimità, la reciprocità. Però poi sempre mi scattava la mia parte possessiva e se l'altra persona si allontanava e aveva altre storie fisiche... non lo reggevo... Anche se a livello di testa eravamo perfette... Non so, quello che dice Marco io un po'lo invidio, non sono mai riuscita a viverlo così serenamente...

Marco – nella mia vita tutte le mie storie avevano altre storie.... Ho cercato delle lettere per questo nostro incontro. Sono andato a curiosare e ho trovato delle lettere di una potenza filosofica, poetica, d'amore.... Non le ho portate perché mi vergogno... (risate).... Guarda ho ricevuto ultimamente un messaggio, tre mesi fa, al telefonino: "ad ogni brivido ricreo la mia anima, ad ogni respiro ne arrotondo l'essenza, ad ogni occasione creo distruzione, ogni attimo è buono per vivere. Ricerco la

semplicità del vento, la vitalità della tempesta e il rispettoso ossequio del mare, la fragile bellezza della farfalla. Posso voler stringere tutto ma solo sabbia mi cola tra le mani. Rido. Tutto stupido mi sembra, eppure il peso è reale e l'alcol gorgoglia nelle mie vene. Vendo un po' di amore a te che passi e canto amore a squarciagola. Ti stringo nel mio amore sudato, ti rappresento nell'amore distorto. Posso volare con le braccia aperte"... e poi continua ancora.... Capisci? cosa mi può interessare se uno è sposato o no, se mi scrive cose simili?

Francesco U. - ti è mai successo, invece, di avere un rapporto più esclusivo?

Marco - uhm... no.

Francesco - mai?

Marco - Goethe dice una cosa bellissima: "fermatevi sempre prima della soglia". Ma sono io così, per carità. Ognuno è diverso.

Giulio - la mia vita è stata diversa, così il mio modo di pensare. Ma se ci ripenso, quella persona sposata me ne ha combinate di tutte i colori... Marco - e quanto è durato?

Giulio - 18 anni. E per me esisteva solo lui. Un giorno andiamo a Londra. Eravamo in una sauna a farci i massaggi. Lui stava dietro ad una porta con i vetri smerigliati. E l'ho visto benissimo che stava facendo sesso.

Marco - e tu ci sei rimasto malissimo...

Giulio - beh, sì, ho aperto la porta e gli ho detto: "da oggi in poi, non sarà più come prima". Il nostro rapporto è continuato. Lui veniva sempre a cercarmi, gli amici tentavano di farci incontrare...

Gino - ma erano gli stessi che procuravano gli amanti a quell'altro...

Marco - e tu non sapevi nulla?

Giulio - lui lo faceva, mentre io lavoravo. È faceva regalini a tutti gli altri perché nessuno parlasse con me. Il rapporto è cambiato completamente e a quel punto mi son sentito libero di farmi le mie avventure, come faceva lui.

Marco - a me sembra che nel mondo gay ci sia un gran masochismo, del tipo "più mi fai soffrire, più sono felice"...

Giulio - beh, sai, lui per me era come una droga: mi eccitava moltissimo... Così, le mie avventure le vivevo solo come vendetta. Lui invece... pensa che il suo vecchio amante, prima di me - uno di Treviso - ogni giorno gli telefonava. Me lo sono ritrovato in ferie nel 1978 sull'isola di Rab in Croazia, nota località di nudismo nonché rinomata zona di pascolo gay e non solo. Ricordo questa boscaglia a forma di labirinto zeppa di sentieri che conducevano al piacere. Un giorno passeggiando - di certo non mi ero perso - trovai una mia "amica", come si usava dire in gergo. Alla mia domanda "cara, anche tu qui?" mi rispose: "sì caro, sto aspettando la corriera per Barcis". (risate)

Io lì c'ho lasciato un'opera d'arte scolpita da me: ho inciso un ramo che ingombrava l'ingresso dell'area battuage: gli ho dato una forma fallica. Funzionava come una freccia che indicava la giusta direzione verso il piacere. Era un segnale anche per gli etero che, lasciate le mogli a far la siesta pomeridiana, si avventuravano per quei sentieri...

In ogni caso, prima della Croazia, il mio primo viaggio con lui all'estero è stato ad Amsterdam. Di certo non mi ha portato li per andare a musei, né tantomeno per comprarmi un diamante: nulla di tutto questo. Siamo andati per saune tutto il tempo con i suoi amici. Mi abbandonò con loro. Quando lo ritrovai, lui si giustificò dicendomi di aver intrattenuto dei rapporti commerciali con un suo conoscente. Solo dopo scoprii che "rapporti commerciali" in gergo significa "corna". Lui comunque negò sempre, insinuando che ero io ad avere le visioni.





Marco - e però anche tu, eh.... ma io sono sempre stato abituato a dire "ti amo" ad una persona che amavo, ma anche a dirgli quando avevo un'avventura, a raccontare tutto. Per me è necessario parlarci....

Giulio - dopo che l'ho scoperto, c'è stato più dialogo...

Marco - ma quando hai aperto la porta smerigliata, invece di fare una sceneggiata, non hai pensato che potevate farlo in tre.... (risate)

Giulio - no, questo è successo dopo.... solo perché lui ha voluto provare... Fabio - scusate, ma Ulderico è troppo silenzioso... Marco, te lo ricordi lui da giovane?

Ulderico - ma lui mi vedeva da lontano!

Marco - sì, ma tutti avevano un gran rispetto, anche Antonio ti voleva bene e parlava bene di te. Sì, lo vedevo lontano, sempre pallido, legato al mondo del balletto, ma la vita non ci ha fatto incontrare. Poi, sai, per me il giro della Fenice è durato sette anni, poi sono scappato a Roma altri sette anni, poi a Milano altrettanti.... Ma io, mi fate pensare, non ho mai vissuto con qualcuno. Sì invece: con Antonio... ma non ho mai pensato di lavare le mutande ad un altro, il disordine, le sceneggiate di gelosia... no, no, meglio stare lontani.... L'unico rapporto che va avanti è con questo sposato perché ci vediamo una o due volte la settimana, altrimenti la vita in comune è una prigione...

Ulderico - io sono completamente estraneo a questi discorsi. Perché per me è stato prima di tutto lo sguardo politico sul nostro mondo. Significava organizzare qualcosa che ribaltasse i moduli della società...

Marco - ah, ecco, questo gli ho sempre invidiato! L'impegno politico.

Ulderico - ho dovuto lavorare sempre molto. Io mi sono mantenuto con il mio lavoro: né mio padre, né mia madre, né la regina di Saba mi hanno aiutato. Tutte le sere in teatro....

Marco - anch'io ero impegnato politicamente. In fabbrica facevo gli scioperi... ma tu invece ti sei impegnato come gay e questo l'ho ammirato moltissimo...

Fabio - Ulderico, loro c'hanno parlato delle loro relazioni d'amore: tu hai avuto storie lunghe?

Ulderico - no, no. Io tutto corto, momentaneo. Perché, adesso ve la dico: io ho sempre desiderato una partecipazione spirituale. E, peraltro, ho avuto anche rapporti con donne, le quali sono state più profonde degli uomini. Ma alla fine con tutti era solo una questione di orgasmo, che era sempre la stessa storia. Ho mollato tutto: mi sembrava di ripetere la stessa cosa, inutilmente. Se non c'è la partecipazione e la condivisione spirituale, per me era inutile anche cominciare...

Fabio - ma forse dipendeva anche dai tuoi continui spostamenti per lavoro, sempre all'estero...

Ulderico - io ho conosciuto tantissimi uomini. Poi tutti avevano problemi e difficoltà e nessuno era in grado di essere davvero se stesso. Bisognava dunque accettare una storia che poi si rivelava sempre diversa. Io a quel punto lo dicevo ad alta voce. Sono uscito fuori: io sono gay.

Fabio - dunque tu ponevi un problema di visibilità...

Ulderico - non tanto di visibilità, ma di significato, cioè la persona è quella che conta. Insomma, quando si andava a battere, finito con l'orgasmo, non c'era più niente da dirsi. Ma allora cosa facciamo al mondo? Anche tra uomini gay non è che ci sia così tanta profondità, perché spesso troviamo il vuoto vicino a noi. Beh, io ricordo Gio Stajano, che ho conosciuto, era il '63 e c'ho anche ballato assieme: era solo apparenza. Nient'altro. E infatti poi è arrivata persino a farsi suora. Invece, vi ho portato questo libro di uno che si è fatto monaco sul serio! e scrive cose molto profonde.

Fabio - ma all'estero, come ti sentivi?

Ulderico - beh, se penso agli Usa, la situazione non era allegra. In certi Stati era reato. Anni di reclusione!

Gino - io conosco New York. E' stato Rudolph Giuliani che ha fatto chiudere moltissimi locali e saune. Io ho una casa a Fort Lauderdale, in Florida. La comunità gay di New York si sposta laggiù. Là c'è una stazione della polizia che è al centro del quartiere gay più grande al mondo. C'è un mondo gay incredibile: tutto organizzato. E questo già negli anni Ottanta!

Ulderico - Qui invece, nel 1985, guardate la foto, ho fatto alla Bevilacqua



La Masa il *Simposio* di Platone. In questo catalogo invece vedete, nel 1976, la galleria di Virgilio Guidi, a Venezia, che ora non esiste più. Qui ho fatto una serie di osservazioni sul *Simposio* e una messa in scena del testo. Questo del *Simposio*, peraltro, ha un significato anche scientifico. C'è una ricerca sull'ermafroditismo, uscita da poco, di un biologo italiano - Di Martino credo - che sta avendo ripercussioni forti. Perché non ci sono due sessi soltanto! Ma anche altri, che vanno riconosciuti...

Francesco - ma tu, Ulderico, non hai davvero mai trovato qualcuno che avesse quella profondità spirituale di cui ci raccontavi prima?

Ulderico - no, guarda, ne ho trovata più tra alcune persone eterosessuali: più curiosi, più pronti ad interrogarsi, a fare una ricerca.

Marco - io non ho mai fatto distinzione fra gay e no. Non ho mai frequentato solo giri gay. È ho avuto anche alcune storie molto belle con donne. Io ascolto il mio corpo. Se ti tocco e sento un brivido... uhm... (risate) Perché la vita è fatta di mille sfaccettature. Non bisogna mai chiudersi alle esperienze. D'altra parte, Ulderico è un artista: è un'altra cosa, ha un'altra sensibilità. Io no. Vedete, quand'ero a militare andavamo al cinema. È avevamo conosciuto un ragazzotto che gli piaceva farci le seghe. In cambio, gli chiedevamo un po' di spiccioli. È così, la faceva a tutti e ci trovavamo 2-300 lire per una pizza. Così, già da ragazzetto ho fatto queste scemenze, come una da casino... (risate) Sfruttavamo l'occasione, senza però prenderlo in giro...

Gino - io ho capito che tu hai solo un incredibile spirito imprenditoriale... (risate)

Giulio - me li ricordo i militari, era pieno di caserme lassù... però, vedi, io invece ho sempre cercato persone più grandi di me...

Marco - ah, no, io invece amo stare tra i giovani: mi danno vitalità, curiosità, mi stimolano la testa.

Giulio - ma guarda che questo mio precedente amico, diceva le tue stesse cose. Lui diceva di sentirsi giovane.

Marco - e da quanto tempo siete assieme, tu e Gino?

Giulio - dieci anni.

Marco - oh mio dio... (risate)

Ulderico - ma Giulio è uno serio, uno che non ti tradirà mai....

Marco - e sai che noia.... (risate)... Ma come vi siete conosciuti?

Giulio - in un bar a Mestre. Il fatto è che quando questo mio amico è morto..

Marco - ma quale? il primo?

Giulio - no, il terzo...

Gino - sono tutti morti, li ha sepolti tutti, toccherà anche a me... (risate) Giulio - il fatto è che non frequentavo mai i gay della mia città. Allora venivo a Mestre, andavo ogni tanto al cinema Piave e lì ho conosciuto un signore padovano e siamo rimasti assieme per sei-sette anni.

Ulderico - ma cosa ti è piaciuto di Gino?

Gino - sono io che mi sono avvicinato a lui, è vero. L'ho conosciuto a casa di amici che mi avevano invitato a cena. Il giorno dopo dovevo andare negli Stati Uniti. Abbiamo finito per parlare ore. Così ci siamo rivisti e via..

Marco - che strano, penso che non ho mai incontrato qualcuno in un

cinema o in una sauna o in un bar gay. Sempre per strada o a teatro e per caso. Lo sguardo... Ma com'eri finito al Piave?

Giulio - era l'unico posto dove pensavo di poter incontrare qualcuno.

Ulderico - volevate sapere degli anni Ottanta, giusto? Dunque, vi racconto del Carnevale del 1987. L'assessore era Salvadori, che era sul palcoscenico. Io avevo messo in scena una danza macabra ispirata alle pitture della Val Camonica. La ballerina doveva restare in reggiseno e gonna. Scandalo. L'assessore ha detto che davanti alla Basilica di San Marco era un oltraggio. Ha cominciato a tirare il sipario. Allora io mi sono aggrappato alle tende e cercavo di impedirgli di chiudere... (risate) Così, è andato di persona a staccare l'impianto elettrico. Senza musica, senza audio: era la fine. Subito dopo, doveva entrare la Cuccarini. A terra c'erano tutti i vestiti di scena dei miei ragazzi. Tutto calpestato. Ho denunciato il Comune. Per ironia della sorte, sono stato a mia volta denunciato dal Comune, perché - hanno detto - la mia presenza deturpava l'immagine della città. Così c'erano due cause.

Gino - ma come si fa ad avere certi assessori...

Ulderico - pensate che Salvadori è ritornato gli ultimi anni come Assessore e pure al decoro!.... La causa è stata lunga. Alla fine il verdetto: è stato riconosciuto che avevo ragione, ma essendoci due cause parallele, il giudice ha imposto che ognuna delle parti pagasse le proprie spese legali. Così c'ho pure rimesso. Quattro milioni e mezzo. E il mio avvocato mi diceva di fare ricorso. Ma non volevo pagare altri soldi.

Intorno a marzo, subito dopo, sempre per ironia della sorte, c'era la campagna elettorale. E Cicciolina si è presentata sotto il campanile di San Marco e si è spogliata. Se penso alla mia ballerina in reggiseno e gonna...

Marco - ma hai fatto tu la regia della Salomé a Trieste?

Ulderico - certo! Marco - io c'ero! Ulderico - davvero?

Marco - è stato un delirio... bellissimo. Sono contento di ricordare cose che avevo dimenticato. Tu pensa, hai questo ricordo orribile del carnevale. Io ricordo invece che, tutti mascherati, era incredibile... un garanghèo.... una vivacità che non esiste più. Era tutto un gioco erotico...

Ulderico - però partecipava tutta la città!

Giulio - i miei amici si vestivano da donna ed andavano alla Cavalchina di San Daniele a ballare. Succedevano incontri così assurdi... cercavano avventure con ragazzotti, erano così ambigui... immaginate dopo le storie, le risate...

Francesco - e invece gli ultimi dieci anni, ne sono cambiate di cose. Tu, Ulderico, che sei stato quello più impegnato socialmente, come hai vissuto questo decennio?

Ulderico - mah, io ero quasi sempre all'estero: in Inghilterra, Francia, Germania, Portogallo. L'Italia mi è sempre sembrato un Paese retrò... Pensate alla figura di Buttiglione in Europa...

Gino - c'è un'ipocrisia... La Chiesa insiste che l'omosessualità è una malattia che va curata...

Ulderico - quando ho letto la dichiarazione che la pedofilia viene dall'omosessualità, non c'ho più visto, ho scritto una lettera dicendo: "e tutti quei padri di famiglia che violentano le loro figlie? cosa dovremmo dire: che l'eterosessualità è la madre di tutti i disastri?"

Gino - "Ama il prossimo tuo come te stesso", c'è scritto. Un giorno siamo andati con Giulio a San Giovanni Rotondo, volevamo avere un colloquio spirituale. Mi hanno detto: "non può parlare con nessuno". Poi è arrivato un alto prelato e lui mi ha ricevuto. Siamo stati un'ora e venti. Lui mi ha detto: "la Chiesa è fatta di uomini".

Giulio - io, intanto, sono andato a confessarmi da un frate, gli ho raccontato della mia vita e i miei sentimenti. Lui mi ha detto che non è possibile, che è meglio avere un'avventura, dei rapporti occasionali e poi pentirti, che non avere un rapporto stabile con un uomo. Sennò hai una relazione contro-natura. Ci sono rimasto così male.

Marco - ma quando è successo? eri piccolo?

Giulio - no, qualche anno fa, a San Giovanni Rotondo!

Marco - ma anche tu, cosa cazzo sei andato a fare a San Giovanni











Rotondo!

Giulio - sentivo la necessità di andarci. Quando il frate mi ha detto così, cosa potevo fare? Io non so reagire così male. Invece, diverso è stato dai frati del Santuario della Madonna di Motta...

Marco - dunque sei religioso, tu...

Giulio - sono credente, non osservante... ma cresciuto a casa di un prete, immagina, mi è rimasto così profondo....Io vado in chiesa quando sento di andarci. Mi rilasso, trovo me stesso.

Marco - io amo invece il buddismo, che non è una religione, ma un modo di vivere. E trovo me stesso. Faccio la mia meditazione: tai chi, yoga, recito il mio mantra, e cerco di tirar fuori energie e forza da me... Giulio - ma alla fine, anch'io faccio la stessa cosa, in modo diverso.

Marco - l'unica cosa che mi affascinano sono le madonne nere. E' un simbolo così antico, ancestrale, la madre.... ma il buddismo mi ha dato una grande forza.

Giulio - comunque, a Motta, il frate mi ha confessato, mi ha detto che andava bene e mi ha chiesto se ero felice. L'ho trovato molto intelligente. Ricordo che mia madre mi chiedeva sempre di sposarmi. Un giorno abbiamo avuto un chiarimento. Le ho detto: "sono nato male, non è colpa tua". Una frase forte. Da allora non mi ha chiesto niente.

Francesco - quando è successo?

Giulio - avevo già 35 anni. Tutti i parenti mi chiedevano perché non mi sposassi. Lei ha capito. Non mi ha chiesto niente più. E mi ha sempre protetto.

Francesco - e come l'ha vissuto lei, secondo te?

Giulio - all'inizio ha pianto, naturalmente. Poi ha capito. Ci abbiamo ragionato altre volte: ha capito che si nasce così, che è la natura. Anzi, ha ricevuto anche i miei amici. Sempre gentilissima anche con loro. Credo l'avesse capito anche prima. Quando avevo 22-23 anni morì mio fratello. Il mio amico di allora ci accompagnò giù a Latina in macchina. Lei lo vedeva come un amico, certo più vecchio di me, aveva 51-52 anni... chissà, capiva qualcosa, forse non voleva accettarlo, forse mi diceva che dovevo sposarmi per questo motivo.

Francesco U. - e tuo papà lo sapeva?

Giulio - no, mio papà no. Lui era...Non ci fu neanche il tempo, morì quando avevo 16 anni...non c'era neanche dialogo, e non sapevo nemmeno io cosa mi stesse succedendo, vivevo questa attrazione verso il mio stesso sesso, ma neanche capivo... Poi ho pensato che forse cercavo

uomini più grandi di me perché mi mancava l'affetto paterno...con lui non c'è mai stato dialogo, neanche da bambino... credo di essere nato per sbaglio, non voluto, mi rifiutava quasi... o chissà, forse sperava nascesse un'altra femmina, non lo so... Ma non ho mai avuto modo di approfondire, non potevo parlargli mai liberamente, c'era sempre qualcuno, qualche mia sorella a casa... Poi non parlava, non diceva niente...e non c'era neanche il coraggio di...

Francesco U. - e con le tue sorelle?

Giulio - sì, loro sì lo sanno. Certo non gliel'ho detto subito: in un secondo momento... Una sorella non lo accetta assolutamente. La più vecchia, lei sì.

Gino - sì lei sì. Le avevano parlato malissimo di noi, poi è venuta a trovarci, ed è andato tutto molto bene. Ora ci chiama... Invece la sorella che vive qui, no, lei no.

Giulio - Lei è vedova, e lei proprio non mi accetta...Il fatto è che quando è morto mio cognato uscivo con una ragazza... Forse...mi chiedo, chissà: se non fosse successo tutto questo, magari mi sarei sposato...Ma vedendo molti uomini sposati, con tutto quello che fanno...

Gino - ... sono i peggiori, i peggiori...

Giulio - no, preferisco non aver reso infelice una donna e anche me. Un altro prete, qualche anno fa, mi disse questa cosa: "se non te la senti di sposarti, non rendere infelice una donna". Non è possibile fare il doppio gioco: prima o poi vanno in giro a battere, prima o poi ti scoprono...

Francesco U. - quanto è durata questa storia con la ragazza?

Giulio- un anno più o meno. Poi, dopo la morte di mio cognato, ho tenuto a casa mia sorella, che era incinta, e i suoi tre figli. E' stato molto duro. Anni di sacrifici. Io ho cominciato a non uscire più. E ci siamo persi di vista.











Workshop

Pier Luigi Tazzi

Francesco Urbano: Oggi abbiamo visto un film [Tropical Malady di Apichatpong Weerasethakul] che racconta un universo di desiderio senza che questo venga incarnato, né tantomeno sessualizzato. La scena più erotica del film è quella in cui i due protagonisti si baciano e leccano le mani: non è preso in considerazione l'elemento fallico della penetrazione, della divisione attivo/passivo. C'è un superamento completo dell'immaginario a cui siamo abituati.

Il desiderio si esprime attraverso modi che non rientrano nelle nostre categorie, nelle categorie di una cultura che ha interpretato il desiderio in una dimensione capitalistica tale per cui si hanno due poli che producono piacere nella loro interazione fisica. Qui abbiamo delle possibilità altre, delle altre modalità di generare immagini, le quali si collocano ancora prima del piacere. Su un piano spirituale, mi viene da dire.

Penso anche che questo tipo di immaginario è la parte contemporanea del queer. Il nocciolo di un discorso che non contempla più una polarizzazione così pesante, ma un mescolamento più aperto a quelle che sono le istanze del corpo. Un corpo inteso non solo come contenitore o contenuto, ma come un luogo che si può espandere per diventare ambiente, atmosfera.

A te **Pier Luigi** chiedo se questo cuore del discorso è quello per cui la Tailandia è interessante in questo momento. Te lo chiedo non solo perché sei un conoscitore della scena thailandese dall'interno, ma anche in relazione alla tua esperienza sulla cultura contemporanea in generale.

Pier Luigi Tazzi: L'arte, così com'è praticata oggi a livello planetario, deriva tutta da un unico modello: quello occidentale. Ora, come è in crisi il modello della civiltà occidentale, così è in crisi il modello dell'arte occidentale.

Quando parlo del modello dell'arte occidentale non parlo di qualcosa di molto antico: parlo di ciò che si è andato formando tra il XIII secolo e l'inizio del XIV, dalle cattedrali francesi alla pittura fiorentina da Giotto, e che si è evoluto nel tempo. Con l'introduzione della prospettiva nel Quattrocento succede qualche cosa che darà grande impulso a questo modello che da modello estetico si amplierà fino a diventare modello di cultura

Con l'applicazione della prospettiva artificiale alla rappresentazione si mette in opera un processo di riduzione dell'aisthesis umana a un solo senso: quello della vista. Non solo ché anche l'organo della vista subisce una riduzione, passando da binoculare mobile a monoculare fisso. Si ottiene in questo modo un grandissimo risparmio di energia non solo per quanto attiene a quella impiegata nella rappresentazione del mondo, ma anche quella spesa nella visione stessa in sé.

La macchina per vedere fornita dalla macchina prospettica è come una camera chiusa da cui vedere il mondo esterno senza uscire, senza doversi arrischiare nell'esterno, avendo ridotto l'esperienza diretta del mondo a visione protetta e a distanza. La macchina prospettica permette una rappresentazione del mondo talmente pertinente che non solo consente di conoscerlo, e quindi rappresentarlo, che era lo scopo per cui era stata costruita, ma alla fine anche di misurarlo e quindi di dominarlo. Dietro il foro della prima tavoletta brunelleschiana ci sta un solo soggetto, la cui aisthesis è ridotta alla sola facoltà di uno sguardo monoculare e fisso, per cui permanendo in lui l'aspirazione alla conoscenza deve ammettere la successiva sostituibilità di altri soggetti che vi si alterneranno e con cui dovrà stabilire una relazione discorsiva e interlocutoria. Si viene a creare quindi una sorta di piattaforma intersoggettiva, dove avviene uno scambio di saperi che fonda un modello di cultura che sarà quello che da allora in poi sarà adottato dalla civiltà occidentale. E' importante notare che lo scambio discorsivo intersoggettivo avviene al di qua del mondo, nella stanza chiusa e protetta della misurazione e del controllo di quello stesso mondo che viene osservato e che resta aldilà della macchina di osservazione.

Al soggetto rimangono tutte le altre sue facoltà percettive, anche se tra di esse gli equilibri cambiano. Abbiamo visto tuttavia che il soggetto ha subito una sorta di riduzione delle sue facoltà percettive e per compensarla si sviluppano due pulsioni che fanno parte sì della natura umana, ma che non avevano fino a quel momento tutto il peso che poi avranno nello sviluppo della cultura e della civiltà occidentale. Queste due pulsioni sono la volontà di potenza, per cui si rinuncia alla percezione diretta e totale del mondo ma si incrementa la volontà di dominarlo, e quell'istanza di cui ha parlato Francesco, il desiderio, che indica una mancanza, un'assenza da colmare, una tensione verso quella flagranza del mondo da cui la macchina di osservazione ha messo a distanza il soggetto osservante.

Nella letteratura classica greca e romana e negli scrittori medievali si parla di eros, ma non di desiderio. Il desiderio come categoria positiva dello spirito umano nasce proprio in epoca moderna, in quel giro d'anni, ed è legato all'idea della prospettiva.

Lo stesso per la volontà di potenza. I grandi imperi, da quello romano a quello sassanide, dall'impero Moghul a quello cinese della sua ultima dinastia Qing, esercitavano una forma di dominio su territori a volte vastissimi che comprendevano culture e comunità molto diverse sia rispetto a quella imperiale sia fra loro stesse, un dominio pervasivo ed invasivo, che tuttavia finiva con il rispettare in qualche modo la loro identità culturale e sociale.

La volontà di potenza europea comprende una volontà di distruzione dell'altro, che è concepito come un nemico da identificare, da stigmatizzare nella sua diversità, che è sempre indicata come inferiorità sociale, culturale, morale e spirituale, dunque umana, e da sentire come minaccia alla propria identità, concepita al contrario come superiore e unicamente giusta. La difesa di un'identità minacciata dalla sola esistenza dell'altro prelude ad uno sterminio sentito come legittimo e quindi praticabile con ogni mezzo.

