

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Dottorato in Scienze Letterarie

Dottorato in Letterature Euro-amicane

**ROAMING THE GREENWOOD**

**Identà gay nella narrativa statunitense dopo Stonewall**

Referente:

Chiar.mo Prof. Mario Corona

Tesi di Dottorato di

Stefano ASPERTI

Matricola n. 700194

XXI ciclo

*Alla mia famiglia,  
che c'è sempre.*

*A tutti coloro  
che hanno lottato  
e a quelli che non  
ce l'hanno fatta.*

Whose woods these are I think I know.  
His house is in the village though;  
He will not see me stopping here  
To watch his woods fill up with snow.  
My little horse must think it queer  
To stop without a farmhouse near  
Between the woods and frozen lake  
The darkest evening of the year.  
He gives his harness bells a shake  
To ask if there is some mistake.  
The only other sound's the sweep  
Of easy wind and downy flake.  
The woods are lovely, dark and deep.  
But I have promises to keep,  
And miles to go before I sleep,  
And miles to go before I sleep.

(Robert Frost, *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, 1923)

We cannot live without our lives.

(Barbara Deming, *We Cannot Live Without Our Lives*, 1974)

# Indice

<b>PREMESSA</b> .....	<b>6</b>
<b>CAPITOLO 1. INTRODUZIONE STORICA E TEORICA</b> .....	<b>11</b>
1. L'INVENZIONE DELL'OMOSESSUALITÀ .....	11
2. GLI STUDI GAY .....	18
3. QUEER THEORY.....	22
4. LA TEORIA E LA TRADIZIONE DELLA LETTERATURA GAY .....	25
4.1 <i>La questione del canone</i> .....	25
4.2 <i>Gli interrogativi degli studi letterari gay</i> .....	27
4.3 <i>Il discorso omosessuale</i> .....	28
4.4 <i>Omosessualità ed etnicità</i> .....	30
4.5 <i>Gli studi letterari gay e la queer theory</i> .....	31
5. BREVE PROFILO DELLA NARRATIVA GAY DA STONEWALL A OGGI.....	33
5.1 <i>L'emergere di una letteratura gay mainstream</i> .....	36
5.2 <i>Il "Violet Quill"</i> .....	37
5.3 <i>Il "New Narrative Movement"</i> .....	40
5.4 <i>Le generazioni più recenti</i> .....	41
<b>CAPITOLO 2. DANCER FROM THE DANCE</b> .....	<b>43</b>
1. UNA CARRIERA NELL'AMORE .....	43
2. TRIANGOLAZIONI. DANCER FROM THE DANCE, FAGGOTS E THE GREAT GATSBY .....	46
3. UN GHETTO TUTTO PER SÉ.....	49
4. LETTERATURA E IDENTITÀ.....	54
5. LA SCOPERTA DELL'IDENTITÀ GAY.....	61
6. IDENTITÀ E COMUNITÀ .....	68
6.1 <i>Un'occupazione a tempo pieno</i> .....	68
6.2 <i>Come una città sulla collina</i> .....	71
6.3 <i>Una fantasia mitopoietica di lucciole fornicatrici</i> .....	73
6.4 <i>Una strana democrazia</i> .....	80
7. UNA RELIGIONE MASSIMALISTA E INTRANSIGENTE .....	87
8. RAPSODIA BOHÉMIENNE .....	91
9. DANCER FROM THE DANCE COME ROMANZO DI FORMAZIONE.....	94
10. "DON'T TAKE IT SO SERIOUSLY!" L'UMORISMO CAMP IN DANCER FROM THE DANCE ...	99
11. AMORE E MORTE A FIRE ISLAND.....	102
12. UN ORRORE DI LIBERTÀ .....	104
<b>CAPITOLO 3. THE LOST LANGUAGE OF CRANES</b> .....	<b>107</b>
1. DA GAY A QUEER. LA NARRATIVA DI DAVID LEAVITT .....	107
2. OMOSESSUALITÀ E STEREOTIPIZZAZIONE.....	112
3. IL COMING OUT E IL DISCORSO DEL CLOSET.....	116
3.1 <i>Le lingue perdute</i> .....	124
4. DAVID LEAVITT E LA FAMIGLIA AMERICANA .....	127
4.1 <i>Madri e figli</i> .....	132
4.2 <i>Padri e figli</i> .....	134
4.3 <i>Miti delle origini</i> .....	136
5. LA FINE DEL CAMP .....	137
6. QUESTI AMORI COSÌ UGUALI.....	140

<b>CAPITOLO 4. IL <i>GEORGE MILES CYCLE</i> DI DENNIS COOPER.....</b>	<b>143</b>
1. VERSO IL QUEER.....	143
1.1 <i>Il caso di The Lure di Felice Picano</i> .....	144
1.2 <i>La scrittura dei New Queer Writers</i> .....	146
2. LA NARRATIVA MALEDETTA DI DENNIS COOPER .....	147
2.1 <i>Frisk: un ritratto dell'artista da giovane pervertito</i> .....	149
2.2 <i>Rapporti umani tra fantasia e realtà</i> .....	150
3. QUEERING IDENTITY .....	152
3.1 <i>Fiabe mutanti</i> .....	154
3.2 <i>Una poetica dell'analit�</i> .....	156
3.3 <i>Cooper – De Sade: un paragone imperfetto</i> .....	160
3.4 <i>Un'identit� fluida e indefinibile</i> .....	161
3.5 <i>Scusa se lo chiamo amore</i> .....	165
3.6 <i>Critiche alla scrittura di Cooper</i> .....	166
4. CORPI A PEZZI.....	167
5. IL PALAZZO DELL'ARTE.....	171
5.1 <i>Un'arte illusoria e sedu�iva</i> .....	172
5.2 <i>Period: testo, metatesto, paratesto</i> .....	175
<b>CAPITOLO 5. ROAMING THE GREENWOOD: LA RICERCA DI UNO SPAZIO GAY POSITIVO .....</b>	<b>179</b>
1. UN LUOGO DOVE ESSERE GAY .....	179
2. L'ISOLA DI FIRE ISLAND.....	185
3. ARCADIA E IMMAGINARIO OMOSESSUALE .....	189
3.1 <i>Un territorio disabitato e inesplorato</i> .....	194
3.2 <i>I misteri di Brokeback Mountain</i> .....	199
4. ROAMING THE GREENWOOD .....	201
4.1 <i>Il rito di iniziazione e la foresta fiabesca</i> .....	205
4.2 <i>Boschi metropolitani e battuage</i> .....	207
4.3 <i>L'ombra della civilt�</i> .....	210
4.4 <i>La citt� foresta</i> .....	216
5. EUROPA E AMERICA .....	220
6. UN LUOGO DOVE NON SIAMO MAI STATI.....	225
<b>NOTE .....</b>	<b>227</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA .....</b>	<b>241</b>
TESTI PRIMARI.....	241
TESTI SECONDARI.....	244

## Premessa

Questa tesi ha come oggetto la rappresentazione e la costruzione delle identità gay nella narrativa statunitense nel lasso di tempo dal 1969 al 2000. La data scelta come punto di partenza coincide con la rivolta di Stonewall, origine mitica del movimento di liberazione omosessuale e marcatore simbolico di un mutamento culturale rispetto alle strategie assimilazioniste e al quietismo a cui si erano ormai votate le organizzazioni omofile dell'epoca. Gli "Stonewall Riots" segnarono in realtà un momento di rottura che diede voce a un'inquietudine politica strisciante. Il movimento di liberazione gay costituitosi sull'onda dell'entusiasmo suscitato dalla rivolta si fondò sull'idea di un'identità gay "autentica", orgogliosamente rivendicata, componente fondamentale dell'intera esistenza dell'individuo omosessuale. La sommossa, scatenata da una banale retata poliziesca in un locale frequentato da omosessuali e travestiti, si trasformò, quindi, in un potente catalizzatore politico e simbolico, capace di produrre non solo dei movimenti impegnati in una lotta per ottenere maggiori diritti, ma anche una nuova letteratura, estranea ai toni apologetici o tragici delle opere con temi e personaggi esplicitamente omosessuali apparse prima di quella data.

Nel presentare l'argomento della tesi ho volutamente usato il termine "identità" nella sua forma plurale. Come risulterà evidente dalla lettura di questo scritto, infatti, non esiste un'unica concezione di identità, né una sola modalità di rappresentazione. I fondamenti teorici di questa affermazione sono illustrati nel primo capitolo, che prende le mosse dalla lunga discussione sulla natura dell'omosessualità, svoltasi fra essenzialisti e costruzionisti a partire dagli anni Settanta del Novecento, per ricostruire i termini di un dibattito gnoseologico che ha le sue radici nei discorsi scientifici o pseudo-scientifici della sessuologia di fine Ottocento e che, passando per la psicoanalisi freudiana e per il pensiero di Michel Foucault, approda infine alla *queer theory*.

Proprio il pensiero di Foucault e le teorie *queer*, soprattutto quelle di Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, si sono rivelate estremamente produttive per gli scopi di questa tesi, ragione per cui ho cercato di servirmene, a volte esplicitamente e a volte no, nell'analisi dei testi, allo scopo di decostruire gli stereotipi sull'omosessualità e di comprendere i meccanismi della costruzione e della rappresentazione delle identità gay.

Foucault, con il suo metodo archeologico di indagine e la sua attenzione alle varie *episteme* epocali e ai rapporti di potere vigenti in esse, ci permette di concludere che qualsiasi rappresentazione della sessualità è storicamente contingente e costruita dall'insieme dei discorsi che strutturano le conoscenze di un certo periodo. Questa attenzione alla contingenza storica delle nozioni relative al genere e alla sessualità caratterizza anche la *queer theory*, che ha in Foucault il suo principale ispiratore, ma che trae spunto anche dalle teorie del poststrutturalismo, del femminismo, della decostruzione e della psicoanalisi.

Tra i critici *queer* ho menzionato Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick. Sono queste, infatti, le studiose che hanno avuto l'effetto più dirompente nell'ambito delle discussioni sul *queer* e del cui pensiero mi sono maggiormente giovato. Di Judith Butler ho cercato di applicare allo studio delle identità gay la nozione, da lei elaborata nel contesto della critica sul *gender*, di performatività, l'idea cioè che l'identità sia il prodotto di atti discorsivi e debba pertanto essere pensata come una *fiction* culturale. Di Sedgwick, invece, ho apprezzato non solo l'attenta analisi del concetto di *closet*, ma anche l'invito a leggere i testi letterari tenendo ben presente l'importanza che la dicotomia tra omosessualità ed eterosessualità ha avuto per la nostra cultura a partire dall'Ottocento. Un invito che ho cercato per quanto possibile di accogliere.

Il primo capitolo si conclude, poi, con una breve panoramica della narrativa gay scritta a partire dal 1969 fino ai giorni nostri. Tale rassegna, a causa dell'aumento esponenziale delle pubblicazioni a contenuto omosessuale (reso possibile anche dal nascere di riviste e case editrici specializzate), si rivela necessariamente incompleta. La speranza è che sia comunque sufficiente a dare atto della quantità e delle tipologie dei testi narrativi scritti nel lasso temporale considerato, tenendo conto del fatto che, per esigenze di brevità, ma soprattutto per il taglio che ho scelto di dare alla tesi, sono state volutamente escluse dalla trattazione la produzione poetica e quella drammatica.

I tre capitoli successivi della tesi sono dedicati all'analisi ravvicinata di alcuni dei testi menzionati nel primo capitolo: *Dancer from the Dance* (1978) di Andrew Holleran, *The Lost Language of Cranes* (1986) di David Leavitt e il *George Miles Cycle* (1989-2000) di Dennis Cooper. La scelta di questi romanzi è stata motivata dal fatto che hanno riscosso un ottimo successo di critica e di pubblico o che sono stati al centro di vivaci polemiche, ragione per cui hanno finito per essere considerati i testi più rappresentativi di determinate categorie della narrativa gay. Per quanto concerne l'individuazione di tali categorie il mio debito va a Reed Woodhouse e al suo testo *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945-1995* (1998), la cui introduzione è la riscrittura di un saggio dello stesso Woodhouse intitolato "Five Houses of Gay Fiction". Woodhouse individua, nel periodo da me considerato, tre tipi fondamentali di narrativa gay. Il primo è quello della letteratura "del ghetto", la letteratura, cioè, che promuove la separazione dell'identità e della cultura omosessuali da quelle eterosessuali. Il secondo tipo è la letteratura assimilazionista che tende, invece, all'integrazione nella società nel suo complesso. La terza tipologia, infine, è quella della letteratura trasgressiva o *queer*, che da un lato descrive comportamenti sessuali (per esempio il sadomasochismo) normalmente marginalizzati anche dalla comunità omosessuale dominante (cfr. cap 1, 25-26), dall'altro rifiuta di definire in modo preciso le identità, la cui fluidità è raffigurata anche al livello linguistico e delle strutture narrative.

Il secondo capitolo si concentra sul romanzo separatista *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran che, insieme a *Nocturnes for the King of Naples* e a *Faggots* di Larry Kramer, è uno dei tre testi pubblicati con grande clamore nel 1978, segnando così l'ingresso della narrativa gay nel *mainstream* culturale statunitense. Già nell'analisi di questo primo testo emergono molti aspetti interessanti. Si sottolinea, infatti, l'importanza che la letteratura ha nel processo del *coming out*, cioè quel percorso che porta un personaggio a scoprire la propria omosessualità, accettarla e a rappresentarsi come soggetto gay. Vi è, inoltre, la rivendicazione di un linguaggio specifico per la scrittura omosessuale e la necessità di postulare un pubblico per tale letteratura, un pubblico gay che ai romanzi non chieda né spiegazioni né giustificazioni per l'omosessualità. L'intuizione principale di questo capitolo risiede, però, nella descrizione del ghetto gay come una chiesa puritana, che mi è stata propiziata da Frances FitzGerald nel suo *Cities on a Hill: A Journey Through Contemporary*



*American Cultures* (1986), ripresa poi da Corona nel saggio “Sulle radici religiose dell’identità statunitense” (Corona 2001, 67n): un gruppo di dissenzienti abbandonano: la loro comunità di origine (la società eterosessista) e fondano una nuova comunità, per accedere alla quale è necessaria una professione di fede che è il *coming out*. Questa nuova chiesa replica la struttura di quella di provenienza, così gli omosessuali che si rifugiano nel ghetto per sfuggire all’oppressione finiscono per dare vita a nuove forme di normatività.

Il terzo capitolo è incentrato sul romanzo assimilazionista *The Lost Language of Cranes* di David Leavitt. La costruzione dell’identità gay è indagata servendosi del tema del *closet* e della critica alla stereotipizzazione, ma anche esaminando il modo in cui sono rappresentati i rapporti sentimentali e quelli tra genitori e figli, con un’attenzione speciale alle strategie con cui i discorsi della cultura dominante tendono a ricondurre gli individui gay entro la matrice eterosessuale. Un paragrafo è poi dedicato alle lingue perdute come metafora della socializzazione dei gay nella società e della loro interiorizzazione dei discorsi sull’omosessualità che circolano nell’ambiente sociale che li circonda.

Lo studio di questi primi romanzi mi ha permesso di constatare che le categorie proposte da Woodhouse non sono rigide. Così, mentre nel romanzo separatista di Holleran troviamo in certi momenti l’aspirazione a valicare i confini del ghetto per integrarsi nella società e venire da questa accettati, in *The Lost Language of Cranes* si avverte a tratti la nostalgia per un’omosessualità capace di parlare un linguaggio proprio, inevitabilmente sacrificato alle esigenze dell’assimilazione.

Infine il quarto capitolo si occupa del *George Miles Cycle* di Dennis Cooper, una pentologia *queer* in cui i personaggi sono mossi da pulsioni omoerotiche, ma in cui l’omosessualità non viene mai definita, tematizzata o politicizzata. Esponente del gruppo di scrittori definiti dalla critica come “New Queer Writers” (o “New Narrative Movement”), Cooper, per la sua opposizione al concetto di identità gay, è difficilmente classificabile tra gli autori di letteratura omosessuale. Le sue opere, piuttosto, cercano di distorcere e di sviare (“queer” inteso come verbo), per mostrarne l’artificialità, la nostra visione su concetti come sessualità, famiglia, felicità, genere, identità, amore, interiorità e molti altri.

Infine, il boschetto. Nel quinto e ultimo capitolo riaffiora, infatti, il motivo originario che aveva acceso il mio interesse all'inizio del progetto: indagare sul *greenwood*, un topos ricorrente in molta narrativa gay, cioè uno spazio boschivo in cui l'individuo gay emarginato, grazie all'amore per un altro uomo o all'incontro con altri emarginati appartenenti alla sua stessa "chiesa", può trovare una forma di fuga dalle costrizioni e dalle finzioni pubbliche, una libertà magari provvisoria ma autentica o sentita come tale. Si tratta, in definitiva, della declinazione secondo modalità specificamente gay del tema dell'*Arcadia*, che ha avuto un posto rilevante nella letteratura fin dall'antichità classica. Oltre a questa funzione di spazio edenico dove trovare la felicità, il boschetto può anche servire da spazio per l'iniziazione, cioè per acquisire consapevolezza della propria omosessualità e iniziare una nuova vita. Servendomi degli strumenti di analisi più disparati ho cercato di mostrare la multiforme varietà di questi *greenwoods*, che non sono solo boschi e foreste, ma possono trasformarsi in isole, parchi e perfino città. Trattando di romanzi statunitensi, inoltre, è stata mia preoccupazione quella di rinvenire in essi la presenza di un motivo fondamentale dell'esperienza e della cultura americana: la *wilderness*, a volte spazio oscuro e minaccioso come originariamente per i puritani, a volte natura vasta e incontaminata, espressione esteriore di una spiritualità che oltrepassa l'umano, come per i pensatori trascendentalisti.

# Capitolo 1.

## Introduzione storica e teorica

### 1. L'invenzione dell'omosessualità

Che cos'è l'omosessualità? Stabilirlo con esattezza è impresa tutt'altro che facile, soprattutto se si considera il gran numero di differenti configurazioni che corrispondono al termine in contesti geografici, culturali e temporali diversi dal nostro. Come infatti si chiede David Halperin:

Does the 'paederast', the classical Greek adult, married male who periodically enjoys sexually penetrating a male adolescent share *the same sexuality* with the 'berdache,' the Native American (Indian) adult male who from childhood has taken on many aspects of a woman and is regularly penetrated by the adult male to whom he has been married in a public and socially sanctioned ceremony? Does the latter share *the same sexuality* with the New Guinea tribesman and warrior who from the ages of eight to fifteen has been orally inseminated on a daily basis by older youths and who, after years of orally inseminating his juniors, will be married to an adult woman and have children of his own? Does any of these three persons share *the same sexuality* with the modern homosexual? (Halperin 1990, 46)

I dibattiti sull'omosessualità possono essere letti nei termini di una negoziazione tra posizioni essenzialiste e posizioni costruzioniste. Nelle parole di Annamarie Jagose, “[w]hereas essentialists regard identity as natural, fixed and innate, constructionists assume identity is fluid, the effect of social conditioning and available cultural models for understanding oneself” (Jagose 2004, 8). Gli essenzialisti sostengono che l'omosessualità esiste in quanto fenomeno universale che attraversa le varie epoche lungo un percorso continuo e coerente. I costruzionisti, al contrario, affermano che, poiché gli atti sessuali tra individui dello stesso sesso hanno significati diversi in contesti storici differenti, non sono identici nei vari luoghi e nelle diverse epoche.

Nonostante l'essenzialismo e il costruzionismo siano spesso letti in chiave antitetica, è importante notare che il tipo di relazione esistente tra queste due categorie interpretative è più complesso di quanto possa sembrare: tra loro vi sono elementi di coincidenza (Fuss 1989, 1-21) e, soprattutto, esse non possono essere considerate sinonimi di altri binarismi quale quello che oppone "determinismo" e "volontarismo" (Stein 1992).

Tra gli autori che adottano una posizione costruzionista c'è Alan Bray, che, nel suo *Homosexuality in Renaissance England* (1982), sostiene che la nascita della nozione moderna di omosessualità possa essere fatta risalire alla fine del Seicento, quando si assistette all'emergere di una sottocultura omosessuale urbana concentrata intorno alle *molly houses*. Già in precedenza erano esistiti luoghi dove gli uomini potevano procurarsi sesso con altri uomini, ma mai si era venuto a creare un sistema altrettanto organizzato (Bray 1988, 84-86). Secondo Bray la diffusione delle *molly houses* portò alla formazione di una comunità dentro la comunità e di una cultura specificamente omosessuale. L'omosessualità stessa fu percepita come fondamento per una simile idea di comunità "independently of the individuals who might compose it at any time" (Bray 1988, 86).

Sebbene la versione offerta da Bray sia estremamente affascinante, la gran parte degli studi gay e lesbici più recenti, nel tracciare le tappe che portarono all'invenzione dell'omosessualità, fa riferimento alle teorie di Michel Foucault, e in particolar modo alla sua *Histoire de la sexualité*.

Nel primo volume dell'opera, *La volonté de savoir* (1976), Foucault ricostruisce il percorso che ha portato alla formazione della moderna identità omosessuale. L'omosessualità, per il filosofo francese, è necessariamente una costruzione moderna perché, nonostante i rapporti sessuali tra persone dello stesso sesso siano sempre esistiti, prima di allora a essi non corrispondeva alcuna categoria dell'identità:

Il ne faut pas oublier que la catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée – le fameux article de Westphal en 1870, sur les «sensations sexuelles contraires» peut valoir comme date de naissance – moins par un type de relations sexuelles que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'intervertir en soi-même le masculin et le féminin (Foucault 1976, 59).

Secondo Foucault, quindi, è solo intorno al 1870 e all'interno dei discorsi medici che comincia a emergere la nozione di omosessuale come tipologia identificabile di persona: “Le sodomite était un relaps, l’homosexuel est maintenant une espèce” (Foucault 1976, 59).

Pur in presenza di diverse posizioni in merito alla nascita del concetto di omosessualità e alla sua periodizzazione, vi è un significativo accordo sul fatto che tale concetto non abbia validità universale e trans-storica. Scrive Jeffrey Weeks:

Homosexuality has existed throughout history, in all types of society, among all social classes and peoples, and it has survived qualified approval, indifference and the most vicious persecution. But what varied enormously are the ways in which various societies have regarded homosexuality, the meanings they have attached to it, and how those who were engaged in homosexual activity viewed themselves (Weeks 1983, 2).

Halperin sottolinea le implicazioni culturali di una simile affermazione quando osserva che “although there are persons who seek sexual contact with other persons of the same sex in many different societies, only recently and only in some sectors of our society have such persons – or some portion of them – been homosexuals” (Halperin 1990a, 46).

Tornando alla questione della circolazione, alla fine dell'Ottocento, di discorsi medici sull'omosessualità, va sottolineata l'enorme influenza esercitata dalla nascente sessuologia, in particolar modo dopo la pubblicazione di *Psychopathia Sexualis* (1886) di Richard von Krafft-Ebing (Weeks 1991, 70-74). In quello che si presentava come il primo tentativo di studio sistematico dei comportamenti sessuali devianti, l'omosessualità era classificata tra le malattie mentali ed era considerata un sintomo di degenerazione.

Tra i primi difensori dell'omosessualità vi fu, invece, Karl Heinrich Ulrichs, giurista tedesco e uno dei primi attivisti omosessuali di cui si abbia notizia. Appoggiandosi all'embriologia allora agli albori, Ulrichs teorizzò un ermafroditismo originario:

Nello schema ulrichsiano l'embrione contiene in sé quattro germi che andranno a costituire l'essere sessuato: tre di essi sono fisici, mentre il quarto è il germe psichico e mentale dell'istinto sessuale che non è né maschile né femminile, e ha la potenzialità di svilupparsi sia maschilmente che femminilmente. Inizialmente la “Natura prima” crea un embrione che fisicamente è in germe sia maschile che femminile così come psichicamente è potenzialità sia in senso maschile che femminile, un embrione quindi ermafrodita e indifferenziato; sarà la “Natura seconda” a intervenire in

seguito operando su queste simultanee presenze o latenze: da una parte, interrompendo o attivando lo sviluppo dei germi fisici, dall'altra dando una direzione univoca ai germi non ancora sessualmente determinati, in particolare al germe psichico dell'istinto o orientamento sessuale (Pustianaz 2004, 164).

Ulrichs considerava l'omosessualità naturale e biologica (quindi innata), frutto di uno sviluppo disarmonico per cui un'anima femminile si trovava rinchiusa in un corpo maschile ("anima muliebris virili corpore inclusa"). Tale sviluppo non aveva alcunché di patologico, ma era semplicemente una delle possibilità consentite dall'ermafroditismo originario "che [veniva] dunque a costituirsi come un virtuale sistema di potenzialità combinatorie" (Pustianaz 2004, 165). Poiché il termine "omosessuale" ancora non esisteva<sup>1</sup> un individuo così caratterizzato fu da Ulrichs definito *Urning* (uranista).

Gli scritti di Ulrichs influenzarono John Addington Symonds<sup>2</sup> e furono un importante punto di partenza per Magnus Hirschfeld ed Edward Carpenter nell'elaborazione della loro teoria del "terzo sesso". Hirschfeld fondò nel 1897 la prima organizzazione per i diritti omosessuali, il *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee* (Comitato scientifico-umanitario) e nel 1919 l'*Institut für Sexualwissenschaft* (Istituto di sessuologia) di Berlino. Carpenter, da parte sua, pubblicò nel 1908 un saggio dal titolo *The Intermediate Sex* in cui proponeva al pubblico britannico l'idea di un terzo sesso descritto in termini estremamente positivi. Si trattava dell'omosessuale, soggetto intermedio tra uomo e donna. Secondo Carpenter negli *Urning* erano presenti, in perfetto equilibrio, caratteristiche sia maschili sia femminili, ragione per cui essi potevano svolgere la funzione di mediatori tra l'universo maschile e quello femminile.

Nel 1914 Carpenter fondò, insieme, a Havelock Ellis la *British Society for the Study of Sex Psychology*. Pur avendo dei contatti con i suoi omologhi tedeschi, il gruppo non aveva come scopo quello di cambiare la legislazione britannica in materia di omosessualità, ma concentrò le proprie energie sulla promozione di programmi educativi, la fondazione di una biblioteca, l'avvio di contatti con i nascenti gruppi omofili statunitensi.

La necessità di fondare delle organizzazioni omosessuali del tipo di quelle già istituite in Europa, infatti, fu avvertita negli Stati Uniti già prima della Seconda Guerra Mondiale. La prima organizzazione di questo tipo, *The Society for Human Rights*, nacque a Chicago nel 1924, mentre nel 1949-50 Henry "Harry" Hay Jr. e Rudi

Gernreich fondarono la *Mattachine Society*, con lo scopo di ricondurre la battaglia per i diritti degli omosessuali nel più ampio contesto della lotta per i diritti civili.

Le attività di questi gruppi ruotavano essenzialmente intorno a due idee: la prima era quella degli Stati Uniti come *melting pot*, il calderone dove tutti (in teoria) possono mescolarsi e integrarsi; la seconda era l'analogia tra gli omosessuali e le minoranze razziali, con lo scopo di guadagnare lo status di minoranza. Queste due concezioni furono spesso in contrasto tra loro, come si può constatare confrontando la visione di Hay con le prime ricerche statunitensi sull'omosessualità, tra cui *The Homosexual in America* (1951) di Donald Webster Cory.<sup>3</sup> Nel testo di Cory si poneva l'accento sul tema dell'assimilazione (l'omosessuale degno di pari opportunità e di occupare un posto nella società); dall'altra parte, invece, Hay e i suoi sostenitori, prendendo spunto dall'analisi marxista dell'oppressione di classe, consideravano gli omosessuali alla stregua di una popolazione inconsapevole del proprio status di minoranza sociale imprigionata dentro una cultura dominante (D'Emilio 1983, 68). L'obiettivo era allora quello di “foster a collective identity among homosexuals who, recognising the institutional and hegemonic investments in their continued marginalisation, might consequently be energised and enabled to fight against their oppression” (Jagose 2004, 25). Quando, però, nel maggio 1953 il gruppo si riorganizzò dotandosi di uno statuto e di cariche elettive, i ruoli direzionali furono assunti dai rappresentanti di una componente di opposizione, fautrice di una linea assimilazionista, secondo la quale gli omosessuali erano persone come le altre, per le quali sarebbe stato più produttivo collaborare con gli esperti nei campi della medicina e della giurisprudenza piuttosto che cercare lo scontro con loro.

Nella concettualizzazione dell'identità omosessuale, insieme al lavoro dei primi sessuologi, enorme influenza ha avuto la psicoanalisi freudiana. Una prima discussione del tema dell'omosessualità da parte di Freud si può trovare nei *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). In essi lo psicoanalista viennese ipotizza che la forma base della sessualità sia la bisessualità e che le pulsioni omosessuali siano un fenomeno normale. Una volta sublimata, queste pulsioni vanno a costituire la base dell'amicizia tra persone dello stesso sesso e di quegli atteggiamenti “camerateschi” della vita di tutti i giorni: ne consegue, secondo Freud, che un certo grado di omosessualità è necessario per lo sviluppo di una normale personalità eterosessuale. Il caso in cui l'omosessualità

permane in età adulta è semplicemente una variante della funzione sessuale, causata da un certo arresto dello sviluppo sessuale. Freud, pertanto, non considera l'omosessualità come sintomo di una malattia. Al contrario, poiché è convinto che l'istinto omosessuale sia un dato biologico naturale, il fatto che alcuni individui esprimano attivamente le proprie pulsioni omosessuali significa che le vivono in modo non conflittuale; e dove non c'è conflitto non c'è malattia, quanto meno non nell'accezione psicoanalitica del termine.