Su queste due mozioni profonde si configura in maniera esclusiva il modello della cultura occidentale. Quando negli anni '90 il mondo dell'arte si apre al riconoscimento dell'altro, questo modello entra in crisi.

Nelle culture dell'Asia estremo-orientale e sud-orientale, entro i cui territori mi sono mosso più spesso dall'inizio del Terzo Millennio, volontà di potenza e desiderio presentano configurazioni diverse e si articolano in differenti equilibri.

La netta contrapposizione occidentale per esempio fra spirito e materia, alto e basso, nobile e ignobile, è di gran lunga più sfumata. Nella cultura giapponese la bellezza non è qualcosa da condividere, bensì un'acquisizione personale da raggiungere. Sempre all'interno della stessa cultura è relativamente recente il fenomeno del *Superflat* di Takashi Murakami e Yoshitomo Nara che mescola la cultura pop dei manga con le più alte tradizioni della pittura sia locali che internazionali. In Tailandia capita spesso trovare un albero addobbato con drappi di seta gialla o rossa e le prime volte che mi era successo avevo chiesto che cosa fosse e mi veniva risposto che era un albero, al che io insistevo e solo allora mi veniva detto che si trattava di una presenza, senza ulteriori spiegazioni.

Nel film di Apichatpong l'idea della presenza è molto forte. Quando nel finale il soldato e lo sciamano trasformato in tigre si trovano l'uno di fronte all'altro, ad affrontarsi sono due presenze. La prima volta che ho visto il film mi sono chiesto di chi fosse la voce fuori campo, se dello sciamano o se del soldato.

La distinzione, che ha fatto progredire la cultura occidentale e l'ha fatta divenire dominante a livello planetario, è molto tenue in culture di questo tipo. Si passa sempre da una situazione all'altra con estrema fluidità, seppure questo tipo passaggio non esclude gravose difficoltà. C'è poi sempre una possibilità di ritorno che in Occidente non è contemplata: se sei avanzato non puoi retrocedere.

All'interno di queste culture che hanno tradizioni anche millenarie, come quella cinese ad esempio, non esiste la distinzione del tempo in segmenti talmente blindati da impedire la continuità del passaggio tra i vari stati. Seppur viene riconosciuta una frammentazione o una discontinuità del tempo, non per questo sono determinanti nella scansione del tempo dell'esistenza individuale.

In *Tropical Malady* si evoca una felicità, che non è mai ciò a cui il desiderio tende. Anzi, il desiderio secondo il pensiero buddhista è da eliminare perché ostacola la realizzazione della felicità.

Il nostro è un mondo che, nell'ottica occidentale, naviga verso la sua foce, come limite estremo, come fine, in una prospettiva apocalittica, laddove il pensiero orientale ipotizza una continua possibilità di generazione, generazione ancor più che rigenerazione. Nella sequenza finale del film di Apichatpong la voce pronuncia le parole madre, padre, paura e vita e così facendo nomina la stessa cosa. Non parla di qualcosa che rinascerà, parla di qualcosa che sta nascendo, che si dà nel momento in cui avviene. Alcuni mesi fa a Londra Arin Rungjang ed io abbiamo avuto una discussione con degli inglesi che sapevano della Tailandia molte più cose, in fatto di religione, costume, storia, di quelle che sapessimo noi due. Mentre loro si dimostrarono estremamente colti e, insieme, aperti verso di noi, noi cominciammo a giocare ad un certo punto a fare i "bad boys from Bangkok". Alla fine Arin ed io bloccammo i nostri interlocutori quando arrivammo a concludere che, se avviene qualcosa, in occidente è grazie a "loro", in quella parte dell'Asia di cui la Tailandia è parte integrante, è invece grazie a "noi". Prendemmo come esempio il concerto rock, un evento di massima aggregazione, in cui alla band che suona sul palco, anche se al limite inascoltata, è riconosciuta l'autorialità responsabile dell'evento stesso.

L'altro esempio che prendemmo fu quello del nazismo. Se il nazismo è esistito con tutti i suoi crimini, pensiamo sia esistito per i nazisti: sono stati "loro". Io personalmente, dichiarandomi non-nazista, sono convinto di non essere responsabile di quello che è avvenuto. In Asia invece, se avviene qualche cosa, dalla rivoluzione cinese agli Khmer Rouges in Cambogia, alle battaglie tra Red Shirts e Yellow Shirts a Bangkok l'anno precedente, ad essere direttamente responsabili siamo "noi". Si può avere o non avere parteggiare per l'uno o per l'altro raggruppamento ma non ci si può sottrarre alla responsabilità dell'evento. Nel momento

in cui l'evento si dà e lo riconosci, ne sei partecipe pieno: non si dà declinazione di responsabilità, il che a sua volta esclude ogni senso di colpa *a posteriori*.

Il fattore partecipazione ha determinato la fortuna dell'arte thailandese dalla seconda metà degli anni '90 alla prima metà degli anni 2000.

Lopera di Rirkrit [Tiravanija] non si stagliava di fronte ai suoi fruitori, ma li coinvolgeva in un'esperienza vissuta in prima persona, e riducendo così quella distanza che era stata alla base del procedimento prospettico. Nei mercatini, nei massage parlor, negli spettacoli di thai boxe, messi in opera da Surasi [Kusolwong] sì era l'artista che li gestiva, ma nel doppio ruolo di allestitore della scena dell'evento – "parto da Monet per arrivare a Mondrian" – e di imbonitore, innescando un'esperienza collettiva.

Navin [Rawanchaikul] è un fantasmagorico costruttore di mitografie. Da Fly With Me To Another World quella di Inson Wangsam e del suo viaggio alla ricerca di quel mondo che il suo maestro, l'italiano Corrado Feroci, fondatore della prima accademia d'arte tailandese e venerato ancora oggi come padre dell'arte moderna in Tailandia, aveva entusiasticamente esaltato: un viaggio in Lambretta attraverso la Birmania, l'India, il Pakistan, l'Afghanistan, l'Iran, la Turchia, la Grecia, l'arrivo in Italia, e qui l'errata individuazione della casa natale del suo maestro a San Giovanni Valdarno, che era morto già prima della sua partenza, e quindi con altri mezzi, Venezia, Vienna, Parigi , Londra, e infine lo stato di New York, da cui tredici anni dopo la sua partenza rimpatria, alcolizzato, -"I left with nothing and I returned with nothing" e si ritira per alcuni anni nella giungla della sua terra di origine, dove, una volta purificatosi, ancora vive ed opera. A Lost In The City, quella di Jim Thompson, il creatore dell'industria serica tailandese, già agente segreto degli Stati Uniti, scomparso misteriosamente senza lasciare la minima traccia di sé durante una vacanza in Malesia. In ambedue i casi l'opera attinge forza dalla persona dei suoi rispettivi eroi, di cui Navin si fa il cantore.



Anche nell'opera di Manit [Sriwanichpoom] a dominare la scena è un personaggio, questa volta di pura invenzione, il Pink Man, impersonato da un attore comico, che compare in molte serie fotografiche a far da testimone di orrori storici che riguardano vicende politiche di quella parte dell'Asia, come anche di ambienti turistici e di luoghi del consumo di massa. Ancora come in Navin, si crea una volutamente ambigua relazione fra autore e personaggio.

Se questa era la situazione dell'arte tailandese prima di Apichatpong, una situazione che è stata ampiamente riconosciuta a livello internazionale e ha contribuito a portare la Tailandia sulla scena dell'arte del mondo, nel momento in cui entrava in crisi il primato dell'Occidente, oggi la scena artistica locale presenta caratteri del tutto diversi. Apichatpong con il suo cinema, in maniera forse più incisiva della sua arte, rappresenta la figura di massimo rilievo fra la generazione di fine anni 90 e quella che si sta facendo strada nel momento attuale. Apichatpong focalizza la propria opera, sia quella del film-maker che dell'artista, non tanto sull'identità e sulla differenza, sulla sostanza di una situazione quale quella tailandese oggi di grande complessità dove confluiscono pressoché paritariamente antiche tradizioni, costumi ed abiti mentali, da un lato, e, dall'altro, comportamenti e stili di vita indotti dalla cultura prodotta dalla globalizzazione e dalla circolazione dell'informazione come conseguenza diretta della disponibilità dei nuovi strumenti di comunicazione.

Ho risposto alla domanda?



Francesco U: Abbondantemente direi! Rispetto a quel discorso sulla presenza che poi diventa all'occorrenza mostro, fantasma o movimento, mi chiedo se è importante che ci sia una memoria. O ci può essere un oblio e la presenza col tempo può diventare anche assenza?

Pier Luigi: Rispetto all'occidente, non c'è la volontà di catturare il momento. Perciò si possono fissare dei momenti senza nessun bisogno di fermarli per riaffermarne la validità. Per i Thai la memoria è molto importante, però spesso si tratta di memoria personale.

Tomaso De Luca: Infatti nel film, quando si passa da un racconto all'altro e c'è il cambio di scena, uno dei due protagonisti guarda le foto che ha fatto assieme all'altro.

Pier Luigi: Russamee Rungjang, il lavoro di Arin realizzato nella sua ultima personale nella vecchia sede della Gallery Ver a Bangkok alcuni anni fa è emblematico in questo senso.

Ricoperti con una tenda continua del velluto rosso dei vecchi cinema i tre lati dello spazio occupati interamente da finestroni che guardavano l'esterno, un'unica proiezione di un film girato con camera digitale dagli ultimi piani di un edificio di notte. Il sonoro era dato da due voci: la voce della madre di Arin e quella dell'artista stesso. Tutti e due evocano dei ricordi, discontinui quelli della madre affetta dal morbo di Parkinson da qualche anno ormai, più lineari quelli dell'artista che a tratti riflette sul meccanismo della memoria. Quello che per l'alternarsi delle due voci potrebbe prender la forma di un colloquio si dimostra alla fine del tutto sconnesso anche se a volte la materia del ricordo a volte arriva a coincidere. Effetto accessorio, ma significativo: è a disposizione dei visitatori il testo stampato del parlato, ma esclusivamente in thai, che limita la sua lettura solo per quelli che conoscono questa lingua. Non esiste dunque comunicazione reciproca fra i due parlanti, e parimenti la comunicazione al pubblico esclude chi non parli thai.

A questo lavoro è collegato un piccolo libro, bilingue inglese e thai, pubblicato da Arin qualche anno dopo, che ha per titolo *Prayong Rungjang/1942-1977*. E' diviso in due parti: la prima è un'intervista alla madre fatta da un'intervistatrice di cui sono state cancellate le domande, e la seconda è un insieme ordinato di ricordi dell'artista stesso. Uno degli argomenti fondamentali dei due testi è costituito dalla memoria della morte del marito della madre e padre di Arin avvenuta in conseguenza di un pesante pestaggio attuato da una banda di neo-nazisti tedeschi, che lo avevano preso per un filippino, quando questi era sbarcato dalla petroliera su cui lavorava in un piccolo porto nel nord della Germania. All'epoca Arin aveva poco più di due anni. Fra i due testi intercorre una relazione non lineare, parallela a quella che si era data nella mostra.

Altro dato importante per Arin e che lo accomuna ad altri artisti della sua generazione, è il rapporto tra insider e outsider. Fra i due ci può essere uno scambio, ma c'è anche marcatamente una differenza soprattutto di posizioni, che tuttavia non ha niente a che fare con l'antinomia tipicamente occidentale fra identità e alterità.

Tomaso: C'è la possibilità di portare questa presenza... Io per presenza non intendevo tanto una manifestazione quanto un essere presenti, come un inciampo in un presente continuo. In occidente, se noi siamo così legati al punto-spazio della prospettiva e alla linea tempo, c'è qualcosa che possa invertire questa posizione? C'è qualcosa che in qualche modo valga per il suo contrario? Che so: uno spazio-linea, un punto-tempo...

Pier Luigi: In qualche modo questo è stato tentato.

E' stato tentato dall'arte, non so in altri campi. Pensa ad esempio alla riacquisizione di uno spazio reale, a partire da happening e Fluxus, e quindi dalla Minimal Art americana, Joseph Beuys, l'Arte Povera italiana, Marcel Broodthaers. L'arte usciva dal suo esilio dell'immaginario a cui era stata relegata alla fine del '700, con la rivoluzione industriale e la divisione del lavoro e si ritrovava ad occupare uno spazio diciamo concreto, la cui concretezza era fondata sull'economia, un'economia che non era ancora quell'economia di mercato che si è imposta negli anni 90 e che ancora domina il campo. Basti pensare al feltro e al grasso di Beuys, alle fascine di Mario Merz, al carbone di Kounellis, il cui valore si fonda su un rinnovato rapporto fra arte e economia.

E' stato ancora tentato negli anni '80, quando per molti artisti perlopiù ma non esclusivamente europei, da Remo Salvadori a Thierry de Cordier, ma penso anche a Rodney Graham o a Joseph Scanlan, le rispettive opere assumono il carattere di quello che in inglese si intende con il termine *encumbrance*: ingombro. Le opere di Franz West e di Richard Deacon, di Anish Kapoor e di Jean Marc Bustamante, costituiscono un vero e proprio ingombro fisico nello spazio che si trovano ad occupare, che amplifica la loro ineludibile centralità. Questa loro pregnanza fisica, il loro ingombro, e la posizione di centralità che hanno riacquisito mediante l'affermazione della loro totale autonomia da qualsiasi principio che sia loro estraneo, rappresentativo, narrativo, simbolico o concettuale che fosse, ne accentuano il carattere di massa energetica che ha l'effetto di produrre un vuoto al suo intorno, che non è il vuoto immateriale, mistico, di Yves Klein, bensì una sorta di vuoto pneumatico prodotto dalla loro presenza stessa in quanto opera.

Il tentativo di porre la presenza come dato fondamentale, costitutivo, dell'opera, c'è stato in occidente, ma è rimasto sempre circoscritto all'interno di un sistema, il sistema dell'arte.

Inoltre gli artisti degli anni '80 di cui parlo hanno anche tradotto il mandato lacaniano del riconoscimento dell'Altro come desiderio di essere a loro volta riconosciuti, e in ultima analisi amati dall'altro. Affermando la propria sovrana singolarità, hanno espresso attraverso la loro opera la volontà , o meglio il desiderio, il desiderio nel senso di cui si parlava prima, di essere riconosciuti, e quindi amati, dall'altro, e facendo questo hanno dato legittimità e successivamente accesso all'altro, pensando che questa modalità di relazione, da loro stessi prodotta, di relazione tra la loro singolarità e l'altro, rimanesse tale per sempre.

Quando invece l'altro legittimato nella propria esistenza ha cominciato a muoversi a sua volta autonomamente questa tensione che si presupponeva costante si è alterata, e il movimento verso si è interrotto. Quando questo mondo, che noi occidentali evoluti ad un livello di coscienza forse mai raggiunto precedentemente pensavamo fosse immutabile, ha cominciato a cambiare, la sovrana singolarità si è scontrata con la molteplicità dell'altro. Dalla singolarità alla molteplicità e la singolarità prima si è confusa e poi si è persa.

Per concludere potremmo dire che l'idea di presenza ha attraversato queste fasi in occidente: presenza come riacquisizione di uno spazio concreto, nelle neo-avanguardie a partire dalla fine degli anni '50, Minimal Art, Arte Povera, Beuys, eccetera; e riacquisita centralità e ingombro dell'opera nel corso degli anni '80.

Tomaso: Sempre sul desiderio, volevo domandare due cose. Una era sul Trash e sul Camp a partire da Rosalind Krauss, ma magari la vediamo dopo. L'altra: c'è una parte dell'Abecedario di Deleuze, che è stato per lungo tempo una mia ossessione e da cui sto cercando di allontanarmi, in cui Deleuze sta spiegando il lavoro dell'Anti-Edipo assieme a Guattari. Dice: "non c'è nessun concetto filosofico che non rimandi a determinazioni non-filosofiche molto concrete. Volevamo dire la cosa più semplice del mondo: finora si è parlato astrattamente del desiderio perché si è isolato un oggetto che si supponesse essere l'oggetto del desiderio. Allora si può dire che desidero una donna, desidero partire per un viaggio, desidero questo o quello. E noi dicevamo una cosa molto semplice. Non si desidera mai veramente qualcuno o qualcosa: si desidera sempre un insieme. Non è complicato, ponevamo questa domanda: qual è la natura dei rapporti tra gli elementi perché ci sia desiderio, perché diventino desiderabili? Non desidero una donna, ma desidero anche un paesaggio che è contenuto in quella donna, un paesaggio che forse neanche conosco, ma che intuisco. È finché non ho sviluppato questo paesaggio non sarò contento. Cioè il mio desiderio non sarà compiuto, non sarà soddisfatto..." e poi continua sul concetto di concatenazione.

Mi chiedo: se si pone un paesaggio come quello prospettico che è la distanza della vista di cui si parlava all'inizio - metto il mio corrispettivo dall'altra parte, il mio monocolo nell'oltre e creo un qualcosa che non mi permette di essere attraversato - è il desiderio che permette l'attraversamento di un paesaggio, senza farlo diventare territorio di conquista?

Pier Luigi: Non so. Io credo che per presenza non si debba intendere tanto una distanza quanto una vicinanza. In una struttura prospettica la distanza è fondamentale anche se minima. Intenderei per presenza piuttosto la coesistenza compatibile all'interno delle categorie spazio temporali di entità differenti in grado di slittare l'una sull'altra senza far sentire il proprio reciproco distacco...

Tomaso: Nel senso che all'interno delle stesse coordinate spaziotemporali ci possono essere due cose diverse?

Pier Luigi: Sì, in un certo senso.

Una presenza non può essere alterata da alcun movimento che le sia

estraneo e rimane tale nonostante i cambiamenti e le mutazioni che la circondano

Faccio un esempio molto banale, anche erotico. Uno dei più alti gradi dell'erotismo giapponese è l'avvicinamento fra due epidermidi, in modo che l'una senta il calore che emana dall'altra e che il contatto distruggerebbe.

Ecco, questo può dare un'idea, anche se molto traslata, di quello che intendo per presenza: è nell'intervallo che si crea il rapporto, non nel contatto

Antonio Bigini: Io cerco di riportare tutto alla domanda originaria. Questa contrapposizione tra una visione occidentale e una orientale. Pensi si possa dire che c'è in oriente un'idea di identità non valoriale, ma posizionale? Che non ci sono campi di senso, ma campi di forze? Si può parlare di qualcosa che sta prima del senso, al di là dei soggetti, delle volontà, dei valori e dei desideri? Posso riassumere il discorso in un'astrazione di questo tipo?

Pier Luigi: Il modello della cultura occidentale avrebbe potuto adottare una variante del diagramma cartesiano sul cui asse orizzontale ci fosse stata verso destra un'estremità costituita dalla sostanza e verso sinistra un vettore direzionato verso il significato, mentre sull'asse verticale fosse posizionato lo zenith dell'universo di discorso e il nadir dell'oggetto di desiderio. Spesso in passato mi sono posizionato seguendo questo schema. Oggi non mi sento più di conformarmici.

Credo comunque che la domanda di Tomaso fosse una domanda operativa, cioè "c'è modo di ricostituire una presenza?".

Tomaso: Sì, soprattutto perché tutti i discorsi fatti stasera si legano al mio percorso di ricerca sul queer. Ero arrivato esattamente a questo problema della presenza. Come si risolve, qual è il passaggio? C'è un passaggio?

Pier Luigi: La mia risposta al tuo quesito oggi per me non potrebbe essere che la ripetizione della tua stessa domanda da rivolgere non ad altri che a te. È sarebbe una domanda da parte mia di un'importanza fondamentale.

Invece, sull'opposizione che individua Antonio ci si può ragionare, ma non è così fondamentale. Può essere uno strumento di analisi, ripeto, ma non una pratica di sintesi.

Anche perché quello che si apre al mondo oggi è questa possibilità enorme di molteplicità e non di abbandono. L'idea di abbandono è una parte costitutiva dello spirito occidentale. La waste land di Eliot, la terra desolata, è qualcosa che appartiene alla nostra cultura, ma da cui bisogna guardarsi, e non considerare come destino.

En attendant Godot è un altro punto chiave, ma io non sono lì e non ci voglio stare.

Francesco Ragazzi: Io volevo chiederti una cosa legata al film di Apichatpong, anche per capire quali potrebbero essere alcune strategie di soluzione.

Una cosa che mi aveva molto colpito vedendo *Tropical Malady* è stato proprio l'uso del buio, che in un certo senso - per continuare questo parallelo con l'occidente - mi sembra esattamente il contrario di quello che noi intendiamo per buio.

Noi per definire qualcosa abbiamo bisogno di luce: dalla caverna platonica, fino a Frankenstein che si immagina un Polo Nord luminosissimo e terra di sapere - naturalmente quella di Mary Shelley è una parodia del sapere europeo. Al contrario, mi sembra che in Tropical Malady sia il buio a permettere di definire le cose. Infatti sullo schermo si vedono delle cose distinte nel momento in cui il cacciatore accende la sua pila, fa buio attorno alla foresta e punta un raggio su una cosa determinata. Così anche nella prima parte: un ambiente si definisce nel momento in cui si fa buio attorno a quell'ambiente. La luce invece è un elemento di confusione. Quando c'è luce ci si presenta davanti una

foresta che è l'indistinto, il totale indistinto: è quasi una superficie, uno schermo essa stessa, un paesaggio che non si può attraversare.

E' come se la risposta di Apichatpong alla domanda di Deleuze "come faccio ad attraversare un paesaggio?" sia "faccio buio" e non "faccio luce", come invece risponderebbe un buon platonico, un buon occidentale. La mia domanda è dunque: come possiamo parlare di questo tipo di conoscenza?

Sempre su questo, a partire dal film, mi è sembrato di poter trovare un analogo nella cultura occidentale del rapporto tra i due protagonisti, tra la preda e il cacciatore. Quando ho visto il film, ho avuto una sorta di epifania su un elemento ricorrente nei primi dialoghi platonici come il Carmide, o in quelli già maturi come il Fedro, che non avevo mai ben capito. In quei dialoghi, per farla breve, c'è sempre una distinzione tra chi è l'amante e chi è l'amato. Il rapporto erotico non è mai reciproco come nei rapporti d'amore moderni, in cui invece deve esserci un'uguaglianza di livelli d'amore tra i partner.

In Platone c'è sempre un amante e un amato, così come nella cultura greca pare che il rapporto omosessuale fosse tollerato fintanto che c'era un effettivo scambio di saperi tra i soggetti in gioco. Nel momento in cui questo scambio di saperi tra amante e amato arriva al culmine – in genere quando l'uno arriva all'età adulta ed acquisisce uno status pari all'altro – il rapporto amoroso deve essere abbandonato.

Ora, a me nel film di Apichatpong è sembrato di cogliere un passaggio di saperi che è in qualche modo simile. C'è un effettivo dislivello tra i protagonisti, per cui il militare insegna una tecnica e un logos al contadino: compila un modulo per Tong e successivamente gli insegna a guidare. Viceversa c'è un passaggio di saperi inverso, che tra l'altro viene rifiutato, nel momento in cui Tong e sua madre trascinano il militare nell'abisso di una caverna. In quel momento, Tong a sua volta porta un sapere, indica un abisso, indica ancora una volta che il buio contiene un sapere. Questo sapere viene però rifiutato dal militare, che diventa quasi un antieroe: il soldato, la figura coraggiosa per antonomasia, rifiuta di attraversare questo buio.

Alla luce di questo, volevo chiederti: come viene inteso questo passaggio di conoscenza all'interno del rapporto amoroso? Secondo te esistono questi paralleli tra occidente e oriente che ho provato a delineare?

Pier Luigi: Non so quanto esistano e se si possa parlare di parallelismo. Tuttavia, in particolare in Tailandia questo processo di scambio nel rapporto a due c'è sempre, ma non è mai fisso.

Come avete visto, nel film non c'è alcuna distinzione netta. Il soldato ad esempio bacia la mano del contadino e il contadino prende la mano del soldato, ma non la bacia: la lecca. Rispondono a dei codici comportamentali e di pratica assolutamente diversi, personali e culturali al tempo stesso, però non definiscono una figura in un ruolo fisso come fra amante e amato o fra maestro e discepolo. Fra i due non c'è un maestro, anche se si accenna a un ruolo possibile, in sviluppo. E' come se Apichatpong dicesse "guarda che l'incontro con l'occidente e lo sviluppo della nostra cultura ti porta verso il soldato e ti allontana dall'altro". Quindi, ti insegno a guidare la macchina dal momento che hai due piedi e puoi farcela, scrivo per te il formulario ché lo faccio con più facilità di te, però io non scendo con te nella grotta.

Per quanto riguarda il tema della luce, per loro il buio è fondamentale. E' fonte di apparizioni che ti mettono in collegamento con un mondo che a volte la luce copre e distrugge. Però non è detto che queste apparizioni siano veritiere. Non è che il buio scopra delle verità. Nello stesso modo, nemmeno la luce scopre delle verità. Il buio fantasmatico vale quanto la fantasmagoria della luce e del giorno. Ci sono fantasmi e fantasmagorie: i due termini hanno se non altro una natura lessicale molto vicina. C'è la fantasmagoria della luce – le barche illuminate che attraversano il Chao Phraya, le festività a China Town, il sole sulla giungla – mentre quelli della notte sono fantasmi – l'albero che si accende alla luce delle lucciole o il fascio di luce della torcia elettrica che illumina lo sciamano trasformatosi in tigre.

Possiedono meno strumenti di analisi e meno sofisticati per cui può

risultare più difficile la decrittazione del loro rapporto con il mondo, ma molto più gioiosa. Molto meno problematica anche. Nel momento in cui ti annoi, lì succede qualcosa, come in certe pratiche di meditazione: quando arrivi a dire "ma io che sto a fare qui davanti a questo colore che ho scelto, è già passata più di un'ora e non è successo niente, per quale ragione mi sono imposto questa disciplina, sto perdendo il mio tempo", ecco che senti di aver raggiunto quello stato che era la meta finale, risolutiva e salutare, di quell'esercizio.

Tomaso: Come nei film di Warhol in cui se ti annoi non è perché il film è noioso. E' solo arrivato il momento di chiedersi...

Pier Luigi: Sembra che la mia risposta sia un po' evasiva, ma trovo che sia più interessante la tua analisi che star qui a darti una soluzione. E' un tuo particolare punto di vista. Non so quanto Apichatpong abbia lavorato su questi temi. Anzi, credo che non ci abbia lavorato affatto.

Francesco R: Diciamo che la mia domanda forse era più generale. Legandomi alla tua risposta, che non mi sembra evasiva, volevo capire il rapporto di scambio implicato nel concetto di conoscenza. Anche rispetto al fatto che non esiste la dicotomia vero/falso e che non ha nemmeno senso chiedersi se le visioni siano vere o false...

Pier Luigi: ...e nemmeno se siano indici di verità o strumenti di illusione. Non ci si chiede nemmeno quello. Quando mi confronto con certe persone che mi sono molto vicine, in certi casi mi accorgo di convivere con un fantasma. Però non mi viene nemmeno chiesto se me ne sono accorto, o cosa ne penso di vivere con un fantasma, o se questa dichiarazione di vivere con un fantasma sia reale o no.