Degno di nota è anche il nesso che Freud istituisce tra narcisismo e omosessualità. La scoperta che alcuni soggetti, in particolare gli omosessuali, scelgono il loro oggetto d'amore sul modello della loro propria persona è per Freud il motivo principale per ammettere l'esistenza del narcisismo. In *Zur Einführung des Narzißmus* (1914) Freud spiega che il soggetto narcisista può amare quel che egli stesso è (cioè se stesso), quel che egli stesso era, quel che egli stesso vorrebbe essere e la persona che fu una parte del proprio sé.

La scelta oggettuale narcisistica non è la riproduzione di una relazione oggettuale preesistente, ma la formazione di una relazione oggettuale sul modello della relazione del soggetto con se stesso. Come scrive ancora Freud in *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, nel caso dell'omosessualità adulta l'oggetto è scelto sul modello del bambino o dell'adolescente che il soggetto è stato un tempo. E il soggetto si identifica con la madre che un tempo si prendeva cura di lui. Questa affermazione è, in realtà, piuttosto controversa. Infatti, pur sostenendo che l'omosessualità è una componente intrinseca e non ha una causa in senso psicoanalitico, Freud sembra ipotizzare ugualmente una causa per il persistere di quest'istinto nell'età adulta: l'omosessualità sarebbe la conseguenza di un rapporto troppo stretto tra il bambino e la madre durante l'infanzia. Alcuni studiosi, inoltre, riconoscono in questo schema il tentativo di reinscrivere l'omosessualità in uno scenario eterosessuale, per cui un uomo, nel momento in cui desidera un altro uomo, si identifica con una donna, negando in questo modo la possibilità di modelli alternativi di desiderio omosessuale.

La teoria secondo cui una madre troppo presente o dominante sarebbe la causa dell'omosessualità dei figli maschi è stata in seguito sostenuta dagli psicoanalisti neofreudiani statunitensi (cfr. cap. 3, 134). È importante ricordare che, così come si diffuse negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, la psicoanalisi perse gran parte della



sua spinta originaria e si distinse per un atteggiamento di forte opposizione all'omosessualità. Gli psicoanalisti statunitensi Irving Bieber, Sándor Rado e Charles Socarides<sup>4</sup> rifiutarono le teorie di Freud sulla bisessualità innata e sostennero che l'omosessualità fosse una malattia provocata da disturbi evolutivi precoci, un adeguamento biosociale e psicosessuale patologico dovuto a paure incontrollate relative all'espressione di impulsi eterosessuali. La psicoanalisi omofobica praticata da questi medici influenzò la cultura americana per molti anni e i suoi effetti sono riscontrabili anche nella letteratura.

A partire dalla fine dell'Ottocento le diverse teorie sull'omosessualità sono divenute discorsi capaci di esercitare una forte influenza sulla nostra percezione della sessualità. Come scrive Foucault, “notre société, en rompant avec les traditions de l'*ars erotica*, s'est donné une *scientia sexualis*” (Foucault 1976, 90), generando così una nuova forma di piacere, il piacere della conoscenza. Ma chi o che cosa dà forma alle nostre conoscenze sulla sessualità? Quali forze si celano dietro quei discorsi?

Il s'agit donc de prendre ces dispositifs au sérieux, et d'inverser la direction de l'analyse: plutôt que d'une répression généralement admise, et d'une ignorance mesurée à ce que nous supposons savoir, il faut partir de ces mécanismes positifs, producteurs de savoir, multiplicateurs de discours, inducteurs de plaisir, et générateurs de pouvoir, les suivre dans leurs conditions d'apparition et de fonctionnement et chercher comment se distribuent par rapport à eux les faits d'interdiction ou d'occultation qui leur sont liés. Il s'agit en somme de définir les stratégies de pouvoir qui sont immanentes à cette volonté de savoir. Sur le cas précis de la sexualité, constituer l'«économie politique» d'une volonté de savoir (Foucault 1976, 97-98).

La critica di Foucault rifiuta di andare alla ricerca delle origini della sessualità, dell'orientamento sessuale e del genere. Vuole invece rivelare quale sia la posta in gioco, da un punto di vista politico, nel processo di individuazione di un'origine e di una causa per delle categorie identitarie che sono in realtà il prodotto di una serie pratiche discorsive condotte a livello istituzionale. La maggior parte delle teorie sull'omosessualità degli anni Novanta si basano sulle concezioni di Freud o su quelle di Foucault. La differenza principale tra le due, spiega Jonathan Dollimore, sta nel fatto che, mentre per Freud la società esige sia la repressione della perversione sia la restituzione della sua energia in forma sublimata, per Foucault la perversione non è un'energia repressa, ma un costrutto ideologico che permette l'esercizio del controllo

sociale. Entrambi, comunque, condividono l'idea che la perversione non solo rivesta un ruolo centrale nella cultura, ma anche che, considerata la configurazione attuale delle società e delle culture occidentali, essa sia indispensabile. Inoltre, cosa importantissima, sia la teoria di Freud sia quella di Foucault ipotizzano che la sessualità stia alla base del concetto di identità.

## **2. Gli studi gay**

Negli Stati Uniti, lo sviluppo degli studi gay (*gay studies*) contemporanei è strettamente connesso all'emergere, alla fine degli anni Sessanta, del movimento di liberazione omosessuale. In quel periodo le organizzazioni gay e lesbiche erano sorte in tutto il paese come parte del più ampio movimento per i diritti delle minoranze, ma fu la rivolta di Stonewall del 1969 a fornire “the material and symbolic catalyst for a more consistently radicalised – and hence more unapologetically visible – gay and lesbian movement to amass in urban areas” (Gove 2000, 27).<sup>5</sup> Nelle parole di Jagose, “Stonewall functions in a symbolic register as a convenient if somewhat spurious marker of an important cultural shift away from assimilationist policies and quietist tactics, a significant if mythological date for the origin of the gay liberation movement” (Jagose 2004, 30). Diversi elementi caratterizzarono questi disordini: avvennero in un luogo malfamato ma che allo stesso tempo portava i segni di una nascente cultura gay; rivendicarono il diritto all'autodeterminazione, espressero l'inquietudine politica in forma militante. Cosa più importante, mentre i gruppi come la *Mattachine Society* (nella sua seconda fase) spingevano in direzione dell'assimilazione, il movimento di liberazione gay si fondò sull'idea di un'identità specificamente gay, “a new sense of identity, one based on pride in being gay” (Altman 1972, 109), quella stessa identità che verrà successivamente sottoposta a scrutinio da parte della *queer theory*.

Sebbene Stonewall ricopra saldamente il ruolo di origine mitica della liberazione gay, la nascita del movimento richiede una spiegazione più complessa che non una retata della polizia in un bar gay. Tale spiegazione risiede nelle condizioni elencate da Jeffrey Weeks: “the existence of large numbers in the same situation; geographical concentration; identifiable targets of opposition; sudden events or changes in social position; and an intellectual leadership with readily understood goals” (Weeks 1985,

191). Tali condizioni erano tutte soddisfatte, negli Stati Uniti, da quell'insieme di movimenti radicali che formava la New Left.<sup>6</sup> Tali movimenti erano uniti dalla comune opposizione alla cultura dominante. In particolare il movimento di liberazione omosessuale si proponeva di analizzare le condizioni dell'oppressione dei gay e delle lesbiche e di cercare una via d'uscita da tale oppressione. Gli omosessuali erano repressi da strutture di potere eterosessiste, che privilegiavano l'asimmetria nei rapporti di genere, la riproduzione e la famiglia patriarcale. Per far fronte a una simile situazione l'identità gay doveva proporsi come qualcosa di rivoluzionario, non attraverso il riconoscimento sociale, ma sovvertendo quelle istituzioni sociali colpevoli della marginalizzazione e patologizzazione dell'omosessualità.<sup>7</sup> Nella misura in cui l'omosessualità non si conformava alla visione normativa del sesso e del genere, essa demistificava quelle categorie.

Prendendo le mosse da questa denaturalizzazione delle categorie di sesso, genere e sessualità, gli studi gay si sono progressivamente distaccati dal movimento di liberazione omosessuale e sono diventati una disciplina accademica strettamente collegata agli studi lesbici e agli studi femministi.

Jeffrey Escoffier divide lo sviluppo degli studi gay in cinque correnti principali: la ricerca dell'autenticità, l'idea essenzialista di identità, la costruzione sociale dell'identità, il dibattito sulla differenza e sulla razza, gli studi culturali.

Nella fase della ricerca dell'autenticità alcuni studiosi (tra cui Jonathan Ned Katz, John D'Emilio e Martin Duberman), sull'onda dell'euforia seguita alla rivolta di Stonewall, descrivono l'omosessualità come qualcosa di personale e autentico. In questa fase (all'inizio degli anni Settanta) la principale strategia consiste nel cercare un'identificazione con le altre minoranze per rivendicare il proprio diritto ad essere diversi.

Strettamente collegata a questa prima corrente è quella che sostiene un'idea essenzialista di identità, a cui appartengono *Gay American History* (1976) di Jonathan Ned Katz e i due testi di Dennis Altman *Homosexual: Oppression and Liberation* (1971) e *The Homosexualization of America* (1982). Nel primo dei suoi due testi Altman presagisce la scomparsa delle categorie di eterosessualità e omosessualità e la nascita di una nuova identità. Nel secondo, invece, sostiene che il più importante sviluppo nelle politiche dell'identità gay sia stato il passaggio dall'idea di

comportamento a quella di identità (Altman 1983, 9). Inoltre Altman introduce il concetto di “omosessualizzazione” dell’America, cioè la convinzione che, grazie alla tradizione liberale americana, anche le persone gay troveranno il proprio posto nella società e la loro importanza, specialmente in campo economico, aumenterà (Altman 1983, 35).

Nel testo di Altman l’essentialismo non è solo una strategia per legittimare l’omosessualità, ma risponde ad aspettative più profonde. Come scrive Laura Gowing, “the idea of transhistorical gay sexuality actually represents the personal understanding of many lesbian and gay people of their sexuality much better” (Gowing 1997, 56).

La corrente costruzionista diviene dominante nel corso degli anni Ottanta e si propone di storicizzare l’omosessualità e di definire in che modo è stata inventata o costruita. Pioniera di questo approccio è stata Mary McIntosh, già nel 1968, con il suo articolo “The Homosexual Role”, in cui afferma che “the homosexual should be seen as playing a social role rather than as having a condition” (McIntosh 1992, 29). Ma il testo più influente è stato senza dubbio *La volonté de savoir*, il primo volume della *Histoire de la sexualité* di Michel Foucault. Scrive Joseph Bristow: “Foucault [...] was the first modern intellectual to present a critical paradigm that broke decisively with the sexological and subsequent psychoanalytical models that assumed dominance in both academic and popular cultures” (Bristow 1997, 169).

Foucault spiega che l’omosessuale fu definito per la prima volta dai tecnologi del potere (medici, preti, ecc.) nell’Ottocento:

l’apparition au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la psychiatrie, la jurisprudence, la littérature aussi, de toute une série de discours sur les espèces et sous-espèces d’homosexualité, d’inversion, de pédérastie, d’«hermaphroditisme psychique», a permis à coup sûr une très forte avancée des contrôles sociaux dans cette région de «perversité»; mais elle a permis aussi la constitution d’un discours «en retour»: l’homosexualité s’est mise à parler d’elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa «naturalité» et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée (Foucault 1976, 134).

Anche se prima di allora la sodomia era punita, si trattava pur sempre solo di atti e non di un’identità.

L’homosexuel du XIX<sup>e</sup> siècle est devenu un personnage: un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse.

Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité. Partout en lui, elle est présente (Foucault 1976, 59).

Negli anni Novanta la dicotomia tra essenzialismo e costruzionismo è stata messa in discussione. Alan Sinfield considera lo sviluppo dell'identità gay un processo storico:

I suspect that what we call gay identity has, for a long time, been always in the process of getting constituted – as the middle classes have been always rising, or, more pertinently, as the modern bourgeois subject has for a long time been in the process of getting constituted (Sinfield 1994a, 14).

È per questo motivo l'ultima tendenza in termini storiografici porta ad abbandonare un rigido costruzionismo a favore di una ricerca del *continuum* della cultura gay, ma questa volta da un'angolazione nuova, *queer*.

Spesso ci si riferisce al periodo che è venuto subito dopo la rivolta di Stonewall come al tempo della politica dell'identità gay. Una delle principali strategie della politica identitaria di questo periodo consiste nel sottolineare la specificità dell'identità gay e lesbica, così come l'unicità della cultura gay. Questa strategia si basa sull'assunto che tutti i gay e tutte le lesbiche debbano avere una politica identitaria comune. Come ha spiegato Annamarie Jagose, però, a partire dagli anni Novanta, gli studi gay e lesbici “have begun to question and resist identity categories and their promise of unity and political effectiveness” (Jagose 2004, 91). Questa è una delle prospettive da cui ha avuto origine la *queer theory*.

A partire dagli anni Ottanta il principale contributo agli studi gay e lesbici è venuto dall'esplorazione delle identità multiculturali. Escoffier definisce questa corrente “differenza e razza”. Al centro sta il progetto di decostruire le strutture epistemologiche dell'eurocentrismo, con la loro prospettiva gay elitaria, bianca, maschile ed europea. L'idea di comunità gay e lesbiche unificate è stata sfidata dall'affermazione che “race is at least as important as sexuality in defining group affiliations, personal identifications, and political strategies” (Jagose 2004, 63).

In conclusione, le teorie sull'omosessualità sono comprensibili solo quando sono considerate come prodotti discorsivi. Possiamo sfidare la nozione di soggetto omosessuale tracciando un'analogia con le affermazioni di Judith Butler rispetto all'idea di un'identità coerente: “The insistence on coherent identity as a point of departure presumes that what a ‘subject’ is is already known, already fixed, and that

that ready-made subject might enter the world to renegotiate its place” (Butler 1993, 115). In un certo senso, fino agli anni Novanta, ogni singola teoria sull’omosessualità a partire dall’epoca vittoriana aveva incluso il soggetto omosessuale. Nelle teorie essenzialiste il soggetto è omosessuale in sé, mentre nelle teorie costruzioniste il soggetto è obbligato a costruire la sua identità omosessuale o, come scrive Jeffrey Weeks, le identità gay e lesbica “are self-creations, but they are creations on grounds not freely chosen but laid out by history” (Weeks 1990, 209).

### **3. Queer Theory**

Accanto ai paradigmi essenzialista e costruzionista a dominare i dibattiti teorici degli anni Novanta è stata la *queer theory*. Fondata su una politica dell’indeterminatezza e spesso descritta come la decostruzione degli studi gay e lesbici, il suo principio guida è la resistenza ai sistemi normativi che impongono l’opposizione binaria tra omosessualità ed eterosessualità. Nei paragrafi precedenti si è cercato di delineare il contesto da cui la *queer theory* è emersa. Ora, prima di entrare nel dettaglio della discussione dei suoi assunti vorrei almeno citare due studi che sono stati riscoperti e approfonditi dai teorici del *queer*: *Le désir homosexuel* (1972) di Guy Hocquenghem ed *Elementi di critica omosessuale* (1977) di Mario Mieli.

Negli anni Settanta Hocquenghem e Mieli hanno analizzato l’omosessualità secondo una prospettiva che assegnava un ruolo centrale al desiderio e al piacere; in questo modo hanno trasformato l’omosessualità in simbolo trasgressivo di una politica sessuale che abbandona le norme convenzionali e glorifica il marginale, l’escluso, l’individuo pervertito. L’omosessualità stessa diventa il fattore attraverso cui le regole di una società sono rinegoziate. Per questo motivo, per esempio, Mieli e Hocquenghem sostengono che la promiscuità omosessuale è un gesto rivoluzionario. Tra le due, la teoria di Mieli si fonda su un concetto polimorfo di sessualità, laddove la società vorrebbe imporre la monosessualità. È ciò che Mieli chiama “educastrazione” (Mieli 1977, 17).

Insieme a Hocquenghem e Mieli è utile ricordare il contributo fondamentale dell’antropologa americana Gayle Rubin, il cui influente saggio “Thinking Sex” (1984) è stato uno dei primi a staccarsi dagli studi gay e lesbici più convenzionali. Rubin pone l’accento sulle gerarchie sessuali e concentra la propria attenzione sulle modalità

marginali di realizzazione della sessualità, includendo anche la transessualità e il sadomasochismo.

Un altro influente studio pre-queer è *Sexual Dissidence* (1991) di Jonathan Dollimore, un serio tentativo di offrire una lettura decostruttiva dei teorici del passato e del presente, da Sant'Agostino a Freud fino a Michel Foucault.

Gli studiosi citati rappresentano la cosiddetta componente revisionista della *queer theory*, in quanto promuovono e celebrano le sessualità e le pratiche sessuali “anormali” (Kekki 2003, 46). I teorici *queer* più noti, tuttavia, sono quelli che hanno prestato maggiore attenzione alle esclusioni costitutive e alle contraddizioni che intervengono nella costruzione delle identità. Le studiose considerate le pioniere della *queer theory* sono Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler. Il loro sforzo è stato quello di sviluppare una teoria basata non su un soggetto omosessuale prefissato, ma su un'identità de-essenzializzata. La *queer theory* consente allora di comprendere l'identità gay e i suoi limiti, perché ci mostra come l'identità sia costituita e mantenuta attraverso dei processi reiterativi (Butler 1990, 136). In altre parole, l'identità non è né un'essenza, né una costruzione intenzionale del soggetto.

La critica genealogica che Butler fa del soggetto connotato a livello di genere e di sesso può essere applicata anche all'esame del modo in cui le teorie dell'identità gay si sono formate. Butler contesta la verità del genere, che viene ripensato come *fiction* culturale, effetto performativo di atti reiterativi (Butler 1990, 33). Nella prefazione a *Gender Trouble* (1990), il lavoro più citato nell'ambito dei *queer studies*, Butler scrive:

A genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view; rather, genealogy investigates the political stakes in designating as an *origin* and *cause* those identity categories that are in fact the *effects* of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin (Butler 1990, viii-ix).

Sedgwick dal canto suo tenta di denaturalizzare la divisione tra identità essenzialista e costruzionista mostrandone l'artificialità, al pari di tutte le altre dicotomie. Per rendere comprensibile questa classificazione usa i termini “universalizzante” e “minorizzante” (Sedgwick 1990, 90; cfr. Chambers 2002):

Universalizing discourses are those that suggest that every person has the potential for same-sex, as for other-sex, desire or activity; minoritizing ones

are those that attribute each of these desires to a fixed, unchangeable segment of the population (Sedgwick 1990, 285).

Per caratterizzare l'identità *queer* dobbiamo mettere in discussione le presunte caratteristiche essenzialiste dell'identità gay. Una di queste determinanti è il fatto che un uomo gay preferisca sessualmente persone dello stesso sesso. Tuttavia questa definizione non rivela nulla riguardo a) alla sua identità o b) al sesso con cui si identifica. Un'altra supposizione è che un omosessuale costruisca un'identità gay, cioè identifichi se stesso come gay. La terza congettura è che una persona gay si consideri un uomo. Queste congetture sono controverse di per sé. Che cosa si può dire, per esempio, di una persona che non si identifica né come uomo né come donna? Che cosa possiamo dire di un uomo gay che non è soddisfatto del suo sesso biologico, ma che non vuole diventare donna? Come dovremmo considerare una persona gay che ha interiorizzato un'identità eterosessuale e ne è completamente soddisfatta, ma prova piacere sessuale solo con altri uomini?

Sedgwick sottolinea l'importanza di abbandonare una concezione dualistica della virilità e della femminilità a favore di un approccio più vario, che offra spazio a possibilità quali quella di un uomo "both highly masculine and highly feminine – but at the same time, not a bit feminine" (Sedgwick 1990, 16) Se la possibilità di variazione viene posta ai margini del discorso sull'identità gay e lesbica, ciò può condurre a un'imitazione degli stereotipi oppressivi. Questo è ciò che Butler intende quando scrive: "If I claim to be a lesbian, I 'come out' only to produce a new and different 'closet'" (Butler 1991, 15).

Da quanto si è detto fin qui è evidente che la *queer theory* rivela un profondo scetticismo rispetto ai fondamenti del concetto di identità gay. Come spiega Gregory W. Bredbeck, gli studi gay e lesbici indagano le diverse identità, mentre la *queer theory* studia le differenze e mette sotto esame la nozione stessa di identità (Bredbeck 2002). Di qui il suo obiettivo principale è stato quello di decostruire l'assunzione di una identità gay o lesbica uniforme e monolitica.

La *queer theory* è critica anche rispetto alla dicotomia tra normale e anormale. Essa attacca, pertanto, tutti i discorsi che tentano di definire un'"identità normale". Prendendo le mosse dalla decostruzione derridiana, i teorici *queer* spiegano che l'eterosessualità può essere definita solo nei termini del suo opposto, l'omosessualità; è



quest'ultima, quindi, il fattore che determina l'eterosessualità. Gli eterosessuali, però, non sono gli unici a definire se stessi "normali" rispetto alla "anormalità" degli omosessuali. Lo stesso binomio è stato incredibilmente impiegato anche dalle politiche gay e lesbiche nella propria pratica e nella propria retorica (Jagose 2004, 82-83): i gay "normali" sono stati distinti dagli altri gay "sospetti", con l'esclusione, per esempio, dei bisessuali o dei sadomasochisti. L'identità è diventata un rifugio capace di offrire protezione e sicurezza a coloro che hanno la "giusta" identità contro coloro che sono percepiti come una minaccia.

Uno dei limiti della *queer theory* sta forse nel fatto che, sebbene come le politiche dell'identità cerchi di formulare un discorso di opposizione, tuttavia deve servirsi della stessa terminologia dei suoi avversari: i discorsi sono sempre intrecciati; non c'è un discorso di potere e un altro discorso che va in senso contrario. Quindi, se si stabilisce che esiste qualcosa che prende il nome di identità *queer*, questa si differenzierà necessariamente dalle identità che non sono *queer*, anche se la *queer theory* asserisce di non voler costruire barriere. Per questo è importante che il termine *queer* sia usato come un verbo e non venga cristallizzato in un aggettivo o un sostantivo.

## **4. La teoria e la tradizione della letteratura gay**

### **4.1 La questione del canone**

Negli studi letterari sull'omosessualità il problema di definire che cosa sia realmente la letteratura gay è sempre stato spinoso. A partire dagli anni Sessanta i critici hanno sottolineato come il canone letterario privilegiasse le opere scritte da autori uomini, bianchi ed eterosessuali, escludendo le donne, gli omosessuali, o gli scrittori appartenenti ad altre etnie o culture. Il canone letterario consolidato, di fatto, non menzionava esplicitamente gli scrittori gay e negava la presenza di temi omosessuali nelle opere degli autori canonici, anche quando erano evidenti. Quando l'omosessualità non era ritratta apertamente, allora era ignorata; se era palese, veniva sublimata o cancellata (Sedgwick 1990, 48-59).

La questione della costruzione di un canone letterario gay ha cominciato a essere dibattuta negli anni Settanta (cfr. Austen 1977; Meyers 1977; Martin 1979; Summers 1995; 2002; Woods 1999). Nella prima fase si è cercato di mostrare le censure (incluse le autocensure), che erano essenzialmente di tre tipi: governativa, istituzionale e commerciale.

Nello sforzo di costruire un canone letterario gay si è inoltre cercato di individuare l'inizio della letteratura omosessuale, facendola risalire generalmente ai tempi dell'antica Grecia, ritenuta da molti l'epoca d'oro dell'omosessualità. La consapevolezza di essere gay è spesso considerata il motivo sotteso alla nostalgia per un passato pagano, precedente l'avvento della cristianità. Questa ricerca di un'origine in culture diverse è un fattore importante nel tentativo degli artisti e dei critici gay di dare legittimità al loro passato (Bergman 1991, 35). Allo stesso tempo, come vedremo nell'ultimo capitolo di questa tesi, l'antica Grecia, le isole del sud o la Berlino degli anni Venti costituiscono il prolungamento della tradizione dell'Arcadia, spazio utopico dove raggiungere la piena felicità (cfr. cap. 5, 190-95).

Prima degli studi letterari gay e della pratica più recente della lettura in chiave *queer*, la questione dell'omosessualità nella narrativa statunitense è stata riconosciuta in diversi studi. Un esempio significativo è il classico *Love and Death in the American Novel* (1960), in cui Leslie Fiedler parla dell'ossessione degli scrittori americani per la descrizione di rapporti di amicizia tra maschi bianchi e non bianchi, amicizie che celano una componente omoerotica (cfr. cap. 5, 191-92). Fin dalle origini i romanzi statunitensi hanno avuto la tendenza a raccontare storie di uomini: uomini liberi in un paese vasto e scarsamente popolato. L'omosessualità, tuttavia, era dissimulata o spostata su un altro livello. Secondo Fiedler gli autori americani erano incapaci di ritrarre un amore eterosessuale armonioso, perciò raffiguravano ossessivamente la morte, l'incesto e l'omosessualità (Fiedler 1970, 14). Nei classici americani la società è descritta come intimamente razzista e violenta. Tuttavia alcuni romanzi dell'Ottocento americano, come è il caso di *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain, ritraggono anche rapporti idilliaci e armoniosi (ma sempre innocenti) tra bianchi e non bianchi (Fiedler 1970, 342-44). L'idea di fondo espressa da Fiedler è che quelle componenti che sono rifiutate e represses dalla società finiscano per emergere nella

letteratura, ovviamente pensata in termini freudiani come un sogno che serve da arena dove “the consciousness of our plight is given clarity and form” (Fiedler 1970, 14).

Successivamente la questione dell’omosessualità nella letteratura americana è stata affrontata dai critici in diversi modi. Alcuni, come Roger Austen, si sono concentrati sull’assenza di opere statunitensi che trattassero il tema dell’omosessualità (Austen 1977, 3-4). Altri hanno cercato di creare un canone americano gay seguendo il modello di quello europeo. Inizialmente sono stati menzionati i nomi di autori non esplicitamente omosessuali, come Herman Melville, Henry James e William Dean Howells. In seguito James e Melville sono diventati gli autori le cui opere sono state maggiormente studiate da una prospettiva gay (per es. cfr. Sedgwick 1990). Oltre a quelli nominati la lista degli autori pionieri della letteratura gay comprende, tra gli altri, Bayard Taylor con *Joseph and His Friend* di (1870), Alfred J. Cohen con *Marriage Below Zero* (1889) e Charles Warren Stoddard con *South-Sea Idyls* (1873). Nei libri di questi scrittori non si fa esplicito riferimento all’omosessualità e la storia è solitamente tragica. L’eccezione che conferma la regola è costituita dal testo di Stoddard in cui la felicità è trovata in un altrove lontano, le isole dei mari del sud.

L’autore più influente della tradizione gay americana, tuttavia, è sicuramente Walt Whitman, la cui poesia è stata fonte di ispirazione per molti poeti successivi, da Hart Crane ad Allen Ginsberg, quest’ultimo difensore dei diritti degli omosessuali ancor prima della rivolta di Stonewall nel 1969, l’evento dopo il quale si è assistito a un’esplosione senza precedenti della produzione di testi narrativi con tematiche scopertamente omosessuali. Ma di questo ci occuperemo più avanti.

## **4.2 Gli interrogativi degli studi letterari gay**

Nel costruire il canone omosessuale negli anni Settanta il primo tentativo compiuto dagli studi letterari gay è stato quello di definire la letteratura gay in chiave essenzialista. Gli interrogativi posti erano, allora: che cos’è la letteratura gay? La letteratura omosessuale è solo quella scritta da autori dichiaratamente gay? Un romanzo con temi omosessuali scritto da un autore eterosessuale appartiene alla tradizione letteraria gay? E un romanzo che ha un protagonista eterosessuale, ma è stato scritto da un autore gay? Rictor Norton conclude ironicamente il suo articolo “Ganymede Raped”

(1974) affermando che se combinassimo tutte le varie definizioni potremmo includere tutta la letteratura occidentale nel canone letterario gay (Norton 1991, 333).

Gli studi successivi, invece di concentrarsi sulle preferenze sessuali dell'autore, hanno cominciato a prendere in considerazione un contesto più ampio. La letteratura gay è diversa da quella lesbica? C'è una formula specifica per ammettere la propria omosessualità nella letteratura gay precedente alla rivolta di Stonewall? Una malattia del protagonista ne simbolizza l'omosessualità e, se così è, tale metafora è destinata a scomparire man mano che il movimento di liberazione omosessuale prende piede? (Norton 1991, 335). Queste sono le questioni di cui Norton ritiene ci si debba occupare se si vuole comprendere il modo in cui l'omosessualità è raffigurata nella letteratura. Le ricerche sulla letteratura gay non si limitano semplicemente allo studio dei temi omosessuali, ma sono un campo complesso e ambiguo, strettamente connesso ai *gay studies*. Poiché questi ultimi sono un ambito interdisciplinare, ne consegue che non vi sia nemmeno un'opinione unica e unanime sulla teoria letteraria gay, il che non è necessariamente uno svantaggio (Yingling 1991, 184-87; Bristow 1992, 2; Allen 1995, 609-34). Tra i vari motivi di complessità di questi studi vi è l'interesse per indagare le esperienze della differenza, un tema assai comune nelle opere della narrativa e della poesia gay. Questo approccio porta gli studi letterari gay a intrecciarsi con quelli lesbici, sebbene nel caso delle donne lesbiche esista anche una condizione di ineguaglianza sociale a livello di *gender*, il che significa una doppia alterità e una doppia oppressione (cfr. Bergman 1991, 12-13).