Francesco R: In questo quadro cosa vuol dire conoscere?

Pier Luigi: Si conosce nel momento dell'effetto che una comunicazione o un'esperienza ha su di te. Quando questa cosa diventa parte di te. Quello che loro chiamano *feeling*, che non è quello che intendono gli anglofoni, è il sentire in un senso molto profondo: una forma di appartenenza non come possesso, ma come qualcosa che viene introiettato dentro di te e che vi si espande. Che può arrivare anche ad un livello di coscienza lucida ma che non è detto che lo faccia. Molto spesso questo sentire non trova altra forma di espressione che la sua pura enunciazione.

Perciò anche la trasmissione della conoscenza è abbastanza difficile da praticare e ha quasi sempre una natura iniziatica. Mentre questa idea della presenza non contempla la necessità di una articolazione logica. Quando nel film i due protagonisti si separano, Tong non si volta perché è già tutto avvenuto. Keng, che è già più moderno, aspetta e pensa...

Tomaso: Il soldato questa parte di sé però la ammazza nella foresta. Lui infatti si spara nell'ultima parte, che sembra avvenire prima di tutto il resto. Anche il tempo è sfasato...

Pier Luigi: Perché tu nella seconda parte identifichi di nuovo i personaggi?

Tomaso: In realtà non si capisce se le foto che chiudono la prima parte sono veramente una chiusura o piuttosto un'apertura. Non si capisce se le due storie siano momenti che coesistono: se la seconda parte sia una mitologia che sta all'interno di un contenitore che non sembra mitologico, ma che in realtà lo è. Il cadavere a cui ruota attorno la prima scena e che noi non vediamo mai potrebbe essere ognuna di quelle persone: il cacciatore/soldato o la tigre/sciamano.

Pier Luigi: Io non vedo una continuità.

Francesco R: All'inizio però il soldato è assieme al gruppo di militari...

Tomaso: Sì, ma io non vedo nel film una consequenzialità logica: vedo un accadimento che può riferirsi a cose diverse contemporaneamente. Così come nel momento di incontro con lo sciamano e della sua trasformazione in tigre ritrovo quell'attesa sotto il lampione col motorino e quell'addio consumato senza voltarsi. Il gesto di non voltarsi non è nemmeno un invito sessuale, a partecipare a quell'ombra o a seguirla: non c'è nessun Orfeo e nessuna Euridice.

Pier Luigi: Però nella coscienza di chi resta rimane questo momento di perplessità che il soldato risolve poi nella memoria, correndo in motorino e penetrando le luci della notte. Lo trovo un momento significativo, ma certo non drammatico.

Io trovo che le due parti - più questa sorta di prologo - presentino un ugual peso, ma non una relazione così stretta. Tutte le componenti di ciascuna parte sono equipollenti tra di loro. Non trovo nessun legame , se non in termini di peso, di gravità.

Questa è la mia posizione personale, quindi non voglio dire che è la posizione giusta. Probabilmente nemmeno parlarne con Apichatpong aprirebbe ad una soluzione definitiva. Però questo mi permette di irradiare due diverse narrazioni, senza che queste due narrazioni abbiano una relazione, se non il loro parallelismo.

Francesco R: Posso chiederti una precisazione su questo? Tu pensi che la relazione tra cacciatore e preda sia identica alla relazione tra Keng e Tong o pensi che siano due relazioni diverse?

Pier Luigi: Io penso , lo ripeto ancora una volta, che abbiano lo stesso peso, ma si manifestano in maniera assolutamente diversa. I ruoli nella seconda parte sono più definiti, mentre nella prima parte sono molto più sfumati, il rapporto amoroso stesso è molto più sfumato. Mentre nella seconda parte sono definiti i ruoli del cacciatore e della preda, che pur i due personaggi continuano a scambiarsi.



Francesco U: A me sembra quasi che la seconda parte diventi il paesaggio sotterraneo della prima. E' proprio un'atmosfera, un universo che noi attraversiamo...

Pier Luigi: E' come se fossero due proiezioni. E' come se tu vedessi due film che hanno lo stesso titolo. Non trovo che una storia sia il riflesso dell'altra, o che la seconda il fondamento mitico dell'altra. E' come se fossero stati adottati due modi di rappresentazione diversi dello stesso paesaggio.

Antonio: Lo spettatore occidentale quando vede questo genere di film è portato a trovare delle connessioni logiche, a trovare del senso, delle simmetrie. Mi chiedo: uno spettatore tailandese è portato a cercare un'unità di senso tra cose diverse oppure si accontenta dell'intervallo, per così dire?

Pier Luigi: Non lo so. Bisognerebbe sentire un tailandese.

Antonio: Noi cerchiamo sempre di saturare le cose di senso. Mi chiedo se il film richieda un'interpretazione di questo tipo. Per che tipo di spettatori è stato fatto? Che tipo di cultura l'ha prodotto?

Pier Luigi: Che cultura l'ha prodotto?

Antonio: La cultura tailandese.

Francesco U: E'più complicato. Appunto perché il film è una produzione francese, è anche inserito in un sistema commerciale complesso... Non è un caso che sia proprio una casa francese a sposare un progetto del genere e nemmeno che un film come questo potesse trovare successo a Cannes.

Antonio: Quindi lo spettatore per cui è concepito è uno spettatore occidentale?

Pier Luigi: No. Se tu vai ora a Bangkok, che cosa ti trovi di fronte? Ti trovi di fronte i baracchini che vendono cibo tailandese. Ti trovi dei grandi shopping center dove c'è Versace, Armani, Swarovski, Zara, Bottega Veneta. Trovi una televisione accesa tutto il giorno dovunque tu vada. Trovi tanti turisti per strada con i pantaloncini corti o tanti farang che vi risiedono per periodi più o meno lunghi con le camicie tropicali. Trovi dalla Ferrari alla Toyota. Trovi ragazzini e ragazzine del posto che giocano con l'iPad tutto il tempo. Vai a prendere un tuk-tuk tutto ornato che ti porta a tuo rischio e pericolo, con guidatori anfetaminici, attraverso il traffico della città. Puoi prendere un taxi, dove rischi un raffreddore perché l'aria condizionata è al massimo, o una taxi-bike su cui non puoi stare per più di cinque minuti perché lo smog che arriva dalle altre macchine non ti permette di respirare. Oppure vai in un internet café super-attrezzato di un design gradevole e con un ambiente gradevolissimo....

Il film nasce da questa cultura, non da una Tailandia mitica con foreste e spiagge. I destinatari sono sì gli occidentali che l'hanno prodotto, ma anche i Tailandesi che sono sottoposti allo stesso stardom a cui siamo sottoposti noi occidentali, che usano le nostre stesse tecnologie, che hanno la comunicazione internet. Quindi non è che il film sia frutto di una "cultura" particolare: è ovviamente una cultura diversa dalla nostra, ma non così oppositiva, relegata in un proprio tempo e spazio blindato, non integrata, non congiunta in alcun modo con la nostra.

Le congiunzioni sono tantissime e il cinema è una di queste congiunzioni. L'integrazione al mondo globalizzato è come se fosse un sistema quantico che si moltiplica. Da quel segmento si apriranno sempre altre aree, da quell'area si apriranno altre aree e altre aree ancora. Gli spazi si moltiplicheranno, coprendo anche i gap, le intercapedini, le zone apparentemente vuote tra una cosa e l'altra.

Per tornare ad Apichatpong, bisogna dire si tratta di un artista che si è sviluppato in questi ultimi dieci anni. Il suo quadro di riferimento come film-maker non è solo il cinema tailandese, ma anche quello giapponese, il cinema di Hong Kong, di Hollywood e di Bollywood, di Taiwan e della Corea del Sud.

Più problematico invece il rapporto con la produzione creativa in generale della Tailandia attuale e la sua posizione all'interno di questo quadro. *Tropical Malady* è stato proiettato per dieci giorni in un solo cinema a Bangkok. *Syndromes and a Century* ha avuto pesantissimi tagli da parte della censura governativa per motivi pretestuosamente religiosi: più che altro era un buon metodo per bloccare uno come Apichatpong latore di un messaggio non solo inviso al regime politico, ma anche all'inteligencija locale: non si possono presentare film sull'Isan, su quel territorio che ha prodotto le Red Shirts, e da cui provengono le manovalanze di due delle industrie più ricche del paese, quella edilizia e quella della prostituzione.

Filipa Ramos

Vorrei ringraziare Francesco Ragazzi e Francesco Urbano per questo invito, che ho accettato perché mi è sembrato una proposta molto interessante, anche se rischierò un po' nel muovermi "fuori casa", dal momento che il mio campo è di solito un altro. Per far incontrare il tema di questo workshop con le mie ricerche sulla memoria culturale, ho voluto fare questo intervento insieme ad una persona che si muovesse soprattutto nel campo del fare artistico e le cui proposte stabilissero un dialogo tra il mio pensiero e quello dei nostri ospiti, ed è questa la ragione per cui parlerò insieme all'artista Chiara Fumai.

Ognuna di noi interverrà in tre momenti indipendenti, tra i quali troverete sicuramente ponti e passaggi che accomunano il nostro pensiero. Da parte mia, mi focalizzerò su tre aspetti: 1. Oblio e costruzione d'identità; 2. Lo sguardo *Camp* e 3. Il futuro appartiene ai fantasmi. Prenderò come terreno di analisi, rispettivamente, il campo delle arti visive, quello della critica d'arte e, da ultimo, quello del cinema.

1. Oblio e Costruzione d'identità

Per iniziare vi propongo un pensiero sulle potenzialità della «memoria negativa» – quella che generalmente chiamiamo dimenticanza – in relazione ai processi di soggettivazione. Vorrei, quindi, invitarvi a considerare la dimenticanza, l'oblio, come un elemento centrale per la definizione tanto dell'identità culturale plurale (comune a coloro che condividono contesti, desideri e influenze) come di quella dei singoli individui. Mi interessa in particolare il processo per mezzo del quale si può immaginare un nuovo orizzonte di configurazione dell'essere e dell'appartenere – o addirittura configurare nuova identità – attraverso il processo di cancellazione di elementi di memoria preesistente (ciò che è pensabile è anche possibile ci ricorda Wittgenstein, e Osborne dopo di lui).

Sarebbe proficuo – per non dire imprescindibile – confrontare queste idee con gli specialisti del campo della psicanalisi, in cui la questione della memoria e della dimenticanza sono tuttora centrali, ma lascerei questi dialoghi a un altro momento.

Invece il mio principale riferimento su questo punto nasce dalle polemiche riflessioni sul concetto di storia incluse nella Seconda Considerazione Inattuale di Nietzsche (il cui libro si è esplicitamente ispirato al Canto Notturno di un Pastore Errante per L'Asia di Giacomo Leopardi). In questo breve testo, il filosofo presenta l'atto di dimenticare come una condizione indispensabile della felicità. D'accordo con le sue parole, l'uomo invidia l'animale, che subito dimentica [...] l'animale vive in modo non storico, poiché si risolve nel presente [...] l'uomo invece resiste sotto il grande e sempre più grande carico del passato: questo lo schiaccia a terra e lo piega da parte. Per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico ci vuole non solo luce, ma anche oscurità. La serenità, la buona coscienza, la lieta azione, la fiducia nel futuro dipendono [...] dal fatto che si sappia tanto bene dimenticare al tempo giusto, quanto ricordare al tempo giusto.

Questa facoltà di saper tanto bene dimenticare al tempo giusto si presenta quindi come una potenza per la continua reinvenzione di se stesse/i e del rapporto dell'individuo con il mondo, dal momento che, tramite il potere di cancellazione, l'individuo può immaginarsi e «inaugurarsi» ciclicamente. L'atto di dimenticare opera quindi attivamente nella costruzione dell'identità, potendo configurarsi talvolta come un agente culturale che lavora le forme dell'immaginario individuale e collettivo tramite la cancellazione.

È necessaria forse una piccola parentesi per distinguere i due principali modi con cui il processo di dimenticanza avviene solitamente: da una parte l'atto di dimenticare è paragonabile all'avere un pezzo di memoria mangiato, o un ricordo schiacciato, con il manifestarsi di spazi vuoti dati da queste sottrazioni. Dall'altra, il processo di dimenticanza, invece di basarsi su una rimozione, si sovrappone a determinati elementi preesistenti come se riuscisse a imporsi su ciò che esisteva prima.

Indipendentemente dal modo in cui opera l'oblio e nonostante la certezza dell'infinitudine della creatività umana, il processo di conoscenza - e quindi di edificazione di rapporti con il mondo - non procede unicamente in una logica di accumulazione. La sua crescita dipende in gran parte da una perdita continua: per inventare qualcosa di nuovo spesso siamo costretti a lasciarci alle spalle o a fare spazio a qualcos'altro.

Ma la dimenticanza non è una sorta di invasore che attacca e distrugge la memoria, anzi, è un suo complemento indispensabile che permette la crescita e il cambiamento dell'archivio personale e collettivo di ognuno e di tutti noi.

Siamo quindi davanti all'abbozzo di due "teorie dell'oblio": una attiva e l'altra passiva. Quest'ultima si sofferma sul modo di svanire, di cancellarsi, come succede a un manifesto che sulla strada schiarisce sempre più fino a sbiadire del tutto. La teoria dell'oblio attivo invece, suggerisce che il nostro cervello è capace di sviluppare notevoli criteri selettivi in modo da fare spazio a nuovi elementi che desideriamo ricordare o che si impongono nella nostra mente. Infatti, in Poesia e Verità, Goethe confessa la sua necessità di liberarsi di tutti gli elementi (oggetti, immagini, o altri, soprattutto legati all'infanzia) che potessero innescare nella sua memoria processi di ricordo e che quindi gli togliessero la concentrazione sul (suo) presente. Il testo, giustappunto, è stato commentato da Freud nella sua rivista Imago più di cento anni dopo, nel 1917.

Spostandoci dalle approssimazioni filosofiche verso il campo dell'arte contemporanea, vorrei riferire un caso che mi sembra molto pertinente sul rapporto tra memoria, identità e reinvenzione di benessere, soprattutto perché non parte dalla definizione di individuo, ma dalla relazione che questo intrattiene con lo spazio in cui vive.

Si tratta di una ricerca esaustiva intitolata *The J Street Project* che l'artista Susan Hiller ha realizzato mentre era ospite del DAAD a Berlino nei primi anni del 2000. Una volta in Germania, Hiller ha verificato che molti luoghi conservavano, nella loro denominazione, la radice relativa alla comunità che lì in precedenza risiedeva. Infatti, passeggiando per le strade di Berlino, ha identificato molti toponimi che dovevano il loro nome ai precedenti abitanti ebrei (juden in tedesco): per esempio *Judenstrasse, Judendorf, Judenbof, Judenweg, Judengasse...* Da questa costatazione l'artista ha sviluppato un progetto durato circa tre anni, nei quali ha rintracciato e documentato quei luoghi. I risultati della ricerca sono stati poi presentati in un libro e in un'installazione fotografica.

Quello che possiamo vedere è che talvolta la dimenticanza delle origini dei nomi dei luoghi si presenta come un meccanismo che riesce a cancellare dalla memoria gli eventi più drammatici del nostro passato recente. Nella serie fotografica, l'artista presenta l'archivio di tutte le 303 località individuate. Ciascuno di questi posti, ora sereni e tranquilli, contrasta con il nero passato che evocano: sembra che la serenità di quelli che vi abitano possa avere luogo tramite un processo di oblio (o di "rimozione" per utilizzare un vocabolo psicoanalitico), nel quale il moderno uso della radice etimologica *Jude* si trasforma in un nome qualsiasi, senza connessioni al passato. Con questo progetto Hiller ci può far riflettere sul modo in cui ci relazioniamo quotidianamente con lo spazio sociale e, per l'appunto, sulle potenzialità costruttive della dimenticanza.





2. Lo Sguardo Camp

Mi è sembrato utile iniziare con un cenno al rapporto tra perdita di memoria e identità per focalizzarmi, in questo secondo momento, sul modo in cui i processi di soggettività possono condizionare lo sguardo, come è stato proposto da Susan Sontag nel suo saggio *Notes on Camp*, scritto nel 1964 e pubblicato all'interno del volume *Against Interpretation and other essays* (1966).

Non cercherò di trovare una traduzione per il termine *Camp* perché mi sembra che sia uno di quegli inglesismi che vale la pena mantenere, per non togliere la ricchezza di sfumature che la parola contiene: è simultaneamente un sostantivo - significa luogo di occupazione temporanea - e un aggettivo - un modo stravagante di essere o di comportarsi, spesso effeminato e ostensivo, ma anche un modo di guardare innocente, idealistico, sentimentale. Ugualmente manterrò la C maiuscola nel testo, rispettando le scelte stilistiche dell'autrice.

Notes on *Camp* mi interessa perché, nonostante sia una proposta di definizione di un canone del *Camp*, ci offre una meravigliosa riflessione sulle modalità di guardare e di pensare che sono permesse, appunto, dallo sguardo *Camp* stesso. Sontag suggerisce che la sensibilità che chiamiamo *Camp* ha un rapporto strettissimo e costante con la creatività e quindi anche con l'arte.

Leggendo queste Notes ho notato l'esistenza di certi paradossi e contraddizioni interne che mi hanno incuriosito molto, come spesso succede con le cose che non riusciamo completamente a inquadrare o a capire. Mi sono chiesta se c'era possibilità di risposta a questi ossimori che sicuramente evidenziano il carattere prismatico del pensiero di Susan Sontag, tanto quanto la natura cangiante e inafferrabile delle identità e sensibilità *Camp*.

Devo confessare che sono state le parole iniziali di questo saggio che mi hanno animato a partecipare a questo incontro, poiché esse sono un invito per una persona come me ad avventurarsi nell'analisi sull'identità Camp. Nell'introduzione leggiamo: for no one who whole heartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it. Cioè, nessuno che condivida pienamente una certa sensibilità è in grado di analizzarla: può soltanto, indipendentemente dalle sue intenzioni (e dalla sua sessualità aggiungerei), esibirla.

Dopo questa introduzione, Sontag formula una prima definizione: Camp is a certain mode of aestheticism. Not only is there a Camp vision, a Camp way of looking at things. Camp is as well a quality discoverable in objects and the behavior of persons. Camp è quindi una sensibilità, uno sguardo: una possibilità di vedere e di relazionarsi esteticamente con se stessi e con gli altri. Di vedere il mondo come un fenomeno estetico. In questo punto mi sono confrontata con una prima contraddizione. Se da una parte Sontag sostiene che il Camp non è soltanto uno sguardo, un modo di vedere, ma anche una qualità che può essere attribuita a oggetti e comportamenti, a me però sembra chiaro - per una semplice costatazione fenomenologica - che la scoperta e la classificazione sono proiezioni effettuate da un soggetto più o meno in grado di avere tale sensibilità. Ritorno quindi all'idea che Camp è un certo modo di vedere e capire le cose, motivato da una consapevolezza o da una propensione a quello sguardo.

Esistono certe figure precise (oggetti, azioni, persone) che informano l'immaginario *Camp*:

- Lampade Tiffany e l'estetica dell'Art Nouveau;
- I film Scopitone (gli antenati dei *video clip*, che venivano proiettati in una sorta di jukebox);
- Il balletto del Lago dei Cigni;
- Le opere di Jacopo Bellini;
- King Kong di Ernest B. Schoedsack;
- I primi fumetti di Flash Gordon;
- Î vestiti delle signore degli anni Venti, che si ispiravano alle illustrazioni di Aubrey Beardsley per i testi di Oscar Wilde e, in generale, tutto l'Aesthetic Movement svoltosi a cavallo tra l'otto e il novecento.

Questi elementi contengono un'evidente componente di artificio. Sontag arriva a sostenere che niente nella natura può essere Camp, soltanto le sue rappresentazioni: il che ci fa capire come l'iconografia Liberty e dell'Aestheticism - entrambe costellate di riferimenti mimetici al mondo vegetale e animale - siano così strettamente relazionate con la sensibilità Camp.





Ma non sono soltanto figure e oggetti a declinare il Camp. Infatti, l'importanza dell'elemento di artificio può anche condizionare l'intimità e gli affetti: as a taste in persons, sostiene Sontag, Camp responds particularly to the markedly attenuated and to the strongly exaggerated [...] the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one's sex. What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine.

Si parla di un vero e proprio piacere del capovolgimento, dato dal tradire la natura stessa fino a nasconderla con il suo opposto.

La questione dell'«artificializzare» la natura è ripresa attraverso una minima, ma fondamentale, sfumatura grammaticale: Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp". Not a woman, but a "woman". Il Camp non considera le cose in sé stesse, ma l'idea delle cose: il loro modo di essere rappresentate o di rappresentarsi. Riguarda sempre l'idea dell'idea.

Sull'esempio usato per illustrare questa possibilità di «vedere tra virgolette» ho di nuovo qualche perplessità. Sontag cita il film *La Dolce Vita*, in cui Federico Fellini ha chiesto ad Anita Ekberg di recitare nel ruolo di se stessa. E infatti, vediamo l'attrice svedese che si fa chiamare

con il suo stesso nome e si muove sullo schermo "dentro" alla persona della sua stessa persona. Non dimentichiamo però che questa volontà non è spontanea o voluta dall'attrice, ma parte da una richiesta del regista. Un ulteriore strato viene aggiunto quando, vent'anni più tardi, in Intervista, Fellini riprenderà la Ekberg e Mastroianni - decisamente nostalgici ed invecchiati - mentre riguardano e commentano alcune scene de *La Dolee Vita* proiettate in un cinema improvvisato. Alla Ekberg, viene di nuovo richiesto di essere se stessa mentre assiste alla sua autorappresentazione.

Sull'importanza del contesto e del fattore tempo, Sontag aggiunge un pensiero fondamentale: the question isn't, "Why travesty, impersonation, theatricality?" The question is, rather, "When does travesty, impersonation, theatricality acquire the special flavor of Camp?". Come constata Nelson Goodman nel capitolo quarto di Vedere e Costruire il Mondo, la domanda pertinente spesso non è «cosa è l'arte?» ma «Quanto è arte?». Vorrei lasciare il saggio di Sontag sotto questa sfumatura e, parlando di arte, affrontare un paio di opere in cui lo sguardo Camp appare in modo molto curioso.

Partiamo da un'opera dell'archivio di Walid Raad/The Atlas Group, un video che Raad presenta come realizzato da un soldato libanese, l'Operatore n.17, a cui è affidato il controllo di una telecamera di sorveglianza di una zona pedonale della Cornice, una popolare passeggiata nel litorale di Beirut. Il militare, invece di verificare eventuali comportamenti sospetti o pericolosi, usa la videocamera per guardare e riprendere il tramonto. Proprio lui, che rappresenta l'autorità, sovverte la sua funzione e il motivo che lo porta ad essere in quel luogo tramite uno sguardo e una sensibilità del tutto personali, emotivi: romantici quasi. Potremmo parlare della propensione Camp di questo militare?

I only wish I could weep (2002), questo il titolo dell'opera, ci permette di osservare in modo molto chiaro le possibilità estetiche di uno spostamento di sguardo: da una funzione maschile di controllo si passa ad una tonalità emotiva completamente diversa, dal momento che tutti i giorni questo operatore rivolge la telecamera verso il sole all'ora del tramonto. Ma la mia scelta è anche guidata da un altro motivo. La lettura di Sontag sul Camp è molto vicina al cinema, o meglio, alla nostra capacità e desiderio di credere al cinema. Infatti, il modo in cui guardiamo un film, soprattutto se ha una trama che ci appassiona, innesca quella che gli inglesi chiamano la willing suspension of disbelief, cioè la sospensione dello scetticismo. Di fronte allo schermo interrompiamo il nostro giudizio, la nostra capacità critica, la nostra perplessità davanti alle contraddizioni e ci abbandoniamo alla magia del cinema. Walid Raad, l'inventore dell'Atlas Group, spesso lavora proprio su questa dimensione, come abbiamo potuto osservare nel video che abbiamo visto. Includendo la "documentazione" di un gesto anomalo all'interno del denso archivio sulla memoria storica del Libano che egli stesso costruisce, Raad ci spinge ad innescare questo tipo di sospensione della incredulità. E precisamente: ci piace credere che un archivio funzionale contiene un documento 'invalido' o sui generis in cui l'operatore di controllo ha spostato la sua attività verso un campo altro, quello del piacere sensibile; noi sappiamo però anche che questa è una operazione di finzione, dal momento che è ovviamente l'artista stesso ad aver realizzato questo video, inserendolo all'interno dell'archivio che

Uno degli elementi più interessanti nei pensieri sul *Camp* di Susan Sontag, che si relaziona con questo lavoro di Walid Raad, è il continuo sbalzare tra natura e artificio, fra realtà e finzione, fra credere e non credere. Questo mi ricorda i versi di Pessoa nella sua *Autopsicografia* (1931):

Il poeta è un fingitore. Finge così completamente da fingere che è dolore il dolore che davvero sente.

3. Il futuro appartiene ai fantasmi

Nella prima parte vi ho parlato di memoria e mi sono quindi calata nella dimensione del passato. Nella seconda ho cercato di riattivare nel presente il testo di Susan Sontag sul *Camp*. Adesso invece, attraverso quest'ultimo episodio, vorrei spostare lo sguardo verso il futuro.

Continuando nel campo dell'immagine in movimento, vi vorrei proporre un film che il regista Ken McMullen ha realizzato nel 1983, *Ghost Dance*: un'opera anche questa con tanti strati interpretativi diversi, anche perché McMullen si interroga sull'immaginario costruito attorno alla figura del fantasma e sul possibile rapporto esistente tra fantasma e cinema. O meglio, in quest'opera McMullen si interroga sulle credenze e i miti che circondano l'esistenza dei fantasmi, confrontandole con la natura stessa del cinema e con il veloce alternarsi di immagini visibili - come un miraggio - per pochi secondi. Questo pensiero si espande durante il film, fino ad arrivare al rapporto tra vita e cinema.

La pellicola segue una doppia linea di sviluppo. In un primo ramo, più narrativo, viene dipanata una trama incentrata su due personaggi femminili che si muovono tra due grandi città Europee, Londra e Parigi. La seconda linea è invece una conversazione con il filosofo Jacques Derrida. Alternandosi all'azione delle due figure femminili, vediamo Derrida che parla su delle questioni centrali per il suo pensiero: la scrittura, la presenza, l'assenza, la traccia e, appunto, la questione del fantasma. Ci sono momenti in cui queste due linee di sviluppo del film si connettono, quando il filosofo interagisce direttamente con le due donne.

Nel riflettere sul fantasma e nella sua ontologia tra passato e futuro, tra ricordo e apparizione, chiudo questa serie di pensieri, tornando alla questione iniziale della memoria e della sua cancellazione e ri-emersione. Oltre al film di McMullen, vorrei condividere con voi un brevissimo intervento del filosofo Bernard Stiegler, uno dei grandi pensatori francesi contemporanei, sul film stesso. Stiegler ci parla del rapporto tra percezione e finzione, vero e reale, per arrivare a una complessa analisi dei meccanismi che connettono desidero, pulsione, spettro, libido e capitalismo. Se per Derrida il futuro appartiene ai fantasmi, Stiegler, invece, preconizza che *il futuro appartiene al terrorismo*.





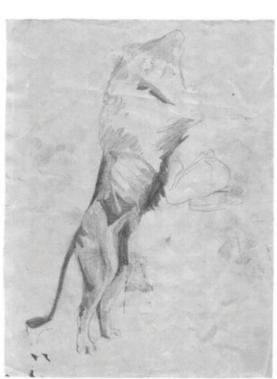
- 1,2 Chiara Fumai, Archivio Nico Fumai (1963-1985) Mixed media, 2007-2009
- 3 Chiara Fumai, *There is something you should know*, Vista della sala meditazione della S.I.S. (Scuola Iniziatica Smithiana), presso il MACRO, Roma. Prodotta da Nomas Foundation, 2011.
- 4 Chiara Fumai, *There is something you should know*, 2011. Installazione e performance, lingua: italiano/inglese.
- 5 Chiara Fumai, *Portrait of Annie Jones*. Fotografia b/n, dimensioni variabili, 2010 6 Chiara Fumai, *A Guided Tour*. Fotografia di documentazione della performance, grazie a J. Miliani, 2010.









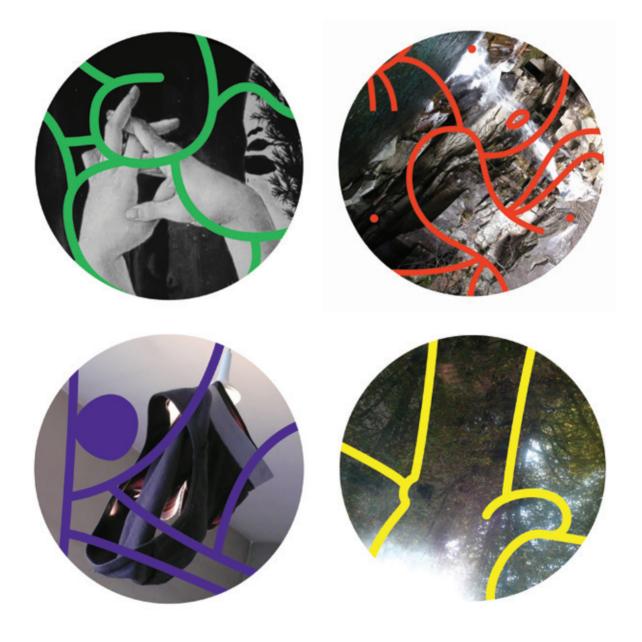


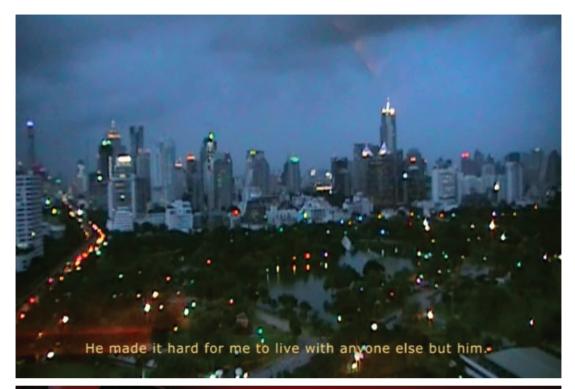














He made it hard for me to live with anyone else but him.

I met him when I started working at Dusit Thani hotel, I cannot remember the exact year.

At the Dusit Thani we all started from the bottom as we were the first group of employees hired.

We were with the hotel since its opening, a pilot group you may say.

We did everything ourselves from cleaning guest rooms to cocktails mixing.

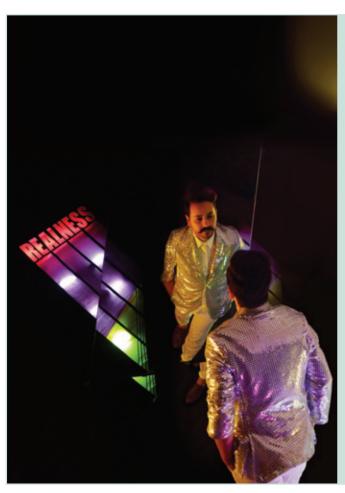
Everybody needed to learn how to be a bartender.

However, we did not have to take care of the hotel's account, that was responsible by the back office.

Food and beverage were in charge by chefs.

We were trained by foreigners for everything in terms of service.

My husband was in the navy before he resigned and joined the Dusit Thani team.



Antonio Barletta Paris is burning di Jennie Livingston (1990)

SHOW-BIZ IS NEVER FOR EVER

Mi guardano? Parlano di me? Cosa dicono di me?

Diventare famosi, può essere molto semplice. Regola fondamentale "tutto per lo show business", niente scuse solo

menzogne.
Brucia la tua vita precedente, non esiste, eri niente, lascia il lavoro Brucia la tua vita precedente, non esiste, eri niente, lascia il lavoro e qualunque cosa ti possa tenere lontano dai magazine, non avere contatti con i tuoi parenti tranne nel momento in cui deciderai di ucciderli o per avere dei rapporti sessuali con loro.

Il sangue e le morti apparenti, ti assicurano una presenza maggiore sulle scene rispetto alle droghe e all'alcool.

Trasforma la tua vita in una campagna pubblicitaria, fai in modo, che ciò indicaparabili pordara di estrica quatro escociato el truo populare.

riasionna ia di vita in una campagnia pubblicitaria, iai in induo, che sia indispensabile parlare di cattivo gusto associato al tuo nome, esagera in tutto. Muori.
Ricorda tutti vogliono essere famosi, ma solo tu puoi riuscirci, anche da morto, perché sei sempre stato il migliore. Quell'atteggiamento arrogante ti sarà utile.





Chiara Fumai A movie by Jack Smith tecnica mista, 2012

In questa società la vita, nel migliore dei casi, è una noia sconfinata e nulla riguarda le donne: dunque, alle donne responsabili, civilmente impegnate e in cerca di emozioni sconvolgenti, non resta che impegnate e in cerca di emozioni sconvolgenti, non resta che rovesciare il governo, eliminare il sistema monetario, istituire l'automazione globale e distruggere definitivamente il sesso maschile. Oggi e' tecnicamente possibile riprodursi senza l'intervento dei maschi (o persino senza le femmine) e produrre soltanto femmine. Dobbiamo cominciare a farlo subito. Il maschio e' un incidente biologico: il gene y (maschio) e' un gene x (femmina) incompleto, vale a dire una serie incompleta di cromosomi. In altre parole il maschio e' una femmina mancata, un aborto ambulante, abortito a livello genetico.

60-22-05,188 --> 60-22-05,968 Become Same, not to be attractive 00-00-14,781 --> 00-00-14,80 86901803 FILMS Personn 00-19-15-152 --> 00-08-16-515 5-18-168, 100-168 100-200-7-18-1685 76 00-22-04-018 --> 00-22-09-186 Bot in new come of ment, we needed need't had been 61-18-61-617 -> 61-18-68-818 Pubble 100000 7000 81000 7778 98-14-67,798 --> 68-18-68,794 00-22-14,090 --> 00-22-14.081 Tox account tox comman toxic toxic scenar as 81-14-24,760 --> 61-14-24,70 80-16-20,486 --> 60-16-22,761 Enter these black pry 16 the assess 00 23-21,675 --> 00-23-29.201 1 600, von'es second es... vo casos NA 00-16-32-865 --> 00-16-34-875 00-16-32-865 --> 00-16-34-875 00-16-32-865 --> 00-16-34-875 91-18-04-180 --> 91-18-04-171 7 10000000, 107-000 700 7000000 61-18-04-618 --> 61-18-12-818 50 Marc of the Patr Linear In Str. 1888 60-22-17,165 --> 60-22-18,162 Yes'es ten bres 00-18-00,512 --> 00-18-02,041 60:22:18,600 --> 60:22:12:10 Box or Manager Victories Asset 61-18-18-19 --> 61-18-17-11 2000 100 8000, 80000 100 74000 M 00-23-12-671 --> 60-23-14-624 fr course, or course lease our 80-18-18-19 -> 60-18-17-207 Ser seer IR 80-01-02,896 --> 00-01-00,729 The mean or reseas years on a man nailes Tana Describes 00-18-18-187--> 00-18-18-796 Team news years 60:22:56,261 --> 60:22:57,250 femor 17, Femor 17 60-22-17-174 --> 60-22-18-767 Sc 1888 00-01-08-002 --> 00-01-12-018 000 FORETON ARCHITE 15 DEPARTMENT 61-18-08-201 --> 61-18-05-207 51-8000 of the fact London in Mr 200 60 22-19-678 --> 60-27-62-667 Black TARREST, THE THE ARRIVE 00-20-07-050 --> 00-20-05-08 01-00-10-0-10-0 00 to 10,700 --> 00 to 17,510 less reasons or nearest 60 to 29,289 --> 60 to 20,688 Secure 60: 91: 99,880 --> 60: 91:12,102 1 as Januaria 60-21-60-100 -> 60-21-67-122 80-21-60-100 -> 60-21-67-122 93-19-78-607 --> 60-19-60-606 Page Free Leans 80-06-19-679 --> 60-06-21,598 Torr and Reserves 60-22-07-266 --> 60-21-06,007 1 mm** week 60, 60, 57, 688 --> 60, 60, 59, 360 Sees and 60: 66: 60, 267 --> 60: 66: 61, 761 Sense area 80-04-21,482 -> 40-04-21,479 Day contan's new year, or new corns or 80-25-68,750 --> 60-25-16,753 Sevende some somes som som rose, I've som annox 90-25-14-470 --> 90-25-17-850 1 800'5 800-17 90000 40005 1 80 00: 67: 51, 668 --> 00: 67: 51, 182 Dates mart 81-19-18-658 --> 85-19-51,887 8118668 Koronomo 69 -25-18, 140 --> 50-25-20,479 | 1 000 Y 800 Y 800 Y 800 W 800 Y 61-10-02,620 --> 62-10-00,61 8180 Torus 80-25-35-380 --> 80-25-39-870 Tor come to their selections... rea year reserved 61-14-14,407 --> 61-14-07,780 0436 Cross 80-21-26-216 --> 80-21-26-261 Dox manage of their finance by, in an excess 00:13:95,689 --> 00:13:56,653 96 968*1 9679 76 96807 AFTER 96 7665 7665 86695448 60-50-50-600 --> 60-50-60-602 50-60-50-60 68 -23-18-400 --> 00-23-18-618 1 -000 -700 -00 -00-00-00-00 80: 50: 64, 623 --> 60: 50: 50: 60 05-20-05,252 -> 05-20-05,662 PRODUCTS LIMBS Name -Comm 68 22 (H.797 --> 00-21-62,526 District. I been room manager washing about 61 (7-10, 104 --> 61-17-16, 754 61-20-08,480 --> 61-20-07,424 31860108 OF PROTOGRAPHY LIBO Per-20-08-24-599 --> 03-08-50-007 W'ss at strong control on the same and as 62-67-06,896 --> 62-67-08,487 Door-Come TA 00-00-12,117 --> 00-00-12,116 Monte of State Conf. 80-25-80.470 --> 80-25-80.807 1 800'0 800 A 00000, 1 0000 VO 9400 A 177000 SECTION TO 63-20-09-608 -> 62-20-12-368 101708 1988 Serva-Coura 61-67-13-767 --> 61-67-16-268 1 marks** name a marks on a bone rome 80-22-03-809 --> 00-22-03-030 Lates on, T may your was your accordance 63-20-12-108 --> 61-20-21-018 887 1088CTM 12 Lo Com 61 (17-16, 611 --> 61-17-18, 766 80-25-06-762 --> 60-25-08-862 50 mar same and row on some 41-17-21-017 -> 61-07-27-202 dos no nos reconentes en accesso

Claudia Rossini

Goodbye Dragon Inn di Tsai Ming-liang (2003)

I don't have to make the choice, I like girls and I like boys I don't have to make the choice, I like girls and I like boys

I, you, he together, come on, baby let's go I, you, she together, come on, baby let's go Whips, crops, canes, whatever, come on, baby let's go Cuffs, chains, shorts or leather, come on, baby let's go I, you, he together, come on, baby let's go I, you, she together, come on, baby let's go

[dalla canzone I U She, album Fatherfucker, Peaches, 2003]

oooh! good point. play the song and come out that way. too bad this song came out 20 yrs after i came out as bi....good point! it's not exactly subtle. and that's not a bad thing. btw i met peaches last year. she's hot. she felt me up. played with my breasts. it was fun. i have a pic to prove it. this song is to the point naughty.

[commento di Lysami al video con la stessa canzone su YouTube, postato da jotunheim89 in data 22 ottobre 2010]

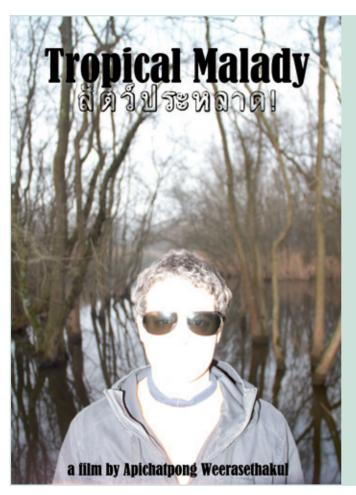


Dafne Boggeri

The Killing of Sister George di Robert Aldrich (1968)

Il soggetto del manifesto è un'illustrazione isolata dal poster originale del film *The Killing of Sister George* l'immagine di una testa femminile 'abitata' da un corpo di donna. Uno degli aspetti che mi ha colpito di più del film sono stati gli spazi, l'accento sulla dimensione architettonica dell'identità, sui confini domestici, intimi, privati e pubblici con i quali ci si confronta, perimetri fluidi che accolgono il visibile / invisibile delle nostre vite e delle nostre dinamiche relazionali e che hanno come vertice estremo il luogo del nostro pensiero, la testa. Se la testa è uno spazio, questo spazio è abitato anche da una donna lesbica, che anche se invisibile esiste, come tante altre cose. Chi accoglie, senza paura del confronto, questa e le altre realtà GBT è Queer a prescindere dalla propria identità.

EVERYBODY HAS A LESBIAN IN THE HEAD



Daniele Pezzi

Tropical Malady di Apichatpong Weerasethakul (2004)

Il legame che si sviluppa nella prima parte del film sembra ricalcare lo schema tipico dell'innamoramento ovvero dal primo incontro fino all'esplodere della passione. Tuttavia alcune sequenze mostrano due protagonisti non completamente risolti nella loro identità sessuale e incapaci di capire le loro pulsioni. Tong, che viene da un contesto rurale, prima scambia intriganti sorrisi di intesa con una ragazza seduta sul lato opposto del tram e poi subisce con naturalezza l'approccio del soldato. Lomnoi, contrariamente ai suoi analoghi nel cinema gay, è un militare pienamente omosessuale e cosciente dello slittamento continuo dei ruoli e del gioco paziente della secuzione. Tong invece è servile, abituato a faticare per sonravivere e ad acettare il cosso degli eventi. Il rapporto a faticare per sopravvivere e ad accettare il corso degli eventi. Il rapporto che si sviluppa tra i due è basato sulla naturale tendenza dell'amicizia a diventare sensualità e condivisione del piacere talvolta anche carnale. Il ragazzo di campagna però sembra mutare lentamente e finisce per somigliare a un animale selvaggio: sfugge il compagno e forse lo illude, gli lecca la mano come farebbe un cane, e subito dopo scompare nella gli lecca la mano come farebbe un cane, e subito dopo scompare nella notte. Nella seconda parte del film, Lomnoi diventa improvvisamente una guardia forestale incaricata di cacciare una pericolosa creatura zoomorfa, si nasconde e vaga silenziosamente per la giungla cercando di mimetizzarsi nella natura e di pensare con il cervello della preda. Tong è una bestia sfuggente ed erotica nella sua nudità. Il rapporto che li lega non può essere più spiegato con la dicotomia gay/etero ma è una contrapposizione che viviamo dall'interno come se venissimo continuamente trasportati dalla mente di uno in quella dell'altro, in una condizione fluida dell'essere. L'identità dei protagonisti si frantuma e si condizione fluida dell'essere. L'identità dei protagonisti si frantuma e si ricompone continuamente assumendo personalità nuove. Il personaggio filmico cambia aspetto e caratteristiche psicologiche con la rapidità che solo un creatore potrebbe conferire. In *Tropical Malady* la frantumazione dell'identità diventa scomposizione della narrazione e instaura un senso di magia e mistero avvolgente. Lo stesso fenomeno che osserviamo negli ultimi film di David Lynch, in particolare *Mullbolland Drive*, anche questo diviso in due parti consesse da un exerto diviso. Nella mo negli ultimi film di David Lynch, in particolare Mullholland Drive, anche questo diviso in due parti connesse da un evento magico. Nella prima le protagoniste sono amiche e amanti. Betty somiglia a Tong. E' una ragazza che si trova catapultata a Los Angeles dalla campagna americana; è una persona semplice, ed entusiasta. Rita, invece, è un mistero, una tabula rasa che esprime liberamente la sua attrazione fisica e affettiva per la nuova amica volenterosa di aiutarla. In seguito diventa chiano che in realtà Betty e Rita sono solo due lati della stessa persona. Due personalità che emergono dall'adattamento a un habitat mutato e ostile come quello di Los Angeles. Esattamente come la natura di Tropical Malady, con il suo richiamo selvaggio, in grado di trasformare i protagonisti in entità di puro istinto dove il limite tra violenza atroce e amore passionale si confondono inesorabilmente. amore passionale si confondono inesorabilmente.



Margherita Morgantin Je, tu, il, elle di Chantal Akerman (1974) Con Chantal Akerman, Niels Arestrup, Claire Wauthion





Je. Rarefatto diario visivo in una stanza: 28 giorni e oltre, in attesa; il tempo è dilatato senza fine, lo sguardo trova dolorosa precisione: aspetto di credere in dio o che tu mi spedisca dei guanti per uscire al freddo. L'arredamento interiore regola quello della stanza, il tempo personale e meteorologico regola il ritmo del racconto, (per quattro giorni nevica) il desiderio, in deriva informe, è motore dell'azione naturale e del tempo improduttivo. del tempo improduttivo. La durata di una mutazione che rende possibile guardarsi, restando

La durara di una mutazione che rende possione guardatos, condentro al corpo.

"Il mio corpo è il contrario di un'utopia, è ciò che non è mai sotto un altro cielo" (Michel Foucault, *Il corpo, luogo di utopia*. Ed. Nottetempo).

Ho mangiato cucchiai di zucchero dal sacchetto.

La fine dell'attesa e di una prigionia autoimposta diventa la libertà di un viaggio randagio, prendendo un passaggio all'alba, da un composita di la comp

è spettatrice diretta della guida del tir nell'autostrada notturna, del racconto, e del suo desiderio di lui. Il desiderio di lui e il desiderio di essere lui si sovrappongono e si confondono, essere ed avere mutano prospettive esistenziali. Il viaggio é questo gioco interiore di specchi, e di sguardi negli specchi nei bagni di una stazione di servizio. Elle è l'arrivo possibile, non mi va che rimani...

Camilla Seibezzi

Camilla – Vi racconto una cosa successa in Consiglio Comunale. Nello Statuto del Comune di Venezia c'è scritto che l'Amministrazione combatte qualsiasi forma di discriminazione relativa alla religione, all'etnia, al ceto sociale e alla "condizione" omosessuale. Recentemente abbiamo apportato in Consiglio comunale una serie di cambiamenti a tutto il testo dello Statuto e volevo cambiare quella parola "condizione", inserita nel 1994, tra i primi in Italia, per tutelare le persone gay e lesbiche, ma che ora suona con un'accezione negativa.

Ho chiesto dunque che venisse corretta in "orientamento" sessuale. Ho aspettato fin quasi la fine della commissione, per vedere se qualcuno toccava il tema. Nessuno. Allora ho parlato io. Si sono sollevate a quel punto tante di quelle obiezioni, insomma si è ripetuto tutto ciò che potete aver letto sui giornali rispetto alla bocciatura della legge contro l'omofobia presentata da Paola Concia. Anche nella maggioranza di centro-sinistra mi chiedevano di rinunciare, cercando di convincermi che non era inteso in senso discriminatorio.

Nessun problema a bersi lo spritz tutti insieme, ma se vai a toccare un tema caldo tipo cos'è la "famiglia", le resistenze sono ancora molto forti e conseguenti ad un'incredibile disinformazione o anche semplicemente una mancata conoscenza delle cose. Quando ho proposto, nella Commissione che presiedo, di parlare di "cultura delle differenze" e dei diritti di cittadinanza per gay e lesbiche, i miei colleghi mi hanno detto: "ma noi non siamo informati". Io ho risposto: "ma nemmeno io sono un ingegnere meccanico o un commercialista, eppure vengo, mi informo, chiedo, discuto, faccio riferimento a dei tecnici e a le persone che mi circondano e voto, su opere pubbliche e bilancio. Perché tu non fai la stessa cosa con i temi Lgbt?"

Un'altra domanda che ho fatto è stata: "ma, anche all'interno di questo Consiglio comunale, siamo sicuri che gli eterosessuali sono in maggioranza numerica? Cosa significa dirsi etero o gay? Perché lo si dichiara? Perché lo si tiene nascosto? La differenza potrebbe stare nel fatto che io lo dico e quello che mi sta accanto no per esempio? Cosa c'è al di là degli stereotipi effeminato/non effeminato?".

La risposta è sempre un atteggiamento di sorpresa ma non di impegno. E' difficile che la gente in sede istituzionale cambi atteggiamento. Sicuramente c'è una resistenza molto legata alla Chiesa, ma non solo nei partiti di destra, anche in quelli di centro-sinistra; quest'ultimi hanno problemi ancora enormi su questi temi. Un ordine sociale ed economico che si vuole cristallizzato ma non cristallino.

Fabio - Questo ha a che fare solo con le tattiche per avere consenso? O è di cultura politica?

Camilla – Le tattiche del consenso politico per alcuni riassumibili nella paura di perdere voti, sono prospettive ancora molto in voga ma incredibilmente inadeguate. Nel mio caso, mi hanno proposto di candidarmi un giorno prima di chiudere la lista, in città tutti sanno che sono lesbica, tutti sanno che la mia compagna ed io abbiamo una figlia e ho raccolto i voti di circa trecento persone in meno di un mese senza il supporto di alcuna campagna elettorale. Non c'è più quindi una resistenza di ordine intimo, culturale, profondo.

Fabio - Vale a dire: credono di avere più consenso o di non perdere voti, mantenendo il silenzio e anzi osteggiando l'apertura su tutta questa questione di cittadinanza?

Camilla - io sono stata votata anche da gente di Chiesa, sinceramente credenti e praticanti, dai giovani ai settantenni. Mi ha fermato una signora che non conosco, l'altro giorno e mi ha detto: "ho sentito che hai una bambina", ed io: "sì, sì, l'ho avuta con la mia compagna". Lei mi ha risposto: "Lo so...e ti ga fato ben, hai fatto bene" (risate)

Fabio - vuoi dire che la sfera sociale è comunque molto più aperta, più comprensiva, più inclusiva di quella politica, che invece sembra più arretrata o più cinica?

Camilla - Secondo me è spinta da due forze. La prima è quella che ben descrivi già nella domanda. Rispetto a trent'anni fa la società è più consapevole di quanta ipocrisia ci sia spesso nelle posizioni più conservatrici. Penso in primo luogo alle prese di posizione della Chiesa cattolica - potrei citare altri gruppi di riferimento - cito il più facile. Difficile dire se ci sia più accettazione, sicuramente esiste più familiarità col tema, di omosessualità se ne parla molto sui giornali e in televisione. Allo stesso tempo molta gente è stanca della classe politica anche per questa ipocrisia nei comportamenti individuali, negli stili di vita, di fronte ai grandi principi, alle false rettitudini, spesso senza nessun fondamento.

Fabio - il fatto che Venezia sia una città d'arte, piena di eventi culturali, non ha costituito una specie di porto franco in cui sentirsi più al sicuro? Penso al nostro gruppo di donne e uomini over 65. Anche loro ricordano la Peggy, la Biennale, la Fenice, persino chi faceva lavori umili ed operai. Questo clima culturale aperto ha aiutato, secondo te, le persone gay e lesbiche a sentirsi più tranquille e più libere?

Camilla: secondo me in parte si, più come una specificità della comunità gay lesbica transgender, che una sorta di cultura pervasiva che avrebbe illuminato d'immenso la città...

Elena - Come dire: con la scusa che l'arte permette tutto, l'arte libera tutti...

Camilla — Sicuramente. Mettiamola così. Ormai è dato certo, anche dalle ricerche di Richard Florida: tutti gli studiosi che hanno lavorato sulle riqualificazioni territoriali, attraverso i processi culturali, hanno proprio esplicitato che eterogeneità della popolazione, fattori di crescita, tolleranza e comunità omosessuali sono dati comuni ai luoghi dove più si sono sviluppate le industrie creative,. Non solo in aree già ricche di patrimonio o infrastrutture culturali, ma anche in città meno note e più isolate, dal Nord del Canada alla Silicon Valley.

Francesco- lui l'ha trasformato addirittura in un indice: per sapere quanto è creativa una città, ha calcolato anche quant'è la popolazione omosessuale...

Camilla – sì, il grado di apertura e di visibilità che ha la città.

Elena – però rischiamo di riprodurre anche noi degli stereotipi...

Camilla – per me è un virus positivo. Quello che mi colpisce è che spesso capita di trovare una persona stra-colta anche di sinistra, che vanta molti amici gay, ma se avesse un figlio gay sarebbe una tragedia...



Tomaso – chissà, forse è ancora un problema nominale più che sostanziale. Simbolico. Penso alla Littizzetto che dice perché non lo chiamate gaynomio invece che matrimonio...

Camilla – E' un problema nominale, è evidente. E' vero che la gente ti vota perché si fida, va oltre la tua identità. Tuttavia nelle settimane precedenti le elezioni di Milano e Napoli ci sono stati degli attacchi verbali di una omofobia pesantissima, eppure perdenti. Dunque, il ceto politico si affanna ad inseguire il centro, i moderati. Poi scopri, invece, che è proprio il centro che non rappresenta l'ago della bilancia. La gente ha reagito a questi attacchi. De Magistris e Pisapia hanno vinto le elezioni nelle due città parlando apertamente di diritti e di famiglie di fatto. Anche Vendola parla apertamente di diritti e della sua

omosessualità pur sottolineando costantemente la sua matrice cattolica praticante.

Francesco – lui ha pianto così tanto la morte del Papa durante la sua campagna elettorale, fino a decidere di annullare la festa di chiusura...