Agli inizi degli anni Ottanta l'attenzione degli studi letterari gay si è poi spostata sulla questione della costruzione identitaria, riecheggiando così il dibattito tra costruzionisti ed essentialisti di quegli anni. Gli studiosi della letteratura omosessuale hanno perciò cominciato a chiedersi: chi è una persona gay? Che cosa costituisce un'identità omosessuale e come è costruita nella letteratura e attraverso di essa? In che misura la scelta di un oggetto sessuale rende manifesta un'essenza biologica o psicologica? (Summers 1993, 148).

### **4.3 Il discorso omosessuale**

Lo studio della differenza gay è connesso anche alla questione dell'esistenza o meno di uno specifico discorso omosessuale e della sua distinzione dalla discorsività non

omosessuale (Flannigan-Saint-Aubin 1992, 77). La formulazione di una dottrina del discorso omosessuale e lo sviluppo di una teoria letteraria specificamente gay sono obiettivi di gran lunga più complessi che non quello di confermare la presenza di un *continuum* letterario. La teorizzazione del discorso omosessuale è stata pertanto una delle questioni cruciali negli studi letterari gay dei tardi anni Ottanta. La domanda che ci si poneva era: può l'omosessualità creare un proprio linguaggio specifico (cfr. cap. 3, 125-28). Nel dare una risposta a questo interrogativo si è allora cercato di andare oltre l'esame delle tematiche omosessuali o la problematizzazione della preferenza sessuale dell'autore, elementi insufficienti, da soli, a spiegare che cosa sia la letteratura gay.

Arthur Flannigan-Saint-Aubin ha stabilito un nesso tra la nozione di discorso omosessuale e le questioni relative alla testualità e alla ricezione, quest'ultima un tema fortemente dibattuto a partire dagli studi della scuola di Costanza (Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser) e del *reader-response criticism* (Stanley Fish, Norman Holland e David Bleich). Mentre nessuna delle due scuole appena citate ha mai prestato attenzione al ruolo svolto dal genere sessuale nell'atto della lettura, la critica femminista ha cominciato ben presto a sostenere che non sempre le lettrici si identificano con i testi scritti da autori uomini (Cornillon 1972; Fetterley 1978; Flynn e Schweickart 1986; Gennero 2002, 117-54). Così, anche nell'ambito degli studi letterari gay, Flannigan-Saint-Aubin ha cercato di definire la relazione che intercorre tra il discorso omosessuale e la pratica della lettura: "The homosexual discourse is one that will appear to the imagination in a particular way. It is one that will appear and appeal to a particular imagination. A reader will decode it and connect with it consciously or unconsciously" (Flannigan-Saint-Aubin 1992, 77). Lo studioso sostiene, quindi, che un testo letterario può essere letto anche da un soggetto che non abbia ancora acquisito la consapevolezza di essere gay. È l'atto della lettura che, stimolando l'immaginazione, crea il discorso omosessuale e può addirittura dare origine al discorso dell'identità gay.<sup>8</sup>

Flannigan-Saint-Aubin fa riferimento anche alla teoria di Judith Fetterley sulla lettura resistente come strategia femminista per rileggere le opere scritte da autori uomini. Secondo Fetterley, alle lettrici donne è stato insegnato ad adottare la prospettiva dei personaggi maschili, il che significa che è stato loro chiesto di identificarsi contro se stesse (Fetterley 1978, xii). Invece Fetterley raccomanda che le critiche femministe diventino lettrici resistenti, capaci di mettere in discussione le

assunzioni di base sul *gender* dei testi canonici di autori maschi (Fetterley 1978, viii-xxii). Allo stesso modo Flannigan-Saint-Aubin definisce il lettore omosessuale come “a position from which a gay oppositional consciousness and politics arise” (Flannigan-Saint-Aubin 1992, 86). Egli postula, cioè, la possibilità di una prospettiva di lettura gay, aperta non solo agli omosessuali, ma a tutte le persone che vogliano adottarla indipendentemente dal genere o dall’orientamento sessuale di appartenenza, che consenta loro di studiare le rappresentazioni della differenza sessuale al di fuori dei vincoli imposti dalla visione maschile ed eteronormativa.

#### 4.4 Omosessualità ed etnicità

A partire dagli anni Ottanta gli studi letterari gay e lesbici hanno cominciato a prestare maggiore attenzione alla questione etnica e della multiculturalità (Escoffier 1992, 20). Diversi testi dell’antologia *The Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), curata da Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, per esempio, mettono in discussione il modello universale di identità lesbica e propongono identità più flessibili o etnicamente diversificate. Allo stesso modo gli omosessuali di altre etnie e culture cominciano a problematizzare il processo di autonominazione, che spesso rivela la costruzione e la fragilità tanto dell’identità etnica quanto di quella gay. Di conseguenza la letteratura e la sua ricezione sono diventate delle arene rilevanti per la negoziazione di queste identità sfaccettate. Scrive Alan Sinfield,

Les/bi/gay people know how to read subcultural texts. However, our relation to our myths should not be imagined as passive or simple. First, gay subculture is not an elementary monolith; it is fraught with the contradictions of its own history and of its crucial positioning in the prevailing sex-gender system; it is divided by the hierarchies of class, age, education, race and ethnicity that occur in society at large. That is why gay readers do not, and should not, all read the same; to the contrary, our readings are partly where we work through our differences (Sinfield 1998, 99-100).

L’affermazione di Sinfield è molto importante perché, accanto alla letteratura gay *mainstream*, vi sono negli Stati Uniti molte opere letterarie omosessuali pubblicate da scrittori di etnie e culture diverse: afroamericani, *chicanos*, asiatici e nativi americani.

Tuttavia questa letteratura gay etnica è spesso emarginata dai critici e dai lettori omosessuali.

#### **4.5 Gli studi letterari gay e la *queer theory***

Fino agli anni Novanta gli studi letterari gay si sono concentrati principalmente su due aspetti: la definizione di un canone letterario gay (cfr. Haggerty 2000, 284-96) e la nozione di discorso omosessuale. Oggi, invece, gli studiosi, anziché limitarsi a cercare di costruire una tradizione gay specifica e separata, si concentrano sul canone nel suo complesso con lo scopo di decostruirlo servendosi delle strategie di lettura *queer*. In particolare cercano di opporsi alla tendenza eterocentrica che porta all'approvazione e all'immissione nel canone di testi gay solo a condizione che siano "de-omosessualizzati". Scrive James Creech:

In a word, then, gay literature is "good" literature only if it "transcends its origins." Perverted literature is "good" only if it perverts itself; gay is good only if it is straight. This is true reductiveness, and it has been practiced relentlessly. Against this pervasive form of literary-critical reductionism, a criticism undertaking, against all odds, to "re-queer" the censored text is an important phase of lesbian and gay literary criticism (Creech 1993, 29).

I presupposti teorici che stanno alla base dei *queer studies* sono di due tipi: da una parte, sulla scorta di Foucault, si ritiene che la conoscenza e il potere siano strutturati discorsivamente; dall'altra, i testi e i discorsi sono considerati luoghi dove è possibile indagare le costruzioni identitarie. Essi contribuiscono attivamente a strutturare il nostro pensiero e le nostre identità e, allo stesso tempo, si fondano su altri testi scritti precedentemente. L'azione che svolgono è, quindi, duplice: da un lato esplicano le conoscenze ricavate dai discorsi che li hanno anticipati, dall'altro creano nuove conoscenze che saranno a loro volta trasferite in nuovi testi.

Foucault con la sua analisi delle strutture epistemiche rimpiazza le precedenti teorizzazioni dei fondamenti della conoscenza, rivelando un insieme di costrizioni e limitazioni che sono imposte per esempio su una gamma di discorsi sessuali. In questo modo qualsiasi rappresentazione storica della sessualità non è unificata, veritiera e coerente, ma contingente, instabile e parziale. In più, gli esponenti della decostruzione sostengono anche che non c'è alcun fondamento assoluto al di fuori delle operazioni del linguaggio.

In merito ai discorsi del passato, Foucault ha sviluppato un metodo archeologico di indagine che pone l'accento sulla nozione di episteme, termine con il quale il filosofo francese indica l'insieme dei codici e delle pratiche discorsive fondamentali che si sono sviluppate in una data cultura e dei rapporti di potere che stanno alla base delle conoscenze di un'epoca. Foucault studia la nascita dei concetti scientifici alla luce di tali relazioni di potere e ne sottolinea, perciò, il carattere mutevole. In questo modo riesce a minare alla base le precedenti teorizzazioni sui fondamenti della conoscenza, svelando un'insieme di costrizioni e di vincoli che sono imposti per esempio, ai discorsi sulla sessualità. Di conseguenza dobbiamo concludere che qualsiasi rappresentazione storica della sessualità non è unitaria, veritiera e coerente, ma contingente, instabile e parziale. È quest'interesse di Foucault sull'instabilità e la costruzione della sessualità che lo accomuna ad altri esponenti di spicco del poststrutturalismo francese. Inoltre, anche i pensatori della decostruzione sostengono che non vi siano fondamenti assoluti al di fuori delle operazioni del linguaggio e asseriscono che qualsiasi tentativo di dimostrarne l'esistenza non può essere che illusorio.

Attingendo agli insegnamenti di Foucault e della decostruzione, la *queer theory* consente di accostarsi alla letteratura da una prospettiva che considera il modo in cui determinate nozioni di sessualità sono il prodotto contingente di una determinata epoca. Nell'ambito di questa corrente teorica, le studiose che più di tutte hanno contribuito a svelare i rischi e i limiti della nozione di identità sono Judith Butler ed Eve Kosofsky Sedgwick. A partire dall'affermazione di Foucault secondo cui non esistono discorsi del potere e discorsi della resistenza separati e contrapposti, ma questi sono sempre tra loro intrecciati, Butler mette in luce i modi in cui le identità emarginate sono presenti in quei regimi identitari che cercano di contrastare (Jagose 1996, 83).

Sedgwick, invece, in *Epistemology of the Closet* sottolinea l'importanza della distinzione, sorta nel tardo Ottocento, tra omosessuale ed eterosessuale, in quanto essa è una delle dicotomie cruciali per tutta la cultura occidentale:

What *was* new from the turn of the century was the world mapping by which every given person, just as he or she was necessarily assignable to a male or a female gender, was now considered necessarily assignable to a homo- or a hetero-sexuality, a binarized identity that was full of implications, however confusing, for even the ostensibly least sexual aspects of personal existence. It was this new development that left no space in the culture exempt from the potent incoherences of homo/heterosexual definition [...] An assumption underlying the book is that the relations of the closet – the relations of the



known and unknown, the explicit and the inexplicit around homo/heterosexual definition – have the potential for being peculiarly revealing, in fact, about speech acts more generally (Sedgwick 1990, 2-3).

Leggere un testo partendo da un simile presupposto significa vederlo sotto una luce nuova, accostarsi a esso da un punto di vista differente, una prospettiva *queer* (Sedgwick 1990, 11). Quando leggiamo i romanzi servendoci di un simile punto di vista anche l'interpretazione del canone letterario cambia e ci offre un quadro molto più variegato delle sessualità e dei comportamenti sessuali. Sulla base di questa nozione un lettore o una lettrice può riconoscere la distinzione tra eterosessualità e omosessualità in quasi tutti i testi e non solo in quelli esplicitamente gay o lesbici, consentendogli o consentendole di riconoscerne l'importanza e l'influenza sulla cultura occidentale.

Uno degli obiettivi della teoria letteraria *queer* è quello di prendere in considerazione la relazione di reciprocità esistente tra testo e lettore. La consapevolezza di questo rapporto consente di leggere decostruttivamente i testi e di scoprire e rivelare i discorsi che contribuiscono a crearli. Per essere un lettore o una lettrice *queer* non è necessario essere gay o lesbica; piuttosto significa essere consci della distinzione esistente tra omosessualità ed eterosessualità e del suo impatto, nel contesto della dicotomia tra margine e centro. Come spiega George E. Haggerty, la lettura *queer* è una strategia duplice

that can be performed on any text, image, or even sound that is available in contemporary culture. It acknowledges the presentist assumption of queer theory but at the same time uses the assumption to secure a constructionist approach to the past (Haggerty 2000, 288).

## **5. Breve profilo della narrativa gay da Stonewall a oggi**

Negli anni immediatamente successivi alla rivolta di Stonewall fecero la loro comparsa molti libri (più scritti giornalistici che opere narrative) in cui ad una forte componente autobiografica si accompagnavano delle acute riflessioni sui cambiamenti politici e culturali che in quel momento stavano investendo le vite degli omosessuali negli Stati Uniti. Tra questi erano certamente degni di nota *Homosexual Liberation: A Personal View* (1971) di John Murphy, *The Gay Militants* (1971) di Donn Teal e *Dancing the Gay Lib Blues: A Year in the Homosexual Liberation Movement* (1972) di Arthur Bell.

Tutti e tre sottolineavano il ruolo fondamentale ricoperto dalla letteratura nella percezione che gli autori avevano di cosa significasse essere gay, anche quando essa non trattasse temi esplicitamente gay.

Tuttavia la critica più militante, pur elogiando i risultati raggiunti dalla poesia, espressero delle riserve, quando non una palese frustrazione, rispetto alla produzione narrativa. Prima di Stonewall, infatti, i romanzi che presentavano dei personaggi gay si dividevano essenzialmente in quattro categorie. Alle prime due appartenevano quei romanzi che erano (o sembravano) scritti primariamente per dei lettori eterosessuali. Si trattava o di opere narrative in cui i personaggi e i temi omosessuali erano relegati in posizioni secondarie, lasciando ai protagonisti e alle tematiche eterosessuali i ruoli di primo piano, oppure di storie sentimentali o sensazionalistiche che ritraevano i personaggi omosessuali come individui che conducevano vite solitarie e tragiche, solitamente destinate a concludersi con l'omicidio o il suicidio. La terza categoria era costituita da quelle opere (pochissime e, di solito, straniere) a cui i critici eterosessuali davano il proprio beneplacito solo perché riconoscevano loro un alto valore letterario nonostante i contenuti omosessuali. I romanzi di André Gide, Jean Genet, Marcel Proust e Thomas Mann appartenevano a questa schiera. Infine vi era la quarta categoria, l'unica costituita da testi espressamente concepiti per i lettori gay: i romanzi pornografici. John Murphy stesso si lamentava del fatto che “the choice of books dealing with his sexual concerns [was] limited to a few serious ‘classics,’ some sensational popular novels, and pornography” (Murphy 1971, 43).

Negli anni che precedettero immediatamente la rivolta di Stonewall furono però pubblicati alcuni testi destinati a indicare una nuova direzione agli scrittori gay emergenti. Tra questi testi si distinsero *A Single Man* (1964) di Christopher Isherwood, *City of Night* (1963) di John Rechy e *Naked Lunch* (1959) di William S. Burroughs, libri diversissimi tra loro per stile e tecnica narrativa, ma che hanno in comune il rifiuto dei sentimentalismi e l'adozione di una prospettiva gay che non spiega ma presuppone una conoscenza dell'esperienza omosessuale. Vi erano, poi, narratori le cui opere sfuggivano a una facile classificazione, tra i quali basterebbe citare James Purdy, Sanford Friedman, Hubert Selby, Alfred Chester, e Gore Vidal.

Tra tutti i testi scritti da questi autori quello che ebbe un impatto maggiore sulla narrativa gay successiva alla rivolta di Stonewall fu probabilmente *A Single Man* di

Christopher Isherwood. Ciò fu dovuto in parte alla fama che l'autore si era guadagnato a livello internazionale, ma soprattutto al fatto che il romanzo evitava le demonizzazioni e i toni sensazionalistici o compassionevoli che avevano caratterizzato molta narrativa omosessuale del passato. Inoltre, la sua prosa scarna ed elegante invitava il lettore a identificarsi con il narratore, un uomo comune, borghese e di mezza età.

Quello che accomuna i romanzi con contenuti omosessuali scritti prima di Stonewall (fatta eccezione per la pornografia, che apparteneva a una sottocultura avente spesso i caratteri della clandestinità) è il fatto di non costituire un movimento letterario. Di tanto in tanto alcuni testi facevano la loro comparsa, ma erano pubblicati come opere singole e non rientravano in un progetto editoriale coerente. Nessun editore, piccolo o grande che fosse, pensò mai di creare una collana di libri gay prima degli anni Settanta.

L'emergere di uno specifico movimento letterario gay è, pertanto, strettamente legato alla nascita di giornali e riviste che si occupavano di omosessualità anche da un punto di vista culturale, nonché all'apertura, nel corso di tutti gli anni Settanta e su tutto il territorio degli Stati Uniti, di librerie tematiche. Tali librerie ebbero il loro periodo di massima fioritura negli anni Ottanta e Novanta, ma con l'ingresso della narrativa e della poesia gay e lesbica nella letteratura *mainstream* e con l'inclusione di sezioni gay e lesbiche anche nelle librerie di interesse più generale, la loro sopravvivenza è divenuta sempre più difficile.

Per quanto riguarda le riviste gay, esse hanno offerto una grande opportunità ai giovani scrittori omosessuali: quella di entrare in contatto con un pubblico di lettori e di mettere alla prova le proprie capacità di scrittura. Tra le numerose pubblicazioni una delle preminenti fu senza dubbio *Christopher Street*, nata nel 1976, che pubblicava saggi, poesia e soprattutto racconti. Proprio la narrativa breve fu, infatti, il genere letterario che ricevette maggior slancio dalla nascita di riviste specializzate. Tantissimi scrittori si cimentarono con il racconto, la cui dimensione ridotta lo rendeva adatto ad essere pubblicato in un periodico senza ricorrere al meccanismo della serialità. Per molti si trattò di una palestra prima della sfida di scrivere un romanzo, altri, invece, ne fecero il proprio genere di elezione, come nel caso di Allen Barnett. Il genere racconto è diventato sempre più importante grazie alla pubblicazione di una serie di antologie, la più famosa delle quali è sicuramente *Men on Men: Best Gay Short Fiction*. Il primo volume apparve nel 1986, curato da George Stambolian, e il successo fu tale che da

allora ne sono stati pubblicati molti altri (grosso modo uno ogni due anni), prima a cura dello stesso Stambolian e poi, dopo la sua morte, di David Bergman.

Parallelamente allo sviluppo delle riviste letterarie gay si è avuto anche quello di piccole case editrici specializzate in testi che trattavano di omosessualità. Così nel 1975 la Gay Sunshine Press pubblicò il suo primo volume; nel 1977, a New York, Felice Picano fondò la Sea Horse Press e Larry Mitchell la Calamus Press; nel 1980 Sasha Alyson creò a Boston la Alyson Publications. In aggiunta la Crossing Press, la Jargon Society e la Grey Fox Press pubblicarono con regolarità delle opere gay. Molti degli autori che in seguito riuscirono a pubblicare le loro opere con i grandi editori commerciali di New York iniziarono la loro carriera proprio grazie a queste piccole case editrici.

### **5.1 L'emergere di una letteratura gay mainstream**

Un vero e proprio spartiacque per il movimento letterario gay fu il 1978, quasi un decennio dopo Stonewall. Quell'anno Larry Kramer pubblicò *Faggots*, Edmund White *Nocturnes for the King of Naples* e Andrew Holleran *Dancer from the Dance*. I tre romanzi, pubblicati da tre diversi editori commerciali ebbero successo sia dal punto di vista della critica sia delle vendite. Furono scritte molte recensioni e i libri furono disponibili nella maggior parte delle librerie, anche quelle che comunemente non vendevano libri gay.

La pubblicazione in contemporanea di tre romanzi gay di successo significava che gli editori e le librerie commerciali non potevano più ignorare le pubblicazioni con contenuti omosessuali, le quali a volte entrarono permanentemente nei cataloghi delle case editrici. Tre *editors* meritano una menzione particolare: Bill Whitehead, prima alla Dutton e poi alla Random House, coltivò molti dei primi importanti scrittori gay, così come Michael Denny alla St. Martin's Press e Arnold Dolin alla NAL/Dutton.

*Faggots*, *Dancer from the Dance* e *Nocturnes for the King of Naples* presentano molte somiglianze. Tutti e tre sono ambientati in un contesto sociale prevalentemente bianco e cosmopolita. *Dancer from the Dance* e *Faggots* si concludono entrambi a Fire Island, la famosa località balneare gay a sud della costa di Long Island. Tutti e tre si occupano delle vite di quegli individui che Holleran chiama "doomed queens", cioè uomini gay che vivono in quartieri esclusivamente gay, che frequentano solo amici gay,

che trascorrono i pomeriggi in palestra e le sere in sauna o in discoteca e che si barcamenano svolgendo dei lavori saltuari oppure grazie a dei fondi fiduciari o alla “gentilezza” degli estranei, trascorrendo le loro esistenze in un mondo fatto di droghe, danza, bellezza fisica e sesso.

I tre romanzi parlano per lo più di persone benestanti e della massa di parassiti che li circondano; in questo non sono molto distanti dai mondi letterari di Fitzgerald, Hemingway e, nel caso di Kramer, Nathaniel West. Come nei romanzi di Hemingway, Fitzgerald e West, le opere di Holleran, Kramer e White sono pervase da un senso apocalittico e di condanna morale, che in *Dancer from the Dance* e *Nocturnes for the King of Naples* è controbilanciato dal lirismo e dal piacere estetico, cosa che non avviene in *Faggots* dove la satira devastante non lascia spazio per alcun tipo di compensazione.

## 5.2 Il “Violet Quill”

Nel 1978 tutti e tre gli autori citati, Kramer, White e Holleran, vivevano a New York, città dove gli ultimi due fondarono, insieme ad altri cinque (Christopher Cox, Robert Ferro, Michael Grumley, Felice Picano e George Whitmore) il “Violet Quill” (letteralmente “il calamo viola”), il primo importante gruppo letterario gay, che aveva lo scopo di dare a ciascuno dei componenti la possibilità di confrontarsi con gli altri sulle opere che stavano scrivendo.

Scrive David Bergman: “What distinguishes the Violet Quill is that some of its members became among the most important gay writers who emerged after Stonewall, writers whose names and works have been linked to gay writing as a literary movement” (Bergman 2004, 1).

Il gruppo, che ufficialmente durò solo un anno, dal marzo 1980 al marzo 1981, non produsse mai un manifesto coerente e tuttavia le opere scritte nel periodo in cui si tennero le sue riunioni semiformali ebbero un enorme impatto sulla generazione di scrittori successiva, nonché sulla formazione di un pubblico per la letteratura gay.<sup>9</sup>

Gli scrittori del Violet Quill (solo tre dei quali viventi) sono l’espressione più significativa di quello “short period when a few gay men were creating their own culture in the wake of gay liberation” (Bergman 2004, xi), cioè quel lasso di tempo che

intercorse tra la rivolta di Stonewall nel giugno del 1969 e l'emergenza AIDS all'inizio degli anni Ottanta. Nelle parole di White:

The very rapidity of change has laid bare the clanking machinery of history. To have been oppressed in the 1950s, freed in the 1960s, exalted in the 1970s and wiped out in the 1980s is a quick itinerary for a whole culture to follow. For we are witnessing not just the death of individuals but a menace to an entire culture (White 1995, 215).

Il gruppo si formò grazie alle amicizie nate tra i suoi vari membri. Andrew Holleran era amico di lunga data di Robert Ferro e Michael Grumley, amanti da quasi vent'anni, che Holleran aveva conosciuto quando tutti e tre frequentavano l'Iowa Writers' Workshop. Oltre a *Dancer from the Dance*, Holleran è autore di *Nights in Aruba* (1983), *The Beauty of Men* (1996), *Grief* (2006), di una raccolta di racconti dal titolo *In September, the Light Changes* (1999) e delle due raccolte di saggi sull'AIDS *Ground Zero* (1988) e *Chronicle of a Plague, Revisited: AIDS and its Aftermath* (2008).

Robert Ferro, dopo la misteriosa novella *The Others* (1977), scrisse una serie di romanzi acclamati dalla critica e molto popolari, che includono *The Family of Max Desir* (1984), *Blue Star* (1985) e *Second Son* (1988), l'ultimo dei quali è probabilmente il primo romanzo sull'AIDS (anche se la malattia non vi viene mai nominata). Tali romanzi, un misto di autobiografia e fiction, hanno spesso al centro i conflitti tra un giovane omosessuale e la sua famiglia, unita ma fortemente conflittuale.

Michael Grumley pubblicò una serie di opere non narrative: *There Are Giants in the Earth* (1974), *Hard Corps: Studies in Leather and Sadoomasochism* (1977), *After Midnight: The World of the People Who Live and Work at Night* (1978). Il suo unico romanzo, *Life Drawing* (1991), fu pubblicato postumo. Insieme a Robert Ferro fu anche autore di *Atlantis: The Autobiography of a Search* (1970).

Altri due membri del Violet Quill, George Whitmore e Christopher Cox, erano stati amanti di Edmund White.

White ha al suo attivo un vasto corpus di opere sia di narrativa sia di saggistica. I primi successi di pubblico li ha ottenuti con *The Joy of Gay Sex* (1977), scritto insieme a Charles Silverstein, e *States of Desire: Travels in Gay America* (1980). Ma la sua reputazione critica è tutta fondata sui romanzi che includono, oltre a *Nocturnes for the King of Naples*, anche *Forgetting Elena* (1973), *Caracole* (1985), *A Boy's Own Story* (1982), *The Beautiful Room Is Empty* (1988), *The Farewell Symphony* (1997), *The*

*Married Man* (2000), *Fanny* (2003), *Hotel de Dream* (2007), l'autobiografia *My Lives* (2006), la raccolta di racconti *Skinned Alive* (1995) e altri ancora, tra cui diversi saggi (alcuni dei quali riuniti nell'importante volume, curato da David Bergman, intitolato *The Burning Library*).

Per quanto riguarda i due ex amanti di White, nel corso della loro breve vita pubblicarono poco. Cox, in realtà lavorò principalmente come attore teatrale e scrisse *A Key West Companion* (1983); fu però un ottimo editor al servizio di Bill Whitehead. George Whitmore cominciò la sua carriera come drammaturgo e poeta. Il suo romanzo *Nebraska* (1977) racconta la storia di un giovane che scopre che lo zio è stato fatto lobotomizzare dalla famiglia per "curarne" l'omosessualità. Il suo ultimo libro, *Someone was Here: Profiles in the AIDS Epidemic* (1988), è una delle prime opere a parlare dell'AIDS da un punto di vista umano e non medico.

Whitmore scrisse per *Christopher Street* una versione romanzata della terapia sessuale a cui si sottopose con Charles Silverstein (coautore con Edmund White di *The Joy of Gay Sex* e con Felice Picano di *The New Joy of Gay Sex*). In seguito gli articoli furono raccolti e rielaborati per formare il romanzo *The Confessions of Danny Slocum* (1980), che costituisce, in un certo senso, un'epitome degli interessi del Violet Quill.

Danny, il protagonista, soffre di impotenza secondaria. Virgil, il suo psichiatra, lo accoppia allora con Joe, che soffre dello stesso disturbo, e assegna loro una serie di esercizi da svolgere per renderli sessualmente più reattivi e per farli sentire a loro agio. Danny e Joe sviluppano un rapporto che è al tempo stesso straordinariamente intimo, fortemente sessuale e totalmente privo di romanticismo. In questo modo Whitmore sembra esplorare la possibilità di rapporti alternativi tra uomini, una tipologia di rapporti senza precedenti nella letteratura.

L'ultimo membro del Violet Quill, e anche quello che ha avuto il maggiore successo commerciale, è Felice Picano, che ha iniziato la sua carriera scrivendo romanzi thriller di grande popolarità (tra questi *Eyes*, da cui è stato tratto il film *The Eyes of Laura Mars* con Faye Dunaway). La svolta che lo ha portato a scrivere romanzi a tematica omosessuale è avvenuta solo dopo il *coming out*, in seguito al quale Picano ha scritto numerosi romanzi tra cui *The Lure* (1978), *Late in The Season* (1981), *Like People in History* (1995), le autobiografie romanzate *Ambidextrous* (1985), *The Men Who Loved Me* (1989) e *A House on the Ocean, a House on the Bay* (1997), la raccolta di racconti

*New York Years* (2000), la raccolta poetica *The Deformity Lover and Other Poems* (1978), la saggistica di *Art and Sex in Greenwich Village* (2007) e il divertente libretto dedicato al suo gatto intitolato *Fred in Love* (2005)

Sebbene l'esperienza del Violet Quill sia nata grazie a dei legami di amicizia personale e si sia conclusa quando quelle amicizie sono finite, essa è emersa da un bisogno reale, e cioè dalla necessità di ricevere delle critiche costruttive alle opere che i suoi membri stavano scrivendo, un giudizio che non poteva certamente venire dai lettori eterosessuali ancora a disagio di fronte al soggetto poco familiare. Pur senza un manifesto ufficiale, gli scrittori che facevano parte del gruppo condividevano tutta una serie di preoccupazioni: il desiderio di scrivere opere che riflettessero le loro esperienze gay e, in particolare, racconti autobiografici; la volontà di rivolgersi a dei lettori gay senza dover spiegare il proprio punto di vista e, infine, adottare un linguaggio narrativo che rispecchiasse la varietà dei linguaggi usati nella comunità.