Camilla – dunque, è un problema nominale ma ha una sua profondità e un suo peso. Anche in Comune lo sento tantissimo. Tuttavia non è mai riferito alla singola persona, a me e alla mia famiglia. Ora per esempio ai vernissage invitano spesso me e la mia compagna, esplicitamente. E questo forse dipende dal fatto che comunque ci vedono come una famiglia, in un certo senso. Sto assieme alla mia compagna da dieci anni...Impressiona piacevolmente veder scritto negli inviti istituzionali il nome mio e delle mia compagna.

Elena – che non è il "porta chi vuoi"...(risate) Nel vostro caso pesa molto il fatto che avete una figlia...

Camilla – sì, certo, questo ci ha aiutato. Ti considerano madre. Prende una connotazione darwiniana, benedicono la prosecuzione della specie (risate)

Tomaso – l'omosessualità è come se fosse diventata un ermafroditismo dell'anima, per dire che non è la differenza sessuale, con il riconoscimento anche della tua famiglia, è fatta...sembra il film *Freak*.

Elena – ma quando la tua compagna era incinta, lo sguardo degli altri era cambiato?

Camilla – credo di sì, a livello istituzionale non posso dirlo, non c'ero. Ma credo sia iniziato da là.

Francesco – visto che tu hai sempre avuto una vita professionale molto indipendente, come hai vissuto il passaggio a questa sfera istituzionale? Camilla – E' strano. Vi racconto questa storia. La scorsa settimana il Consiglio Comunale ha votato una deliberazione, su proposta del centrodestra, che impegna a valutare tutti i servizi in base al quoziente familiare. Dentro di me, hanno preso vita due diverse spinte. Innanzitutto: la dimensione ideologica della proposta. Due, ho chiesto espressamente, di fronte al pubblico ed in streaming: "questo significa che anche una coppia di fatto verrà riconosciuta per calcolarlo? E le famiglie omosessuali ed omogenitoriali?".

D'altra parte, mentre lo dicevo, io sapevo che il principio base devono sempre essere i diritti individuali e non il diritto di questa cosa chiamata "famiglia". Sappiamo che la famiglia, la struttura familiare, continua a preservare delle economie. Non è solo una questione simbolica. Dunque: che "loro" riconoscano la mia famiglia non mi interessa, ad essere sincera. A me interessa che la mia partner e la mia bambina abbiano tutte le tutele che hanno gli altri. Mi interessa che mi lascino entrare in ospedale o a scuola, se la mia partner non può. Insomma è il tema dei diritti. E universali.

Mi chiedo: ma tutto questo, non apre una contraddizione? Tra di "noi" e tra "loro". Cioè anche a me apre degli interrogativi: io spingo per le tutele alle mie forme familiari, alle "nostre" forme familiari, ma allo stesso tempo devo tenere il discorso sul diritto di ciascuno, anche di chi non ha una "famiglia". Dunque, questa storia del quoziente l'ho vissuta come qualcosa di regressivo. Il linguaggio della politica è rimasto molto arretrato. E far passare in regolamenti o mozioni una serie di concetti, senza cadere nell'inganno, è davvero difficile. Io non voglio che l'inclusione delle famiglie omogenitoriali, con tutte le altre famiglie, significhi una omologazione di comportamenti, una disciplina sociale e giuridica. Nel discorso pubblico è faticoso combinare questi due aspetti.

Fabio — e come si è sviluppata invece la tua relazione con la old generation gay e lesbica? Avrai avuto modo di parlarne immagino, di confrontarti soprattutto con altre donne più grandi di te. Come ti sembra rispondano?

Camilla – io ho amiche lesbiche e amici gay che ruotano attorno a quella che chiamate *old generation* e trovo diversi principi in condivisione. Sui temi delle adozioni o delle tecniche di riproduzione assistita ci sono differenze di opinione, ma non sono differenze generazionali. Molte amiche più grandi vivono all'estero, forse non casualmente. Hanno scelto un posto, penso a Berlino, dove quello che qui è un'eccezione là è norma, c'è una varietà di strumenti e delle opportunità tali che non sono

considerati problemi.

Poi ci sono cose che raccontano un vissuto comune tra diverse generazioni. Penso per esempio alla parola recia. A Venezia ha tutt'oggi una connotazione negativa, usata con estrema facilità e superficialità . Oppure, chiunque avrà sentito dire: "il mio capo è recia, ma gli voglio un bene da morire". Quel "ma" fa tuttora la differenza, anche tra le persone che non lo dicono con cattiveria. Ribadiscono un affetto pur stigmatizzando l'orientamento sessuale. Esiste una distanza pericolosa tra l'estrema libertà con cui la maggioranza di gay e lesbiche vive oggi la propria vita sentimentale e l'assenza di tutela e diritti civili per questa parte consistente di popolazione. In un periodo di grande crisi economica come il nostro, i conflitti sociali si inaspriscono ed il rischio di una contrazione del percorso di conquiste legali e civili è forte e rischia persino di precipitare in qualche forma di regressione e in espressioni forti di omofobia.

Sabina – quindi, per questo secondo te è prioritario il lavoro nelle istituzioni?

Camilla – credo di sì. Ho sempre vissuto le mie relazioni omosessuali molto apertamente. Direi francamente con leggerezza, cosa che viene a mancare a volte quando tratto questi temi politicamente in Comune. Incontro molte difficoltà e resistenze. Quando ho deciso di fare politica, mi piaceva l'idea, la possibilità di inserire anche questi temi nel mio agire istituzionale. Solo che c'è sempre la necessità di puntualizzare sempre le cose. Non ho mai avuto bisogno di avere nessuno tipo di mediazione, né linguistica né politica nel mio quotidiano. E' faticoso perchè il livello di arretratezza è enorme ed incredibilmente anacronistico rispetto alla realtà del vissuto dentro e fuori l'Istituzione. Non trovo molte difficoltà nelle strade, ne trovo molte di più là dentro.

Tomaso – e dentro il mondo omosessuale che tipo di resistenze stai vivendo?

Camilla – come esiste il bigotto etero, esiste il bigotto o la bigotta gay. Trovi bigottismo, perché se scavi sotto quelle che sembrano apparentemente delle opinioni, trovi solo stereotipi. In quanti sappiamo, gay e lesbiche, ad esempio, che l'ordine degli psicologi ha pubblicato diversi studi sui figli delle coppie omosessuali, sia donne che uomini, che rivelano come questi bambini abbiano una crescita perfetta, dal punto di vista dello sviluppo cognitivo ed affettivo, senza alcun condizionamento nel loro orientamento sessuale da parte dei genitori gay. A volte anche gli omosessuali sono preda di pregiudizi infondati e di reticenze dettate più dall'ignoranza che dalla conoscenza dei temi dibattuti. Mi riferisco ad esempio all'opinione secondo la quale per crescere dei bimbi/e c'è bisogno di un uomo ed una donna nella presunta rappresentatività dei due ruoli maschile e femminile; oppure che l'orientamento sessuale dei genitori sia condizionante...

Francesco – in questa città, c'è secondo te una differenza tra Mestre e

Camilla – ho sempre vissuto qui, di Mestre ho meno esperienza della vita sociale. Anzi, la percezione che ho è condizionata dal fatto che nella città antica posso per esempio arrivare in centro camminando, che puoi salutare tutti, che è pieno di diversità, di turisti, di stranieri. Tutto quello che sappiamo.

Elena – questo impressiona e fa la differenza: camminare, trovarsi sempre, anche incontrare la stessa persona sconosciuta...

Camilla – ad esempio, a proposito dei discorsi che si facevano prima: pochi sottolineano il fatto che 38 su 46 consiglieri comunali sono di Mestre. Mi chiedo: questo condiziona il loro punto di vista e il loro approccio alla città e ai nostri vissuti? Anche questa è una variabile da valutare, no? Non è casuale, credo, che qui a Venezia la popolazione omosessuale sia molto più visibile e viva la propria identità in modo molto più aperto, rilassato, meno conflittuale.

Luca Trappolin

Luca: i racconti che ascoltate dalle persone coinvolte nel progetto sicuramente hanno a che fare con l'idea che l'omosessualità un tempo fosse "qualcosa" che andava gestito dentro la famiglia.

Sabina: si tratta di un'ipotesi o le cose stavano davvero così?

Luca: ci sono molte ricerche che documentano come, fino a non molti decenni fa, l'omosessualità fosse vissuta come un desiderio che poteva essere gestito dentro le reti della famiglia, e dunque non come un'identità e un modo di essere anche pubblico. Cosa vuol dire? Vuol dire che, grossomodo fino agli anni '50, il fatto di avvertire un'attrazione erotica, affettiva, sentimentale verso persone del proprio stesso sesso non impediva alle persone di sposarsi, avere dei figli, di fare una vita da eterosessuali all'interno delle culture della famiglia. In altri termini, il desiderio omoerotico non implicava culturalmente l'aspettativa di poter "fare famiglia" con un altro uomo o un'altra donna. Semplicemente, si seguivano i binari delle culture familiari e delle regole, e non si pensava nemmeno di metterle in discussione.

Elena: erano radicate.

Luca: erano radicate e in queste regole c'era lo spazio per dare soddisfazione al proprio desiderio omoerotico. Esattamente come si andava ai bordelli, così si andava nelle spiagge, o ai giardinetti.

Sabina: sono curiosa di capire, ho come l'idea cioè che la libertà sia venuta più avanti.

Luca: in questo caso non è un problema di libertà, perché non parliamo della stessa cosa. Perché l'idea di cui stiamo parlando è che l'omosessualità non fosse un modo di essere, ma fosse un desiderio. Un desiderio che non aveva niente a che fare, o molto poco, con l'idea che le persone avevano di sé stesse. Non ci si definiva sulla base di quel desiderio.

Sabina: perché se non ti definisci non esisti.

Luca: il significato che nella propria biografia veniva dato a quel desiderio non si traduceva in termini di identità. La cesura si è vissuta a cavallo tra gli anni '60 e '70, con il movimento gay in Italia. Cioè l'idea che si potesse anche dare un significato diverso a quel desiderio si sviluppa e diventa modello culturale in quel periodo. E' interessantissima la biografia di Pasolini su questo tema. Lui diceva: è un desiderio che ho io, io vado con gli uomini, ma non sono gay.

Elena: è una cosa che in realtà ho sentito fortissima anch'io, nella mia esperienza personale. Forse è parte di una cultura cattolica molto forte in cui sono cresciuta. Io ho fatto fatica a riconoscermi nella parola lesbica. Mi dicevo: io odio quella parola, non mi rappresenta quella parola, quindi non sono lesbica. Quando una persona dice "tu sei lesbica", io rispondo "no, io non sono lesbica, mi innamoro delle donne". Perché non mi riconosco in quella parola, credo neanche ora. Ditemi se ho bisogno della psicanalista... [risate]

Luca: il punto è se questo ti impedisce di innamorarti anche degli uomini.

Elena: no, no... Alla fine mi innamoro sempre delle donne. Mi innamoro anche degli uomini, è successo, non è questa la questione. La questione è che io in quella parola, lesbica, non mi riconosco, non mi appartiene.

Fabio: ma perché non ti appartiene?

Elena: perché ormai anche quella parola è stereotipata.

Fabio: stereotipata nell'immagine? Cioè quando pensi alla parola lesbica la associ ad un'immagine che non riconosci o non ti piace?

Elena: la parola in sé non mi piace, il suono, è uno stereotipo.

Sabina: allora ce l'hai un'immagine Fabio: vedi la motociclista baffona?

Elena: no! che strano...

Luca: la differenza forse è quello che è successo in questi sessant'anni. Il punto potrebbe essere questo: tu dai importanza al fatto che ti piacciono le donne, per capire chi sei, per presentarti agli altri. Invece, le persone di cui parlavamo prima, no. Infatti la cosa incredibile è che da due prospettive opposte si assume una posizione che potremmo definire queer. Si discute spesso di questo, cioè del fatto che la new generation di gay e lesbiche è simili alla old generation, anche se per motivi radicalmente diversi. Per le generazioni precedenti l'omosessualità era un desiderio gestibile all'interno della vita eterosessuale, senza che

questo comportasse ridefinizioni o scandali. Le mogli magari sapevano e, comprensive, lasciavano fare.

Sabina: questa cosa è molto angosciante. Come ho potuto partorire un'idea così? Come potevo credere a questa menzogna?

Luca: ma no, non stiamo parlando di menzogna, perché parli di menzogna?

Sabina: perché non è vera, è uno stereotipo questa storia della libertà...

Luca: era vera in quegli anni là.... (risate) Nelle biografie o nelle interviste dell'Italia gay di un tempo, i protagonisti si definiscono a partire dal lavoro che facevano, gli amici che avevano e, dopo, forse, si considerava il fatto di essere attratti dagli uomini.

Sabina: anche il nostro primo intervistato è partito dalla sua vita...ha detto: "quando avevo otto anni"...

Luca: sì, è partito da altro. È partito da altri pezzi della sua biografia Sabina: è partito dal fatto che aveva otto anni e faceva le foto. Dal suo lavoro.

Luca: è partito dalle cose che faceva che riteneva più importanti per definire chi fosse. Il punto di partenza cambia con le generazioni.

Sabina: però se uno mi fa la stessa domanda... io non definisco me stessa in base all'attrazione che provo, con chi mi piace andare, ma in base a quello che faccio.

Fabio: però se io ti dico "parteciperesti a un progetto per sapere com'era la Berlino etero degli anni '90"?

 $\boldsymbol{Luca}:$...tu cominceresti a raccontare la tua esperienza della Berlino etero degli anni '90



Sabina: dunque... "quando avevo otto anni..." (risate)

Francesco R.: questo succede anche con anziani etero? Facciamo il caso: voglio fare uno studio sulla sessualità degli anziani. Quello che mi chiedo è se non sia una modalità dell'anziano in generale quella di raccontarsi con questa sorta di scaletta.

Luca: però ovviamente selezionando pezzi della biografia che si ritengono importanti per l'immagine di sé che si vuole mettere in scena, la quale dipende dai motivi che sollecitano il racconto...

Sabina: lui non ha raccontato niente delle sue emozioni...

Luca: la domanda è: poteva fare diversamente? ... insomma bisogna stare attenti. Per esempio, anche quando ti dicono: "io sono bisessuale", per un anziano il significato di quella parola è lo stesso che le attribuiamo noi? Non credo. Se oggi noi pensiamo quello che suggeriva prima Elena, cioè che la società ci dice che esistono gay e lesbiche ed esistono eterosessuali, magari con dei punti di contatto, ebbene di fronte alle biografie di queste persone della old generation il valore identitario del desiderio gay e lesbico lo metterei sempre tra parentesi. Nel senso che dobbiamo indagare il senso che chi racconta dà alle parole che usa, senza dare per scontato nulla. La persona di 70 anni che abbiamo di fronte ci sta parlando della sua omosessualità come di un pezzo determinante della sua identità, oppure come di un desiderio che nella

sua vita ha saputo gestire perfettamente dentro una vita eterosessuale? O apparentemente eterosessuale. Ma non perché si nascondeva. Perché ci stava culturalmente. Per dirla in altre parole: la figura dei "puttanieri" non esisteva fino agli anni '60. Prima, uno che andava a puttane era uno che viveva una vita normale.

Elena: anche adesso...

Luca: no, adesso no.

Tomaso: c'è una cesura storica nel caso dell'omosessualità?

Luca: secondo me la cesura c'è stata negli anni '70. Perché la rottura generazionale c'è stata anche in Italia, tanto è vero che per uno che ora ha venti o trent'anni è difficile parlare con un omosessuale anziano. E' difficile perché il giovane si chiede: "stiamo parlando della stessa cosa? Perché non mi racconti di te come gay? Qual è il problema, hai paura di dirmelo?"

Fabio: era la fine degli anni Novanta, quando ci fu la prima trasmissione televisiva in prima serata sui temi gay in Italia, su Rai Tre.

Luca: sì, fine dei Novanta. La prima ricerca italiana su questo è del '91. Però è stato un processo lento. Negli anni '70 si è cominciato a tradurre i romanzi, si è cominciato a vedere Wilde come un gay, prima non si faceva.

Il fatto è che c'è stata l'emersione di un movimento, di una voce pubblica. Perché c'è stato qualcuno che ha cominciato a proporre un punto di vista differente. E la differenza che ha spaccato le generazioni è stata quella del trasformare l'omosessualità da desiderio gestibile dentro una cultura eterosessuale a parte importante dell'identità individuale che può anche impedirti di vivere da eterosessuale. Dopo quel movimento si è detto: o sei gay o sei etero. O ami le donne o ami gli uomini. E dunque se l'idea è questa, se noi pensiamo di poter di leggere la biografia delle persone della old generation avendo in mente questa grande cesura, potremmo scoprire che queste persone vivevano in un sistema di relazioni codificate in senso eterosessuale, all'interno delle quali tutt'ora potrebbero vivere. E' questo l'aspetto di più grande interesse.

Mi chiedo: che ruolo hanno oggi queste reti di relazioni e questi codici? Ricordo un signore veneziano, intervistato in un focus group pochi anni fa, che si era scoperto gay da adulto, già sposato e con una figlia. Al tempo, la figlia gli aveva dato una nipote. La figlia aveva molti problemi, così lui ha chiesto di poter adottare sua nipote, perché i servizi sociali non gliela sottraessero. In questo racconto ci si rendeva conto come questo signore avesse ancora come riferimento la famiglia e la sua "nuova" identità era tutta dentro quella dimensione. Non era per nulla marginale la sua "vecchia" famiglia/identità, anzi lui vedeva se stesso come protagonista...

Tomaso: ma come si leggono invece le nuove generazioni rispetto alle reti e alle relazioni etero?

Luca: oggi, se sono gay non mi sposo una donna...

Tomaso: no, certo. Ma perché sottolinei questo discorso della "famiglia" per quei gay anziani?

Luca: perché in altri Paesi, quei gay anziani hanno fatto il coming out a vent'anni, non a cinquanta come i nostri....

Tomaso: ho saputo che il primo matrimonio lesbico in Europa è stato in Belgio nel '73....

Luca: ecco. E noi ancora non abbiamo nemmeno una legge per le coppie di fatto, etero o gay. Il punto di vista per cui l'omosessualità non è solamente un desiderio ma è una forma identitaria in Italia si è sviluppato in modo diverso da come si è sviluppato in altri Paesi. Quando parli con i colleghi che studiano questi temi all'estero, per loro è indiscutibile che esista una "comunità" gay/lesbica, perché da quella comunità si è formato un movimento politico. In Italia è avvenuto per certi versi l'opposto. La parte più intellettuale del movimento ha tentato e tenta forse tutt'ora di costruire una comunità.

Fabio: forse perché siamo una società in cui sono talmente forti le strutture conservatrici e religiose che non è possibile fare una comunità a cielo aperto. Immagino che sia una delle possibili spiegazioni, no?

Luca: sì, lo è. Come è nata l'idea dell'omosessualità come identità? È nata in seguito alle trasformazioni strutturali e culturali delle società, tra cui l'indebolimento del controllo operato dalle reti familiari . L'Italia è

stato un paese rurale fino agli anni '50, e la famiglia nei sistemi rurali ha un ruolo centrale di sostentamento. Siamo stati contadini fino a cinquant'anni fa, in Veneto un po' di più, per cui in quel sistema di vita li la famiglia era importante perché si sopravviveva grazie ad essa, ragion per cui veniva difesa e veniva riprodotta.

Fabio: e dentro quella struttura, il delitto d'onore è stato abolito nel '81... Luca: e la legge sulla violenza sessuale intesa come crimine contro la persona è del 1996

Tomaso: a me sembra che nella comunità gay, dal desiderio fuori dalle norme familiari, si è passati all'identità e dall'identità ora chiediamo di tornare alle norme familiari...

Luca: vedi, quando lavoriamo con i ventenni, per esempio in una ricerca europea su cui sono impegnato ora - abbiamo intervistato undici diciassetteni, tra cui un paio di gay - tutti loro non sanno descriversi da "etero" o da "gay". E' dura come domanda, perché tracima. Loro sembrano prescindere queste categorie. Cioè, sembrano dirti: il mio desiderio sessuale non è così importante per definire la mia vita.

Andrea: cioè, stai dicendo che è lo stesso modello delle vecchie generazioni e dei giovanissimi?

Luca: sì, ma per motivi diversi. Per uno di settant'anni il desiderio omoerotico non era così importante nella sua vita. Era un pezzo della sua vita, non era il centro della sua identità. Possiamo ipotizzare che il clima sociale era opprimente e che non si aveva scelta. Eravamo in un paese così tremendamente vincolato dal punto di vista della sessualità, dei comportamenti erotici, del significato che può avere la sessualità nel definire chi sei, che lui non aveva scelta. E, dunque, per lui il fatto di andare con altri uomini era tutto sommato poco importante rispetto al fatto di conoscere Peggy Guggenheim. I giovani, curiosamente, dicono: il



fatto che io vada con uomini o con donne non è importante per dirti chi sono. Non lo fanno per costrizione, lo fanno per scelta.

Andrea: ritrovo un'analogia con certe realtà considerate mediaticamente "indipendenti" e "marginali", mentre queste realtà non si sentono affatto emarginate, rispetto a nulla.

Luca: non perché si oppongono a un qualcosa, ma perché è possibile farlo. Perché uno di quindici anni, di diciassette anni, anche se sai che va con altri ragazzi, non usa quel suo desiderio per dire chi è? Perché? Perché si può permettere di farlo. Perché probabilmente in questo mondo postmoderno, anche se tu vai con altri ragazzi non è poi un gran problema. Non è questo grande scandalo. Per cui puoi permetterti di scegliere se dare importanza a questa cosa o no, e quanto peso darne. Sabina: può essere che sia finito il problema, nel senso che queste nuove

Sabina: può essere che sia finito il problema, nel senso che queste nuove generazioni non abbiano più bisogno di definirsi sessualmente.

Luca: questa è una tendenza. Per esempio negli Stati Uniti studiano proprio questo. Sono appena stato in Inghilterra, dove ho conosciuto uno che ha fatto due anni di osservazione etnografica dentro una scuola

superiore di Nottingham.

Sabina: sembrano quasi tutti bisex per quello che mi sembra di capire, c'è una tendenza a l'interscambio molto accentuata.

Luca: sì però attenzione: un conto è il comportamento e quello che fai e un conto è il peso che tu dai a quel comportamento lì.

Sabina: ma non credo che ci diano peso. Rispondo per come mi sembra di sentirli, ho lavorato tanto nei locali, ho lavorato tanto con i ragazzini, e gli ultimi anni erano veramente promiscui senza...

Luca: senza farsi domande sul modo in cui erano promiscui.

Sabina: mentre anni prima, gli uomini non avrebbero mai pensato o detto di poter andare con altri uomini. Tra i giovanissimi si dice: "perché

Sabina: dunque un giovanissimo può essere più simile a un vecchio che ad un giovane adulto gay?

Luca: nei comportamenti sì, ma non nella lettura dei comportamenti.

Tomaso: io non capisco perché, cioè si è combattuto per l'identità e ora... Luca: l'eteronormatività è la differenza

Tomaso: ...è come se fosse svincolato andare con uomini o donne, per la tua identità, però non è vera questa cosa qui. Nel senso che per me il mio comportamento sessuale alla fine incide anche sulla musica che ascolto... Luca: potremmo decidere, potremmo discutere se questa tua cosa è

Tomaso: 23 Luca: cazzo! (risate) Fabio: ci è caduto il palco.

Tomaso: sì ma io sono vecchio dentro.

riscontrabile tra i ventenni. Quanti anni hai?

Fabio: però secondo me questo può voler dire anche una cosa molto positiva: potremmo anche ipotizzare che si è chiusa una stagione in cui dovevamo definirci gay e lesbiche e magari scopriamo che è molto più problematico di quello che credevamo. Nel senso che appunto se tu sei gay, musulmano e nero, la prima cosa che dici non è "io sono gay"? **Tomaso**: una minoranza vivente...

Fabio: ma è vera questa cosa della minoranza?

Tomaso: c'è uno schema di formazione dell'identità, il primo cerchio è "io", il secondo è il genere "maschio" "femmina", il terzo è l'orientamento e poi così via e man mano si aggiungono dei termini maggiori per esempio "fumatore".... Ogni cerchio ovviamente incide sul successivo, cioè è come se io avessi una linea...

Fabio: se io penso alla mia identità non la penso così a cerchi concentrici. Già il fatto maschio/femmina io comincerei a ragionarci su, persino biologicamente.

Tomaso: beh, io se nasco uomo ho una percezione del mondo, ma non culturalmente

Fabio: quando nasci ti iscrivono come maschio/femmina in base a quello che vedono, ma è pochino...

Luca: Tomaso forse vuol dire che l'identità è formata da vari tasselli, che tu puoi comporre e ricomporre continuamente in base al pezzo di esperienza che stai facendo. Magari in gay musulmano che va al Gay Village dirà "sono gay" prima di dire "sono musulmano".

Fabio: sì, però lo vedono e dicono "ah guarda l'arabo" (risate)

Andrea: alla presentazione di (...) c'è un aspetto che forse c'entra parecchio: si dice che il sé rispecchia un po'l'anima cosciente..

Luca: e rispecchia anche i vari pubblici che ti guardano in quel momento. Sì, è questo. Però questa è una metafora che allude a come si costruisce l'identità, per cui c'è la ribalta e il retroscena e quello che accade sulla ribalta dipende dal pubblico che sta guardando quella rappresentazione. Per cui tu moduli la tua idea di te stesso in base alle persone con cui ti trovi a interagire. Scegli pezzi del puzzle di cui parlava Tomaso per comporre chi sei tu in quel momento lì. Quello che ti conviene di più rappresentare di te stesso, quello che ti soddisfa di più, eccetera. Il problema che stavamo discutendo prima è se per le persone della old generation questo desiderio omoerotico fosse un pezzettino di un puzzle

Andrea: io sono curioso di sapere che ruolo ha il coming out per i supergiovani e come sono influenzati i loro immaginari culturali o artistici.

Luca: nelle metropoli occidentali, New York piuttosto che Montreal o Berlino, dove veramente si fanno questo tipo di ricerche, le esperienze intercettate sono molto comuni. Parlo di metropoli intese come "culture metropolitane", questi studi in campagna neanche vengono fatti. Dunque, cosa dicono queste ricerche tra i giovanissimi? Che per loro il coming out è una bestemmia. Esattamente come era una bestemmia per uno di settant'anni. Oggi il coming out ha una grande carica retorica, è qualcosa che devi fare e se lo fai, lo fai in un certo modo, devi farlo secondo certi stilemi. E soprattutto se tu fai coming out perdi il controllo sulla tua immagine. Se fai il coming out, come dire, cedi agli altri la possibilità di dire chi sei: "quello ha detto che è gay". Il coming out è fatto per chiudere. Il coming out è la retorica di un'appartenenza esclusiva. Perché se tu fai coming out e poi ritorni sui tuoi passi sei un traditore. Per una persona anziana, il coming out è stata un'opzione che si è presentata da un certo punto della sua biografia in poi, quando questa persona è riuscita a cambiare insieme al mondo in cui viveva. Non è un passaggio facile.

Tomaso: eppure, a me spaventa un po' questa liquidità eccessiva. É molto postmoderna ma...

Luca: quello che tu vedi sono comportamenti ai quali non corrisponde un significato analogo a quello che daresti tu. Tu vedi delle persone che fanno delle cose, ma non le fanno per lo stesso motivo per cui le fai tu. E questo incide molto sull'incomunicabilità. In un focus group con gay di diverse generazioni, c'era un signore che raccontava un'esperienza di discriminazione al lavoro. Faceva l'operaio in una fabbrica di Porto Marghera, raccontava di essere stato discriminato anche dal sindacato. A questa discriminazione non ha saputo reagire, l'ha subìta. I più giovani del focus group dicevano: "ma perché non hai reagito? perché non hai rivendicato l'orgoglio di essere come sei?". Lui tentava di spiegare che in quegli anni era impossibile... e loro non capivano.

Sabina: perché l'hanno interpretato come debolezza, come se fosse stato incapace...

Luca: sì, incapace di gestire il diritto di essere quello che voleva essere. Volevano fargli dire che aveva sbagliato. Mentre lui diceva che era semplicemente impossibile. Se tu ti vivevi semplicemente la tua vita, come fanno i ragazzi oggi, venivi etichettato e in quell'ambiente massacrato. Non c'era possibilità, neanche di tornare indietro. Restavi quello per sempre. Oggi non è più così. E loro, i ragazzi e le ragazze delle new generation hanno questa possibilità.

Tomaso: un ragazzo una volta mi ha detto: "sai, uno mi ha fatto un pompino. Ma non sono gay". Io l'ho trovato un discorso... contraddittorio....

Luca: e invece per lui aveva una sua logica, quel discorso. E la parte interessante di quel racconto è che lui ti abbia detto "ma non sono gay". Sabina: però lo ha provato...

Luca: può averlo provato con l'ottica del "lo posso fare, ma devo capire se sono gay o no" o "se lo faccio significa che potrei essere gay", mentre i super-giovani non si pongono nemmeno la domanda.

Elena: seguono un desiderio e non si fanno la domanda.

Luca: diciamo che non è obbligatorio porsi la domanda.

Fabio: questo riguarda maschi e femmine delle new generations?

Luca: sì, certo, flip-floppano

Sabina: ma questo è globale o un discorso italiano, perché spesso abbiamo una percezione distorta perché il paese è un gran disastro... inoltre ho l'idea che sia un po' costruita a tavolino questa vita sessuale, come una moda, i media... Come con le bambine di sei anni che devono avere i trucchi e i tacchi...

Luca: sì, ma non è così importante se sia artificiale o meno. L'importante qui è che davvero è una cosa raccontata e raccontabile. È una rappresentazione che può essere messa in scena, dunque è una rappresentazione che tu fai perché sei sicuro che qualcuno la vede e la capisce. Non è importante se tu lo fai per finta o no: comunque ha senso. L'interessante è che si possa dire. Mentre prima non si poteva fare. Ma neanche lo si poteva pensare. Venendo qua, ho pensato che da qualche tempo le persone della old generation di gay e lesbiche - continuiamo ad usare questa etichetta - sono ritenuti importanti e meritevoli di studi, ricerche, attenzioni, dibattiti e discussioni. Cosa trovano quelli che li studiano di interessante nelle loro biografie? Cosa guardano? Che è un po' quello che state facendo anche voi. Qual è l'argomento che muove questo interesse nei confronti di omosessuali old? È un'operazione interessante, perché ci dice alcune cose su cui vale la pena soffermarsi. Innanzitutto il fatto che in Italia queste cose ovviamente non si studiano. È importante dirlo perché siamo costretti a importare parole che non sono nostre.

Quali sono le parole con cui si connotano questo tipo di vicende biografiche? Sono due: ageing e older gay and lesbian people. Ageing si riferisce all'invecchiare. È come se non fosse interessante il punto in cui si trovano ora, cioè il fatto che sono vecchi, ma quello che è interessante è il processo che li ha portati ad invecchiare. Per cui si ritiene interessante indagare tutte le tappe che hanno portato le persone con cui oggi parliamo a diventare quello che sono. Ageing è il processo. Dunque, si dovrebbe dire: "persone che stanno invecchiando". Nelle ricerche di questo tipo tutti usano ageing people e non old people o aged people. Solo in poche indagini si utilizza l'espressione older LG people, dunque "più vecchi". In questo caso ti interessa la comparazione e capire cosa succede tra chi è più vecchio e chi è più giovane. E'un altro tipo di indagine.

Andrea: questo concetto di ageing vale anche per altri tipi di studi?

Luca: Sì. Anche se, rispetto ad esempio ai migranti, mi pare che si usi di più l'espressione aged. Si usa in quel caso la "fotografia" del momento. Aged LG people, invece, non l'ho mai trovato. Ho sempre trovato ageing o older. Poi dipende da come noi lo tradurremmo in italiano se mai ci arrivassimo a farlo. Ma questo vi dà già l'idea del tipo di ricerche che si fanno in questo campo, il tipo di interesse che suscitano queste persone rispetto ai sociologi.

Elena: quindi indica un metodo?

Luca: non proprio, è lo sguardo differente. Seconda questione: su che tema si concentrano l'interesse e lo sguardo di chi studia *ageing LG people* o *older LGB people*?

Uno: la *marginalization*, cioè la marginalità, la solitudine, la tristezza, il non avere più reti di supporto, insomma un aspetto di sofferenza.

Due: la *bodies construction* cioè come loro percepiscono il proprio corpo che sta invecchiando.

Tre: health, salute. Perché diventare vecchi significa avere la salute più precaria.

Tornando al primo tema della marginalità: si indaga il fatto che queste persone vivano una vita più solitaria perché non hanno reti familiari che li sostengono, non hanno parenti, *relatives* come dicono in inglese. È importante questa cosa perché un parente ti dà aiuto perché è obbligato socialmente a farlo mentre un amico ti dà aiuto solo se lo vuole lui. Cioè non hanno la possibilità - almeno questo è il punto che si ritiene interessante - di poter trarre vantaggio da un tipo di sostegno coperto da uno slancio morale. Il figlio deve prendersi cura del padre, il fratello deve prendersi cura della sorella, il genitore.... Per cui le loro reti di aiuto sono tutte più instabili, flessibili, incerte: se mai ci sono.

Si considerano vite più marginali perché hai reti familiari più deboli o perché non hai più dei legami forti dentro la tua comunità di riferimento, in questo caso dentro alle comunità gay e lesbiche. Stiamo parlando di studi internazionali dove la comunità gay e lesbica esiste davvero. Non è un giro di salotti, è proprio un insieme di istituzioni ed agenzie, dal bar gay alle organizzazioni ai servizi sociali, veri e proprie reti strutturate. E dentro queste comunità, chi invecchia sta o rischia di stare ai margini.

L'ultimo tipo di marginalità è legata all'omofobia. Cioè si ritiene che anziani gay e lesbiche siano più esposti all'omofobia. Perché sono sempre stati costretti a nascondersi, il che li ha separati non solo dalla famiglia, non solo dalla comunità di riferimento, ma anche dal sistema di amicizie che ognuno di noi può vantare fino a quando diventa vecchio. I colleghi di lavoro, gli amici, il vicinato, ecc. Essendo costretti a nascondersi, hanno una percezione dell'omofobia molto più grave di quella che ha un trentenne oggi e questo è un fattore di sofferenza.

Questi sono i punti chiave degli studi sulle *old generation* di gay e lesbiche. Punti che andrebbero discussi perché a loro volta sono in

qualche maniera stereotipati. Sono gli stereotipi del ricercatore e del modo in cui legge l'esperienza di queste persone. Sono gli stereotipi dentro la comunità gay e lesbica sul corpo, sull'idea di come fermare gli effetti negativi dell'invecchiamento: in tutte le fanzines e i magazines gay le immagini sono di corpi giovani, naturalmente, ed atletici, in salute, perfetti, eretti. Questo tipo di immagine è normativa e sembra avere un impatto molto più forte tra i gay che tra gli eterosessuali.

Sabina: siamo sicuri?

Luca: questa è l'idea, se sia vero, verosimile o falso poco importa; quello che importa è che la gente crede questo.

Tomaso: ma sta cambiando nel senso che sui magazines trovi anche degli altri corpi. Però sicuramente perdi un'eroticità del corpo...

Sabina: ma anche gli etero erotizzano tutto.

Elena: tu davvero pensi che nel giornaletto gay è molto più pesante la bellezza fisica delle immagini che vediamo in giro su qualsiasi giornale, rivista o persino in tivù?

Luca: no, io dico che quegli standard ti suggeriscono cos'è un corpo bello, cos'è un corpo in salute: l'idea è che siano standard molto più vincolanti nelle comunità gay, immagini che tentano di raffigurare, dentro quella comunità, un corpo degno di essere guardato.

Sabina: giovinezza, bellezza e prestanza fisica c'erano già dai greci dove i giovani erano sempre rappresentati in modo giovanile e muscoloso.

Luca: certo, ma il punto per noi qui è capire cosa combinano i nostri investigatori sociali e li troviamo a chiedersi: diventare vecchi da gay è peggio che diventare vecchi da etero? Sì, rispondono, diventare vecchi da gay è un'esperienza più dura, rispetto alla percezione del corpo, di quanto non lo sia diventare vecchi da etero. Invece il tema della salute è visto soprattutto in rapporto al fatto che queste generation hanno vissuto il dramma dell'AIDS. L'hanno vissuto da adulti. Per cui, passando attraverso tutta una serie di esperienze e di traumi, delle malattie sessualmente trasmesse al cyber sex. Parlando di età negli studi internazionali, old generation di gay e lesbiche vuol dire gente che adesso ha dai 60 anni in su. Per cui vuol dire uomini e donne nati negli anni '40 e '50, che sono diventati sessualmente attivi negli anni '60' e '70, e che dunque hanno attraversato gli anni '80 e sono sopravvissuti.

Fabio: quindi c'è un prima e un dopo..

Luca: c'è un prima e un dopo in tutti gli studi su gay e lesbiche. Il passaggio d'epoca è che il destino e la medicina li hanno salvati davvero. Non sono morti tutti. Ma la medicina ha permesso a queste persone di cronicizzare la malattia, di convivere con la malattia. Con una certa aspettativa di vita, anche se ridotta. Questi sono i temi per cui vengono fatti questi studi. Ci sono anche alcuni sotto-temi. Ad esempio: qual è il valore socialmente riconosciuto di un anziano oggi in Italia?

Sabina: fare il nonno, aiutare famiglia e nipoti a sopravvivere, fare il welfare che manca.

Luca: esatto: questa è l'idea. Per cui il valore che la società italiana dà ad un anziano, dai 70 in su, è quello di non vedere lui come individuo, ma in quanto inserito in una rete collettiva in cui o dà cura o riceve cura. O ha la badante o bada ai nipoti. L'idea è che quella persona non è importante in sé, ma in quanto membro di un contesto in cui svolge funzioni specifiche. Sabina: questo solo in Italia?

Luca: in particolare in Italia per quello che dicevi tu. Se tu leggi gli studi che ricercatori di altri Paesi fanno sull'Italia, e ne fanno, se ti fermi sullo sguardo che dall'estero viene rivolto verso l'Italia, tutti denunciano il fatto di un'assenza inspiegabile di servizi per l'infanzia, dell'impossibilità per le persone anziane di godersi la vita o di essere socialmente valutate in quanto individui. Per cui specialmente in Italia "l'anziano" è un anello di una catena. Di lui, rispetto alla sua biografia, ce ne possiamo anche fregare perché lo vediamo utile, strumentale e serve a una collettività che si chiama famiglia. Oppure di lui parliamo in Italia quando dobbiamo decidere dove tagliare le spese. Come investire i soldi dei servizi pubblici: è meglio fare ospizi o asili nido? Diventa un criterio di spesa pubblica. In un modo o nell'altro il singolo anziano non esiste, potremmo dire, come attore sociale. E allora, una domanda interessante potrebbe essere: cosa succede alle old generation di gay e lesbiche in un contesto come questo?

lo tu lui lei

Niente mimose facili

Continuiamo a festeggiare la festa della donna come se il vero o l'unico problema nella relazione tra sessi fosse quello della superiorità storica del maschio o quantomeno del suo potere. La Fondazione Bevilacqua La Masa desidera andare oltre certi festeggiamenti stucchevoli e desidera affrontare sfide più complesse e in particolare quella delle differenze plurali che toccano i sessi, ciascuno con la sua modalità di discriminazione; non c'è infatti una differenza soltanto, da riassumersi nella coppia manichea maschio/femmina ma una serie di posizioni che vanno quasi in un continuum dall'uomo alla donna eterosessuali passando attraverso diversi tipi di omosessualità, l'esperienza transessuale e transgender, il mondo delle identità ibride più o meno accentuate. È proprio questa serie di condizioni a cui l'istituzione che presiedo vuole rendere omaggio e che desidera trasformare in un problema da proporre al suo giovane pubblico e ai giovani artisti chiamati a interpretare queste condizioni.

Sappiamo quali riflussi abbia subito negli ultimi decenni l'identità femminile, con la comoda accettazione, purtroppo, da parte di molte di noi. Dopo i roghi dei reggiseno degli anni sessanta e settanta, abbiamo accettato di indossare push up, autoreggenti e zeppe che rompono le caviglie. È un gioco, certo, ma un gioco pericoloso che si risolve nella diffidenza del maschio, nell'ennesima emarginazione delle ragazze brutte e in una relazione tra sessi che è ancora scarsamente fondata sulla complicità. Accettiamo di dovere indossare un corpo cachettico, privo del peso minimo che consente la resistenza allo stress. Esibiamo cagnolini tascabili come sostituti dei bimbi che non abbiamo voluto avere per non allargare indelebilmente il punto-vita, come accadde a Rossella Ô'Hara, o restringere la carriera. L'orgogliosa battaglia che condusse le norvegesi a godere del diritto di voto già nel 1913 (in Italia accade solo nel 1947) non è affatto giunta a compimento, ammesso che possa mai arrivarci: il mondo della finanza, della chirurgia, del giornalismo ai suoi vertici, restano profondamente maschili. Abbiamo la possibilità di ruoli politici importanti, ma Hillary deve continuare a chiamarsi Clinton come il marito per avere notorietà e credibilità; un film come quello dedicato nel 2011 a Margaret Thatcher ha ancora bisogno di partire dal suo lutto invincibile per la morte del marito Pigmalione; in Italia un ministro delle Pari Opportunità come è stata Mara Carfagna è stata presa dalle file delle pin up televisive e un ex presidente della Camera come Irene Pivetti, partita dalla cultura, per rifarsi un mestiere ha dovuto cercare ogni strada in televisione. In tutto questo l'Italia e il Giappone, i due paesi nel mondo in cui il ruolo della donna è probabilmente stato più ancillare e più legato alla maternità, non a caso hanno pagato l'ingresso nel mondo della società sessualmente evoluta con il maggiore tasso di denatalità del mondo.

Eppure il punto non è nemmeno dove si collochi la donna nella società odierna, ma il ruolo della sessualità e il suo restare una zona d'ombra o pericolo riguardo al ruolo pubblico degli individui.

Il fatto di essere sessualmente attraente, ovvero di appartenere a una fascia fisica accettata dai media, è diventato cogente. Un tempo si veniva ritenuti "accettabili" in relazione a ciò che si era stati in grado di dare alla comunità, in particolare nelle sue esigenze economiche e di sopravvivenza in quanto tale: essere in grado di generare o avere generato almeno un membro del gruppo. A richiedere tutto questo era un mondo dalla struttura rurale.

Nel contesto della struttura del capitalismo industriale una sessualità "liberata" ha portato a fasi contraddittorie. Nel 1968, Valie Export giunse a portare a spasso Peter Weibel come un cane da compagnia e indusse i passanti a toccarle il seno attraverso una scatola. Comportamenti provocatori e consapevoli di essere in una fase di acuta trasformazione del sentire comune. Ciò che frenò questi processi non fu tanto o soltanto l'area cattolica del mondo (l'Austria dopotutto ne fa parte), ma le reazioni americane: sempre nel 1968, il film svedese I Am Curiuous — Yellow di Vilgot Sjoman fu bandito negli Stati Uniti. Di contenuto politico, il suo potenziale eversivo fu considerato tanto più temibile in quanto conteneva scene di nudità frontale anche maschile.

 $\hat{\mathrm{A}}$ poco valsero nella mentalità statunitense la diffusione di testi quali La

Rivoluzione sessuale di Wilhelm Reich (1936) ed Eros e Civiltà (1955) di Herbert Marcuse. La rivista Evergreen Review, organo intellettuale del mondo beat e hippie, sfidava continuamente il pubblico con immagini di amore libero commiste a saggi dotti e a testi classici, questi ultimi regolarmente censurati nel tentativo di trasformare la rivista in un banale contenitore pornografico.

L'arte contemporanea divenne allora, a maggior ragione, il luogo di una protesta non facile. Stan Brakhage girò nel 1961 un film senza trama, Dog Star Man, in cui la fisicità dell'uomo è messa in relazione con la natura e con ideali di pace, amore e pensiero. Paul Sharitz montò un loop in cui un mandala colorato artificialmente mostra immagini rotanti e allucinogene di una bocca, di un pene, di una mano che taglia l'altra con una lametta (Razor Blades, 1965-68). Giovani e pudiche giapponesi, da Yoko Ono a Yayoi Kusama, da ragazzacce come Carolee Schneemann che organizzarono orge simboliche con persone, cose e animali, a un Andy Warhol capace di portare anche nelle normali sale cinematografiche film su ragazzi-prostituti come il Joe Dallesandro di Trash. Molti di questi artisti, però, dovettero in seguito prendere le distanze da una lettura semplificata del loro approccio: l'innovativa mentalità Peace&Love venne volutamente tradotta dai media e dalla comunicazione di regime in un superficiale Drug&Sex. L'Aids ha fatto il resto, negli anni Ottanta, e siamo tornati indietro.

Paradossale ma vero, i movimenti di liberazione sessuale sono stati condotti al risultato opposto: una nuova prigione, i valori della seduzione come mezzo per vendere. Già nel 1973 il filosofo Jean François Lyotard ha usato il termine svedese *posering* come sinonimo di mostrare il corpo (a questo punto solo femminile) come un oggetto di consumo. Dieci anni dopo il regista Harun Farocki ha prodotto un film in cui ha ricostruito il backstage di un set pornografico per *Playboy*. Ancora oggi la sessualità è un campo di battaglia con cui gli artisti, come noi tutti, facciamo costantemente i conti.

Nel contesto del capitalismo finanziario, infatti, in cui vive il mondo globalizzato e del quale stiamo iniziando a conoscere le drammatiche capacità di rottura rispetto a scenari noti, la sessualità continua a essere un ambito psicologico e sociale così capace di generare traumi e di porsi come un discrimine. Certo, oggi si può scegliere senza apparenti drammi dove porsi in quel continuum di identità sessuali che vanno dalla donna-donna alla donna-virago, da questa alla lesbica sottomessa, fino alla lesbica mascolina dominante e di qui fino al maschio femminile ed efebico, e ancora al maschio omosessuale ma maschile e addirittura al gay ginofobo e, in fondo, tendenzialmente portato a esasperare il disprezzo tradizionale per il genere femminile. Siamo liberi di considerare la sessualità come un campo d'azione in cui ciascuno sceglie la sua parte, allargando e rendendo espliciti ruoli che, peraltro, già esistevano nel mondo contadino: dal maschio sottomesso alla moglie al padre-padrone con diritto di jus primae noctis persino sulle proprie stesse figlie.

Ma è libertà tutto questo? E' liberalità?

Sappiamo come è stata pagata l'euforia degli omosessuali nei primi anni ottanta, generata da una sensazione di "permesso a esistere" che a sua volta era frutto di una condizione di ricchezza in Occidente. L'AIDS è stato vissuto come una punizione divina. L'attività artistica di gruppo come General Idea e Act Up, o di singoli come Nan Goldin e Felix Gonzales Torres, hanno dimostrato quanto sia stato caro il prezzo per questo scampolo di esenzione dagli obblighi dell'uniformità identitaria. Essere diversi si è ancora dimostrato costoso.

Negli anni Novanta si sono aperti nuovi spiragli. Il progresso della scienza medica ha condotto a utilizzare nuovi metodi per il controllo o per la stimolazione della fertilità. Il corpo postumano può generare con uteri o con semi in affitto. Si trapianta un figlio come se fosse un fegato, o piuttosto, avendo imparato come trapiantare un fegato, non troviamo più motivi che non siano di carattere religioso per evitare operazioni assai più semplici come l'innesto di ovuli o di seme. In molti Stati sono state approvate norme a favore della famiglia omosessuale che, da de facto, è diventata de jure.

Ma siamo a posto?

La storia è troppo esplicita per crederlo. Le streghe di cui parla il "Malleum Maleficarum" erano donne che non avevano rispettato i codici della comunità, perché sterili o semplicemente nubili. I maschi omosessuali che vennero mandati ai lavori forzati non si contano e rappresentano un olocausto tacito, il cui solo rappresentante celebrato è Oscar Wilde. Quanti, tra coloro che non ebbero il suo talento e quindi il modo di essere ricordati, dovettero patire gli stesi stenti? Non possiamo pensare che una tradizione così duratura si smorzi in qualche decina d'anni.

Oggi dobbiamo confrontarci con alcune evidenze da ammettere. Non sono state le donne a liberare la propria vita e a librarla in un mondo di lavoro e auto-realizzazione, ma gli uomini a liberarsi di loro come, ai tempi dell'impero romano o in America con la fine della schiavitù nera, i padroni a liberarsi di coloro che erano diventati individui troppo costosi da mantenere. Non sono stati gli omosessuali a vincere la guerra della loro possibilità di fare parte in modo attivo e reattivo alla società. Ciò che ne ha decretato la possibilità di esporsi è stata la mancata necessità di nuovi nati, un mondo in cui la decrescita demografica si accompagna volentieri alla mancata insistenza sulla monogamia e in un contesto in cui, a farla da padrone, sono pur sempre le esigenze di un nuovo corso economico e non la vittoria della guerra nel campo dei diritti umani.

Ci sono stati artisti che hanno giocato con la possibilità di fluttuare da un'identità sessuale a un'altra: Marcel Duchamp come Rrose Selavy; Claude Cahun come quella gemella che generava nello specchio, mascolina e rapata; Urs Luthi come la parte femminile di se stesso (peraltro del tutto eterosessuale) e Luigi Ontani come ibrido volontario, devoto all'autoritratto fratto: mezzo animale e mezzo uomo, mezzo erma statuaria e mezzo uomo, mezzo Dante e mezzo Ontani... ma in definitiva, tra le righe, sempre maschio a metà o anche solo in un modo contrario alle convenzioni.

Gli artisti sono però dei privilegiati, anche dal punto di vista dell'identità sessuale. Non soltanto la tradizione dell'esser nati sotto Saturno o Mercurio consente loro di vivere e di esprimersi in modo strambo (questo, peraltro, il significato originario della parola Queer), ma li lascia convivere con gli eccessi e in generale con la differenza, come a nessun'altra categoria è concesso. Il creativo può essere diverso e, secondo alcune discusse ma fortunate teorie, la quantità di comportamenti erotici fuori norma può addirittura proporsi come un indicatore del gradiente di tolleranza e quindi di propensione al nuovo di un contesto: città, luogo di lavoro, circolo di amicizie.

Le persone che vivono un'esistenza normale e coloro che vorrebbero farlo - nulla è più anomalo di una normalità felicemente imboccata - sono difficilmente quelle che hanno optato per un erotismo non canonico. Ma ottenere norme che garantiscano loro di avere figli e di avere dei diritti sul corpo dell'altro, anche in semplice caso di malattia e di assistenza, non è ancora kosher. Abbiamo bisogno di tempo. L'accelerazione dei primi anni sessanta è perduta, occorre recuperare. Per tutto questo non è il tempo di celebrazioni facili: la libertà nelle scelte della vita privata probabilmente non sta affatto crescendo, ma anzi diminuendo, così come ci raccontano le copertine dei magazine popolari, che peraltro sono sovente dirette da gay dichiarati: si pensi al caso di Alfonso Signorini e della rivista "Chi". Per di più, le tracce del nostro comportamento che vengono lasciate da computer e anche soltanto telefoni sono così stringenti da non consentirci più molti spazi di fuga. Festeggiare la libertà della donna è una fola. Dovremo ancora combattere lungamente per la libertà delle donne, dei gay, dei queer di ogni orientamento. Niente mimose facili. Fiori di tutti i tipi, piuttosto, con la coscienza – sempre aiutata dall'intuizione rabdomante degli artisti - di quanto sia impegnativo coltivarli senza che gli ibridi vengano eliminati, espulsi o torturati.

Angela Vettese

lo tu lui lei

Nei due secoli appena trascorsi - che hanno visto nascere e forse esaurirsi la parabola che sinteticamente chiamiamo modernità - si è fatto del sesso e delle faccende ad esso collegate una questione di posizioni, più che di relazioni. E' cosa nota che dalla descrizione di atti e comportamenti, perlopiù distribuiti in puri o impuri, si è passati a organizzare la materia sessuale secondo tipologie di soggettività tendenzialmente rigide e tra loro esclusive.

In principio era la distinzione omosessuale/eterosessuale. Poi se ne sono formulate di altre, tutte con lo stesso effetto: definire caratteri, personalità, generi. L'attivo e il passivo, l'effeminato, la mascolina. In tal senso, anche la comunità gay e lesbica ha stilato un ricco vocabolario, in parte ricalcando categorie imposte, in parte appropriandosene, in parte inventandosene di nuove. Troviamo così il top e il bottom accanto al bear, al chaser, all'otter; la lipstick e la butch; il sub e il dom; il twink, il daddy e altri ancora. Sono tutti nomi che fissano gusti o preferenze in corpi dall'estetica codificata. Perfino i e le transessuali sono interpretati attraverso una griglia che prevede due posizioni, una da cui si parte e l'altra a cui si tende o si arriva: la donna nel corpo di uomo e l'uomo nel corpo di donna.

Il soggetto, insomma, è stato sollecitato a scoprire e dichiarare la verità su di sé e sulla propria natura, possibilmente al di là o addirittura prima di aver sfiorato altra carne che non sia la propria. E così il desiderio si è trasformato in orientamento: è diventato identità.

A dire il vero questo non ha rappresentato solo un male, visto che la stessa etichetta potenzialmente stracolma di stereotipi e stigmi permette anche di rivendicare diritti civili, cucendo la singola individualità a un senso di appartenenza collettivo. Eppure, ci sembra fondamentale affermarlo, il filo con cui è imbastita la cucitura passa in primo luogo per la cruna delle relazioni concrete, degli esperimenti con e verso l'altro, dove il terreno del desiderio – grazie al cielo – traballa un po' sotto i piedi di tutti.