### **5.3 Il “New Narrative Movement”**

Accanto al Violet Quill (realtà specificamente newyorkese) è emerso, sulla costa occidentale, un altro gruppo denominato “New Narrative Movement”, i cui esponenti di spicco sono Dennis Cooper e Robert Glück.<sup>10</sup>

I romanzi di Cooper descrivono gli aspetti apparentemente più tristi e desolanti della vita gay e raccontano le storie di giovani sbandati ed emarginati, le cui esistenze sono dominate da una violenza brutale, narrata dall'autore con lucida freddezza. La narrativa di Glück, più sofisticata e filosofica, è invece attraversata da una riflessione sul vissuto quotidiano e sui modi in cui esso rivela la propria profondità e il proprio mistero.

Cooper è il più prolifico: la sua opera principale è il *George Miles Cycle*, composto da cinque romanzi: *Closer* (1989), *Frisk* (1991), *Try* (1994), *Guide* (1997) e *Period* (2000). È anche autore dei romanzi *My Loose Thread* (2002), *The Sluts* (2004), *God Jr.* (2005), dei racconti di *Wrong* (1992), di numerosi volumi di poesie e di testi per il teatro. Glück ha pubblicato due soli romanzi, *Jack the Modernist* (1985) e *Margery Kempe* (1994), il volume di racconti *Elements of a Coffee Service* (1982) e alcuni volumi di poesia.

A partire dagli anni Ottanta la letteratura gay è diventata sempre più popolare anche al di fuori della comunità. Il migliore esempio di ciò è probabilmente un autore senza il



quale nessuna discussione sugli scrittori della costa occidentale sarebbe completa: Armistead Maupin, le cui *Tales of the City* sono state le opere più popolari della generazione post-Stonewall, nonostante i loro limiti letterari. Cominciate nel 1976 come una serie di articoli per il *San Francisco Chronicle*, le *Tales of the City* raccontano la storia di un gruppo di eccentrici personaggi che abitano in un condominio a Barbary Lane.

Un autore che ha fatto da ponte tra le due coste è stato Paul Monette (1945-1995), noto soprattutto per gli eccezionali testi autobiografici *Borrowed Time* (1988) e *Becoming a Man* (1992), il secondo dei quali ha vinto il National Book Award nella sezione non-fiction. In questi libri Monette racconta la propria vita a partire dal risveglio sessuale fino alla morte di AIDS del compagno. Anche i romanzi *Afterlife* (1990) e *Halfway Home* (1991) descrivono anch'essi la vita di chi deve convivere con l'AIDS.

#### **5.4 Le generazioni più recenti**

Un certo numero di scrittori importanti sono emersi dopo il Violet Quill e il New Narrative Movement, in un'epoca già profondamente segnata dal dramma dell'AIDS. Il loro numero è talmente grande che qualsiasi tentativo di elencarli tutti sarebbe fallimentare. Tra gli autori più raffinati possiamo ricordare Allen Barnett, morto a causa della malattia circa un anno dopo la pubblicazione del suo unico volume, *The Body and Its Dangers* (1990), così come Paul Russell e Peter McGehee, anch'essi morti all'inizio di quelle che sembravano essere delle carriere promettenti.

Lo scrittore afroamericano Melvin Dixon, morto anch'egli di AIDS, è autore di due bei romanzi, *Trouble the Waters* (1989) e *Vanishing Rooms* (1991), mentre un altro scrittore nero di grande valore è Randall Kenan, il cui romanzo *A Visitation of Spirits* (1989) e la raccolta di racconti *Let The Dead Bury Their Dead* (1992) raccontano le vite dei neri di Tims Creek, in North Carolina.

I due romanzi di Harlan Greene *Why We Never Danced the Charleston* (1984) e *What the Dead Remember* (1991) raccontano il sud bianco nei dintorni di Charleston. Un altro scrittore del sud, Allan Gurganus, è l'autore tra gli altri del best-seller *The Oldest Living Confederate Widow Tells All* (1989) e del volume di racconti *White People* (1991).

*The Object of My Affection* (1987) e *The Easy Way Out* (1991) di Stephen McCauley raccontano le esistenze di giovani uomini che lottano disperatamente per sfuggire all'età adulta, mentre al centro di *A Home at the End of the World* di Michael Cunningham (1990) – autore anche dell'acclamato *The Hours* (1998), di *Flesh and Blood* (1995) e di *Specimen Days* (2005) – vi sono due uomini che cercano di costituire una famiglia già minata in partenza dalla malattia.

Joe Keenan si è guadagnato una discreta fama come romanziere comico grazie a *Blue Heaven* (1988) e *Putting on the Ritz* (1991), mentre l'umorismo pungente di David B. Feinberg si esprime nel suo romanzo *Eighty-Sixed* (1989) e nel seguito *Spontaneous Combustion* (1991), che trattano entrambi dell'AIDS. Ethan Mordden ha un vasto seguito grazie alle sue opere comiche. Matthew Stadler ha scritto il delicato e struggente *Landscape: Memory* (1990), ambientato nella San Francisco al volgere del secolo.

Forse nessuno scrittore gay della generazione post-AIDS ha ricevuto maggiore attenzione di David Leavitt, i cui romanzi *The Lost Language of Cranes* (1986), *Equal Affections* (1989), *A Place I've Never Been* (1990), *While England Sleeps* (1993), *The Page Turner* (1998), *Martin Bauman* (2000) e *The Body of Jonah Boyd* (2004) hanno fatto seguito al successo del suo primo volume di racconti, *Family Dancing* (1985).

Infine vi sono altri scrittori, alcuni dei quali apparsi più di recente, che meritano di essere almeno citati: Dale Peck, autore dello straordinario *Martin and John* (1993), Augusten Burroughs, con il suo *Running With Scissors* (2002), Tom Spanbauer con *The Man Who Fell in Love with the Moon* (1991) e Michael Chabon con *The Mysteries of Pittsburgh* (1988).

## **CAPITOLO 2.**

### ***Dancer from the Dance***

*I caught myself foolishly imagining that gays might someday constitute a community rather than a diagnosis.*

Edmund White, *The Beautiful Room is Empty*, 1988

#### **1. Una carriera nell'amore**

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il 1978 fu un anno cruciale per la letteratura gay. Furono infatti pubblicate tre opere che ebbero grande eco, scritte da autori che avrebbero valicato gli angusti confini della letteratura di nicchia per entrare a pieno titolo in quella *mainstream*.<sup>1</sup> I tre romanzi in questione erano *Faggots* di Larry Kramer, *Nocturnes for the King of Naples* di Edmund White e *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran.<sup>2</sup> In questo capitolo mi concentrerò proprio su quest'ultimo testo, divenuto "one of the most popular novels of the then relatively new genre of gay literature" (Morton 2007) e ancora oggi "one of the most famous novels in modern gay literature" (Goldstein 2006).

Pubblicato tre anni prima che venissero scoperti i primi casi di AIDS, *Dancer from the Dance* ha oggi un forte impatto emotivo in quanto ritrae in modo vivido quel mondo gay newyorkese che di lì a poco sarebbe stato pesantemente (e tristemente) ridimensionato dalla tragedia che sembrava presagire; il romanzo continua ad avere tale forza nonostante si concentri esclusivamente su quegli aspetti di "romance and decadence in the fast lanes of gay society" (così venne reclamizzata la prima edizione *paperback*) che alcuni scrittori, tra cui David Leavitt, hanno criticato aspramente (Goldstein 2006).

Al centro delle vicende si trova Malone, un giovane bellissimo che ha trascorso gran parte della sua vita, fino al momento di iscriversi alla *prep school*, prima in una piccola cittadina dell'Indiana e poi a Ceylon, dove il padre si trovava per motivi di lavoro.

Dopo una giovinezza e una prima parte dell'età adulta irreprensibili – laurea a Yale, una *internship* a Stoccolma, la scuola di legge, un buon lavoro come legale in una società – Malone si innamora inaspettatamente di Michael Floria, un diciottenne che si occupa del giardino della casa dove abita, nei sobborghi di Washington D.C. Fino a quel momento Malone ha sempre represso la propria omosessualità e più volte è uscito con delle donne, nella speranza di innamorarsi di una di loro. Durante quegli appuntamenti, però, ha provato sempre e soltanto “the ache of too many smiles with too little feeling” (Holleran 1986, 70).

Quando viene a sapere che Michael ha accettato un lavoro estivo in Colorado e che poi, in autunno, andrà al college e quindi non potrà più vederlo, il mondo di Malone sembra crollare:

Malone could not understand the emotion that suddenly drained the blood from his limbs. [...] It was then he felt his own wounds. It was very definite, as if he had been stabbed. “The very best of luck,” Malone smiled as he shook his hand, hoping only that Mike could not see through the gray cloth of his suit the vibration created by the fact that Malone’s knees had suddenly started to shake violently. He did not trust his voice either and so he turned away (Holleran 1986, 71).

Quella notte si alza, prende l'auto e comincia a vagare per la periferia di Washington finché a Dupont Circle<sup>3</sup> incontra un uomo, va con lui nel parco e ha il suo primo rapporto sessuale. L'episodio suscita in lui un profondo senso di colpa, che cerca di esorcizzare scrivendo nel proprio diario pagine sature di richiami alla purezza, espressi in termini fortemente religiosi. Da quel momento si getta a capofitto nel lavoro, nel tentativo di sfuggire alle tentazioni, ma dentro di sé prova un grande senso di vuoto.

Nessuno sembra poterlo aiutare finché una sera, mentre è in viaggio di lavoro a New York, un fattorino, che porta dei telex da parte del suo capo che si trova a Londra, entra nell'ufficio di Wall Street in cui lui sta compilando un vaglia cambiario per la Repubblica dello Zaire. Malone, che ha l'impressione di essere “like a rat gnawing his leg off to get free of a trap” (Holleran 1986, 76), lo guarda; il fattorino, un portoricano del Bronx, sembra comprendere immediatamente la sua disperazione, i suoi desideri e la

sua solitudine, lo abbraccia e i due si baciano. Per Malone è una vera e propria epifania, un evento che lo spinge a cambiare radicalmente la sua vita: lascia Washington e il suo lavoro e si stabilisce a Sheridan Square, il cuore del nuovo ghetto gay newyorkese, ufficialmente per fare carriera nel giornalismo, ma in realtà “what he wished to pursue was a career in love” (Holleran 1986, 77). Ora è totalmente libero di perseguire l’unica cosa della vita che gli è sempre sfuggita: “He was completely free now to pursue with the same passion for success he had brought to squash matches and the law, the one thing that had eluded him utterly till now: love” (Holleran 1986, 77).

Il resto del romanzo racconta i vari eventi che accadono nella sua vita a seguito della conversione. Il primo è l’incontro con Frankie, il suo primo e unico fidanzato, che inaugura la lunga serie di uomini latini di cui il biondo Malone si innamorerà. I due vanno a vivere in un edificio in una parte deserta della città e Malone, del tutto assorbito dalla sua relazione, sembra non accorgersi della New York gay che si trova fuori dal suo rifugio. Finché un giorno, uscito per delle commissioni, incontra lo sguardo di un uomo e, senza dire una parola, lo segue a casa sua e fa sesso con lui. È solo il primo di una lunga serie di rapporti sessuali con sconosciuti, perché ormai Malone ha scoperto che la città è piena di Frankie, piena d’amore. I tradimenti continuano finché il suo fidanzato scopre tutto e lo picchia selvaggiamente. Malone riesce a fuggire e a raggiungere il Village. Qui chiede aiuto a un bizzarro personaggio vestito da contessa del Settecento. È il secondo evento destinato a cambiare la vita di Malone, perché quella *drag queen* altri non è che Sutherland, colui che farà conoscere a Malone la comunità gay newyorkese.

Il terzo evento è la decisione di Sutherland dapprima di spingere Malone a guadagnarsi da vivere con la prostituzione e, in seguito, di “maritarlo” con il ricchissimo John Schaeffer, timido erede di una fortuna accumulata grazie a un’azienda produttrice di fertilizzanti, neolaureato a Princeton e appena scopertosi gay. L’unione dovrebbe essere ufficializzata nel corso del grandioso “Pink and Green Party” organizzato da Sutherland a Fire Island, ma proprio durante la festa Malone, ormai disgustato da quel genere di vita, comunica al narratore l’intenzione di abbandonare l’isola e sparisce a nuoto nell’oceano. Nessuno avrà più notizie di lui. Il romanzo si conclude con la morte di Sutherland per overdose e con le numerose voci sulla fine di Malone: per alcuni è annegato nell’oceano, per altri è morto nell’incendio degli Everard Baths,<sup>4</sup> per altri ancora ha lasciato New York per rifarsi una vita altrove.

## 2. *Triangolazioni. Dancer from the Dance, Faggots e The Great Gatsby*

Per certi versi *Dancer from the Dance* racconta esattamente la stessa storia di *Faggots*. In entrambi i romanzi vi sono dei luoghi in cui convergono i diversi personaggi coinvolti nelle vicende: la discoteca *Twelfth Floor* per Holleran, il *Capriccio*, il *Balalaika* o il *Toilet Bowl* per Kramer. Entrambi i romanzi osservano con un certo scetticismo (se non vera e propria ostilità) l'emergere di una comunità (un ghetto) gay, che i loro personaggi principali abbandonano prima della conclusione del racconto: Malone lasciando a nuoto l'isola di Fire Island per scomparire nel nulla, Fred Lemish, il protagonista di *Faggots*, rendendosi conto che quello stile di vita non è in grado di soddisfare i suoi desideri più profondi. Sia *Dancer from the Dance* sia *Faggots* si prendono gioco di quello che sembrano considerare il ridicolo assortimento degli uomini gay negli anni Settanta: dalle *leather queens* ai ragazzetti efebici, dagli ingenui fino ai prostituti. In entrambi i libri si sottolineano l'eccessivo uso di sostanze stupefacenti e la promiscuità sessuale che caratterizzano la comunità gay di Manhattan e si accenna più volte al fatto che questi comportamenti avranno effetti autodistruttivi.<sup>5</sup> Ambedue i romanzi si concludono a Fire Island, hanno per protagonista un individuo che gravita nel mondo gay pur sentendo di non appartenervi completamente e menzionano l'incendio degli Everard Baths. Infine entrambi i testi riflettono sul fatto che la grandissima libertà di cui possono godere gli omosessuali sull'onda della liberazione sessuale seguita alla rivolta di Stonewall e al movimento di rivendicazione dei diritti dei gay può rivelarsi un'arma a doppio taglio. "We have the ultimate in freedom — we have absolutely no responsibilities! — and we're abusing it" (Kramer 2000, 30), osserva Laverne, uno dei gestori della discoteca *Balalaika*, nel libro di Kramer. Gli fa eco Malone: "We are free to do anything, live everywhere, it doesn't matter. We're completely free and that's the horror" (Holleran, 1986, 146).

Per il resto i due romanzi sono diversissimi. *Faggots* racconta una grandissima quantità di avvenimenti, mentre *Dancer from the Dance* è estremamente rarefatto. *Faggots* ha un intento satirico e uno stile sarcastico, *Dancer from the Dance* è ironico nelle intenzioni e lirico nello stile. La differenza principale, però, è nel tono e nell'atteggiamento. Kramer, attraverso Fred, non ha dubbi su quanto vede nel ghetto gay, che detesta. Il romanzo di Holleran, invece, non si presta a una lettura univoca, ma

consente molteplici interpretazioni, talvolta persino contraddittorie, al punto che viene da chiedersi se Malone stesso sia un buono intrappolato in un mondo cattivo o semplicemente un illuso, una sciocca “circuit queen” (Holleran 1986, 249). Così, mentre per Kramer i limiti del ghetto gay sono un fatto scontato, Holleran, seguendo Malone nel suo percorso da una giovinezza infelice fino ai piaceri ambigui della comunità gay, rende consapevole il lettore delle libertà concesse dal ghetto e, solo successivamente, dei suoi risvolti tragici.

Per comprendere meglio la distinzione tra il testo di Kramer e quello di Holleran può risultare utile confrontare quest'ultimo con il suo modello dichiarato:<sup>6</sup> *The Great Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald (Woodhouse 2000, 121; Lilly 1993, 191). Sebbene la storia, ad uno sguardo superficiale, sembri essere completamente diversa, non possiamo non accorgerci di alcune importanti analogie sia a livello di stile sia di contenuti. Entrambi sono intrisi di lirismo; entrambi ritraggono con grande efficacia personaggi alla perenne ricerca di qualcuno da amare, di uno scopo, di una via di fuga dalla sensazione di impotenza o di assenza di senso che li tormenta; entrambi descrivono l'incapacità di venire a patti con la moltitudine delle possibilità di scelta che una moderna democrazia capitalista offre all'individuo. E ancora, entrambi combinano la dolorosa quanto inevitabile constatazione dell'infelicità della vita con la convinzione che sia necessario (e possibile) accettare stoicamente tale verità.

I parallelismi tra *Dancer from the Dance* e *The Great Gatsby* sono sottolineati da molti particolari. La cortesia di Gatsby, per esempio, trova il suo corrispettivo nelle buone maniere di Malone: “Malone still had only one set of manners, for all people, and they were somewhat too polite for this place” (Holleran 1986, 113). Anche Malone, come Jay Gatsby, è oggetto di molte dicerie, che altro non fanno che accrescere l'alone di mistero che lo circonda:

At first we thought he was a medical student; then we heard he worked on Seventh Avenue for Clovis Ruffin; besides that, he was dying of an incurable bone disease. Then someone said he didn't work at all and was being kept by an Episcopalian bishop; and so Malone went through as many guises as the discotheques we danced at (Holleran 1986, 117-18).

In entrambi i romanzi l'edonismo e il consumismo si offrono come maschere dietro cui nascondersi e come strategie per evitare di affrontare il vuoto dell'esistenza (o almeno per ritardare il momento in cui bisogna farlo). Così come le favolose feste

organizzate da Gatsby nella sua residenza sono famose per il fatto che quasi mai lui vi presenzi, allo stesso modo i vestiti di Malone non sono i suoi “veri” abiti, ma lo strumento attraverso cui egli costruisce se stesso come individuo parte integrante di una comunità: “I finally stood up, depressed at all these things – for what were they but emblems of Malone’s innocent heart, his inexhaustible desire to be liked?” (Holleran 1986, 29). Proprio questa innocenza, cui fa riferimento il passo appena citato, è uno degli aspetti che accomunano maggiormente i due personaggi di Gatsby e Malone; un’innocenza che è causa di dolore e disillusione, come emerge chiaramente dalle parole di Sutherland: “[Malone’s] only flaw is that he is still searching for love, when it should be perfectly clear to us all by now that there is no Mister Right, or Mister Wrong, for that matter. We are all alone” (Holleran 1986, 55).<sup>7</sup> Sia Gatsby sia Malone, infine, nel tempo che precede il presente romanzesco, vivono obbedendo a un principio di differimento della gratificazione: Gatsby trascorre anni ad ammassare una fortuna e a coltivare uno stile volgarmente esibizionista – che personalmente disprezza – nella speranza che un giorno Daisy torni da lui, come una falena attratta dalla luce; Malone fa il pendolare per recarsi ogni giorno al lavoro (un lavoro che non ama), legge il *New York Times*, si occupa di problemi ambientali e, nel frattempo, attende con impazienza che la sua vita cominci veramente.

Tuttavia ciò che più di tutto ci permette di accostare *The Great Gatsby* a *Dancer from the Dance* e di distinguere quest’ultimo da *Faggots*, è la loro ambiguità di fondo, perfettamente espressa dal “Fitzgerald’s famous saying about his face being pressed to the window. It’s criticizing something at the same time as making it so alive that you want to be part of it” (Morton 2007). Holleran descrive l’atmosfera del ghetto, i divertimenti, le feste, il sesso, le droghe, rendendoli al tempo stesso oggetti di desiderio e simboli di una vita maledetta. Come Fitzgerald prima di lui, l’autore di *Dancer from the Dance* ritiene che questo tipo di vita abbia in sé contemporaneamente delle componenti di fascino e di squallore: “They were bound together by a common love of a certain kind of music, physical beauty and style – all the things one shouldn’t throw away an ounce of energy pursuing, and sometimes throw away a life pursuing” (Holleran 1986, 38).



### 3. *Un ghetto tutto per sé*

L'opera di Holleran rientra in quel filone della letteratura omosessuale – tipico degli anni Settanta e dell'inizio degli anni Ottanta – cui darò il nome di letteratura separatista o, per usare la terminologia di Reed Woodhouse, “letteratura del ghetto” (Woodhouse 2000, 1). Non si tratta solo di libri scritti da autori che vivevano nei ghetti gay di San Francisco, New York e delle altre metropoli statunitensi:

[t]he more important reason for [choosing] the word *ghetto* was that this core fiction seemed to occupy a place in literature analogous to the place occupied in the city by the gay ghetto; a place where homosexuality was both taken for granted (and thus invisible) and at the same time easily identifiable (and thus highly visible): a sort of parallel city, in fact (Woodhouse 2000, 1).

L'aspetto più importante di questi testi consiste nel fatto che i personaggi in essi descritti considerano la propria omosessualità “an important truth about them” (Woodhouse 2000, 6), l'elemento fondamentale nella definizione della loro identità, una sorta di “*master status*<sup>8</sup> that shapes everything else” (Brekhus 2003, 2). La letteratura separatista si propone, pertanto, di creare “a literature of gay *identity*, of heroism and separateness” (Woodhouse 2000, 4). Scrive di nuovo Woodhouse:

What I was calling ‘ghetto fiction’ was gay not incidentally, then, but essentially. It was not enough that it simply take place *in* the ghetto; it had, as it were, to be written *for* the ghetto. It was not intended primarily for a nongay audience: like life in the actual ghetto, it took homosexuality for granted, and did not explain it. [...] These books saw heterosexuality and the life of the family as interesting, perhaps, but essentially irrelevant. (This *lack of relevance* struck me as one of the infallible signs of “gay fiction.”) And they described, or envisioned, a homosexuality that was separate, unself-pitying, even cocky (Woodhouse 2000, 5).

L'omosessualità è un dato di fatto che non ha bisogno di essere spiegato, perché i testi di questi autori non sono rivolti primariamente a un pubblico eterosessuale, ma presuppongono l'esistenza di lettori gay che hanno familiarità con le esperienze descritte. Non è certo un caso se, nello stesso anno in cui Andrew Holleran pubblica *Dancer from the Dance*, appare su *Gaysweek* un importante articolo di George Whitmore dal titolo “The Gay Novel Now”. In esso si legge:

Gay writers are no longer burdened with the obligation to explain and apologize for the hard, cold truth, the dreary *facts* about gay life – matters better left to the prattlings of sociology. As the narrator says in *Taking Care of Mrs. Carroll*,<sup>9</sup> there is a distinction to be made between what is *true* (realism in all its tedious manifestations) and what is *real* (what we know from our own experience, how we choose to view ourselves) (Whitmore 1978, 11).

In sintonia con quanto affermato da Whitmore, Holleran evita di scrivere un romanzo pseudo-sociologico che spieghi ai lettori eterosessuali la “verità” sull’omosessualità e cerca, invece, di offrire uno spaccato, un’impressione (in senso quasi pittorico), della vita “reale” degli uomini gay che vivono nel Village. Si tratta di una svolta cruciale, perché significa che la vita di questi uomini viene ritenuta degna di diventare oggetto di narrazione al pari della vita di qualunque altra persona. Gli omosessuali non sono più un problema da risolvere, ma persone reali che hanno gli stessi diritti delle persone eterosessuali di fornire la loro versione dell’esperienza del vivere. Molti scrittori gay di questo periodo decidono pertanto di non scrivere più romanzi che si servono delle modalità tipiche di quella che Mary Louise Pratt ha definito autoetnografia,<sup>10</sup> né del linguaggio e delle convenzioni della cultura e della società dominanti: reclamano il diritto a rappresentare il mondo nei loro termini e nel loro linguaggio, tanto legittimi quanto quelli di chiunque altro (Bergman 2004, xiv).

*Dancer from the Dance* tematizza e rende esplicita questa ricerca di una specificità della scrittura gay nelle lettere che fanno da cornice al racconto. La storia di Malone, infatti, è narrata in un romanzo nel romanzo intitolato *Wild Swans*, preceduto e seguito da uno scambio epistolare tra l’autore di *Wild Swans* (e narratore di *Dancer from the Dance*) – un compagno di avventure di Malone che ha deciso di rendergli omaggio – e un amico del narratore trasferitosi nel profondo sud (“deep South”) per sfuggire alla vita del ghetto (“the circuit”). Le lettere attivano una serie di dualità tra mente e cuore, tra sud (e, in generale, provincia) degli Stati Uniti e New York, tra carriera lavorativa e amore. Gli stessi corrispondenti esemplificano le due parti in cui può essere scissa la vita di Malone: la giovinezza irreprensibile e all’insegna della famiglia da una parte e l’età adulta all’insegna del desiderio dall’altra. Paradossalmente questi due segmenti dell’esistenza di Malone, passato e presente, sono anche le due facce di ciò che Malone vuole per il proprio futuro, due aspetti che gli appaiono inconciliabili: la vita domestica e l’ideale avventuroso di omosessualità.

Le lettere servono però anche a un altro scopo. Il fatto che il modello a cui sono ispirate sia la corrispondenza privata tra Holleran e l'amico Robert Ferro (Bergman 2004, 13), suggerisce che l'autore di *Dancer from the Dance* abbia bisogno di lettori con cui potersi identificare. Egli immagina il suo pubblico come un insieme di persone con caratteristiche ben definite – quasi un gruppo di amici<sup>11</sup> – tali da far sì che non ci sia bisogno di chiosare i vari riferimenti presenti nel romanzo. Scrive il narratore all'amico migrato al sud: “While recuperating from last night’s ‘interrogation’ I’ve started writing a novel that I want you to read. A gay novel, darling. About all of us” (Holleran 1986, 14). Non si limita a parlare di un romanzo, ma lo qualifica ulteriormente, dicendo che sarà un “romanzo gay” e aggiungendo che esso riguarderà un’esperienza condivisa (“About all of us”). A questa dichiarazione di intenti l'amico risponde con un consiglio di cautela:

However, I must caution you, love: Those things may be amusing to us, but who, after all, wants to read about sissies? Gay life fascinates you only because it is the life you were condemned to live. [...] Even if people accept fags out of kindness, even if they tolerate the poor dears, they don't want to know WHAT THEY DO. Canons of taste must be observed, darling. [...] And the story of a boy's love for a boy will never capture the world's heart as the story of a boy's love for a girl. [...] Also you would have to make the novel very sad – the world demands that gay life [...] be ultimately sad, for everyone in this country believes [...] that to be happy you must have a two-story house in the suburbs and a FAMILY – a wife and 2.6 kids and a station wagon and a big dog and an elm tree with a tire hanging from it on a rope. [...] there is not much variation of opinion in a this country, or any country, for that matter [...] So (a) people would puke over a novel about men who suck dick (not to mention the Other Things!), and (b) they would demand it be ultimately violent and/or tragic, and why give it to them? Anyway – contrary to the activists who want the world to believe not only that Gay is Good, but Gay is Better – gay life does have its sadness (Holleran 1986, 14-15).

In questo brano emerge chiarissima l'intenzione ironica di Holleran. L'amico che vive al sud ricorda infatti al narratore che i canoni del gusto (“Canons of taste”) che la società impone sono ben diversi da quelli da lui prospettati. Infatti, prima di Stonewall non esistevano, come si è visto nel primo capitolo, editori specializzati nella letteratura gay (e tanto meno i libri a tematica omosessuale avevano grosse opportunità di essere accolti nei cataloghi delle grandi case editrici). Non c'era, quindi, un vero mercato per questi testi, fatta eccezione per quello semi-clandestino della pornografia, e i libri che vedevano sporadicamente la luce e ottenevano una certa visibilità, pur contenendo

personaggi o temi omosessuali, erano pensati per un pubblico prevalentemente eterosessuale. Questi romanzi sceglievano, in genere la strada dell'apologia, presentando l'omosessualità come una condizione inevitabile, infelice e sfortunata, che meritava la pietà del lettore. La tristezza di queste esistenze derivava dal fatto di non poter accedere a quella che era ritenuta l'unica fonte di felicità, cioè la tipica famiglia americana dell'immaginario degli anni Cinquanta: una moglie, dei figli, l'automobile e una casa in un sobborgo residenziale. Holleran ha però qualcosa da dire anche agli attivisti e ai teorici liberazionisti che sostengono che essere gay non solo va bene, ma è addirittura meglio, facendo notare che la vita gay ha anch'essa i suoi motivi di infelicità. È il caso di quegli omosessuali

who consider themselves worthless because they are queer, and who fall into degradation and sordidness! It was those whom Christ befriended, not the assholes in the ad agencies uptown who go to St. Kitts in February! [...] That is what I want to write about – why life is SAD. And what people do for Love (everything) – whether they're gay or not (Holleran 1986, 18).

Sembrerebbe non essere cambiato nulla rispetto a quando gli omosessuali erano trattati come delle povere creature sfortunate, ma non è così. Holleran ci dice che non tutti i gay sono infelici e hanno una vita tormentata, anzi, “most fags are as boring as straight people” (Holleran 1986, 18). “What can you say about a success? – si chiede il narratore – Nothing! But the failures – that tiny subspecies of homosexual, the doomed queen, who puts the car in gear and drives off the cliff! That fascinates me” (Holleran 1986, 18). Entrambi gli autori delle lettere sono perfettamente consapevoli che l'omosessualità di per sé non è causa di infelicità. L'amico trasferitosi al sud, infatti, afferma:

Your novel might serve a historical purpose – if only because the young queens nowadays are utterly indistinguishable from straight boys. The twenty-year-olds are completely calm about being gay, they do not consider themselves doomed. Someone should record the madness, the despair, of the old-time queens, the Great Queens whose stories, unlike Elizabeth of Austria(!), have never been told (Holleran 1986, 15)

La generazione dei ventenni ha completato la transizione e vive aproblematicamente un'identità gay riconosciuta e accettata come naturale, esattamente come è riconosciuta e accettata come naturale l'eterosessualità. I “dannati” sono invece coloro che non riescono a contrastare le aspettative della società, che produce in loro un dissidio

profondo. Per costoro l'essere gay è una mentalità dissociata (Woodhouse 2000, 131) e, scrive Holleran, “[t]he Bible says, a man divided is unstable in all ways” (Holleran 1986, 63).

Nell'epoca in cui è ambientato il romanzo gli uomini gay stanno vivendo un momento storico segnato da profondi cambiamenti: “The ghetto life that Holleran takes as his subject means not only the beginnings of visible gay life in New York, but the growth of gay consciousness” (Woodhouse 2000, 132). Holleran fa parte di quella prima generazione di scrittori che hanno vissuto l'esperienza della liberazione omosessuale e hanno descritto in modo vivido la vita di quegli anni. Naturalmente non si propone di rappresentare il modo di vivere di tutte le persone gay, e nemmeno della maggioranza, ma di dare visibilità a un certo stile di vita, quello che più di tutti aveva un impatto sull'immaginario di molti omosessuali (impatto che verrà accresciuto dal successo del romanzo). Preoccupazioni artistiche ed estetiche si mescolano ad altre preoccupazioni di ordine politico (sebbene la politica in senso stretto non sia mai un tema affrontato esplicitamente), che giustificano il fatto di fare il *coming out* scrivendo romanzi con tematiche esplicitamente gay:

Perhaps for all writers, but certainly for us lesbian and gay writers in the 1970s, every artistic decision we made had its political aspect. Should we write fiction at all? At that time there was no known market for our work, few bookstores that would carry it, precious few editors who would even read our manuscripts. Literary friends told us that we were betraying our high calling by ghettoizing ourselves. After all, the argument ran, many great writers had been lesbian and gay, but Willa Cather and Virginia Woolf and Elizabeth Bishop wrote for all humanity and would have found any minority label demeaning (White 1995, 368-69).

Alcuni critici omofobici ritengono che la maggior parte degli scrittori omosessuali non siano in grado di scrivere opere pregevoli da un punto di vista qualitativo perché, psicologicamente, sono troppo narcisisti o troppo immaturi per avere l'empatia o la comprensione necessarie a trattare temi universali (cioè eterosessuali). Sporadicamente può accadere che qualche omosessuale abbia delle capacità creative, ma deve essere salvato da se stesso: gli scrittori gay del passato dovevano perciò ritenersi fortunati per il fatto di essere costretti a nascondere il loro orientamento sessuale e a creare personaggi e storie eterosessuali, perché in questo modo avevano potuto ritrarre quei temi universali che avrebbero certamente ignorato se fossero stati lasciati liberi di agire

secondo i loro istinti. Sfortunatamente, sempre secondo questa spiegazione, a partire dalla fine degli anni Sessanta gli scrittori gay hanno potuto assecondare i loro orientamenti e, quindi, nessuno è stato più in grado di produrre opere come quelle di Proust, Gide, Wilde o Whitman.<sup>12</sup>

#### **4. Letteratura e identità**

Nessun altro gruppo, nel costituirsi socialmente, ha fatto tanto affidamento sulla letteratura quanto la comunità gay. Come infatti sottolinea Herbert Blau in *The Eye of Prey*, “no homosexual is raised *as* a homosexual” (Blau 1987, 119), il che rende difficile accomunare le esperienze degli uomini e delle donne gay a quelle di altre minoranze quali gli afroamericani, gli ispanici, gli asiatici o altre ancora. A differenza di tali gruppi etnici e delle altre minoranze, dove i bambini sono cresciuti dentro comunità più o meno omogenee e viene insegnato loro un senso di appartenenza e di identità etnica, linguistica o religiosa, in rarissimi casi gli individui omosessuali crescono, da bambini, dentro la comunità gay e praticamente mai sono educati dando per scontato che siano omosessuali o che da adulti si definiranno tali.

La minoranza gay rappresenta, quindi, un caso più unico che raro: non viene alla mente nessun'altra situazione in cui durante l'infanzia venga a mancare qualsiasi forma di supporto culturale nella costituzione identitaria. I bambini e gli adolescenti gay – che spesso hanno un'acuta percezione della propria differenza rispetto agli altri – in genere non hanno nulla e nessuno che spieghi loro in che cosa consiste tale differenza e come essa possa essere integrata nelle loro vite (Bergman 1991, 5). È per questo motivo che moltissimi di loro, per trovare una risposta ai loro interrogativi (o almeno provarci), si rivolgono alla letteratura: non essendovi dei modelli di riferimento nella loro cerchia sociale vanno in cerca di indizi nei romanzi (Koponen 1993, 144). Nelle parole di David Bergman, “[h]omosexuality, it is almost true to say, is a literary construct for many gay people” (Bergman 1991, 6).

Nel 1971, due anni dopo la rivolta di Stonewall, il sociologo Barry Dank condusse una ricerca tra gli omosessuali per capire in che modo fossero giunti alla consapevolezza del proprio orientamento sessuale. Sebbene un buon numero di loro l'avesse acquisita attraverso la socializzazione con altri uomini gay, molti (il quindici per cento circa) affermarono di aver capito di essere omosessuali attraverso la lettura di

testi per lo più letterari (Dank 1979). Per molti giovani, che vivevano isolati in piccole città di provincia o nei sobborghi, i libri erano di fatto l'unico modo per entrare in contatto con le esperienze di vita di altri uomini gay, per comprendere le proprie emozioni e per combattere la sensazione di essere i soli al mondo a sentirsi così. È significativo che Dank non abbia chiesto nulla agli intervistati riguardo al cinema e alla televisione. La proliferazione di film e programmi televisivi in cui l'omosessualità è mostrata in modo esplicito (da *Queer as Folk* a *Will & Grace*, da *The L Word* a *Queer Eye for the Straight Guy*, da *Six Feet Under* a *Nip & Tuck* a *Brothers and Sisters* al film culto *Brokeback Mountain* e molti altri) è, di fatto, un fenomeno molto recente.

Per confermare l'importanza della tradizione letteraria nella costituzione di un'identità gay, si potrebbe citare, oltre all'indagine sociologica di Dank, anche la testimonianza di Charles Henry Ford, autore con Parker Tyler di *The Young and the Evil* (1933), un pionieristico romanzo sulla sottocultura omosessuale newyorkese. Ford ricorda così l'impatto che ebbe su di lui il mito di Wilde:

I was seduced when I was ten years old by an older man. But I did not take it as my sexual definition because I was still excited by little girls. So it was not until I reached adolescence and I read Oscar Wilde and I knew there was a whole other sexual side (Ford e Cohen 1978, 55).

Per Ford la componente letteraria (e mitica, in un certo senso) ha un maggiore impatto sulla costruzione dell'identità di quanto non ne abbia il contatto fisico con un altro uomo. La seduzione esercitata da uomini o ragazzine non è nulla di fronte all'intensità della letteratura.

Il fatto che gli uomini gay abbiano fatto tanto affidamento sulla letteratura, tuttavia, non è sempre stato di aiuto. In molti casi perfino la letteratura scritta da autori omosessuali ha descritto la vita gay come deprimente, marginale e insoddisfacente. Racconta Samuel R. Delany:

When you talk about something openly for the first time – and that, certainly, was the first time I'd talked to a public *group* about being gay – for better or worse you use the public language you've been given. It's only later, alone in the night, that maybe, if you're a writer, you ask yourself, how closely that language reflects your experience. And that night I realized my experience had been betrayed (Delany e Beam 1986, 197).

Proprio le parole di Delany ci permettono di comprendere il modo ambiguo, persino contraddittorio, in cui i testi scritti da autori omosessuali o che trattavano dell'omosessualità hanno inciso sulla costruzione dell'identità gay di altri individui:

On the one hand, such literature was a principal way gay men came to understand themselves. On the other hand, gay authors' public statements were written in a language at once guarded and false, screening out what was particularly good about gay life even as it tried to make that life comprehensible and acceptable to a heterosexual readership (Bergman 1991, 8).

Se i romanzi da un lato rappresentavano per i gay una fonte di informazioni su emozioni difficili da comprendere – e allo stesso tempo mettevano a disposizione dei lettori un linguaggio da poter usare per parlare alle altre persone –, dall'altro evidenziavano le discrepanze tra linguaggio pubblico e privato nelle discussioni sull'omosessualità e scaricavano sull'autore gay un onere duplice: per prima cosa la responsabilità di diventare conscio di tale divario tra discorso pubblico e privato e, in secondo luogo, quella di alterare il discorso pubblico in modo da riflettere meglio l'esperienza gay.

Gli autori dei primi romanzi scritti dopo Stonewall, incluso Andrew Holleran, non erano diversi dagli altri uomini gay e costruirono anch'essi la loro immagine dell'omosessualità sulla base delle letture che avevano fatto. Scrive Edmund White: “As a young teenager I looked desperately for things to read that might excite me or assure me I wasn't the only one, that might confirm an identity I was unhappily piecing together” (White 1995, 275). Prima di Stonewall gli adolescenti curiosi come White, generalmente, erano costretti a volgere lo sguardo alla letteratura europea e ad autori canonici come Thomas Mann, Robert Musil, Jean Genet. Questa esperienza formativa di cultura “alta” informò la comunità gay degli anni Settanta in maniera piuttosto peculiare. Gli uomini gay disponevano, infatti, di una gamma di riferimenti culturali di rara ampiezza nella società americana di quel periodo.

Lo stesso percorso di costruzione identitaria attraverso le letture è riproposto dai personaggi di *Dancer from the Dance*. Nel romanzo, seppure radi e piuttosto sparsi, i rimandi letterari espliciti (quelli impliciti, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, sono moltissimi) sono presenti e hanno una rilevanza strategica. Con essi si confronta in primo luogo Malone, ma ci viene lasciato intendere che prima di lui se ne sia servito



Sutherland, mentore e guida del protagonista, per fare il proprio ingresso nella comunità gay. A colpire maggiormente, tuttavia, è la stratificazione di significati di tali citazioni, perfettamente compatibile con la complessità del testo di Holleran.

Prima del *coming out* Malone sente che la sua vita è incompleta: manca di qualcosa che non riesce a spiegare ed è come se non fosse mai iniziata veramente. Il giovane vive in una situazione di stallo, di inazione: non vi sono avvenimenti, ma solo un eccesso di elaborazione di pensiero, un continuo porsi degli interrogativi che si riproducono all'infinito. Il narratore descrive così questa condizione: "He felt as if he were a character in Henry James; he began to suspect he was to be that man to whom nothing whatsoever was to happen" (Holleran 1986, 68). Questo stato provoca un profondo disagio in Malone che "did not wish to be the man to whom nothing was ever to happen" (Holleran 1986, 77). La ripetizione quasi alla lettera della frase lascia intendere che il richiamo letterario non sia casuale, ma corrisponda a un tentativo dell'autore di esprimere attraverso il ricorso all'intertestualità una sensazione difficilmente definibile. Allo stesso tempo rafforza l'impressione che la condizione di stasi in cui versa Malone sia insostenibile. La citazione è quindi analogica e descrittiva, ma ha anche il valore di un monito e di un suggerimento di azione: si offre, cioè, come termine di paragone rispetto a cui opporsi. Scrive Peter Slater in un articolo pubblicato su *The Independent* nel 2001:

We saw ourselves living ordinary, unremarkable lives in books and films, and gradually we became ourselves - learning from the exceptionally strong and assertive fictional characters that we, too, need no longer hide in toilets, facetiousness and the terror of silence (Slater 2001).

Se il personaggio jamesiano è colui nella cui vita nulla accade e se il sottinteso è che questa assenza di eventi significativi derivi dall'incapacità o dalla non volontà di venire allo scoperto, allora il personaggio di Holleran, per scappare da questo vicolo cieco, deve agire uscendo alla luce del sole per quanto concerne la propria sessualità. Il rimando a Henry James anticipa così il *coming out* di Malone, con il gesto radicale di abbandonare tutto per cominciare altrove una nuova vita, per intraprendere "a career in love", un'espressione che ricorda certamente i toni di tanti romanzi sentimentali, dove l'amore è una forza assoluta capace di trionfare su tutto e tutti.

Una volta usciti allo scoperto, tuttavia, il lavoro non è concluso. Il *coming out* comporta un totale riassetto dell'esistenza dell'individuo, alla ricerca di nuove coordinate per le proprie esperienze. Ancora una volta a Malone vengono in soccorso i libri, questa volta quelli che gli sono stati lasciati da Sutherland per trarne nutrimento spirituale:

As he listened to Sutherland's tales, as he spent the afternoons reading the volumes of Santayana, Plato, and Ortega y Gasset with which Sutherland left him alone, he began to think that the city is the greatest university of all, the real one, and all his education until now had been a mime. He who had spent hours poring over the history of the Supreme Court, the rise of the Protestant Ethic, the religious credo of Herman Melville, lay there now through the first crisp days of autumn as immobile on his sofa as a man recovering from some radical operation (Holleran 1986, 99).

Malone, mentre si riprende dalle ferite causate dalle percosse subite da Frankie, legge Platone, George Santayana e José Ortega y Gasset. Grazie alla lettura dei testi di questi autori comincia a mettere in discussione l'educazione ricevuta, che ora gli appare come una pantomima, costruita su schemi ideologici puritani e capitalisti. Al suo posto comincia a emergere il ruolo della città come grande maestra (in tutto il romanzo New York City ci appare come personificata). Ecco allora che vengono messi da parte gli insegnamenti sulla Corte Suprema, sulla nascita dell'etica protestante<sup>13</sup> e sul credo religioso di Herman Melville per lasciare il posto a qualcosa di diverso. È molto interessante notare, infatti, come tutti gli autori citati siano importanti non solo nell'economia di *Dancer from the Dance*, ma anche nel discorso più ampio sull'omosessualità in letteratura. Byrne Fone ci ricorda che fin dall'epoca vittoriana gli scrittori cominciarono a compilare delle liste di autori per legittimare l'omosessualità. Fone sostiene che tali liste sono il primo segno di una "growing awareness, and even a slowly growing militancy about and pride in the homosexual past" (Fone 1981, 163). L'abitudine degli elenchi non cessa e, anzi, dopo la rivolta di Stonewall questo tentativo di legittimare l'omosessualità anche attraverso la costruzione di una tradizione letteraria si intensifica (Woods 1999, 4). In *The Sexual Outlaw* (1977) Rechy risponde all'accusa secondo cui gli omosessuali danneggerebbero il tessuto morale della società chiedendo: "Did Michelangelo? Da Vinci? Socrates? Did Proust? Did Shakespeare with the sonnets? Did Tchaikovsky?" (Rechy 1979, 31). In definitiva gli autori, i critici, i lettori gay vanno creando deliberatamente una tradizione omosessuale. Scrive Gregory Woods:

The fact is that gay literature is not simply a matter of the emotional records of individual writers. Gay writers do not, on their own, “make” gay literature. There are processes of selection, production and evaluation to be taken into account. Our canons of literature of quality are no more eternal than any other. Indeed, gay literary critics have been fairly explicit about the intentional social purposes behind their re-evaluations of past texts and canons. The contingencies behind the heralding of gay classics need to be acknowledged and made manifest. The canon of gay literature has been constructed by bookish homosexuals, most explicitly since the debates on sexuality and identity which flourished in the last third of the nineteenth century (Woods 1999, 3).

Nelle parole di Hobsbawm “‘Traditions’ which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented” (Hobsbawm 1983, 1). Questo processo di invenzione delle tradizioni è essenzialmente “a process of formalisation and ritualisation, characterised by reference to the past, if only by imposing repetition” (Hobsbawm 1983, 4). Così quando Hobsbawm parla dell’uso di “ancient materials to construct invented traditions of a novel type for quite novel purposes” (Hobsbawm 1983, 6) viene inevitabilmente da pensare all’uso che fecero gli omosessuali dell’Ottocento della loro cultura classica. È da lì che proviene il riferimento a Platone che troviamo nel 1978 nel romanzo di Andrew Holleran, perché “the Platonic dialogues contained almost the only intelligent discussion of the subject [of homosexuality] to be found anywhere, and when inverts first lighted upon them, the sense of liberation was overwhelming” (Woods 1999, 5). Costruire una tradizione gay, come abbiamo visto nel primo capitolo, non consiste solamente nel recuperare testi che non erano letti, ma anche leggere secondo una nuova ottica quei testi di cui non veniva riconosciuto il sottotesto omosessuale. È per questo motivo che gli studi gay hanno cominciato a occuparsi dell’omosessualità di Melville e di Henry James<sup>14</sup> e del modo in cui questa emerge o è dissimulata tra le righe dei loro racconti e dei loro romanzi.

Non strettamente legato alla costruzione di un canone letterario omosessuale è il richiamo a Ortega y Gasset, filosofo spagnolo i cui testi godono di grande popolarità negli Stati Uniti. Questi ultimi offrono a Holleran degli spunti importanti in quanto al centro della filosofia di Ortega y Gasset sta l’idea che l’uomo esista in un contesto di cose. La più famosa affermazione orteghiana recita, infatti: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset). Per circostanza non si intende soltanto l’ambiente fisico in cui ogni essere umano vive, ma anche

l'ambiente sociale: la circostanza è la base che si impone ad ogni uomo già a partire dalla sua nascita, l'orizzonte con cui rapportarsi costantemente; "io" e "circostanza" non sono due insiemi separati e nemmeno contigui, bensì si integrano, danno senso l'uno all'altro, sono inscindibili. Sembra di sentire l'eco di Yeats che, in *Among School Children* (1927), chiede: "How can we know the dancer from the dance?", interrogativo da cui Holleran prende il titolo del suo romanzo, come a domandarsi come sia possibile distinguere l'individuo gay dal mondo in cui vive.

Un altro spagnolo che, invece, rientra a pieno titolo nel canone gay è George Santayana.<sup>15</sup> Ne parla, per esempio, Robert K. Martin nel secondo capitolo del suo *The Homosexual Tradition in American Poetry*, quando discute della tradizione accademica (oltre a Santayana prende in considerazione anche Fitz-Greene Halleck e Bayard Taylor). Proprio l'unico romanzo di George Santayana, *The Last Puritan* (1936), sembra presentare delle curiose analogie con *Dancer from the Dance*. Esso racconta della vita e della prematura morte di un giovane americano, Oliver Alden, imprigionato nel suo puritanesimo. Funge da elemento di contrasto con Oliver l'europeo Mario, che al contrario trae il massimo godimento dalla vita senza lasciarsi limitare dai moralismi. Mario è un giovane spensierato e naturalmente dotato che, per gli standard americani, è troppo concentrato sugli aspetti futili della vita: i viaggi, l'opera, le relazioni amorose, l'architettura. La prospettiva americana è, invece, ovviamente incarnata dall'eroe tragico, Oliver Alden, ultimo puritano, sempre attento a compiere il suo dovere nei confronti della famiglia, della scuola, degli amici e della società. Per lui la vita è un flusso costante di responsabilità e di sensi di colpa.

Anche Holleran, come Santayana, è uno scrittore cattolico e anche lui descrive un personaggio combattuto tra il rispetto dei doveri imposti dalla società americana e il desiderio di vivere un'esistenza piena e "autentica". Causa della lacerazione interna sia di Oliver Alden sia di Malone è il loro inestirpabile puritanesimo:

"Why am I such a puritan?" Malone said all of a sudden. He stood up, gathered his towel and cigarettes, and looked down at me, as if I could answer him." "A puritan is like an inveterate criminal," he smiled. "He can never be reformed" (Holleran 1986, 213).

C'è amarezza nelle parole di Malone, derivante dall'essere consapevole che il fatto di aver introiettato tanto profondamente quell'ideologia puritana che sta alle radici

dell'identità statunitense sia la fonte della sua infelicità come omosessuale. Egli vive una condizione dissociata tra la sua identità di statunitense e l'identità che si è costruito come uomo gay. D'altra parte egli non vede una reale via d'uscita perché, ci dice, un puritano è come un criminale che non può essere riformato. È curioso, ma non casuale, che Holleran scelga questa similitudine. L'ideologia puritana ha infatti a lungo descritto l'omosessualità come un peccato, come una malattia e come un crimine e viene ora ritratta negli stessi termini. Il sospetto è, allora, che lo sconforto di Malone derivi dal fatto che la comunità gay nel costituirsi abbia replicato quelle stesse strutture ideologiche che andava condannando; ma su questo punto si ritornerà più avanti nel capitolo.

### **5. La scoperta dell'identità gay**

All'inizio del bellissimo terzo capitolo di *Dancer from the Dance*, quello in cui si racconta il *coming out* del protagonista, si dice che “[i]n the years before Malone arrived in New York City he had done all those things a young man was supposed to do – a young man from a good family” (Holleran 1986, 58). Egli era stato educato secondo i valori della società americana e sembrava aver fatto tutto ciò che era necessario per adeguarsi a essi. Questo sistema di valori era stato trasmesso dalla famiglia con grande cura: “The family taught Malone to be a polite fellow, self-reliant, hardworking, and to believe in God” (Holleran 1986, 59). Buone maniere, ma soprattutto l'etica del lavoro – perché l'America è “a worker's paradise” (Holleran 1986, 230) – la fede in Dio e la “self-reliance” di emersoniana memoria, quella stessa *self-reliance* che era stata usata per giustificare l'individualismo *laissez faire* di Horatio Alger o Andrew Carnegie. Tutto concorre a trasmettere un'immagine di grande “normalità”, su cui Holleran sembra insistere in modo particolare: “The events of his childhood were perfectly ordinary, if there is ever such a thing” (Holleran 1986, 60).

Non siamo, dunque, di fronte a una storia di orrori infantili, né a un romanzo psicologico “serio”. Quella di Malone non è nemmeno, per dirla con White, “another American unhappy childhood” (White 1996, 56). Nel racconto non vi è assolutamente alcuna eziologia dell'omosessualità. L'essere omosessuali non deve essere fatto risalire ad alcunché; è semplicemente un dato di fatto, un mistero:

He did not think his childhood any different from others he heard of which produced heterosexuals out of the same, if not worse, tensions – and he finally concluded, years later after the most earnest search for the cause of this inconvenience, that a witch had passed a wand over him as he lay sleeping one evening in Ceylon (Holleran 1986, 62-63).

Da bambino Malone non rilevava differenze significative tra la sua vita e quella di altri bambini che da adulti sarebbero stati eterosessuali; anche a posteriori non riesce a trovare una spiegazione per la propria omosessualità nel tipo di educazione ricevuta o nel contesto sociale in cui è vissuto. Non c'è nessuna spiegazione sulle cause dell'omosessualità; tutt'al più troviamo accenni alle origini del romanticismo di Malone. Cresciuto da genitori amorevoli a Ceylon, in quella che Holleran definisce “the Golden Age of the American corporation” (Holleran 1986, 59), Malone, da piccolo, era un ragazzo d'oro, sognante per natura, con un'unica differenza rispetto ai bambini che vivevano in America:

On Saturdays he went to the blazing white movie house in whose dark womb he watched Errol Flynn jumping onto burning decks to rescue Olivia de Havilland, and when he came outside into the dazzling sunlight, there were the cocoa palms, the lapis lazuli waters of the film itself. [...] Malone dreamed the usual dream of a boy his age – of cowboys, and Superman, and pirates – but with this difference: that outside, under the date palms, by the lagoons, was the setting for those dreams, as real as the shoes lying beside his bed on the floor (Holleran 1986, 61).

Quello che i suoi pari negli Stati Uniti potevano solo vagheggiare grazie alle immagini che passavano sugli schermi cinematografici – le palme, le lagune cristalline, ecc. – per Malone aveva un riscontro concreto nella realtà.

Il narratore prosegue il racconto informandoci che il protagonista, da ragazzo, aveva un animo dolce e una natura estremamente ricettiva, capace di “take impressions like hot wax” (Holleran 1986, 62). Le impressioni che tale ricettività gli permettevano di registrare erano però contraddittorie: al temperamento amorevole ereditato dalla madre faceva da contraltare una certa freddezza che aveva preso dal padre. Questa dualità è percepita come “some gigantic fault that lies dormant in the earth until that single day when years of pressure cause it to slip. His being homosexual was only one aspect of this”. Da questa osservazione possiamo dedurre che l'omosessualità è concepita non solo come una forma di duplicità (si è già accennato alla visione holleraniana dell'omosessualità come mentalità dissociata), ma anche come qualcosa di presente

all'interno dell'individuo, latente (“dormant”) e pronto a emergere da un momento all'altro. Quando Malone si innamora di Michael Floria, rimanendo con il cuore spezzato, infatti, ci viene detto che “[t]he great fault in his character was slipping after all these years” (Holleran 1986, 76).

L'omosessualità, dunque, è un elemento inscritto nella persona, radicato nella sua essenza più profonda, che deve però essere represso in quanto eterodosso rispetto ai discorsi della cultura egemone. È vista come un istinto sbagliato, qualcosa di terribile:

he had suppressed some tremendous element in himself that took form in a prudish virginity. While his life was impeccable on the surface, he felt he was behind glass: moving through the world in a separate compartment, touching no one else. [...] This dissociation between his feelings and the feelings of all his friends baffled Malone. He simply suppressed it all, and studied harder, and dreamed of Ceylon (Holleran 1986, 64-65).

A questo punto Malone è ormai consapevole che i sentimenti che prova sono diversi da quelli che provano gli altri. Tale consapevolezza produce in lui la sensazione di essere solo – “he was alone, like Prometheus chained to his rock” (Holleran 1986, 69) – nonché sensi di colpa, vergogna e la paura di essere stigmatizzato. La necessità di reprimere la sua “vera” essenza, di impedire che emerga o che qualcuno riesca a leggerla sotto la superficie apparentemente impeccabile della sua esistenza gli impone di vivere sotto una sorta di campana di vetro, rifuggendo qualsiasi contatto con gli altri esseri umani. Ciò che può fare è, da un lato, impegnarsi ancora più nello studio – assolvendo così ai suoi doveri di buon americano borghese – e, dall'altro, sognare Ceylon, quell'isola esotica e distante che nei suoi ricordi rappresenta il luogo dove può realizzarsi ciò che in America può essere solamente sognato. Di nuovo ci troviamo di fronte all'accennato dualismo tra il desiderio di condurre una vita conforme ai dettami dell'ideologia dominante (che impone l'eterosessualità come standard) e il sogno di un'omosessualità felice, che inevitabilmente può compiersi solo in un luogo altro, distante, separato e in qualche misura mitizzato.

Il disgusto che, in questa fase, Malone prova per la propria sessualità è espresso nei termini tipici dell'ideologia dominante ed eteronormativa, che si serve dei linguaggi della religione, della legge e della medicina: essere omosessuali significa essere peccatori, criminali, malati.<sup>16</sup> L'amore di Malone per Michael Floria è

completely wrong, the completely inconvenient sort of love; it was the one thing he – who had succeeded at everything else, who had been so virtuous, such a model – could not allow. It was as if he had finally admitted to himself that he had cancer. He saw in that instant a life he could not conceive of opening before him, a hopeless abyss. Either way he was doomed: He did what was wrong, and condemned himself, or he did what was right, and remained a ghost (Holleran 1986, 71-72).

Ammettere con se stesso di essere omosessuale è come ammettere di avere un cancro, una malattia mortale che cresce dentro il corpo impadronendosi, le cellule “buone” che lasciano il posto a quelle maligne. Malone non può cedere, perché significherebbe accettare quella che gli si prospetta come una vita di indicibili tristezze, la vita dei personaggi omosessuali di tanti romanzi pre-liberazionisti. Eppure sembra non esserci via d’uscita: fare ciò che è sbagliato, obbedire ai suoi desideri significherebbe condannare se stesso all’infelicità; fare ciò che è giusto secondo la società, reprimendo la propria omosessualità, lo porterebbe d’altra parte a vivere come un fantasma, invisibile e privo di un’esistenza reale.