Attraverso il progetto documentato in queste pagine, si è cercato di camminare lungo la linea di intersezione e interferenza tra l'identità sessuale così com'è espressa oggi dal linguaggio e le strategie che gli individui quotidianamente attuano per interpretarla, come meglio credono o come possono. Lavorando da maggio 2011 fino ad oggi, non abbiamo mai smesso di oscillare tra la necessità di inquadrare un'evoluzione storica dei costumi - in particolare quella che dagli anni '70 ha portato ai giorni nostri - e il piacere di conoscere un gruppo di individui irriducibili gli uni agli altri. Come i lettori di questo volume ormai sapranno infatti, *Io tu lui lei* è una mostra che prende le mosse da un workshop nato per far incontrare un gruppo di giovani artisti e otto veneziani omosessuali - cinque uomini e tre donne - di qualche generazione più anziani.

Il rischio nel trattare un tema del genere era fare del genere sessuale un argomento di mera discussione, uno small talk da pomeriggio televisivo. Facile cadere in comodissime posizioni a priori: usare chi ha più di sessant'anni solo come macchina di memoria, sacrificare l'omosessuale sempre sull'altare della vittima, vendere il concetto di comunità lgbt come livella per omologare personalissimi percorsi di vita. Se tutto questo non è successo – almeno crediamo – lo si deve al modo in cui i ruoli che di solito regolano la prassi artistica contemporanea sono stati ridiscussi. In primo luogo, la questione della committenza.

Nonostante il sostegno che abbiamo ricevuto con fondi pubblici e privati, abbiamo chiesto agli artisti di non considerare le istituzioni come i veri committenti delle opere e della mostra. I nostri sostenitori non ce ne vorranno, ma ci è sembrato massimamente opportuno che a ricoprire quella posizione fossero gli otto cittadini che con grande slancio hanno investito nell'impresa i loro ricordi, i loro pensieri e una vasta gamma di sentimenti.

Una revisione dei posti normalmente assegnati nell'organigramma ha cambiato almeno un po'le carte in tavola e le modalità di gioco. Vediamo come, se ci è concessa la semplicità della sintesi e una divagazione.

A partire da quando l'arte ha acquistato uno statuto autonomo nel sistema occidentale dei saperi con la teoria del genio nel XIX secolo e il dibattito sul modernismo nel XX - ma anche con la nascita dei grandi musei pubblici - la relazione con la committenza ha subìto un'inversione fondamentale.

Nell'epoca contemporanea infatti, non è quasi mai l'artista a dover celebrare la liberalità del committente, come avveniva in tempi remoti. Semmai, al contrario, è il committente a doversi dimostrare tollerante, esaltando la libertà dell'artista anche qualora quest'ultimo si prenda gioco di lui. Proprio nel tentativo di testare la sincerità democratica dei mecenati, o più semplicemente il loro senso dell'umorismo, molti artisti hanno scelto di perseguire lungo l'intera carriera questa strategia, che potremmo definire critica o cinica o scettica, a seconda dei punti di visra ¹

Un'opzione non contemplabile, invece, nel nostro caso. Come committenti infatti, i signori e le signore che hanno partecipato al laboratorio non si aspettavano celebrazioni degne di nobili medievali, ma la schietta condivisione di vissuti in parte già marcati dalle critiche e dal cinismo subiti negli anni. Ciò che interessava, tanto a noi quanto a loro, non era nemmeno una denuncia astratta – seppure pertinente – dell'arretratezza istituzionale in tema di diritti civili, già sotto gli occhi di tutti. Prioritaria era piuttosto una volontà affermativa, questa sì simile alla committenza delle epoche passate: la richiesta cioè di essere riconosciuti e inclusi in una narrazione culturale e sociale di cui essere partecipi. E' stato il desiderio di imporre all'attenzione un immaginario inedito ma vivo che ha dato senso all'uso dei linguaggi dell'arte e dello strumento mostra.

Attraverso i racconti degli otto veneziani, in effetti, gli artisti si sono visti consegnare tra le mani una raccolta ricchissima di immagini iconiche e fondative. Com'era possibile ignorarle? Impossibile a queste condizioni intraprendere il lavoro sulla base di schemi consolidati a priori, secondo l'agenda del proprio personale discorso. C'era più che altro da fare un tuffo in una mitologia di cui non ci si poteva dichiarare iniziati. La firma d'autore, lo stile, dovevano essere rinegoziati all'apertura di un mondo altro da sé che chiedeva di essere visto e ascoltato. Per Antonio Bigini e Rachele Maistrello, Tomaso De Luca, Sabina Grasso, Andrea Romano e Annatina Caprez l'atto creativo è stato soppiantato in prima istanza da un esercizio di passività.

Ingresso dell'altro nel sé. Ingresso che ha sollecitato una domanda: in che modo le memorie e gli ordini simbolici di gay e lesbiche possono essere memoria universale? Non sappiamo – per la verità – dare una risposta del tutto convincente, perché la memoria è sempre anche ricordo: traccia del passato che ci si porta dietro individualmente, residuo che non rientra nell'ambito del comunicabile. Tuttavia, a parlare di passività viene in mente un concetto affine sviluppato dalla filosofa americana Judith Butler, teorica che ha saputo collocare i *queer studies* nel panorama del pensiero politico più generale. Il concetto che la studiosa va approfondendo da ormai un decennio è quello di vulnerabilità. ²

Sostiene Butler che la possibilità di essere feriti determina la nostra condizione di esseri umani, non ne è una triste contingenza. Poiché nasciamo incarnati in un corpo, il bisogno di cure segna immediatamente ogni esperienza di apertura agli altri individui. Nel momento in cui ci esponiamo all'altro però, corriamo il rischio che quest'apertura possa essere disattesa, calpestata, tradita. L'Io non è una fortezza: il controllo di sé collassa sotto i colpi imprevedibili di chi ci sta di fronte. D'altra parte, chiunque sia stato lasciato anche una sola volta dalla persona amata capisce che l'età adulta non ci rende meno vulnerabili: se fosse il contrario, Cupido non ci infilzerebbe con frecce appuntite per farci innamorare.

I soggetti, l'Io, sono attraversati dalla molteplice alterità che entra in relazione con loro: non esiste un momento in cui siamo individualità pura. Quella che può sembrare una banalità antropologica viene inserita da Butler in un ragionamento politico stringente. Se la vulnerabilità occupa la scena delle nostre relazioni, essa invade anche e a maggior ragione ogni comunità umana esistente.

Come animale sociale, l'uomo va pensato sulla base della vulnerabilità

che lo costituisce. Ma proprio questo hanno mancato di pensare le teorie politiche moderne, le quali hanno costruito i loro sistemi sull'idea di sovranità: da un lato come concetto per interpretare la natura umana, dall'altro come valore etico da raggiungere per mezzo del progresso. L'antropologia che ne è derivata non ha potuto che descrivere un soggetto autonomo, libero e nel pieno controllo di sé attraverso la mediazione dello Stato. Una chimera, insomma, se abbiamo compreso bene la portata che ha nelle nostre vite la possibilità di essere feriti.

Scoprire l'inadeguatezza delle categorie occidentali moderne significa per forza ripensare radicalmente la gestione dell'ambito sociale sulla base della vulnerabilità. Il diritto del soggetto deve essere così discusso attraverso la prioritaria condizione di interdipendenza a cui ogni individuo è consegnato fin dalla nascita.

Judith Butler ha raggiunto questo guadagno etico e ontologico non oltrepassando l'analisi sulle identità di genere condotta prima del 2001, ma proprio nel solco del pensiero queer. In un saggio seminale sull'elaborazione del lutto, scritto subito dopo gli attentati alle Twin Towers, dice:

In quanto mezzo di relazione, né il genere né la sessualità sono esattamente qualcosa che si possiede, ma piuttosto rappresentano un modo di essere spossessati, un modo di essere per l'altro o in virtù dell'altro. Non si tratta semplicemente di proporre una visione relazionale al posto di una visione autonoma del sé, cercando di riscrivere l'autonomia in termini di relazionalità. Nonostante la mia affinità con il termine relazionalità, potrei aver bisogno di un altro lessico per avvicinarmi a quello che è qui in gioco, ovvero un modo di pensare a come le relazioni non solo ci costituiscano ma siano anche ciò che ci destabilizza. ³

Risuonano in queste parole e in questi ragionamenti le voci dei signori e delle signore che abbiamo conosciuto a Venezia. Ognuno di loro si è dovuto a lungo confrontare con una società che ha prodotto e in parte continua a produrre sui corpi, sui comportamenti, sulle relazioni un sovraccarico di immagini e interpretazioni normative. Un sovraccarico che i signori e le signore non hanno potuto controllare in prima persona, ma che d'altro canto non hanno solo subito. Lo sguardo giudicante degli altri è stato infatti ribaltato da tutti loro. Eluso, affrontato, raggirato. Tutti e otto hanno conosciuto e agito il potere destabilizzante delle relazioni. Né martiri né eroi, ci indicano l'esistenza di altri modi possibili per prendersi cura di sé.

Io, tu, lui, lei non è la messa in atto di un nuovo discorso, l'ennesima interpretazione che si sovrappone alle esperienze e ai corpi di gay e lesbiche. La mostra, invece, espone un paziente esercizio di ascolto: che abbiamo condotto in prima persona e a cui - scusateci la perentorietà - vorremmo costringere lo spettatore.

Senza usare metodi coercitivi, abbiamo cercato di cambiare i connotati alla sede della Fondazione Bevilacqua La Masa, in modo che lo spazio restituisca a chi vi entri un'esperienza di disorientamento. Non c'è alcuna indicazione di percorso: semmai un invito a restare.

Dopo aver scostato tre pesanti tende di velluto rosso, quasi si inciampa incontrando sui propri passi delle sedie di legno a ribalta. Ci troviamo, con beneficio d'immaginazione, in una sala cinematografica di una volta. Palazzetto Tito ha ceduto la sua funzione primaria a un altro luogo e a un altro tempo.

Che relazione c'è tra i due ambienti, lo spazio espositivo e il cinema, che pure permangono nella compresenza reciproca? La luce fulgida richiesta dall'uno è fagocitata quasi interamente dalla penombra. Non c'è possibilità di esibire, mostrare, spiegare come al solito: almeno fino a quando gli occhi non si abituano, bisogna muoversi a tentoni. Rimanere un po' fermi e decidere dove si vuol andare, cosa si vuole fare. Si può scegliere di trovare sicuri la propria direzione di marcia o perdersi nella contemplazione dello schermo. Dormire, sgranocchiare delle noccioline o cercare nella semioscurità lo sguardo complice di qualcuno. L'esperienza è personale.

Per lo stesso motivo, sono diverse le strade che ci conducono alla politica, diverse le storie che ci portano nelle piazze, diversi i modi di ragionare e di credere. Non abbiamo bisogno di fondarci su un comune modello comunicativo di ragione, su una nozione unitaria di soggetto per essere in grado di agire. ⁴

La struttura della mostra è lo specchio di una disposizione alla passività. Le opere, per questo, non hanno certo smarrito la loro aura. La luce che le illumina però proviene da un'altra parte. Dove non ci si aspetterebbe: da un articolato backstage che peraltro non è l'unico posto a brillare di luce propria. Isolato, ma altrettanto luminoso, troviamo un archivio di materiali eterogenei, ancora non catalogati.

Il cinema, il backstage, l'archivio. I tre spazi della mostra pur non pretendendo di illuminare lo spettatore su un tema specifico, non lo tengono all'oscuro. La luce c'è, ma come correlato del buio: non viceversa. Essa non è al centro, ma intorno. Come una corona, circoscrive ed esalta la condizione di buio.

Il cinema / il palazzo

Nella teoria di Aristotele sulla materia prima, è presente un'aporia che è stata molto studiata nei secoli. Il filosofo definisce la materia come ciò che è privo di forma, essendo essa sostrato di tutte le cose. Tuttavia, noi siamo in grado di nominare la materia attraverso il linguaggio: siamo in grado di definirla, esattamente come fa Aristotele. Così facendo, di fatto, attribuiamo ad essa una forma sia grammaticale che concettuale. Proprio a questo punto si rivela l'aporia: è come se la materia, sdoppiandosi, oscillasse dentro e fuori la forma, dentro e fuori il linguaggio.

Sembra che il concetto di queer viva la stessa contraddizione. Il termine - che letteralmente significa obliquo, ma anche strano - è stato assorbito nel campo dei gender studies per definire l'insieme eterogeneo di ciò che non si conforma alla norma sociale e si oppone a ogni codificazione. A differenza di termini come gay, lesbica, bisessuale o trans - che indicano delle identità - il queer nomina ciò che a tutte le identificazioni si oppone, ciò che dimostra l'arbitrarietà di qualsiasi tentativo classificatorio. Tuttavia, nel momento in cui il queer viene considerato non solo dal punto di vista teorico, ma da quello più ampiamente sociale, esso non può essere separato dai campi disciplinari, dalle estetiche, dalle persone che si riconoscono in esso e, riconoscendosi, vi si identificano. Come nel caso della materia aristotelica, anche il queer è contemporaneamente dentro e fuori ciò a cui si oppone: da una parte non rientra nell'orizzonte dell'identità, ma dall'altra è un punto di riferimento per sviluppare nuovi percorsi identitari.

Sottolineare questa contraddizione non significa che sia necessario sbarazzarsi del termine perché se ne è dimostrata l'illogicità. Significa invece esibire esattamente il meccanismo propulsivo che alimenta il queer nella pratica. Proprio per la presenza di quella aporia infatti, se noi vogliamo definirci queer siamo costretti continuamente ad attuare una ricollocazione, un ripensamento di noi stessi. A compiere un movimento instancabile che ci impone di non assumere una posizione e un'identità definite.

Il queer è sempre sporto fuori di sé. Dall'interno del linguaggio, frantuma l'idea che possano esistere identità che non siano contestuali, che non possano subire cioè spostamenti e risignificazioni. Se dovessimo dire di che cosa è fatto, dovremmo forse rispondere che è fatto d'ombra. Ombra che rende opaco ogni sforzo di chiarificare la nostra essenza in quanto esseri sessuati.

In questo senso, il queer contraddice tutte le metafore della luce che si sono accumulate nel pensiero occidentale: la liberazione dalla caverna platonica, lo sguardo del dio cristiano, il faro della scienza e della civiltà. Manchiamo di contatto col buio, per noi sempre popolato di mostri, fantasmi e scheletri negli armadi. Ciononostante, l'epoca moderna ha saputo inventarsi una delle esperienze più meravigliose di oscurità: quella del cinema, all'interno del quale il raggio luminoso della proiezione e l'assenza di luce tutt'attorno hanno un valore equivalente. Per questo Io,

tu, lui, lei prende corpo a partire da una sala cinematografica, centro - ma diremmo meglio forse sfondo - della mostra.

Il video che viene proiettato sul grande schermo è stato realizzato dal thailandese Arin Rungjang ed è un ritratto all'imbrunire. Il passaggio, il limite tra il giorno e la notte è mostrato attraverso una lunga ripresa da una finestra del Dusit Thani Hotel a Bangkok, dove la mamma dell'artista lavorava ormai 35 anni fa. La ripresa è silenziosa, ma una stringa di sottotitoli traduce in inglese una conversazione tra loro: i due si scambiano domande e ricordi, ma Russamee Rungjang – questo il nome della madre, che dà anche il titolo al lavoro – a volte si confonde e divaga. Lo spettatore non la vede apparire mai, però intuisce da come i evolve il discorso che forse la donna è malata. A comparire sulla superficie dello schermo sono invece fenomeni luminosi di varia natura, il lampeggiare delle luci della città che si accende, accompagnando il calare del sole.

L'opera di Arin non si limita alla proiezione del video, ma comprende l'intera installazione della sala cinematografica nella stanza centrale di Palazzetto Tito. E' un'invasione così delicatamente totale che, in qualche modo, persino i gesti degli spettatori dentro l'ambiente sono parte dell'opera d'arte.

Ancora una volta, ci siamo lasciati attraversare da qualcosa che è dentro e fuori il nucleo della mostra. Pier Luigi Tazzi ha infatti evocato la videoinstallazione durante il suo intervento in occasione del workshop, ma lo ha fatto per indicare un altrove. Proprio questo altrove ci è sembrato allo stesso tempo uno statement e un'introduzione al tesoro di ricordi, pensieri e modi di essere che gli otto veneziani ci hanno regalato nel dialogo con noi e con i sei giovani artisti. Pur standone al di fuori, il lavoro di Arin ha risposto a ciò che andavamo elaborando a Venezia. Ha funzionato come una sorta di immagine guida.

Immagine insolita e per questo intrigante soprattutto perché non rappresenta dei corpi, ma lo spazio della relazione tra essi. Ed è uno scarto non da poco rispetto all'immaginario visivo solitamente imposto all'omosessualità, il quale difficilmente lascia spazio al paesaggio, al panorama, alla descrizione di un'ambiente: come se il mondo di gay e lesbiche fosse fatto solo di carne, di fisico - il proprio - oppure di vuoto. Basta leggere i dialoghi registrati durante i giorni di workshop per accorgersi del contrario. I signori e le signore che vi hanno partecipato ci rivelano prima di tutto e in maniera del tutto evidente una nuova cartografia di Venezia. Dai pissoirs di Piazzale Roma ai Giardini Reali di piazza S. Marco, dalla Fenice al cinema Piave, agli Alberoni il corpo cambia - abbigliamento, comportamenti, vezzi - a seconda del luogo e del contesto: ne diventa una funzione, non viceversa. Le modalità di accesso o esclusione, i codici di riconoscimento, il modo stesso di attraversare le calli, piuttosto che le vie di Mestre e Marghera, tratteggiano una città altra rispetto a quella conosciuta. Una città segreta che rompe la noiosa cartolina in cui è confinata da decenni. L'isola finalmente si apre, fiorisce in un prisma vitale di gioie tremende e paure che fanno battere il cuore. Rotto lo schermo del cinema, stracciate le pagine di questo catalogo, rimane la scoperta di un mondo nuovo. Per fortuna è al sicuro: è molto probabile che molti se ne dimenticheranno di nuovo, come hanno fatto in passato.

L'archivio / l'armadio

"Cosa volete che vi porti? Le mutande di Nureyev? Se volete le ho in un cassetto." Questa è solo la più surreale tra le risposte che abbiamo ricevuto quando abbiamo proposto ai nostri otto veneziani di collaborare. Pensavamo a un piccolo archivio che documentasse le loro storie e insieme la storia della Venezia lgbt. Nessuno ha detto di no, ma ognuno ha preso il compito come riteneva meglio.

Abbiamo riunito assieme una discreta quantità di riviste, fotografie, vignette, poesie, neologismi e usi spericolati del linguaggio. A partire da qui si capisce forse meglio il senso di una frase che suona decisamente politically uncorrect. La scrive Susan Sontag in Notes on camp, un saggio analizzato in questo catalogo da Filipa Ramos. La frase è contenuta nella nota sul Camp numero 52:

Gli ebrei puntavano le loro speranze di integrarsi nella società moderna sui progressi del senso morale; gli omosessuali puntano le loro sui progressi del senso estetico. Camp è un solvente della morale. Neutralizza lo sdegno moralistico e favorisce un atteggiamento di gioco. ⁵

A una lettura superficiale sembra che la cultura lgbt venga descritta come impolitica e disimpegnata. Ma sarebbe una follia affermarlo, dopo aver anche solo sfogliato il materiale da noi raccolto. Ci deve essere quindi un secondo modo di interpretare quella che altrimenti sarebbe solo una boutade. Ci si deve chiedere in particolare come e che tipi di valore politico produce il queer.

Una chiave di lettura per dipanare la matassa sta nell'analizzare l'opposizione tra un accesso alla rappresentanza nello spazio pubblico attraverso la morale e uno attraverso l'estetica. Per il primo - ci sembra - è necessario richiamarsi a un codice universale, a una serie cioè di norme primarie che indichino cos'è giusto e cosa sbagliato per l'umanità. Lo dimostra bene l'analisi del sentimento di sdegno, che Sontag lega alla esasperazione della via morale: il moralismo. Esso è la pretesa di poter esprimere disprezzo assoluto per ciò che cade al di fuori del proprio codice, come se questo "fuori" fosse per forza iniquo o innaturale. Il rischio di un atteggiamento simile è, in parole molto povere, la caduta nell'ideologia.

Cosa vuol dire invece integrarsi nella società sulla base dei progressi del senso estetico? Significa, in un orizzonte più stilizzato di codici etici condivisi, produrre immagini e comportamenti nuovi che possano essere usati come esempi o modelli liberamente assunti. Ciò che si realizza in questo caso non è tanto l'aderenza a un valore, ma la produzione stessa di nuovi valori che possano migliorare la propria vita e quella degli altri nel senso dell'autodeterminazione. Il potere che ne deriva non è espresso per mezzo della capacità di assoggettare gli altri, ma attraverso quella di farsi imitare, di indicare nuovi modi di vivere possibili. Un po' come per la moda, non si tratta di imporre uno stile di vita piuttosto che un altro, ma di dimostrare che uno stile alternativo al vigente è altrettanto sostenibile, praticabile, reale.

Il filosofo Michel Foucault ha dato all'insieme di queste pratiche di liberazione il nome di "estetica dell'esistenza", cioè "elaborazione della propria vita come un'opera d'arte personale". Trattando il caso specifico dell'omosessualità, scrive:

Essere gay, non è identificarsi ai tratti psicologici e alle maschere visibili dell'omosessuale, ma cercare di definire e sviluppare un modo di vita. [...]

I codici istituzionali non possono convalidare queste relazioni che hanno intensità multiple, colori variabili, movimenti impercettibili, forme che cambiano. Queste relazioni che fanno corto-circuito e introducono l'amore là dove dovrebbe esserci la legge, la regola o l'abitudine. ⁶

I documenti raccolti in archivio sono l'esatta traduzione di questo uso dell'estetica in senso politico. Se soprattutto nelle riviste degli anni '70 come Ompo, Lambda e FUORI! colpisce la presenza massiccia di un vocabolario marxista, è altrettanto evidente l'uso parallelo di una seconda semantica più strettamente legata al gergo e alla cultura gay. Una sovrapposizione così irriverente e chiassosa mobilita il linguaggio di partito, mostrandone le sclerosi. Invece di abbandonarlo però, lo si prende in giro, lo si mescola e lo si perverte per meglio adattarlo a ciò che si vuole dire in prima persona.

Nonostante una scelta più radicalmente separatista, anche le lesbiche condividono questa capacità di piegare fantasiosamente il linguaggio, inventando nuovi ordini simbolici. Tuttavia, mentre nelle pubblicazioni gay il vocabolario di partenza proviene - come si è detto - dal comunismo, per le donne omosessuali è il femminismo la vera pietra di confronto e di scarto.

Proprio l'esistenza dei movimenti femministi è la causa principale della

differenza tra i percorsi di legittimazione di uomini e donne. Le lesbiche hanno dovuto infatti porsi il problema di come stare – e se stare – nello spazio di confronto tra donne aperto da altre donne non omosessuali. Hanno dovuto porsi il problema se l'identità femminista avrebbe fagocitato la loro identità lesbica e il loro posto all'interno del discorso politico. Allearsi con tutte le altre donne era l'unica strada possibile? Attorno a questo interrogativo si è articolata la scelta se intraprendere o no il separatismo. Nel caso degli uomini, al contrario, la questione ruotava piuttosto attorno al fatto che non esisteva nella società un luogo di relazione affettiva – non per forza erotica – tra maschi in quanto maschi. Il problema dei gay si traduceva allora nella domanda: come poter inventare ex novo un contesto di relazione tra uomini?

Riuniti in un'unica piccola stanza i materiali di uomini e donne sono una raccolta parziale, un archivio né catalogato né esaustivo. Una cabina armadio dove custodire, *out of the closet*, alcuni capi selezionati tra gli intramontabili: la seconda pelle di otto storie personali.

Il backstage / l'esposizione

Le storie più affascinanti e le scoperte più curiose si consumano nel backstage: dove lo spettacolo è sempre più vivo che in scena.

Sarà forse per aver trovato posto in questa posizione privilegiata che le opere prodotte a partire dal workshop sono in costante movimento. Peregrinazione, lavorio, cambio di forma, uscita: sul retro l'opera vive un'altra vita. O forse siamo noi ad avere le allucinazioni?

Sabina Grasso riporta all'interno dello spazio espositivo figure fantasmatiche che ha visto altrove: in due film taiwanesi, l'uno citazione dell'altro. L'artista cerca di sovrapporre le distanti ambientazioni delle pellicole alla struttura urbana di Venezia. La città diventa un set dove la specularità è di volta in volta usata come segno del passato, testimonianza del cambiamento nel presente e miraggio temporaneo. Sempre nell'orizzonte cinematografico si collocano le fotografie e i videocollage di Antonio Bigini e Rachele Maistrello. I due accumulano materiali che possono essere, indistintamente, appunti per la realizzazione di un lungometraggio oppure reperti trovati in un vecchio studio di posa. Attraverso di essi, viene sviscerato in immagini il racconto di un anziano signore incontrato sulla terrazza di un centro commerciale in terraferma. Il filo della storia si dipana attraverso la metafora di una natura esotica, dove il ricordo diventa fiction e leggenda.

Cammino contrario intraprendono Andrea Romano e Annatina Caprez, i quali partono da un elemento di finzione per generare nella realtà uno spazio di confronto. Close-up accuratamente selezionati dal cartoon The Flintstones vengono riprodotti in dipinti su legno che raffigurano un contatto, vicinissimi all'astrazione. Non destinati in eterno alla parete, le tavole a metà del periodo espositivo acquistano una nuova dimensione, trasformandosi in panche e sedute. Sono state progettate per ospitare, all'interno di Palazzetto Tito, un nuovo workshop che garantisca di non lasciare la presa sul pensiero dell'identità.

Se i Flintstones portano dentro alla Fondazione nuovi soggetti, è dall'interno verso l'esterno che si muove l'intervento di Tomaso De Luca. Attraverso l'epistolario d'amore tra un uccellino e un leone, viene indicata la strada per raggiungere i Giardini Reali. Lì, nei giorni che hanno preceduto la mostra, l'artista ha imposto una limitazione al proprio corpo per diventare monumento vivo, per celebrare con lirismo un luogo di battuage oramai spopolato. Lo spazio espositivo non rimane vuoto però: vi si accumulano le lettere scambiate tra i due animali, diventandone tana.

Constatare che tutti i lavori si muovono, non significa decretarne l'omogeneità: ogni movimento porta con evidenza a percorrere strade diverse. Possiamo dire che ognuno dei sei artisti ha cercato di elaborare il proprio linguaggio a partire dai generi del monumento e del ritratto, oscillando tra rappresentazione pubblica e privata. Queste due forme artistiche classiche sono però lasciate sempre aperte perché il visitatore trovi la propria posizione all'interno di esse e le completi attraverso un'azione e una scelta. Le opere chiamano a una partecipazione, al di là dei gradi di coinvolgimento.