Tornato a casa dopo il sesso anonimo con l’uomo incontrato a Dupont Circle, e dopo essere emerso

from this dream-play, like a man who has just murdered someone and returns to his apartment and sits down to a bowl of soup, Malone took a shower that lasted over an hour and washed his mouth out with soap. He sat up the rest of the night writing in his journal. He wrote a poem. He wrote of the fact that for the first time he had used his mouth for something other than those two blameless functions – speech and the ingestion of food – and that now he had profaned it utterly. Those lips, that throat, which was stained with milk, and apples, bread, and life-giving things, had been soiled beyond redemption now. For Malone believed in some undefined but literal sense that the body was the temple of the Holy Ghost: the pure vessel (Holleran 1986, 73-74).

L’omosessualità è rappresentata come un crimine orribile (l’atto sessuale con un uomo è paragonato a un omicidio) e al tempo stesso come un peccato che va al di là di qualsiasi possibilità di redenzione, profanazione del corpo, autentico tempio dello Spirito Santo.

Simili sentimenti di disprezzo di sé e di vergogna sono espressi dal giovane John Schaeffer, altro personaggio di cui seguiamo l’ingresso nella comunità gay e l’iniziazione alla vita omosessuale. In uno dei suoi primi colloqui con Sutherland egli afferma:



“You know, I hate being gay [...] I just feel it’s ruined my life. It drains me, you know, it’s like having a tumor, or a parasite! If I were straight I’d get married and that would be it. But being gay, I waste so much time imagining! I hate the lying to my family, and I know I’ll never be any of the things they expect of me,” he said, “because it’s like having cancer but you can’t tell them, that’s what a secret vice is like” (Holleran 1986, 51).

Di nuovo l’omosessualità viene paragonata a un cancro (“it’s like having a tumor”, “it’s like having cancer”) o a un parassita; e di nuovo è vista come un peccato da tenere segreto (“that’s what a secret vice is like”). La ragione per cui essa è causa di infelicità, secondo Schaeffer, risiede nel fatto che impedisce di soddisfare le aspettative degli altri, aspettative che implicano il fatto di sposarsi e avere dei figli. La condizione predefinita all’interno dell’ideologia dominante è, infatti, quella dell’eterosessualità, come conferma anche il narratore in una lettera all’amico trasferitosi a sud: “I would LIKE to be a happily married attorney with a house in the suburbs, 2.6 kids, and a station wagon, in which we would drive every summer to see the Grand Canyon, but I’m not! I am completely, hopelessly gay!” (Holleran 1986, 17). Una famiglia con dei figli, un’automobile e una bella casa in qualche quartiere residenziale sono le caratteristiche dell’americano felice, come sembra confermare la serie di domande a cui è sottoposto Malone al suo ritorno a casa per le festività:

“When are you going to get married?” chirped his youngest niece as she leaned against him at the Thanksgiving table. “Why don’t you have a car?” These were the two things in her five-year-old mind that constituted – and was she wrong? – adulthood in America. (Holleran 1986, 102).

Di nuovo Schaeffer torna a riflettere sull’impossibilità dell’amore tra uomini o, perlomeno, sull’impossibilità che una simile unione possa avere un esito felice:

“I suppose what we all want is to – not be lonely,” he said, his voice growing small. “What I really want is someone to love.”  
[...] “But you see,” he said, “I don’t think two men *can* love each other... in that way. It will always be a sterile union, it will always be associated with guilt. Sometimes I think that God was sitting up above the world one day, after He had created it,” the boy sighed, “and someone said, ‘Now what could we throw in to spoil it? You’ve created such a perfect existence, how could it go amuck?’ And someone said, ‘Confuse the sexes. Have the men desire men instead of women, and the women desire women. That would do it!’ And that’s what they did,” he said. “You see, life *would* be marvelous if we weren’t homosexual. To grow up, to fall in love, to have children, grow old and die. It’s rather nice. But then God threw in that monkey wrench. As if out of sheer mischief!” he said (Holleran 1986, 169).

Dal discorso di John emerge una visione dell'omosessualità come deviazione dalla norma, capovolgimento dei “normali” rapporti tra i sessi, una confusione creata da Dio per introdurre un difetto nella creazione troppo perfetta. Il punto di vista che John incarna nel momento in cui pronuncia queste parole è quello della società eteronormativa, per cui l'omosessualità è una condizione infelice di per sé in quanto esclusa dalla possibilità della procreazione (“It will always be a sterile union”). Di contro l'esistenza eterosessuale è qualcosa di meraviglioso (“[L]ife *would* be marvelous if we weren't homosexual. To grow up, to fall in love, to have children, grow old and die”).

Non importa quale sia l'origine dell'omosessualità (psicologica o biologica), quello che conta è che in tutti questi discorsi, nella concezione che i personaggi del romanzo ne hanno, almeno inizialmente, essa non viene considerata nel suo aspetto di costruzione sociale, ma inscritta profondamente nell'identità della persona come segno di dannazione: “On his most miserable nights [Malone] would go out to a public park in Washington and simply sit watching these compatriots of his – these citizens of hell, he thought gloomily, this *paseo* of the damned” (Holleran 1986, 75). L'omosessuale non appartiene al popolo dei salvati, su di lui non è ricaduta la grazia di Dio e ciò era scritto nel suo destino:

He wrote again: “You are doomed to a life that will repeat itself again and again, as do all lives – for lives are static things, readings of already written papers – but whereas some men are fortunate to repeat a good pattern, others have the opposite luck – and you can surely see by now that your life is doomed to this same humiliation, endlessly repeated.

“Imagine a pleasure in which the moment of satisfaction is simultaneous with the moment of destruction: to kiss is to poison; lifting to your lips this face after which you have ached, dreamed, longed for, the face shatters, every time.” And with one final stroke he scrawled across the page: “IF THE EYE OFFENDS THEE, PLUCK IT OUT” (Holleran 1986, 76).

Il passo potrebbe, quindi, essere letto in chiave religiosa, alla luce della teoria della predestinazione di stampo calvinista (“for lives are static things, readings of already written papers”), che informa il puritanesimo americano. Considerando la ricchezza di riferimenti religiosi presenti in questo brano (si veda per esempio la citazione del versetto del Vangelo di Marco 9, 47)<sup>17</sup> e in tutto il testo, si tratta sicuramente di una delle possibili interpretazioni, ma non la sola. A conferma della complessa stratificazione del testo di Holleran, infatti, il breve passo citato può anche essere letto

con un occhio alla nozione di coazione a ripetere formulata da Freud (Freud 1976)<sup>18</sup> o all'analisi di Jung della tendenza degli individui a identificarsi con i modelli proposti dall'ambiente sociale (Jung 1984).<sup>19</sup>

Nel testo di Holleran l'omosessualità è di fatto percepita dai personaggi come una realtà o un'esigenza interiore – “fantasies deep within you. Secret wishes of the heart, so to speak” (Holleran 1986, 169) –, ma viene repressa per conformarsi alla società ed evitare così il conflitto tra l'individuo e le aspettative della società stessa. Questo però impedisce il compiersi del *coming out* del personaggio, cioè quel percorso che porta all'evoluzione del soggetto e alla piena realizzazione della sua identità gay, l'unica “autentica”.

Sia che si parli, come Freud, di pulsione di morte oppure, come Jung, di tendenza all'identificazione, la sostanza non cambia: in entrambi i casi si manifestano una tendenza alla ripetizione e un tentativo di eludere la tensione vitale. Tale sforzo di cancellazione dello slancio vitale, però, non può riuscire completamente poiché l'uomo è, per sua natura, un elaboratore di nuova conoscenza che si avvale della ricettività agli stimoli che arrivano sia dall'esterno che dall'interno. Il sintomo nevrotico e la conseguente ripetizione coatta assumono allora il significato di un'azione compiuta dall'inconscio affinché ogni individuo, accogliendo il malessere che il sintomo provoca, se ne faccia consapevole e acconsenta a realizzare pienamente la propria libertà. Ecco, allora, che Malone, dopo la sua prima esperienza sessuale con un uomo, se ne sta seduto in veranda a guardare il giardino emergere dall'oscurità e, sebbene contempi l'alba “in a white, rigid state of self-condemnation before which any judgment of God would have paled”, questa gli appare “miserable, yet strangely vivid” (Holleran 1986, 170). La condanna di sé prelude al momento in cui Malone dirà di sì a se stesso e alla sua “vera natura”, il momento cioè in cui farà il *coming out*.

Quando Schaeffer, nel discorso che abbiamo citato in precedenza, parla dell'impossibilità dell'amore tra uomini, in quanto unione sterile, Sutherland gli risponde:

I must disagree with you totally about the impossibility of love! There are hundreds of beautiful young men who want just what you do, [...] but hey are afraid! Cynical! Pessimistic! Self-loathing! Love bids them follow, and they say, ‘No! I’d rather spend my evenings in the men’s room at Grand Central!’” (Holleran 1986, 170).

Esiste la possibilità di una variazione rispetto allo schema della ripetizione. L'amore tra uomini, di fatto, può esistere. Il problema è che, invece di perseguirlo, la maggior parte degli omosessuali si rifugiano in una nuova forma di coazione a ripetere:

We would not stop dancing. We moved with the regularity of the Pope from the city to Fire Island in the summer, where we danced till the fall, and then, with the geese flying south, the butterflies dying in the dunes, we found some new place in Manhattan and danced all winter there (Holleran 1986, 111).

Sesso anonimo, consumo di droghe, le regolari migrazioni da Manhattan, con i suoi locali, le sue discoteche, le sue saune, a Fire Island, con le sue feste. Non c'è possibilità di un lieto fine in tale tipo di esistenza, né una "glorious legacy of love: Fate in America was quite different [...] – one went back to work, bought a house, accepted" (Holleran 1986, 221). Questo è il mondo da cui fugge Malone alla fine del romanzo, alla ricerca di un luogo ancora altro, che però non ci è dato di vedere.

## **6. Identità e comunità**

### **6.1 Un'occupazione a tempo pieno**

Per Malone il primo rito di passaggio coincide con il momento in cui fa sesso orale nel parco con lo sconosciuto incontrato a Dupont Circle. La vera e propria trasformazione si ha, però, solo a New York, quando viene baciato dal fattorino del Bronx che gli porta i telex del suo capo. Questi sembra in grado di svelare la "vera" identità di Malone: "How could he know that his desires, his loneliness, were written on his face as clear as characters on a printed page?" (Holleran 1986, 76-77), si chiede infatti il narratore, esprimendo lo stupore di Malone e mostrando ancora una volta una concezione dell'omosessualità come nucleo identitario inscritto nella persona e leggibile sul suo corpo.

Quello del fattorino portoricano è il bacio con cui il principe azzurro risveglia la bella addormentata. Anche Malone è rimasto a lungo intrappolato in uno stato di morte apparente ed è ora risvegliato a una nuova vita. Da quell'istante smette di nascondersi sotto le spoglie del bravo avvocato laborioso e asessuato e comincia a vivere l'esistenza "autentica" di un individuo omosessuale.

Tolta la parentesi iniziale della relazione con Frankie, finita tanto malamente, la consapevolezza di che cosa significhi vivere la propria identità gay e di quali ne siano le caratteristiche arriva nel momento in cui Malone viene a contatto con la sottocultura gay. Provvidenziale è l'incontro con Sutherland che gli fa da guida, ma più di tutto è essenziale che Malone si trovi a New York, uno dei luoghi, se non il luogo per antonomasia, di tale sottocultura. È nei locali del Greenwich Village, nelle saune newyorkesi e alle feste di Fire Island che si compie il suo percorso di formazione e che la sua identità di individuo gay si realizza pienamente attraverso l'appartenenza a una comunità.<sup>20</sup>

Tale comunità, così come descritta da Holleran, è formata da individui che hanno fatto dell'omosessualità il centro della loro esistenza: "I have been a full-time fag for the past five years [...]. Everyone I know is gay, everything I do is gay, all my fantasies are gay. [...] I am a doomed queen" (Holleran 1986, 17). Il narratore descrive l'essere gay come un'occupazione che lo tiene impegnato ventiquattr'ore su ventiquattro, un'esperienza totalizzante che coinvolge attività, saperi, pensieri, emozioni e perfino sogni. Wayne Brekhus spiega che

[t]he intersection of time and identity is *identity duration* – the length or percentage of time that one performs a certain facet of an identity. If one thinks of identity work one can draw a parallel between working an identity on either a full-time or a part-time basis and being either a full-time or a part-time employee in one's occupation (Brekhus 2003, 24).

In *Dancer from the Dance* essere gay è un lavoro a tempo pieno; è la realtà dei cosiddetti *gay lifestylers* o *peacocks* (Brekhus 2003, 9), che costituiscono il nucleo vitale e più significativo della sottocultura gay di New York. Queste persone hanno creato un'enclave, il ghetto gay, in cui poter vivere liberamente e in modo esplicito la propria omosessualità, organizzando la loro esistenza intorno a essa. Questo tipo di discorso, in cui l'identità gay è essenzializzata e costituisce un *master status* totalizzante, è ancora oggi il discorso dominante negli Stati Uniti per quanto concerne l'identità gay: è il modello culturale che è stato portato avanti da gran parte del movimento di liberazione ed è anche il modo secondo cui, nell'opinione di molti eterosessuali, la maggioranza dei gay concepisce la propria omosessualità.

Per il *gay lifestyler* essere gay è qualcosa di più di una variabile della soggettività o dell'espressione dell'oggetto della propria attrazione sessuale; è l'elemento

fondamentale nella definizione del proprio essere e del proprio modo di esistere nel mondo. Ogni sfaccettatura della sua vita, da quello che mangia a come si veste, fino al tipo di auto che guida è coerente con un'omosessualità che esercita una sorta di monopolio dell'identità. Come se non bastasse questa saturazione è tale che i *gay lifestyle* ritengono che tutti gli omosessuali debbano essere coerenti e compatti tra loro per quanto concerne lo stile di vita e i valori culturali, sociali e politici. "In the peacock view there is an 'authentically gay' package, and one's commitment to the identity can be measured by how well one matches the package" (Brekhus 2003, 36).

In realtà il numero di individui che obbediscono allo schema descritto è piuttosto esiguo rispetto alla totalità delle persone gay; eppure esso è centrale nella definizione, sia da parte degli omosessuali sia da parte degli eterosessuali, della comunità gay. Di questo sembra rendersi conto il narratore del romanzo di Holleran quando, scrivendo all'amico trasferitosi a sud, chiede:

[D]o you realize what a tiny fraction of the mass of homosexuals we were? That day we marched to Central Park and found ourselves in a sea of humanity, how stunned I was to recognize no more than four or five faces? [...] there were tons of men in that city who weren't on the circuit, who didn't dance, didn't cruise, didn't fall in love with Malone, who stayed home and went to the country in the summer. We never saw them. We were addicted to something else: something I lived with so long it had become a technique, a routine. That was the real sin. I was too smart, I built a wall around myself. I might as well have been living in the desert, where the air is, after all, cleaner (Holleran 1986, 249-50).

Quello proposto dal romanzo, come ammette il narratore, non è l'unico modo di essere gay, ma è certamente il modello che è stato adottato dalla maggior parte degli omosessuali alla ricerca di un punto di riferimento per definire la propria identità. Per la maggior parte dei gay e degli eterosessuali il *gay lifestyle* è il tipo ideale di persona con un'identità gay; è il soggetto più "autenticamente" gay, perché vive la sua omosessualità nel modo più aperto ed eclatante.

Sebbene quella dei *gay lifestyles* sia la tipologia dominante nella categorizzazione degli omosessuali, dobbiamo però ricordare che essa è pur sempre una costruzione ideologica, utile a spiegare e a semplificare una realtà ben più complessa.

## 6.2 Come una città sulla collina

Nel momento in cui Malone entra a far parte della comunità gay, può assecondare i propri desideri e al tempo stesso acquisire visibilità. Pur occupando uno spazio ghettizzato, tale comunità consente, infatti, a Malone di fruire di determinati modelli di comportamento e di sviluppare un senso di appartenenza:

It is difficult to say how long Malone had been there, but it was long enough for him [...] finally to feel he belonged there. He'd finally found a place whose streets he could roam, where time passed and one wasn't conscious of it, no one cared (Holleran 1986, 126).

L'integrazione in questo *milieu* e la forza di attrazione esercitata da esso sono tali che, quando Malone torna a casa dalla sua famiglia per le festività, sente l'impulso di lasciare tutto per tornare a New York, l'unico posto in cui si sente pienamente libero e realizzato:

he had, for an instant, a desire to rush down to the airport on some pretext and fly back to New York because he could not bear to be without what now seemed the source of his being: those dark-eyed, grave young men passing in the light of liquor stores on dingy streets, their eyes wide and beautiful in the early winter darkness of that hard, unreal city (Holleran 1986, 103).

La visibilità della sottocultura gay newyorkese, grazie ai media e alle forme della cultura popolare, rende la città di New York un irresistibile polo di attrazione e un punto di riferimento per gli omosessuali della provincia e delle aree suburbane. Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, l'epoca in cui è ambientato il romanzo di Holleran, essere apertamente gay significava di solito doversi trasferire in una grande città: New York, San Francisco, Los Angeles o Chicago. Nel suo libro *A Queer Geography*, Frank Browning presenta la migrazione dei gay verso le grandi città in una luce positiva, come fosse un atto di rinascita:

To be reborn, to be remade, to come out of the closet of our denial we must go away... Gay liberation was, in this sense, no different from all the other subordinate-identity movements that have populated American history. Not only did we migrate to the great urban enclaves of the East and West Coasts as our immigrant forebears did. We even interpolated the metaphors of place and movement into a psychological praxis of gay identity. By "coming out" of our psychological closets we asserted a neat geography of identity. We visualized our psychic torment in clear, spatial terms (Browning 1996, 28).

È incredibile come il linguaggio impiegato da Browning, accanto ai tipici temi gay del *coming out* e del rifiuto della negazione di sé, al fine di abbracciare l'autenticità della propria esistenza, evochi immagini chiaramente riferibili al discorso sulle radici puritane degli Stati Uniti d'America. Gli omosessuali che si trasferiscono in queste *enclavi* protette, di solito situate sulle coste del paese, sono come i padri fondatori: dissenzienti che lasciano la loro patria corrotta per fondare una nuova nazione, spiritualmente più elevata. La metafora spaziale di cui parla Browning nel passo sopracitato è, pertanto, già presente in quel discorso sulle origini: la partenza da un luogo ostile e invivibile, il pericoloso viaggio verso una nuova terra promessa, la dura lotta contro le insidie di una *wilderness* insondabile, la civilizzazione e la fondazione di una "città sulla collina".<sup>21</sup>

La tipicità statunitense per quanto concerne il discorso sull'omosessualità è da ricercarsi proprio nell'eredità del puritanesimo, che permea quasi ogni aspetto della cultura americana. Come osserva John Preston nella sua introduzione a *Hometowns*, una raccolta di saggi sul problema della creazione di uno spazio per gli uomini gay,

[t]hose exiled souls who moved to New York, San Francisco, Paris [...] coalesced into a community of their own. They became something more than the accumulation of individuals, they formed a social structure for themselves that meant they had a new hometown. Having been thrown out of one tribe, they created their own new tribe (Preston 1991, xii).

La tendenza alla segmentazione in tante comunità specifiche è perciò da ricondurre al modello comunitario puritano: il dissenziente lascia la comunità di origine o ne è espulso e fonda una nuova comunità che, pur basandosi sulle idee nuove che hanno portato al suo allontanamento, replica la struttura della comunità di provenienza.<sup>22</sup> Ciò rappresenta un fattore di problematicità, in quanto uno schema di questo tipo esige che gli individui che entrano a far parte della nuova comunità si conformino ancora a un determinato sistema di valori e a un certo tipo di comportamento; se non lo fanno devono andarsene o sono oggetto di stigmatizzazione. Come lo spazio eteronormativo esterno al ghetto costringe gli omosessuali a dissimulare il proprio orientamento sessuale, la comunità gay invita i suoi membri a compiere uno sforzo di omogeneizzazione e di coesione interna attraverso elaborate performance:



The queen throws on her clothes, discarding at least ten shirts, five pairs of pants, innumerable belts before she settles on her costume.  
[...] We lived for music, we lived for Beauty, and we were poor. But we didn't care where we were living, or what we had to do during the day to make it possible; eventually, if you waited long enough, you were finally standing before the mirror in that cheap room, looking at your face one last time, like an actor going onstage (Holleran 1986, 114-15).

Non solo l'essere gay è un'occupazione a tempo pieno, ma comporta anche l'esibizione di attributi riconducibili alla propria *gayness*, le cosiddette caratteristiche ausiliarie (Brekhus 2003, 41). I *lifestylers* fondano la propria autenticità sul distanziamento dalla cultura *mainstream* e le caratteristiche ausiliarie sono una misura della genuinità dell'esperienza individuale. È necessario un adeguamento agli standard previsti dal ghetto, pena l'accusa di non essere "veramente" gay. In una delle lettere che aprono *Dancer from the Dance*, l'amico che vive al sud scrive al narratore: "[W]hen I first came to New York, Sutherland told me there were only two requirements for social success with those queens in the Hamptons: a perfect knowledge of French and a big dick" (Holleran 1986, 19). Egli lamenta di non aver mai imparato lo spagnolo, perché il requisito per inserirsi e avere successo tra gli omosessuali della comunità degli Hamptons – una sottocomunità, costituita da gay ricchi – era la conoscenza del francese. Altra caratteristica che garantisce il successo nei rapporti sociali dentro il ghetto è, infine, il culto della forma fisica: "For if anything is prized more in the homosexual subculture than a handsome face, or a large cock, it is a well-defined, athletic body" (Holleran 1986, 177).

### **6.3 Una fantasia mitopoietica di lucciole fornicatrici**

I *gay lifestylers* attuano una strategia identitaria che enfatizza la visibilità culturale (cfr. Walters 2001) e l'orgoglio gay come reazione all'oppressione esercitata dalla società eteronormativa. Partecipano spesso a iniziative politiche e sottolineano l'importanza del *coming out* come fattore determinante nel processo di liberazione.

In particolare la sottocultura del ghetto amplifica la divisione tra i soggetti omosessuali e le altre categorie sociali. È importante che le tipologie dell'identità non si sovrappongano e non risultino ambigue, ragione per cui è necessario che l'individuo che

vive con “sincerità” la propria omosessualità si separi, sia mentalmente sia fisicamente, dalla società eterosessuale e si aggrega a una sottocultura di opposizione (cfr. Zerubavel 1991, 24-38). In *Dancer from the Dance*, a un certo punto, Sutherland invita Malone a fare chiarezza sulla propria condizione e a uscire allo scoperto con la propria famiglia:

Well, darling, don't you think you should send them a telegram? Or do you plan to stand at your father's grave and wonder why you never told him the most important truth of your otherwise opaque life? And think of the emotions at Mummy's grave! No, I think you owe it to them both to let them in on your dark, Hawthornian little secret. Let them know you're gay (Holleran 1986, 143).

Malone, però, non si sente ancora pronto per farlo (“‘I can't,’ said Malone quietly”), per cui Sutherland prosegue dicendo: “Then I think you should drop this mythopoetic fantasy of the white house, the big lawn, the fornicating fireflies” (Holleran 1986, 144). Il vivace personaggio del travestito vuole sottolineare la necessità di prendere una posizione definitiva, di situarsi in maniera precisa e senza ambiguità di sorta. Se Malone vuole vivere da “vero” gay, deve abbandonare il mito, tramandato dalla società eteronormativa, della bella famigliola eterosessuale, con la sua casetta bianca e il prato da falciare ogni domenica pomeriggio. Lo stesso Sutherland, del resto, ha rotto i ponti con il proprio passato, al punto che quasi nessuno dei suoi è presente al suo funerale dopo la morte per overdose.

The only member of Sutherland's family who came north was a bald, well-mannered brother we didn't know he had; but then one couldn't imagine Sutherland as having a family at all, composed of the usual figures in the usual house on the usual corner, with a driveway in which the children played with the hose on hot summer Saturdays. [...] It was just as well, somehow; for most of us forgot that anyone had a family, living among queens in New York City. Families belonged to that inscrutable past west of the Hudson, and when a queen walked out a window, and you heard the family had come east to claim the body, it was like hearing that some shroud had come out of the darkness to pick up the dead and return whence the Three Fates sequestered, in the hills of Ohio or Virginia (Holleran 1986, 235-36).

Sutherland nel romanzo è il personaggio che più di tutti ha reso esplicita la propria *gayness* e che in ogni modo ha cercato di eliminare qualsiasi elemento di indecidibilità e di oscurità riguardo al proprio essere. Per questo motivo l'idea che anche lui possa essere cresciuto in un contesto “normale”, in un quartiere come tanti altri, con una

famiglia, una casa, e un vialetto dove i bambini giocano a bagnarsi con la canna nelle calde giornate d'estate, risulta ancora più sconvolgente. Com'è possibile che anche lui, così palese nei suoi atteggiamenti e così orgoglioso della propria omosessualità, sia cresciuto nello stesso contesto eteronormativo di tanti altri che, magari, ancora non riescono a liberarsi di quel piccolo "segreto hawthorniano" che custodiscono dentro di sé?

Essere consapevoli della propria omosessualità è una "consciousness which Holleran sees to conflict *necessarily* with family, religion, education and career" (Woodhouse 2000, 132). Il narratore ci ricorda che la quasi totalità degli omosessuali provengono da un contesto sociale che, come si è detto in precedenza, non li ha preparati a quest'esperienza di vita: nessun bambino è cresciuto "da gay", perciò, quando da adulto si scopre tale, deve creare una nuova famiglia dove sentirsi accettato da persone che gli sono simili. È per questo che Malone, nonostante non abbia fatto il *coming out* con la famiglia di origine, "[a]s homosexuals tend to do, [...] had simply ceased to communicate with his former world" (Holleran 1986, 199). Non è il solo ad aver interrotto qualsiasi contatto con il mondo in cui viveva. Il romanzo, anzi, mostra come questa sia la condizione comune per la maggior parte degli uomini che hanno deciso di trasferirsi nel ghetto. "Many of them were very attractive, these young men whose cryptic disappearance in New York City their families (unaware they were homosexual) understood less than if they had been killed in a car wreck" (Holleran 1986, 40). Le famiglie sono generalmente all'oscuro dei motivi che hanno spinto i loro figli ad allontanarsi, ma a dire il vero sono proprio le convinzioni e gli atteggiamenti omofobici manifestati in seno a esse la ragione della fuga. John Schaeffer racconta di una conversazione avuta a tavola con alcuni membri della sua famiglia. Schaeffer dice a Sutherland: "[M]y uncle said, 'If I were queer, I'd put a rifle in my mouth and pull the trigger.' [...] *That's* what they think of it" (Holleran 1986, 169-70). Dopo aver udito una simile affermazione, è assolutamente comprensibile che il giovane abbia deciso di non dire nulla ai parenti.

Tra i molti omosessuali migrati verso le metropoli costiere per poter vivere più liberamente la propria sessualità vi sono anche numerosi scrittori, primi fra tutti quelli del Violet Quill, tra cui Andrew Holleran. Quando consideriamo l'effetto di New York su di loro e sui personaggi descritti nei loro romanzi, dobbiamo riconoscere che alcune

delle sue caratteristiche liberatorie derivano proprio dal fatto di non essere la loro città natale. Per Holleran essere gay ed essere a casa sono due cose radicalmente diverse:

[Malone] wanted to be liked, and so he ran away to New York – away from his own family [...]. And what did he do? Instead of becoming the success they expected him to be, instead of becoming a corporate lawyer, he went after, like hounds to the fox, the cheapest things in life: beauty, glamor... all the reasons this beach had once thrilled us to death (Holleran 1986, 34).

Malone sparisce “from his former friends and family as if he had gone to Bali, or died in a traffic accident” (Holleran 1986, 77) perché, come scrive Preston, “[t]here was no way for a gay man to have a hometown and still be honest with himself. He had to hide his social and sexual proclivities, or else he had to give up communal life in pursuit of them” (Preston 1991, xii).

I *gay lifestylers* come Sutherland e Malone si isolano dalla società eterosessuale, circondandosi di altri individui omosessuali e rompendo tutti i legami che non sono direttamente connessi con la loro identità gay. La loro è una “*greedy identity* [...], an identity that commands an uncompromising commitment, undiluted by any attributes that could undermine it or by any time commitments that could divide it” (Brekhus 2003, 45). Il ghetto e le istituzioni gay divengono dei punti di riferimento: consentono la risocializzazione dell’individuo entro una cultura di tipo oppositivo e incoraggiano l’obbedienza a norme che lo differenziano dalla società eterosessuale.

These enclaves or marked identity spaces are created primarily in large urban centers where a critical mass of a marked group can congregate and develop their own social institutions and residential neighborhoods. The concentration of members of an identity category in social space has a reinforcing effect on expressions of identity. Lifestylers carve out such social spaces segregated from more conventional public space. In doing so, they provide themselves, as well as others, with a social space where one’s marked identity does not have to be muted and toned down to meet mainstream conventions for proper identity volume (Brekhus 2003, 45-46).

Staccarsi dalla società eteronormativa significa anche, in molti casi, cercare soluzioni alternative per quanto concerne le forme di socializzazione, l’esperienza del sesso e le relazioni sentimentali. La narrativa riflette questo tipo di preoccupazioni e gli scrittori dell’epoca cercano di creare dei romanzi che si discostino dal tradizionale intreccio romanzesco che culmina nel matrimonio. L’obiettivo, non sempre centrato, è quello di sperimentare, diversamente che nel *Bildungsroman* tradizionale descritto da Franco

Moretti (Moretti 1999), strategie diverse e non conciliabili con il modello eterosessuale. Il più radicale nel non cadere nella trappola del matrimonio è forse George Whitmore, autore dell'interessante *The Confessions of Danny Slocum*. Nel romanzo, che racconta della terapia sessuale per guarire dall'impotenza secondaria di due uomini, Danny e Joe, assistiamo al costituirsi di un tipo inedito di relazione. Nonostante i due uomini interagiscano sessualmente tra loro e raggiungano una grande intimità, non possono definirsi né amanti, né amici, né semplici avventure. Quando guariscono dal loro disturbo e riescono a raggiungere l'orgasmo si dicono addio. In un certo senso è come leggere una versione postfreudiana dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, dove non vi è alcuna reintegrazione dell'eroe ribelle nella società: i personaggi, infatti, non sono educati a controllare le proprie passioni, ma a liberare le loro emozioni e le loro pulsioni dalle costrizioni della società.

It's clear to me now that what we're engaged in is nothing less than a complete restructuring of our sexual responses and a re-evaluation of all the suppositions and mythologies that have accompanied them in the past. We are formulating new principles to replace old, rigid Rules we carried into sex before this. To what extent everyone operates from those Rules (an unwritten, self-policing code of sexual etiquette), I don't know. Joe and I aren't typical, of course. But we feel there *is* something typical, some kind of behavior we can't live up to or fulfill. We can't be so atypical in that (Whitmore 1985, 77-78).

Uno dei principali progetti del Violet Quill consisteva nel combattere la convenzionalità dell'immaginario sociale e nel pensare forme di rapporti che meglio riflettessero le esperienze delle persone gay. In *The Confessions of Danny Slocum* il personaggio di Max scrive al suo ex fidanzato Danny una lettera in cui descrive una serata allo Studio One:

It is the first time I've had a chance to blow off steam. [...] I let out many days of built-up anxiety. I ended up with someone. It was wonderful because it was a stranger. We had pure sex for sex's sake – no obligations, no talk of business – just escape. The only time in ages I haven't felt guilt or obligation or pressure. It has been a long time since I had sex without love. I really felt free (Whitmore 1985, 63).

Ritroviamo qui uno dei principi fondamentali della rivoluzione sessuale: la necessità di liberare il sesso non solo dalla schiavitù della procreazione, ma anche da qualsiasi forma di romanticismo.

Non sempre, tuttavia, il taglio con la società è netto come sembra e, soprattutto, alcuni scrittori non considerano soddisfacenti le alternative che vengono loro proposte dalla sottocultura del ghetto. È il caso di Andrew Holleran che, pur descrivendo la comunità gay di New York, mantiene sempre un atteggiamento ironico, quando non apertamente critico. Malone, il protagonista di *Dancer from the Dance*, sembra non essere totalmente libero da certi condizionamenti della società eteronormativa ed è fortemente attratto dal mito della vita familiare convenzionale, il che giustifica il suo sguardo malinconico mentre contempla la quiete del sobborgo di Sayville durante il viaggio verso Fire Island:

[A]s the taxi drove [...] through the puddles of sunlight and crimson leaves, we passed one tableau after another of small-town life. Kids were playing football in the town park, and another football game swept across the high school field, and boys on bicycles were drawing lazy circles in the supermarket parking lot, and families were out in their backyards raking leaves. It was the sort of scene Malone turned sentimental over. He always passed through Sayville with a lingering regret for its big white houses and friendly front yards with picket fences and climbing roses. He always looked back as he went through, saying this might be that perfect town he was always searching for, where elms and lawns would be combined with the people he loved (Holleran 1986, 24).

Così, sebbene Malone alla fine del romanzo fugga dal “matrimonio” con John Schaeffer organizzato da Sutherland e nonostante i personaggi del romanzo rivendichino il diritto a rimanere liberi da ogni coinvolgimento, la sensazione che si ha leggendo *Dancer from the Dance* è spesso di solitudine e di rimpianto: “[T]he town reminded Malone of his days at boarding school in Vermont [...] He always looked like a student who has just come in off the playing fields, eyes glowing from an afternoon of soccer” (Holleran 1986, 25).

Anche in Holleran c'è un tentativo di demistificare la vita eterosessuale convenzionale. La relazione di Malone con Frankie, per esempio, termina quando quest'ultimo scopre che il suo amato ha rapporti sessuali con altri uomini. Frankie, che ha lasciato la moglie e i figli per stare con Malone, porta con sé l'idea della fedeltà coniugale, una concezione di esclusività sessuale che pone fine al loro rapporto. D'altra parte, la figura centrale nella vita di Malone è Sutherland, con cui non fa mai sesso. Proprio lui fornisce la definizione di amore che probabilmente più si confà agli scrittori del Violet Quill e a molti altri di quel periodo: “the mutual support of two mature

people involved in separate quests for self-realization” (Holleran 1986, 144). L’accento è posto sulla parola “separate”, in quanto non si può realizzarsi rimanendo legato a qualcuno. La speranza è riposta nella ricerca individuale.

Nonostante questa dichiarazione di principio, Malone continua a perseguire un ideale di amore romantico, che gli appare irraggiungibile nel contesto del ghetto gay. Per questo il suo sguardo continua a rivolgersi nostalgicamente ai quartieri residenziali dove abitano le famiglie americane da spot pubblicitario. Tali sobborghi saranno magari noiosi, ma offrono un’apparente stabilità emotiva e delle altrettanto apparenti certezze. Malone ne è intensamente attratto, come se rappresentassero qualcosa di perso e irrecuperabile: “[A]ll we dreamed of, really, in our deepest dreams, was just such a town as this, quiet, green, untroubled by the snobberies and ambition of the larger world; the world we could not quit” (Holleran 1986, 24). L’impressione è che Malone, il narratore, l’amico che abita al sud e anche Holleran abbiano talmente interiorizzato le rigide regole della società eteronormativa e che in loro il discorso religioso, che aveva frenato Malone all’inizio, sia così profondamente radicato da impedir loro di staccarsene totalmente. Pertanto ironizzano sulle famiglie con 2,6 bambini, l’automobile e la casa con il vialetto e il praticello, ma poiché la vita nella comunità gay non offre loro una valida alternativa, finiscono per rivolgersi nuovamente a quel mito domestico che avevano criticato. L’amico senza nome del narratore di *Dancer from the Dancer* scrive in una lettera:

It occurred to me last night as I was bathing Señora Echevarria that the real sadness of gay life is that it cuts us off from experience like this: to be in a shadowed room at dusk on a spring evening, wiping the forehead of an old Cuban lady [...] while Ramon spoke to her in Spanish [...] and there was so much LIFE in that room [...] LIFE as it is in all its complexity and richness (Holleran 1986, 19-20).

Il tipo di vita condotto all’interno della comunità gay limiterebbe le esperienze che l’individuo può fare e ne ridurrebbe le potenzialità. La vita nel ghetto sarebbe meno ricca e meno complessa della Vita che un soggetto può sperimentare fuori da quello spazio chiuso.

Per Holleran le “old, rigid Rules” di cui parla Whitmore non sono solamente le regole convenzionali dei rapporti eterosessuali, ma anche le rigide regole della cultura gay degli anni Settanta. È una posizione per certi aspetti comprensibile, dal momento

che l'identità, così come è configurata dentro il ghetto, appare segregata. Scrive, Martin Levine nel suo *Gay Macho*: "I live in an all-clone world. All my friends are clones. I live in a clone building, in a clone neighborhood, and work in a clone bar. My family stopped talking to me and I stopped talking to my straight friends" (Levine 1998, 30).

Il problema è, tuttavia, che né il personaggio di Malone né Holleran riescono a visualizzare la miriade di sfumature esistenti tra questi estremi – la vita domestica convenzionale della società eteronormativa e quella segregata del ghetto –, mentre altri scrittori, da David Leavitt a Robert Ferro a Michael Cunningham, ci sono riusciti. In *Dancer from the Dance* al massimo troviamo degli accenni a gay che hanno comprato "a house in upstate New York" (Holleran 1986, 20) con i loro compagni, ma solo perché sono troppo vecchi e non più abbastanza attraenti per vivere secondo i ritmi e per adattarsi agli standard della vita nel ghetto. Anche l'amico del narratore, dopotutto, è dovuto scendere a un compromesso con il mondo dell'eterosessualità: vive al sud con il suo fidanzato, ma nel racconto non c'è traccia di vita sociale intorno a loro. L'unica figura esterna alla coppia con cui hanno dei contatti è la madre del fidanzato cubano, non più autosufficiente e con ogni probabilità ignara dell'omosessualità del figlio. La conclusione che si può trarre è che *Dancer from the Dance* non prevede alcuna possibilità di integrazione nella società esterna al ghetto per coloro che scelgono di vivere una relazione omosessuale, mentre dentro il ghetto tali relazioni monogame sono fondamentalmente impraticabili. La promiscuità sessuale, la ricerca del piacere e della bellezza esercitano un forte fascino, ma è un fascino perverso perché Malone (e con lui Holleran) sembra incapace di concepire una sessualità ludica, un "sex for sex's sake" (Whitmore 1985, 63) senza sensi di colpa:

Never forget that all these people are primarily a visual people. [...] They are visual people, and they value the eye, and their sins, as Saint Augustine said, are the sins of the eye. And being people who live on the surface of the eye, they cannot be expected to have minds or hearts. It sounds absurd but it's that simple. Everything is beautiful here, and that is all it is: beautiful (Holleran 1986, 228).

#### **6.4 Una strana democrazia**

Nel 1977 Dennis Altman, dopo essere tornato in Australia dagli Stati Uniti con l'epatite, descrive l'America come "truly decadent, not in the sex-obsessed connotation of the



word, but in its true denotation: a decline in moral and spiritual vigour” (Altman 1980, 83). Altman, tuttavia, rappresenta la natura decadente della cultura gay statunitense proprio in termini di ossessione per il sesso, affermando che una “[c]omparative relaxation of the taboos against homosexuality has led to a blossoming of bars, saunas, restaurants, and theatres which hold out the promise of endless gang bangs available across the length and breadth of the country” (Altman 1980, 84). L’energia del movimento di liberazione sorto dopo Stonewall sarebbe stata affievolita dal graduale imporsi di una “repressive tolerance”, che ha consentito l’emergere “of a luxury-oriented, commercial gay world” (Altman 1980, 84).

Alla descrizione fatta da Altman del cambiamento culturale avvenuto nel decennio da Stonewall alla fine degli anni Settanta si oppone quella del giornalista Anthony Haden-Guest in *The Last Party* (1997). Haden-Guest descrive tale cambiamento come un reindirizzamento piuttosto che una dispersione della vitalità utopica del movimento di liberazione. Per introdurre quest’affermazione il giornalista cita una frase di Baudrillard che, interrogandosi su dove sia finita tutta l’energia del Sessantotto, afferma che deve essere stata riassorbita da qualche parte, in modo da emergere nuovamente più tardi. “Bingo!”, esclama Haden-Guest, “It did reemerge. In America, Utopian dreamers, soured by Vietnam and Watergate, became apolitical. ‘Liberation’ went mainstream as ‘Fun’” (Haden-Guest 1997, xix). Nella sua lettura degli anni Settanta, le istituzioni del divertimento mercificato (discoteche, bar per uomini soli, *sex clubs*, ecc.) non si pongono in opposizione al desiderio rivoluzionario, ma ne sono l’espressione apolitica e sublimata.

Sebbene l’approccio di Haden-Guest sia troppo giornalistico per considerare il suo testo scientificamente valido, è interessante mettere a confronto la sua posizione e quella di Altman per valutare in che misura l’identità e la comunità gay, così come sono descritte in *Dancer from the Dance*, siano almeno in parte prodotte nel contesto consumistico piuttosto che in contrasto con esso.<sup>23</sup>

Il testo di Holleran, soprattutto nella seconda parte, offre una visione ironica e a tratti spietata degli abitanti del ghetto gay e delle forme assunte dalla ricerca del piacere nel mondo mercificato del Greenwich Village e di Fire Island; eppure anche questo romanzo, come quelli di altri autori del periodo, nel rappresentare quella che è stata definita la “golden age of promiscuity”<sup>24</sup> accenna spesso a una dimensione utopica e

democratica del consumo, in modi che sono contrari alla prospettiva generalmente adottata dal movimento di liberazione. Fin dagli inizi del periodo seguito alla rivolta di Stonewall, infatti, si è riscontrata una tensione tra i discorsi liberazionisti e le pratiche del ghetto commercializzato (Davidson 2000). La retorica di tali discorsi tendeva a rappresentare il ghetto come “altro” rispetto alla liberazione, opponendo agli interni bui dei bar, delle discoteche e delle saune, implicitamente o esplicitamente identificati come un’estensione del *closet*, la promessa di visibilità e militanza offerta dalle strade.<sup>25</sup> Identificando l’oppressione dei gay e delle lesbiche come parte integrante del capitalismo, i liberazionisti rifiutavano le lusinghe del nuovo stile di vita, vedendo nel diffondersi di bar, saune e discoteche una forma di sfruttamento e disumanizzazione, sebbene un importante contributo all’espansione del mondo gay commercializzato fosse stato dato proprio dall’operato degli attivisti gay. I liberazionisti invitavano a creare una cultura e un’identità gay autentiche, separate dal contesto capitalista, una comunità gay fondata su forme di interazione e di attività culturale non mercificate.<sup>26</sup>

Fatta questa premessa, va detto che la distinzione suggerita dai liberazionisti, tra speranze utopiche e stile di vita consumista, non è così facile da tracciare: il luogo della formazione di una comunità è anche il centro del mondo commerciale gay; l’idea di comunità, pertanto, si sovrappone inevitabilmente all’esistenza del ghetto commerciale. La dicotomia, proposta dall’ideologia liberazionista, tra le strade e gli interni del ghetto è insostenibile: se l’aumento delle attività commerciali gay negli anni Settanta fu in parte dovuto all’azione degli attivisti, viceversa la presenza visibile dei gay sulle strade, tanto celebrata dal movimento di liberazione, era prodotta dall’esistenza di tali locali. L’esperienza della vita sulle strade, quindi, è di fatto una componente di quel fenomeno culturale che è il ghetto gay.

Dennis Altman mostra, in proposito, una posizione abbastanza ambivalente. Soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta egli ammette sia che i nessi tra l’oppressione dei gay e l’ordine sociopolitico dominante possano essere più tenui di quanto pensato precedentemente sia che “[t]o go to one’s first gay bar” sia divenuto “for some the same act of self-liberation that going to a gay liberation meeting was for many of us” (Altman 1980, 86). Ugualmente ambiguo è l’atteggiamento di Altman nella sua analisi del fenomeno delle saune, che mostra da una parte il suo desiderio di una *gayness* politicamente pura, separata dal contesto del consumo, e dall’altra il

riconoscimento che la mercificazione può portare a un'ampliamento della gamma delle forme della sessualità. Altman mette in discussione la condanna liberazionista nei confronti dell'anonimato e dell'oggettivazione del corpo, ma non riesce a fornire una lettura alternativa del comportamento di chi frequenta le saune (Altman 1980, 96-97), che divengono luoghi di incoerenza e aporie: “why is it worse to meet people via sex than via church social? It is degrading or liberating to see men behaving like raving animals – and is this indeed an appropriate description?” (Altman 1980, 97).

Il narratore di *Dancer from the Dance*, raccontando ciò che facevano gli uomini della comunità gay newyorkese nel periodo natalizio, dice: “We all rushed to the Baths at that time of the year”. Ne segue una descrizione di un ambiente tra lo squallido e l'impersonale, che si conclude però con la seguente notazione: “We all knew people who had their most magical experience very late one night at the Everard Baths with a man they never saw again, but of whose embraces they would think of periodically for the rest of their lives” (Holleran 1986, 154).

Le saune, secondo Altman, offrono “both pure eroticism and impersonal alienation” (Altman 1980, 96). Purezza e impersonalità sono legate all'assenza di finzione, trattandosi di luoghi dove gli uomini semplicemente vanno per fare sesso. La mancanza di pretenziosità rende possibile anche una “marvellous equality”: una volta che si è pagato “and put on the regulation towel and robe all the world becomes the same” (Altman 1980, 96). I bagni diventano quindi un luogo di democrazia utopica prodotta attraverso un atto di consumo. Solo che Altman stesso sembra contraddire questa affermazione quando, poco più avanti, afferma che “[the baths’] cost as well as their reputation ensures that their clientele is firmly middle class” (Altman 1987, 97).

L'ambiguità della posizione di Altman è interessante perché può essere applicata alla lettura di *Dancer from the Dance*, mostrandoci come le pratiche consumistiche del ghetto, apparentemente sottoposte a un trattamento ironico e critico, possano contenere un potenziale utopico e dimostrarsi vicine a un ideale di comunità gay dove le diseguaglianze di classe e razza sono eclissate dalla formazione di una fratellanza basata sull'orientamento sessuale. Il romanzo di Holleran presenta il ghetto newyorkese degli anni Settanta come un luogo dove le caratteristiche di proliferazione, sovrabbondanza e spettacolarizzazione della società di consumo sono presentate in forma incredibilmente intensificata e, sebbene siano soggette a una critica, nel testo sono presenti elementi che

lavorano in controtendenza rispetto all'intenzione ironica generale e che servono a stabilire in modo più pronunciato i nessi tra consumo, comunità e identità di cui parla Altman.

La logica sottesa al mondo delle discoteche, delle saune e dei locali descritti nel testo è una logica di proliferazione. Le discoteche aprono, cambiano nome e chiudono; i clienti, anche i più affezionati, prima o poi si stancano e scelgono un altro locale, il tutto a ritmi serratissimi:

as it all became a business and the public began to dance, we had to abandon places when they became too professional, too knowing, too slick. Places we had loved – such as the dive off Time Square we often saw Malone in – were written about now in the *New York* magazine, *Newsweek*, and *GQ* [...] Sutherland, as far as being jaded was concerned, was way ahead of any of us; Sutherland had danced at Sanctuary, the Alibi, the Blue Bunny, for that matter, when places never lasted more than a month and gay life was a floating crap game that moved about the city (Holleran 1986, 116).

Allo stesso modo questa sensazione di moltiplicazione all'infinito è perfettamente veicolata dagli interminabili elenchi di oggetti, soprattutto vestiti, che costellano il racconto. Quando il narratore si reca nella casa di Malone a Fire Island, dopo la sua scomparsa, per portar via le sue cose, aprendo gli armadi si trova di fronte una moltitudine di capi di abbigliamento e calzature, che vengono descritti con estrema minuzia, prestando particolare attenzione all'indicazione delle marche:

The clothes! The Ralph Lauren polo shirts, the Halston suits, the Ultrasuede jackets, T-shirts of every hue, bleached fatigues and painters jeans, plaid shirts, transparent plastic belts, denim jackets and bomber jackets, combat fatigues and old corduroys, hooded sweat shirts, baseball caps, and shoes lined up under a forest of shoe trees on the floor; someone had once left the house and all he could tell his friends was that Malone had forty-four shoe trees in his closet (Holleran 1986, 28)

L'elenco prosegue per un'altra mezza pagina e ricorda, ancora una volta, *The Great Gatsby* e in particolar modo la scena in cui Gatsby stesso toglie dall'armadio, una ad una, le sue camicie di seta, di lino e di flanella, gettandole davanti a Nick Harraway e a Daisy, la quale si mette a piangere per la tristezza non avendo mai visto “such beautiful shirts before” (Fitzgerald 1998, 76). L'importanza simbolica degli abiti anche in *Dancer from the Dance* è testimoniata d'altronde da un'osservazione del narratore, che si

chiede: “[W]hat were they but emblems of Malone’s innocent heart, his inexhaustible desire to be liked?” (Holleran 1986, 29).

Più avanti, quando si racconta del salvataggio di Malone da parte di Sutherland, una delle prime lezioni che quest’ultimo impartisce al suo nuovo allievo avviene di fronte a un armadio pieno di vestiti:

“We live, after all, in perilous times,” Sutherland went on, lighting another cigar, “of complete philosophic sterility, we live in a rude and dangerous time in which there are no values to speak to and one can cling to only concrete things – such as cock,” he sighed tapping his ashes into a bowl of faded marigolds. He stood up and walked over to a closet and opened the door to reveal, like the Count of Monte Cristo his fabulous treasure, the accumulated wardrobe of fifteen seasons on the circuit. They stared silently for a moment at the stacks of jungle fatigues, and plain fatigues, bleached fatigues and painter’s jeans, jeans with zippers and jeans with buttons, tank tops and undershirts, web belts, plaid shirts and dozens of T-shirts in every color; nylon bomber jackets hanging beside leather bomber jackets, brown and black; and, on the floor in rows, work boots, engineer boots, cowboy boots, work shoes, hiking shoes, baseball caps, coal miner’s caps, and, in one wicker basket, coiled like snakes, the transparent plastic belts that Sutherland found one day in a store on Canal Street and that he had introduced to gay New York, which meant, eventually, the nation, several seasons ago [...]. “But after a while you realize,” sighed Sutherland [...], “that there is nothing but these” (Holleran 1986, 95-96)

I vestiti, oggetti del consumo, accumulati nel corso delle stagioni quasi a costituire una sorta di memoria storica, sono una componente fondamentale nella definizione dell’identità e per segnalare l’appartenenza alla comunità gay: “We had our songs, we had our faces! We had our web belts and painter’s jeans, our dyed tank tops and haircuts, the plaid shirts, bomber jackets, jungle fatigues, the all-important shoes” (Holleran 1986, 114). Perfino alla fine del romanzo, dopo la morte di Sutherland e la scomparsa di Malone, il narratore sembra suggerire che questi due eventi inattesi e traumatici non cambieranno la routine del ghetto, scandita dalla riapertura dei locali dopo la pausa estiva e dal cambio stagionale degli abiti: “Autumn always gave our lives an inexpressible undercurrent of hope, for winter meant, if not promises of new love affairs, at the very least a change of clothes” (Holleran 1986, 237).

*Dancer from the Dance* è diviso tra la critica al mondo del consumo e una sorta di fascinazione nei suoi confronti, un’oscillazione tra identificazione e disidentificazione, tra l’attrazione per l’energia del mondo gay e una condanna di quel mondo in quanto processo ripetitivo, senza fine e senza scopo.

In che modo il romanzo identifica, accanto agli aspetti più seducenti (e potenzialmente deleteri) dello stile di vita gay, le componenti positive e utopiche? Ciò avviene principalmente attraverso la rappresentazione delle discoteche. In *Dancer from the Dance* la pista da ballo è uno spazio democratico, dove vengono meno le distinzioni in nome di un unico fattore unificante, il desiderio erotico omosessuale:

It was a democracy such as the world – with its rewards and penalties, its competition, its snobbery – never permits, but which flourished in this little room on the twelfth floor of a factory building on West Thirty-third Street, because its central principle was the most anarchic of all: erotic love (Holleran 1986, 40-41).

La discoteca è il luogo centrale per la definizione dell'identità, al punto che nel gruppo più ampio delle persone che si ritrovavano negli stessi locali, alle stesse feste o sulle stesse spiagge, vi era “a core of people who seemed to have no existence at all outside this room” (Holleran 1986, 38). Il narratore stesso ad un certo punto osserva:

We lived only to dance. What was the true characteristic of a queen, I wondered later on; and you could argue that forever. “What do we all have in common in this group?” I once asked a friend seriously, when it occurred to me how slender, how immaterial, how ephemeral the bond was that joined us; and he responded, “We all have lips.” Perhaps that is what we all had in common: No one was allowed to be serious, except about the importance of the music, the glory of faces seen in the crowd (Holleran 1986, 114).

Non conta la classe sociale, come testimonia l'immagine del lavapiatti portoricano svenuto su un divano a causa di un'overdose, su cui si china, per assisterlo, un medico che tra i suoi clienti ha annoverato dei presidenti degli Stati Uniti. Non conta nemmeno la razza, perché quella della discoteca è una “strange democracy whose only ticket of admission was physical beauty” (Holleran 1986, 40). Per Andrew Holleran la bellezza fisica è, infatti, una forza democratica che rompe le barriere della razza e della classe. Può allentare, se non distruggere, i vincoli di classe e razza o almeno intaccare quelle paure che rafforzano le divisioni razziali e sociali. L'estetizzazione del danzatore e la sua differenza razziale trasformano il desiderio erotico in qualcosa di più “alto”, quasi una concezione platonica del Bello o un'espressione religiosa, l'indicazione della grazia spirituale del ballerino: “[The dancers'] true lives began when they walked through this door and were baptized into a deeper faith, as if brought to life by miraculous immersion” (Holleran 1986, 43).

Fondamentale è che questo tipo di dinamica abbia luogo nello spazio della discoteca che, nelle parole di Gregory Bredbeck, offre “the convenient occasion to choreograph a very complicated number called gay identity” (Bredbeck 1996, 101). un’identità che in realtà non è mai monolitica ed essenziale, ma frutto di un processo e “radically contingent on both historical and localized configurations” (Bredbeck 1996, 95), declinata in base a differenze di razza, classe e genere, nonché al contesto geografico e temporale. *Dancer from the Dance*, servendosi della discoteca come luogo produttore di sottocultura, ci mostra come “the sustained performance of interpellation [by the gay subculture] enables the reproduction across time of a dynamic that can create the illusion of a centralized and totalized identificational process” (Bredbeck 1996, 95).

## **7. Una religione massimalista e intransigente**

Per entrare a far parte della comunità gay è richiesta una professione di fede. Tale atto di fede, come vedremo, è rappresentato dal *coming out*. In precedenza abbiamo visto come le comunità gay negli Stati Uniti si formino secondo le modalità con cui i puritani dissenzienti fondavano nuove chiese. Ad accomunare il ghetto gay e le chiese puritane (FitzGerald 1986) vi sono l’esigenza di uno spazio appropriato, che sia fisico, politico, sociale e ideologico (Corona 2001, 63) e la struttura congregazionalistica: “orizzontale, non gerarchica, comunitaria, potenzialmente democratica all’interno del gruppo di eguali, ma rigidamente chiusa ai non credenti o ai credenti di persuasione diversa” (Corona 2001, 65). Inoltre, anche la comunità gay è formata da individui che “si raccolgono per libera scelta in un gruppo omogeneo, di cui stabiliscono collegialmente le regole” (Corona 2001, 66). Con queste premesse non deve stupire, quindi, se *Dancer from the Dance*, romanzo che descrive l’ingresso di Malone nella comunità gay, la sua vita in seno a essa e il successivo abbandono, abbonda di riferimenti religiosi. Da un lato Holleran è cattolico ed è perciò influenzato dall’iconografia e dalla dottrina di quella religione, dall’altro è statunitense ed è quindi permeato di quegli elementi della cultura puritana che si sono depositati “nei gangli più interni di un paese che ci appare [...] quanto di più moderno e secolare si possa immaginare” (Corona 2001, 61). Poiché per entrare a far parte di una chiesa è necessario confermare la propria adesione ai principi che la informano, anche per

entrare nella comunità gay bisogna pronunciare un atto di fede. Dal momento che il requisito fondamentale è essere omosessuali, professare la propria fede significa dichiarare esplicitamente la propria omosessualità, cioè fare il *coming out*. Dopo la rivolta di Stonewall si è assistito negli Stati Uniti a un vero e proprio fiorire di gruppi di sostegno, il cui scopo era quello di aiutare le persone a trovare la forza di uscire allo scoperto davanti agli altri. Anche il movimento di liberazione ha posto enorme enfasi sulla dichiarazione pubblica della propria omosessualità, come atto politico di visibilità e orgogliosa rivendicazione dei propri diritti (come abbiamo visto in precedenza, in *Dancer from the Dance* Sutherland invita Malone a rivelare di essere gay ai propri famigliari come atto di verità verso se stesso e il mondo). In questo contesto è facile comprendere il motivo del prevalere nel romanzo di Holleran di riferimenti religiosi riconducibili alla sfera della rivelazione e dell'iniziazione.

Quando Malone viene baciato dal fattorino portoricano nel suo ufficio di Manhattan, la sua reazione viene così descritta: “It was the kiss of life. He felt a wild gladness in his heart. Someone entered the outer office, the boy left, and Malone sat there with an expression on his face such as the Blessed Virgin wears in paintings of the Annunciation” (Holleran 1986, 77). L’allusione religiosa è curiosa, ma non casuale, perché ciò che si è verificato è la conversione di Malone. Da un lato “the kiss of life” ricorda il soffio con cui Dio dona la vita all’uomo modellato nell’argilla in uno dei due racconti della creazione contenuti nella Genesi, dall’altro attraverso quel bacio è come se egli avesse ricevuto un’annunciazione. Egli è chiamato a perseguire una missione più alta, “a career in love” (Holleran 1986, 77), perciò con la sicurezza del convertito si spoglia metaforicamente e francescanamente di tutto ciò che ha per dedicarsi all’amore: “And so the last Sunday evening of August 1973 found him sitting on his stoop like a monk who comes finally to the shrine of Santiago de Compostela – devoted not to Christ, in whom he no longer believed, but love” (Holleran 1986, 77). Una volta rivelata la propria vocazione, la piena appartenenza alla nuova comunità può avvenire solamente attraverso un rito iniziatico. Scrive Edmund White nella prefazione a *The Faber Book of Gay Short Stories*:

‘Coming out’ is the rite that marks the passage from homosexual desire to gay identity, and this transition begins and ends in avowal [which is based] on Christian confession and assuming [...] that sexual identity is profound, hidden, constitutive, more a matter of being than doing (White 1991, ix).