Non saremo certo noi curatori a colmare le distanze. La nostra trattazione si esaurisce qui prima di saturare l'orizzonte del discorso. Ci limitiamo, da qui in poi, a porre delle domande perché ognuno dia conto di sé.

Francesco Ragazzi Urbano Venezia, 2012

- 1 Viene certamente da nominare Maurizio Cattelan come esempio principe di tale atteggiamento. Ma anche, in maniera forse più problematica, la scultura di David Hammons *Praying for safety* (1997). Essa è composta da due statue di Buddha trovate dall'artista in casa del committente. L'artista le ha disposte l'una di fronte all'altra e unite con un filo a cui è fissata una spilla da balia. L'opera si muove tra elevazione dell'effimero in ineffabile, capitalizzazione di un gesto povero e pigrizia come strategia di resistenza.
- 2 Cfr. Judith Butler, Giving an Account of Oneself, Fordham University Press, New York 2005. Trad. it. di Federico Rahola, Critica della violenza etica, Feltrinelli, Milano 2006.
- 3 Judith Butler, Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence, Verso, Londra -New York 2004. Trad. it. di Fiorenzo Iuliano, Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo, Meltemi, Roma 2004, p. 44.
- 4 Ibidem, p. 70.
- 5 Susan Sontag, Notes on Camp, cit., nota n. 52.
- 6 J.P. Joecker, M. Ouerd, A. Sanzio, *Entretien avec M. Foucault*, in Masques n.13, Parigi 1982, pp.15-24.



Antonio Bigini e Rachele Maistrello

Still on the way home

Installazione mixed media, dimensioni variabili

Antonio Bigini e Rachele Maistrello scelgono di concentrarsi su uno solo dei signori incontrati durante il workshop: Luciano, costumista che vanta una carriera gloriosa e una vita movimentata nel mondo del cinema. I due artisti combinano immagini fisse ed in movimento di varia natura e provenienza nel tentativo di tradurre in immagini i racconti di quest'uomo. L'allusione a episodi biografici assume una dimensione epica e immaginifica, dove verità, invenzione e vuoto di memoria si confondono fino a coincidere.

Mescolando scatti appositamente realizzati – sia in digitale che in analogico - con spezzoni e fotogrammi tratti dall'archivio nazionale dei film di famiglia Home Movies, gli artisti compongono uno storyboard che procede per libere associazioni tra esotismo e artificiosità.

Violando discretamente il diritto d'autore, *Still on the way home* è la riscrittura a più mani di una personale storia altrui. Un amorevole racconto infedele.

La vostra installazione unisce sceneggiatura e fotografia, presentando assieme materiali eterogenei che sembrano appunti per un film. Se doveste effettivamente realizzare un lungometraggio, quale sarebbe la sua trama?

Più che appunti, le fotografie e i video che compongono l'installazione ci sembrano dei reperti, ritrovamenti di un film che non sarà - che al tempo stesso rimandano a qualcosa che è già stato. Ci interessava lavorare su questo statuto paradossale delle immagini, proprio della forma sceneggiatura.

Non sappiamo dire che trama avrebbe un eventuale film perché il punto non è il film, ma la distanza

che separa il film - e noi - dalla storia di Luciano.

Luciano ha passato una vita nel cinema e la sua vita da questa frequentazione sembra esserne stata plasmata. La sua è una biografia avventurosa, appassionante, ricca di aneddoti, incontri e scene memorabili.

Quello che abbiamo tentato è una ricostruzione del "mito" di Luciano, un'archeologia condotta tra realtà e archivi dentro la miniera preziosa del suo immaginario.

Solo uno di voi ha partecipato al workshop. Rachele ha potuto accedervi in maniera indiretta, attraverso i materiali e le registrazioni prodotte. Come ha influito questa distanza sul vostro modo di lavorare? E' stata soprattutto una difficoltà o ha rappresentato anche una possibilità inventiva?

All'inizio è stato difficile lavorare su una persona che solo uno di noi ha avuto modo di incontrare; rapportarsi alla vita altrui è sempre un'operazione molto delicata. Col lavoro, però, questo ostacolo si è rovesciato in stimolo, in punto di forza. La distanza ci ha permesso di far emergere le componenti più forti del "mito" di Luciano depurate dalle scorie delle prime impressioni. Nel confronto continuo alimentato dall'analisi dei materiali prodotti si sono distillate immagini – fotografie, fotogrammi d'archivio, brandelli di filmati – che per settimane hanno nutrito un blog dedicato.

Poi avete dovuto anche sintetizzare però...

La parte più difficile è stata la tornata finale di selezione. Cosa includere e cosa scartare della grande quantità di "reperti" accumulati? La bussola è stata ancora una volta la distanza, la capacità di certe immagini di aprire un varco dietro di sé.

In cosa risiede il vostro essere queer? È una componente che vi appartiene individualmente o che è emersa dal vostro dialogo? Cosa ci può essere di queer nell'eterosessualità?

Per noi queer non è solo diversità: non si tratta semplicemente di rigiocare la propria identità, ma di essere fino in fondo ciò che si è. La deviazione non è necessariamente un'opposizione alla norma, bensì un coefficiente di variazione all'interno di una direzione data o attesa. Non è il tracciato previsto che ci interessa, né tantomeno la variazione obbligata. Nelle piante, all'origine della metamorfosi evolutiva ci sono le deformazioni, i cambiamenti inaspettati, gli innesti spontanei, che nell'insieme danno vita a un sistema perfettamente armonico. È questa la nostra idea di queer: cercare una direzione d'azione autentica, propria, naturale e libera. In fondo cosa sarebbe il tennis senza il drop shot o il top spin's Siamo certi che l'inventore di questi colpi non avesse paura delle variazioni, ma volesse soltanto giocare una buona partita.



Tomaso De Luca

Letters from a Lion

tecniche miste su carta e stampe fotografiche, creta, legno, volatile. dimensioni ambientali



L'intervento di Tomaso De Luca prende le mosse da un avvenimento, forse mai realmente accaduto, che in epoca napoleonica riguardò i Giardini Reali dietro Piazza S. Marco. Pare infatti che lì l'imperatore francese vi avesse fatto collocare la gabbia di un leone per il proprio divertimento. Dopo pochi mesi di cattività però, la povera bestia

non resistette, morendo tristemente di solitudine.

Mettendosi nei panni dell'animale, l'artista ha realizzato una performance all'aperto che trova eco nello spazio espositivo. Durante i giorni di allestimento, con le mani legate a mo' di zampa, De Luca ha faticosamente prodotto un epistolario composto di brevi testi, disegni e fotografie: un immaginario scambio amoroso tra il vecchio leone e un uccellino, che per tutta la durata della mostra abita lo spazio espositivo. La relazione dinamica tra dentro e fuori mette in comunicazione Palazzetto Tito e i Giardini Reali, luogo ricorrente nelle geografie segrete dei signori coinvolti nel workshop. Il leone alato, simbolo di Venezia, viene scomposto per diventare monumento vivo di sentimenti che cercano nominazione. Animale queer, tra orgoglio e solitudine, carnalità e chimera.

Con Letters from a Lion hai cercato di destrutturare uno dei simboli storici di Venezia: il leone alato. Puoi raccontarci che tipo di slittamento simbolico hai voluto provocare?

Molta parte del mio lavoro si basa sulla presenza di un bestiario particolare, anche quando non è esplicito nel lavoro, che spesso esiste come simbolo latente. Il leone è un'immagine archetipica maschile: un maschile spesso vincente, forte, coraggioso. L'ibrido alato, effige veneziana, sposta in qualche modo la staticità leonina, crea un mostro doppio, eroico e spaventato allo stesso tempo. Quello che ho voluto fare con questo lavoro è stato proprio ripiegare l'ironia sul simbolo, svuotarlo di contenuto e renderlo sintomo del presente. Lo sguardo queer non può affrontare direttamente i monumenti o le effigi del mondo normato, come se questi segni fossero il sintomo esterno di un'inadeguatezza interna. Ho pensato che il leone alato fosse una sorta di "spirito persecutore" nella sua veste di monumento ed allo stesso tempo un animale talmente sbagliato da poter divenire effige di un mondo di invisibili.

Il tuo progetto è stato concepito per dualismi. Tra i giardini Napoleonici e Palazzetto Tito, tra l'impermanenza della performance e la solidità del

monumento. Che storia d'amore ci racconta lo scambio epistolare tra leone e uccellino?

La storia d'amore di cui parlo non è impossibile ma solo unica. Questi due animali, uno imprigionato nei giardini e l'altro nel palazzetto, parlano tra di loro, mescolando i confini tra un luogo ed un altro, tra due diversità inconciliabili. Volevo ricreare in qualche modo l'ambiente descritto da Scola nel film che ha dato titolo al workshop, dove il mondo esterno grida, brulica ed entra nell'appartamento tramite la radio, il telefono, i cori. Lo scambio di lettere è una dimensione privata e sottile che rimane obliqua e "attraversa" lo spazio senza quasi farsi notare, unendo i contrari (il leone e l'uccellino, pubblico e privato, esterno e interno, monumento e impercettibilità). Il mio intento è anche quello di sessualizzare il rapporto tra i due animali, renderli connotati e non effimeri, poiché è nella concretezza del corpo che devono esistere.

A proposito di concretezza dei corpi, come entrano nell'opera i racconti dei signori e delle signore che hai conosciuto durante la residenza?

Le donne e gli uomini incontrati a Venezia hanno sconvolto con i loro racconti molti dei miei pensieri sul queer: l'indefinibilità di alcuni, l'uso fortemente politico del corpo omosessuale di altri, l'apparire e lo scomparire, la solitudine e l'idea di comunità sono stati elementi così diversi e tutti enormemente presenti. Lo scambio epistolare mi sembrava il sistema più vicino alla loro esperienza generazionale e quello in cui tutti i sentimenti contrastanti potevano coesistere.

Tra gli artisti che hanno partecipato al workshop, tu sei forse quello più direttamente coinvolto. Dal tuo punto di osservatore privilegiato, esiste secondo te una specifica estetica queer?

Non so se esista un'estetica queer, sono però certo che esiste un'immagine queer, un'immagine fortemente ambigua, dove l'occhio inciampa. Nel rapporto apolide ed invisibile che la comunità omosessuale intraprende con lo spazio ed il corpo c'è un necessario adattamento alle istanze eteronormate, ma allo stesso tempo esiste una sostituzione, uno spostamento, una migrazione dei contenuti, delle posizioni e dei "modi di stare". In parole povere il queer ubbidisce alle regole del gioco usando però strumenti differenti: è come giocare a basket con una racchetta da tennis.

L'immagine queer è fortemente sessualizzata e allo stesso tempo "decentrata". È discontinua, come se vedessimo uno spazio buio, illuminato solo da tagli di luce che ne mostrano alcuni particolari: così intuiamo o immaginiamo lo spazio immerso nell'ombra senza mai vederlo. L'immagine queer è senza futuro, è proiettata in un presente continuo fatto di minimi segni, di cenni ambigui. In questo senso esiste un'estetica intesa come esperienza.

E nel contesto italiano? L'immagine queer ha una specificità?

La situazione italiana sembra essersi esentata da una riflessione sulle istanze queer che non ricalchi delle modalità conosciute (e anche un po' eterosessuali se posso permettermi). In verità siamo diventati invisibili, o lo siamo sempre stati, anche nel mondo dell'arte. Questo però ci permette di usare l'ironia e tutte le tecniche di mimetizzazione che conosciamo: sappiamo ingannare perfettamente, parlare sottovoce o digrignare i denti. Credo che il compito di chi parla di queer in Italia oggi sia quello di far "inciampare" il pubblico, ricordargli che in qualche modo nessun luogo è sicuro.



Sabina Grasso *Welcome Back Dragon Inn*video, 85 min



Spleen#9. Dragon Inn's Audience Interpreted by Ilaria, Stefano, Marco

3 stampe Ink jet su carta cotone Hannemule Photo 310, 36x30cm



L'intervento di Sabina Grasso si mimetizza nel cinematografo ricostruito a Palazzetto Tito. Una suggestione filmica attraversa la realtà dello spazio espositivo e vi prende forma.

Per metà giornata la proiezione in programma è quella di Welcome back Dragon Inn, una mise en

scène e una mise en abyme di Goodbye Dragon Inn (Tsai Ming-liang, 2003). Il film di Tsai Ming-liang si svolge in una sala cinematografica mentre sullo schermo scorrono le immagini di un famoso wuxiapian - genere di cappa e spada - taiwansese intitolato *Dragon Gate Inn* (King Hu, 1967).

Nella versione qui rimontata, Sabina Grasso forza una coincidenza temporale tra le due pellicole, la cui durata differisce di circa trenta minuti. Di Ming-liang restano solo le inquadrature in cui è visibile lo schermo cinematografico: tutto il resto viene completato con la reintroduzione delle scene immediatamente consecutive estratte dall'originale di King Hu. Il film del 1967 riaffiora puntuale ad ogni citazione, assecondando così un ritmo che non gli è proprio. La narrazione deflagra inesorabilemente in una serie di incongruenze e finisce per sparigliare la logica codificata del genere.

Correlata alla proiezione, una performance si svolge sottotraccia. Tre attori in carne e ossa abitano per un tempo limitatato lo spazio di Palazzetto Tito rievocando alcuni personaggi di *Goodbye Dragon Inn*. La performance si insinua nella sede espositiva sia durante che al di fuori della propria effettiva durata, determinando continuamente dubbi e cambi di prospettiva.

Appesi in una stanzetta del palazzo, tre ritratti fotografici scattati a Venezia e definiti "Spleen" sono l'unica enigmatica traccia tangibile di una reinterpretazione forse ancora in atto: Chen interpreted by Ilaria, Mitamura interpreted by Stefano, Shih interpreted by Marco.

Che rapporto c'è tra i racconti dei signori e delle signore che hai incontrato a Venezia e Goodbye Dragon Inn di Tsai Ming-liang, film che citi durante la tua performance?

C'è un sottofondo di luoghi e ritmi nel film, che rimandano ai racconti delle persone incontrate. Lo spazio filmico ha poi molte somiglianze metaforiche con Venezia: cunicoli e luoghi ciechi e molta acqua, come in tutti i film di Ming-liang.

Attraverso la mia performance ho provato a immettere nello spazio espositivo alcune sensazioni che mi hanno portato a rileggere i racconti veneziani attraverso la suggestione cinematografica del regista taiwanese. Gli attori di *Goodbye Dragon Inn* sono spettatori del film *Dragon Gate Inn*, mentre gli spettatori della mostra sono comparse di una sala cinematografica interna allo spazio di Palazzetto Tito. L'atmosfera evocata da Ming Liang pervaderà la mostra rendendo possibile ai visitatori di esperirla o addirittura diventarne interpreti.

Il gioco attivato non è solo di scatole cinesi ma anche una rivisitazione cinematografica dei "cadaveri eccellenti" surrealisti.

Riflettere sull'identità mi ha portato a creare uno spazio virtualmente infinito: come quando in mezzo a due specchi si creano infiniti corridoi con infinite repliche di noi stessi nel mezzo.

La rappresentazione dell'universo cittadino è spesso il cuore dei tuoi progetti. In questo caso, com'è entrata Venezia nel lavoro?

Mi piace lavorare contestualizzando i progetti nella città, spesso il tessuto urbano adatta le persone ad esso, quindi trovo interessante

entrare nel vivo del luogo per ricostruirci delle storie.

I racconti delle persone che abbiamo incontrato mi hanno restituito delle immagini di luoghi che non conoscevo che ho deciso di utilizzare nel set fotografico con gli attori. Volevo che i luoghi della memoria e dei ricordi dei signori venissero rappresentati in questa parte del lavoro.

Nel tuo lavoro ti sei mai occupata solo lateralmente di questioni legate al genere e all'identità. Come hai vissuto la tua partecipazione a questo progetto? Come la inserisci nel tuo percorso artistico?

In precedenza mi sono occupata di identità utilizzando me stessa e la mia famiglia, mettendomi spesso al centro di una ricerca che ha portato a riflettere sulla questione, per poi spostarmi ad un concetto più ampio di cittadino e contesto urbano. Tutto il mio lavoro si basa sulla ricerca empatica con le persone, anche l'interazione con gli attori è un momento fondamentale in cui sento grande vicinanza, lascio che la loro presenza si sostituisca alla mia, e questo mi fa vivere l'esperienza indirettamente.

Identità e invisibilità si legano indissolubilmente in tutta la mia produzione. In questo caso attraverso le storie dei signori e delle signore ho visualizzato in maniera viva e per me inedita altre forme e modi di essere nell'invisibilità. Questo mi ha portato ad agire sul nascondimento e il ribaltamento speculare del film di Tsai Ming-liang.

Non so se sia proprio collegato a questa esperienza, ma nei miei prossimi progetti ho intenzione di tornare a lavorare direttamente su di me e sulla mia presenza. Un po' come è successo con This Placement, l'ultimo lavoro che ho realizzato in Korea.



Andrea Romano e Annatina Caprez.

Sugar, coffee, lemonade, tea, rum, boom! Colore spray su legno, 13 tavole di dimensioni variabili.



Tredici tavole di legno sono dipinte con sinuose linee colorate vicine all'astrazione. Solo i più perspicaci vi riconosceranno dei close-up tratti dal cartoon *The Flintstones:* sono rappresentati, in particolare, momenti in cui primitivi e dinosauri entrano in contatto fisico tra

loro. Per la prima metà della mostra, questi supporti sono appesi a parete: friubili come vere e proprie pitture. Nel secondo periodo invece, essi sono riallestiti in modo tale da assolvere alla funzione sgabelli e sedute.

La ragione di un tale cambiamento è presto detta. A metà mostra, Andrea Romano e Annatina Caprez hanno accolto all'interno della loro installazione un incontro a porte chiuse tra due gruppi ristretti di persone veneziane lgbt, appartenenti a generazioni diverse. Ribaltando in parte le dinamiche instaurate durante il workshop tenutosi lo scorso anno, questa volta sono i più giovani a rispondere alle curiosità e alle riflessioni manifestate dai più anziani, i quali hanno il compito di guidare la discussione.

Gli Antenati - caricatura di un rapporto intergenerazionle polarizzato - lasciano il posto all'esperimento vivo di una genealogia queer. Il titolo dell'opera si riferisce al nome con cui viene chiamato il gioco "Un, due, tre, stella" in inglese. Si allude così contemporaneamente a una dimensione conviviale e divertente, ma anche ad un repentino cambiamento che avviene all'oscuro del pubblico.

Il vostro è un corpus di opere pittoriche che a metà del periodo espositivo cambia forma per acquisire una funzione specifica. Sembra di sentire l'eco di Duchamp quando esorta ad usare i Rembrandt come assi da stiro. Al contrario dei Rembrandt però, i vostri lavori sono stati pensati perché lo status di dipinto e quello di oggetto funzionale convivessero senza gerarchie. Perché avete fatto questa scelta?

L'asse da stiro fatta con un Rembrandt è un readymade rovesciato, perché gioca con la caduta del valore estetico e simbolico di un'opera piuttosto che con l'attribuzione di quei valori ad un oggetto di uso pratico. Tuttavia Duchamp reinstalla un valore simbolico concettualizzando questa stessa riflessione come idea artistica, poiché lo fa all'interno di un sistema di valori

simbolici. La nostra pratica è rivolta ad investigare le possibili reciprocità tra l'oggetto contemplativo e l'oggetto funzionale, non solo in relazione ad una economia di simboli ma anche in relazione alla molteplicità dei nostri ruoli all'interno dell'intero progetto, in quanto siamo gli artisti, ma anche il pubblico, gli organizzatori, i partecipanti.

Se assumete voi tutti questi ruoli, che spazio riservate agli altri? Ad esempio le persone che parteciperanno al vostro workshop o i semplici visitatori... Il tentativo è ridistribuire questi ruoli con lo scopo di attivare una situazione indeterminata. Entrambe le forme dei lavori sono funzionali a porre in questione le nostre riflessioni: a cambiare radicalmente è la distanza della loro fruizione. Le opere non ritraggono solo forme di contatto, temporanee ed indefinite, ma esistono anche in quanto "cose" in uno spazio sociale; possono parlare di qualcosa e possono assumere una nuova valenza per persone che parlano tra loro. Il contesto ci ha spinti a voler ridefinire le preposizioni che legano le azioni ai soggetti: da riflettere su o parlare di a parlare con. La nostra collaborazione vuole far collassare due pratiche artistiche l'una nell'altra affrontando una tematica ed un contesto specifici attraverso due approcci complementari tra loro.

The Flintstones, modello di famiglia eterosessuale borghese. A distanza di cinquant'anni dalla prima messa in onda, divertente pensare che il cartoon di Hanna & Barbera è diventato, se non preistoria, almeno antiquariato. Come siete intervenuti su questo immaginario?

Abbiamo affrontato il workshop con l'intenzione di non relegare la figura dell'anziano a semplice strumento della memoria e in breve ci siamo resi conto di non correre questo rischio poiché gli incontri erano caratterizzati da uno spontaneo scambio reciproco e in certi momenti dalla tendenza al rovesciamento delle aspettative. Le immagini create nascono come caricatura di quel rischio, della gerarchia tra il nostro ruolo di artista e il ruolo dell'anziano *lght* nel contesto del workshop. Quella dei Flintstones è una realtà nella quale convivono i dinosauri e gli umani, due creature temporalmente distanti tra loro e dove i dinosauri appaiono come strumenti subordinati alle attività e alle esigenze di una stereotipata famiglia borghese eterosessuale. Le nostre immagini negano ogni azione delle scene dalle quali sono tratte, e di conseguenza le relative gerarchie, mettendo a fuoco soltanto le forme di contatto tra le due creature e l'ambiguità del legame tra i due ruoli. In questi dettagli, che si fermano a un passo dall'astrazione, la questione su 'chi usa chi' rimane irrisolta.

Hanna & Barbera ritraggono il modello dominante della società degli anni in cui viene creato il cartoon, lo stesso periodo storico che in parte fa da sfondo alle esperienze raccontate dagli anziani. Il cartoon attraversa diverse generazioni, educandole per certi versi a quel tipo di modello, per poi arrivare fino a noi. Queste immagini creano un ponte su questi cinquant'anni, ed è interessante pensare, a sostegno della tesi sul modello antiquato, al fatto che la serie sia stata comunemente tradotta in *Gli Antenati*.

Qual è l'obiettivo dell'incontro che avete organizzato e che in parte capovolge l'esperienza del workshop a cui avete partecipato?

I motivi, oltre che interrogarsi sulla pratica artistica stessa, sono favorire quella tendenza al ribaltamento di cui parlavamo e indagare i presupposti perché un nuovo incontro sia possibile. Durante gli incontri gli anziani hanno manifestato diverse curiosità nei nostri confronti, ma molte domande erano anche dirette alle giovani generazioni lgbt di Venezia per cui non avremmo potuto soddisfare quelle curiosità. Abbiamo deciso quindi di capovolgere i ruoli e invitare un nuovo gruppo all'interno delle discussioni intendendo la mostra come estensione del workshop.

Per le due fasi che costituiscono il nostro intervento abbiamo inteso la struttura stessa del workshop come una materia prima da plasmare, l'abbiamo distesa e allungata per creare delle immagini per poi romperla. Da questa rottura nasce una ricostruzione nella quale i ruoli possono essere ridistribuiti, dove può essere difficile mantenere le distanze e le posizioni. L'obiettivo è anche quello di lavorare sul concetto di continuità piuttosto che di memoria ma le nostre intenzioni adesso rimangono aperte, aspettiamo quel momento in cui diverse prospettive andranno a incrociarsi per produrre altre domande e altre risposte.

Non finisce qui. È una minaccia.

La Fondazione Bevilacqua La Masa ha letteralmente aperto le porte ad una mostra che prova ad interrogarsi sui sensi e le possibilità di una genealogia queer. Senza scandali e senza censure.

È un segnale importantissimo. Soprattutto nel panorama italiano, dove le questioni di genere riscontrano ancora forti rimozioni e pesanti resistenze.

Io, tu, lui, lei sono i pronomi personali di una coscienza politica che ha bisogno più che mai di riconoscere le differenti identità, fuori dai confinamenti. Il titolo della mostra si riferisce al lungometraggio di Chantal Akerman *Je, tu, il, elle,* manifesto del cinema sperimentale, oltre che di una ricerca radicale sull'individualità. Il film, mai distribuito in Italia, si divide in tre atti che sembrano andare di pari passo con il processo che abbiamo innescato. *Io Tu Lui Lei* è il finale aperto, in cui le relazioni momentaneamente si compiono, in uno spazio che è in parte ciò che esse stesse producono.

Dal 6 marzo al 15 aprile, Palazzetto Tito è stata la risultante di una serie di relazioni. Non solo le opere si sono evolute lungo il periodo di esposizione, ma hanno accolto al loro interno dei nuovi momenti laboratoriali. Tra questi è stato previsto il workshop a porte chiuse ideato da Andrea Romano e Annatina Caprez, oltre a una nuova serie di proiezioni in collaborazione con la Facoltà di Design e Arti dell'Università Iuav di Venezia.

Siamo partiti proprio dal film di Chantal Akerman per proseguire a ritroso, passando per Senso di Luchino Visconti e Zéro de conduite di

Jean Vigo. Tre episodi cinematografici eccezionali che hanno inaugurato delle epoche e dei mondi: le hanno precorse lasciandoci preziose eredità. Il primo, girato nel 1974, insegue con lucida partecipazione il tortuoso percorso di ricerca di sé di una giovane donna; il secondo del 1954 ci riporta agli anni dell'annessione di Venezia all'Italia per celebrare una ricchezza di visione e l'amore per il dettaglio; il terzo del 1933 è l'invito irresistibile di un ragazzino coraggioso alla ribellione contro l'autorità, alla difesa dell'unicità inviolabile della propria sfera affettiva.

Questo nuovo ciclo di visioni si ricollega al precedente "Cinema alla luce del giorno" e resta aperto a prosecuzioni e cambi di rotta. È un organismo non protetto che può vivere dentro e oltre la temporaneità della mostra. Siamo in un campo in cui la formazione non può che essere permanente: necessita di un'azione continuativa sia sul piano della ricerca che su quello della divulgazione.

È anche per questo che abbiamo deciso di dedicare uno spazio ulteriore, sia in mostra che in catalogo, ad alcuni artisti che in Italia, da prospettive e percorsi differenti, portano avanti con costanza ricerche visive e critiche sensibilmente attente alla rappresentazione dei generi. A loro abbiamo chiesto di reinterpretare liberamente gli affiches di alcuni film che ci hanno accompagnato fino a qui.

Antonio Barletta, Dafine Boggeri, Chiara Fumai, Margherita Morgantin, Daniele Pezzi, Claudia Rossini. Forse i protagonisti, mai assoluti, del prossimo progetto.

The And