Così, quando Sutherland introduce John Schaeffer ai misteri del Twelfth Floor, “[h]e squeezed the fellow’s hand and said, echoing the signal phrase of a Bar Mitzvah he had once attended in the guise of a Jewish matron from Flatbush: ‘For tonight, my dear, you are a homosexual!’” (Holleran 1986, 54-55). Da questo momento Schaeffer non è più un giovane con dei desideri omosessuali, ma a tutti gli effetti un individuo con un’identità gay.

La discoteca, lo spazio della sottocultura gay dove avviene l’iniziazione, è il luogo di importanti rivelazioni per chi come Malone ha ancora un animo innocente e capace di provare stupore: “There was something wild and breathless about his face, as if he had just seen the Blessed Virgin Mary appear above a subway entrance” (Holleran 1986, 134). L’erotismo che aleggia in tale spazio si sovrappone all’iconografia relativa all’estasi mistica di santi e sante, le cui rappresentazioni sono spesso caratterizzate da una grande sensualità: “The next song that turned their bones to jelly and left them all on the dance floor with heads back, eyes nearly closed, in the ecstasy of saints receiving the stigmata” (Holleran 1986, 38). È facile scorgere, in questo contesto, la possibilità di una sovrapposizione tra l’estasi mistica e quella erotica e tra l’imposizione delle stigmate e un atto di penetrazione. Lo stato di ebbrezza sperimentato nella discoteca è spesso il frutto dell’uso di droghe che donano una particolare ricettività. È come se l’esperienza dell’epifania si fondesse con l’apertura delle porte della percezione di cui parlano i poeti della *beat generation*: “Some of the dancers are on drugs and enter the discoteque with the radiant faces of the Magi coming to the Christ Child” (Holleran 1986, 115).

La religione configurata da Holleran, la fede gay, è massimalista e intransigente. Quando Malone fa il *coming out* sa di dover rompere con il proprio passato “like a brother who, once he enters the monastery, renounces all his former life” (Holleran 1986, 199). Fin da principio egli si rende conto che i propri desideri lo chiamano ad altre cose rispetto ai progetti che la sua famiglia e la società avevano in mente per lui:

My only hope [...] is with those men circling the fountain. They are my fate and if I wish to have Life, it must be with them. What is most remarkable, I have no choice. I who have never been constrained by poverty, disease, accident, am now constrained by this (Holleran 1986, 75).

L'amore, la carriera scelta dal protagonista, ha le sue tappe, le sue ricompense e i suoi fallimenti, ma è una vocazione "as concrete as a calling in the Church, worth giving a lifetime to" (Holleran 1986, 131).

Perché Holleran impiega così profusamente il linguaggio religioso? Gli scrittori gay lo usano spesso con lo scopo di minare alla base uno dei siti tradizionali dell'omofobia. Attraverso l'inversione o l'ironia proclamano la propria indipendenza da una società "intolerant of, or inhospitable to, difference" (Frontain 2003a, 9). Altri scrittori, invece, non contestano la religione o chi crede in essa, ma trovano nella religione delle figure che consentano di "construct a same-sex relationship of extraordinary resonance and spirit" e di reclamare "for the homosexual imagination a possibility intrinsic in the biblical text that is unavailable to or is denied by orthodox readers. The end result is the reassertion of the sacral quality of gay and lesbian relationships" (Frontain 2003a, 15). Mi sembra che questa seconda strategia sia quella applicata in *Dancer from the Dance* anche se, più che attingere dai testi sacri delle figure per costruire dei modelli di relazioni omosessuali, Holleran opera su delle analogie di esperienze.

Ancora una volta, però, nella seconda parte del romanzo la visione del protagonista cambia. L'entusiasmo della rivelazione e della conversione lascia il posto alla delusione: "As a child Malone had consecrated his life to Christ; as an adult, to some adventurous ideal of homosexual love – well, both had left him flat" (Holleran 1986, 221). Perché Malone non riesce a rimanere fedele al suo nuovo credo? Il motivo risiede nel fatto che è troppo imbevuto di religione nella sua forma ortodossa. Egli l'ha interiorizzata e ora costituisce per lui un elemento di resistenza interna. Lo stesso giorno in cui abbandona Fire Island e sparisce per sempre Malone viene avvistato sulla spiaggia mentre legge Sant'Agostino. Successivamente si lancia in un'invettiva contro le persone che popolano la comunità gay, accusate di essere "visual people", i cui peccati, come dice Sant'Agostino, sono "sins of the eye". Da loro non ci si può aspettare che abbiano menti o cuori: ogni cosa è bellissima e tutto si riduce a quello: "Forget the sheer style, and beauty [...] in this room. It's all *we'll* ever see of the Beatific Vision!" (Holleran 1986, 227).

Jonathan Dollimore, nel suo *Sexual Dissidence*, spiega che Sant'Agostino concepiva il male come intrinseco alla natura umana e legato alla perversione, alla trasgressione e alla morte: la perversione del libero arbitrio induce l'uomo a trasgredire ed è la

trasgressione che porta la morte nel mondo (Rm 5,12; 6,23). Il male, però, non è una forza o un'entità, né una parte della natura; esso è da intendersi come privazione, mancanza del bene (Dollimore 1991, 131). C'è uno stretto legame tra la natura non sostanziale del male e il piacere della trasgressione: "that which for Augustine ties transgression so closely to the nature of evil itself, thus condemning it, is also the source of a pleasure and defiance which will henceforth endlessly unsettle the law which has produced it" (Dollimore 1991, 133). Questo sembra essere l'elemento che caratterizza il romanzo: la fascinazione con un mondo che procura piacere, ma che alla fine viene giudicato come male e perciò condannato. Poiché male e bene sono prossimi tra loro (in quanto il primo non è che la privazione del secondo) è necessario uno sforzo costante per riuscire a distinguerli, sforzo che Malone compie, anche grazie alla lettura delle *Confessioni*.

Hayden White ritiene che Agostino attui un discrimine concentrandosi su

the sinful, heretical, insane, and damned in order to limn the area of virtue occupied by the pure, the orthodox, the sane. Like the Puritans who came after him, Augustine found that one way of establishing the "meaning" of his own life was to deny meaning to anything radically different from it, except as antitype or negative instance (Hayden White 1978, 151).

Nella versione di Calvino (e successivamente dei puritani) essere a conoscenza della propria salvezza è indistinguibile dalla consapevolezza della dannazione dell'altro. Malone sa di essere salvo, perché si rende conto che tutti gli altri sono dannati, ragione per cui deve allontanarsi da loro e fuggire in un altro luogo.

## **8. Rapsodia bohémienne**

Moltissimi artisti americani del Novecento si sono dovuti trasferire a New York, come tappa indispensabile del loro processo di crescita da un punto di vista creativo e personale. In particolare, il viaggio verso Manhattan è stato d'obbligo per gli scrittori gay già a partire da Walt Whitman. Certamente le cose sono cambiate e gli scrittori gay oggi sono sparsi su tutto il territorio americano. La maggiore visibilità dell'omosessualità, i collegamenti più rapidi e la possibilità di costruire comunità virtuali grazie alla rete, oltre a far crescere a dismisura il numero di autori gay dichiarati, hanno in parte ridimensionato la necessità di dar vita a delle comunità

organizzate in uno spazio riconoscibile. Negli anni Settanta, però, quando Holleran scrisse *Dancer from the Dance*, la situazione era molto diversa e il mondo letterario gay, seppure in rapida espansione, era ancora piuttosto ristretto.

Per chi era cresciuto in epoca pre-liberazionista, la Grande Mela garantiva l'anonimato necessario per esplorare le varie sfaccettature della sessualità, nonché gli stimoli più disparati per potenziare le proprie capacità artistiche. New York era anche la sede di diverse case editrici, di gallerie d'arte e di una moltitudine di teatri, il che ne faceva il luogo più adatto per sperare di vedere pubblicate le proprie opere, di esporre i propri dipinti e le proprie sculture al pubblico o di esibirsi su qualche palcoscenico; e anche quando il successo commerciale non arrivava, si poteva sempre contare sul supporto di una comunità bohémienne che incoraggiasse a perseguire la propria arte. Nella metropoli sulle rive dell'Hudson, osserva White, “there was a tradition of [...] honorable poverty amongst artists and intellectuals” che esisteva in pochi altri luoghi in America (White 2001a, 4).

La cultura bohémienne di New York si ispira all'esperienza di diversi scrittori, pittori e *performers* europei, valorizzandone in modo particolare la totale dedizione all'arte e facendone una forma di rifiuto dei valori borghesi: “Perhaps in Europe, at least Catholic Europe, few artists would have felt they had to reject conventionality in order to make art. For them, high culture was – and is – all too annoyingly an ornament of the *grande bourgeoisie* [...] Art was a national industry in most European countries, not a weird act of rebellion as in America” (White 2001a, 4).

La radicalità nel rifiuto dei valori borghesi e la dedizione totale sono il *trait d'union* tra l'esperienza dell'artista e quella dell'omosessuale, e in particolare del soggetto gay post-Stonewall, entrambi accomunati dallo spirito bohémien. Come ci ricorda Bergman, infatti, “the belief in the value of art, a bohemianism that had faded with the rise of postmodernism” (Bergman 2004, xiii), aveva un ruolo centrale nel pensiero dei componenti del Violet Quill. Per Edmund White, essere gay ed essere un artista sono entrambi atti di ribellione nella società americana. Nel romanzo *The Beautiful Room is Empty* l'anonimo narratore descrive, infatti, l'atmosfera che si respirava nel ghetto gay del Greenwich Village come “a new eruption of the old bohemian spirit” (White 1988, 134), dove “bohemian” è termine interessante perché suggerisce non tanto l'idea di un'ideologia pienamente formata del rifiuto dei valori borghesi, quanto un connubio tra

libertà artistica e libertà sessuale. Che lo spirito anti-borghese dello scrittore omosessuale non corrisponda a un impegno politico in senso letterale, del resto, è lo stesso White a confermarlo quando introduce il concetto di “artista irresponsabile”, il cui significato è chiarito in un suo articolo del 1997:

I wanted it to mean a fidelity to our experience as gay men, no matter how politically incorrect it may be, [...] for a literary artist takes an unofficial pledge to bear witness to his or her vision, and that vision can take him very far away from the traditional morality” (White 1997, 197).

Sul tema dell’omosessuale bohémien ritorna a più riprese anche Andrew Holleran, che in *Nights in Aruba* scrive:

I thought I was [in New York] because I was homosexual. This put me in the bohemian world, among certain aspects of behavior which perhaps might have been unthinkable had I been heterosexual. Sleeping with men was so radical a departure from my life I was brought up with that nothing it led me to surprised me in any way (Holleran 1983, 159).

Il fatto di essere omosessuale colloca automaticamente Paul, il protagonista del romanzo, in quel mondo anticonformista e scapigliato di cui non avrebbe potuto avere una piena comprensione se fosse stato eterosessuale. Quello che lo accomuna, in quanto gay, a quell’universo è il fatto di discostarsi radicalmente dalle convenzioni della società borghese ed eteronormativa, inculcate negli individui attraverso l’educazione. Lo stesso accade in *Dancer from the Dance* al protagonista Malone. Dopo aver abbandonato la professione di avvocato ed essersi trasferito a New York per poter vivere liberamente la propria omosessualità, Malone si ritrova a vivere in una vecchia fabbrica abbandonata insieme al suo nuovo fidanzato Frankie. Quest’ultimo, che ha l’ambizione di lavorare in proprio e di diventare sempre più ricco, riflette sul fatto che per far ciò sono necessarie delle competenze e delle abilità.

“You need a skill,” he said. He blew out a stream of smoke and added: “Even the chicks in the massage parlors have been trained.” He said, “Even the hookers.” And Malone thought what a fascinating life that would be: the life of a prostitute. For something had happened in him – having renounced the world of work, duty, caution, and practicality, he now wished to live the life of a bohemian. Whores fascinated him, people who lived solely for love, artists, neurotics, and with these the city was filled... (Holleran 1986, 88).

Malone, abbandonando la propria famiglia, la propria vita precedente e il proprio lavoro come avvocato di una compagnia, ha detto addio ai valori economici, sociali e culturali della *middle class* americana (“work, duty, caution and practicality”) e ora si sente irresistibilmente attratto da quest’altro mondo, popolato di spiriti liberi: prostitute, persone che vivono esclusivamente nella ricerca dell’amore, artisti, nevrotici e omosessuali come lui, tutte persone di cui la città di New York è piena. Ci sarebbe in realtà da discutere sul fatto che quelli indicati da Malone (soprattutto le prostitute), siano soggetti liberi dai condizionamenti della società borghese, ma è indubbio che vi sia da parte di Holleran la volontà di mettere sullo stesso piano l’esperienza dell’artista e quella dell’omosessuale. Una simile intenzione è peraltro confermata più avanti da un passo contenuto in una lettera scritta da John Schaeffer a un amico.

[T. S.] Eliot said an artist must know when to be self-conscious and when to be *unconscious*. Well, that’s always been my problem too! And this is the one chance I have to simply go with the stream of life. My one chance for love. You see, I have to take the risk. Or I’ll be like that Thoreau speaks of, who, when it came time to die, realized he hadn’t lived. I must leap, as Kierkegaard said, not into the arms of God, but into the arms of Malone (Holleran 1986, 184).

L’equazione che John Schaeffer stabilisce è ancora una volta quella tra lo scrittore/artista e l’individuo che sceglie di vivere a pieno la propria *gayness*. Anche l’omosessuale, come l’artista, deve sapere quand’è tempo “to be self-conscious and when to be *unconscious*”. Entrambi devono accettare i rischi e buttarsi nel flusso della vita, per non avere rimpianti quando questa giungerà alla fine.

## **9. *Dancer from the Dance come romanzo di formazione***

Il viaggio degli omosessuali verso la grande città non è importante solo perché permette loro di partecipare a quell’importante fenomeno sociologico che è la formazione della comunità gay, una comunità dove è possibile vivere in modo anticonformistico e in radicale opposizione ai valori della società borghese (salvo poi, come si è visto, recuperarli parzialmente e magari inconsapevolmente, attraverso l’adeguamento ai meccanismi del consumo). Il viaggio ha valore anche perché fa parte di una struttura narrativa di lunga tradizione e di grande influenza, cioè quella del

*Bildungsroman* o romanzo di formazione. Questo tipo di romanzo segue lo sviluppo del protagonista dall'infanzia alla maturità, spesso passando attraverso una crisi spirituale, fino al riconoscimento della propria identità e del proprio ruolo nel mondo. Il giovane eroe dei *Bildungsromane* si reca solitamente in città dalla provincia e dopo una serie di esperienze negative e positive, servendosi anche degli insegnamenti di persone più vecchie o più sagge di lui, raggiunge una situazione di equilibrio e di integrazione nella società, talvolta addirittura di successo.

*Dancer from the Dance*, in questo senso, descrive certamente una sorta di *Bildung*, seppure declinata in un modo specificamente gay. Come scrive Holleran in “My Harvard”, “[t]here was a sense of learning new codes, living in New York as a gay man; of going to school all over again in a society which did not recognize the diploma you earned” (Holleran 1997, 8). Ecco, allora, che nel romanzo di Holleran non si giunge a un'integrazione nella società più ampia, cosa che, come è già stato fatto notare in precedenza (cfr. par. 6.3), è di fatto impossibile, ma solo nella comunità gay. Quest'ultima non riconosce i valori della società eteronormativa, ragione per cui il soggetto che accede alla comunità è come uno studente di una nuova scuola, che deve imparare da capo dei nuovi codici, diversi da quelli che aveva appreso precedentemente.

La vita gay, nei suoi primi passi in essa, appariva a Holleran come una “experience that seemed to have nothing to do with what I'd been educated or prepared for. [...] An experience that constituted an odd, mostly invisible, and very foreign country all by itself” (Holleran 1997, 8). Dopo la metafora della nuova scuola, Holleran impiega quella di un paese straniero, con abitudini totalmente altre, che creano un iniziale smarrimento e che devono essere metabolizzate. I termini e le espressioni adoperati da Holleran sono estremamente interessanti e meritano di essere almeno brevemente analizzati. Il paese straniero è “very foreign” e “all by itself”, il che suggerisce che sia separato e distante dal paese in cui Holleran è vissuto fino a quel momento (la società eteronormativa statunitense); al tempo stesso è “mostly invisible”, il che significa che è sempre esistito, è sempre stato lì, senza che però nessuno se ne sia mai accorto e lo abbia mai visto. È vero che la metafora dell'invisibilità è probabilmente una delle più usate per testimoniare la cancellazione repressiva dell'omosessualità in una società che promuove l'eterosessualità obbligatoria, però la sensazione che si ricava dalla citazione di Holleran è quella di una presenza-assenza, come se la distanza più che geografica

stesse a indicare l'esistenza in un mondo parallelo, senza punti di contatto con quello conosciuto.

Quest'idea del paese straniero può essere messa in relazione con la metafora della razza sconosciuta che Holleran usa in *Dancer from the Dance*. Entrato nella discoteca *Twelfth Floor* in compagnia di Sutherland, lo sguardo del giovane John Schaeffer è attratto dagli uomini che si muovono sulla pista da ballo come animati da una misteriosa frenesia sessuale: “[H]is face had that stricken, despairing expression of someone who has seen for the very first time a race of men whose existence he never suspected before, men more handsome than he had ever imagined, and all of them in this tiny room (Holleran 1986, 49). I bellissimi avventori della discoteca sono descritti dal narratore come una razza di cui non si era mai sospettata l'esistenza: un nuovo mondo si schiude agli occhi del neofita, iniziato dall'uomo più adulto ai piaceri della danza, che nel romanzo è una metafora del desiderio omosessuale. Tale razza sconosciuta è la popolazione gay degli Stati Uniti, da sempre condannata dalla società a rimanere nascosta e che ora, dopo la rivolta di Stonewall, rivendica il diritto a fare udire la propria voce e ad avere una propria ribalta.

In *Dancer from the Dance* il viaggio nel paese straniero, alla scoperta di quella razza di uomini di cui non si era mai sospettata l'esistenza, vede in Sutherland la guida e la figura di riferimento sia per Malone sia per John Schaeffer. È il simpatico travestito ad assumersi l'incarico di far sì che i suoi due discepoli entrino a far parte della comunità gay di New York: “‘There are three lies in life,’ Sutherland said to his young companion, whose first night this was in the realm of homosexuality and whose introduction to it Sutherland had taken upon himself to supervise” (Holleran 1986, 54). Un compito che, peraltro, svolge di buon grado, dal momento che ci viene detto che “he could not have been happier having a new charge both handsome and willing to listen. It was always a joy to sponsor a new face in the crowd he ran with [...] and it was moving to see someone as charmingly lost as Malone” (Holleran 1986, 99).

Far conoscere a Malone e Schaeffer il mondo omosessuale significa, in particolare, introdurli nel circuito dei locali gay del Village e delle feste di Fire Island: “[W]hat more appropriate way to begin your education than to take you to the Twelfth Floor?”, dice a Malone, rifugiatosi a casa sua dopo il pestaggio subito da Frankie. Scrive Wilfrid Koponen: “[T]here is often an initiation into an ‘unsuspected world,’ the gay subculture,



which at first may seem alien and frightening to the newcomer, though later it may seem more supportive and consoling” (Koponen 1993, 10).

A legittimare Sutherland nel suo ruolo di guida sono la saggezza e la conoscenza che gli derivano dalle esperienze di quando era più giovane ed era appena migrato a New York da una cittadina della provincia americana: “Ask me about anyone, darling, I know them all. I have been living in New York since the Civil War” (Holleran 1986, 49). La saggezza di Sutherland, pur non essendo convenzionale (o, forse, proprio per questo) esercita un fascino irresistibile su chi lo ascolta: “Malone sat there amused and fascinated by this strange wisdom pouring from this man and conscious that he had no other place to go” (Holleran 1986, 95). È un sapere nuovo, che permette a un giovane come Malone, che si sente inadeguato rispetto alle aspettative di una società eteronormativa, di incanalare i propri desideri e di cominciare a costruire un’idea di identità gay che, tuttavia, nel romanzo non appare non appare come una costruzione, ma come una rivelazione o addirittura una rinascita.

Il percorso di accesso alla vita del ghetto omosessuale coincide, allora, con il cammino alla scoperta dell’identità gay del singolo individuo. Tale cammino è presentato nel romanzo come un viaggio iniziatico, descritto in termini esotici. I luoghi attraversati sono luoghi sconosciuti e il giovane inesperto (Malone prima, John Schaeffer poi) si avvale della presenza di un educatore che ha già compiuto quel viaggio prima di lui. Sutherland, perciò, grazie all’esperienza pregressa è in grado di trasmettere degli insegnamenti ai suoi protetti: sa quali sono gli aspetti interessanti su cui soffermarsi, le occasioni da cogliere, ma anche i tranelli o i miraggi da evitare, i vicoli ciechi in cui non rimanere intrappolati e le passioni da cui rifuggire perché fonti di delusione.

You are beginning a journey, far more bizarre than any excursion up the Nile. You have set foot tonight on a vast, uncharted continent. Do let me take you as far as I can. I shall hold your hand as far as we can go together, and point out to you the more interesting flora and fauna. I will help you avoid the quicksand in which you can drown, or at least waste a *great* deal of time, the thorn-thickets, the false vistas [...] So let us go upriver together as far as we may [...] and remember to ask questions, and notice everything, the orchids and the fruit flies, the children rummaging for food in piles of shit, and the ibis that flies across the moon at dusk. Let us go at *least* as far as the falls. What a journey! If only I can help you avoid the detours, culs-de-sac, fevers and false raptures that I have suffered” (Holleran 1986, 54-55).

È al termine di tale viaggio che il neofita può essere dichiarato a tutti gli effetti – in una sorta di rito battesimale o di Bar Mitzvah – un omosessuale o, per usare la terminologia usata a partire dall'epoca liberazionista, un gay.

In *Dancer from the Dance*, tuttavia, ad un certo punto interviene un percorso di formazione in senso contrario, dove a fare da guida non è più Sutherland, ma Malone stesso. Quest'ultimo, dopo essere stato introdotto ed educato alla vita del ghetto gay, e averla vissuta inizialmente con grande euforia, man mano che invecchia comincia a cambiare atteggiamento. A differenza di Sutherland che ha rotto in modo netto con il passato, Malone è ancora troppo legato ai vecchi codici, borghesi e puritani, che cominciano pian piano a riemergere. Comincia a provare disprezzo per il tipo di vita che ha condotto fino a quel momento dentro il ghetto gay e a preoccuparsi per il fatto che John Schaeffer possa seguire il suo stesso percorso, che ritiene degradante: “And so he wrote in his journal that night: ‘I hate to see John Schaeffer falling for all this. I should just say to him, “Don’t bother, it’s a mirage.” Or must everyone discover for himself?’” (Holleran 1986, 199).

Schaeffer è solo uno dei tanti giovani che ogni giorno muovono i loro primi passi dentro la comunità gay:

So many of the people at this party they did not even know – especially the young ones, come into the canyon for the first time, quiet as deer, some of them, coming to your hand for salt: their dark eyes wide and gleaming with the wonder and fear we had all felt at seeing for the first time life as our dreams had always imagined it... at seeing so many others like themselves, at seeing so many people with whom they could fall in love. The old enchantment composed of lights, music, people was transfixing them for the first time, and it made their faces even more touching (Holleran 1986, 226).

La similitudine usata dal narratore – i giovani che arrivano nei locali del Village o alle feste di Fire Island come cervi che si avventurano per la prima volta da soli nel canyon – serve a sottolineare la commovente innocenza di questi novizi, che sono facilmente ingannati dalla bellezza che vedono intorno a loro e non si accorgono del vuoto che si cela dietro a essa. È per questo che Malone avverte Schaeffer: “Forget the sheer style, and beauty [...] in this room. It’s all *we’ll* ever see of the Beatific Vision!” (Holleran 1986, 227). Malone, ha ormai acquisito un sufficiente bagaglio di esperienze, che lo hanno portato però a conclusioni diverse rispetto a Sutherland. Si sente pertanto

legittimato a fungere lui stesso da guida per Schaeffer, il quale ora ha due mentori, che gli danno indicazioni ciascuno in senso contrario rispetto all'altro:

“[...] You have all this before you, and I have all this behind me,” he said to John Schaeffer. “I’m in mid-passage, darling,” he said, beginning to talk like a queen so as to demistify himself, so as to destroy the very qualities John Schaeffer had fallen in love with, “I’m menopausal, change of life, hot flashes, you know. Wondering how much longer I can go without hair transplants and whether Germaine Monteil really works on the crow’s feet. I’ve had it, I’ve been through the mill, I’m a jaded queen. [...]”(Holleran 1986, 227).

Rendendosi conto di essere diventato un modello per il giovane, che si è innamorato di lui, Malone può allontanarlo da sé e farlo desistere dal commettere quelli che ritiene degli errori solo demistificando se stesso. Per questo comincia ad adottare uno stile *camp*, lo stesso che contraddistingue il personaggio di Sutherland, ma virato al negativo. L’ultima parola, però, spetta a Schaeffer; solo lui potrà decidere se seguire Sutherland, che lo incoraggia a vivere pienamente l’esperienza del ghetto gay, oppure Malone, che lo invita a fuggire finché in tempo. Di fronte alla prospettiva che Schaeffer possa scegliere l’altra strada, a Malone, allora, non resta altro che raccomandargli almeno la prudenza:

“[...] Now what other lessons can I pass on to you? he said, moving on to put that moment behind them. “Indifference is the greatest aphrodisiac,” he began carefully, trying to sum up in three minutes the experience of ten years on the circuit, and distill it properly for this fellow to whom he was passing the torch, “never underestimate the value of indifference, it is, finally, the great freedom. *Try* not to be self-conscious,” he said, “or so critical. Don’t mope around looking for someone else to make you happy, and remember that the vast majority of homosexuals are looking for a superman to love and find it *very* difficult to love anyone merely human, which we unfortunately happen to be” (Holleran 1986, 229).

## **10. “Don’t take it so seriously!” L’umorismo camp in Dancer from the Dance**

Quando Malone fa a sapere a Sutherland di non essere intenzionato a portare avanti la relazione, da quest’ultimo tanto auspicata, con il plurimilionario John Schaeffer, Sutherland è irritato, non solo per una questione meramente economica (lui ha avviato Malone alla prostituzione e ne è in qualche modo il protettore), ma anche perché si

rende conto che Malone sta intraprendendo un cammino totalmente diverso da quello che ha tracciato per lui. L'irritazione è però espressa nei modi coloriti, mimetici ed eccessivi tipici del linguaggio *camp*:

“Do you quite know,” he said, “what it means to be a mother? To bring out of the womb a child, and rear this child, worrying about her teeth, piano lessons, first period? To get her the best French teacher, the best playmates, the best schools. To hope against hope that she will be beautiful and witty and wise? And then to have her reject the millionaire you’ve chosen? [...]” (Holleran 1986, 217).

Nel passo si legge un'inversione di genere, che investe sia Malone sia Sutherland, trasformati rispettivamente in una figlia e in una madre, impegnate in una disputa dovuta al fatto che la prima non vuole sottostare al volere della seconda (che ha organizzato un matrimonio di convenienza con un buon partito). Sutherland, che è stato la guida di Malone nella sua socializzazione dentro il ghetto, pensa a se stesso addirittura come madre biologica, sottolineando così ulteriormente il fatto che entrare nella comunità gay è come una rinascita in un mondo totalmente altro rispetto a quello in cui si è vissuti in precedenza, inclusa la famiglia di origine.

L'uso di un linguaggio *camp* da parte di Sutherland, attraverso l'inversione a cui si è accennato, produce degli effetti decisamente umoristici, ma soprattutto serve, come abbiamo visto, a destabilizzare determinate costruzioni sociali e certi giudizi morali sull'omosessualità. Scrive Susan Sontag in “Notes on Camp” (1964): “Homosexuals have pinned their integration into society on promoting the aesthetic sense. Camp is a solvent of morality. It neutralizes moral indignation, sponsors playfulness” (Sontag 1999, 64). L'autrice si affretta a specificare che il *camp* non è né una corrente letteraria o artistica, né una semplice tendenza sociale, ma una forma di sensibilità:

It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. [...] A sensibility is almost, but not quite, ineffable. Any sensibility which can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea

Il saggio di Sontag è stato oggetto di controversie in tempi più recenti. Gregory Bredbeck e Moe Meyer (Bredbeck 1994a; Meyer 1994a), per esempio, ritengono che la definizione di *camp* fornita dalla scrittrice sia troppo evasiva e la rifiutano in quanto

spuria appropriazione pop. Essi rivendicano per il termine il significato di una sensibilità gay politicizzata. In realtà ritengo che l'analisi di Sontag abbia dei pregi, soprattutto considerando il fatto che risale a oltre quarant'anni fa. Dollimore riprende quell'analisi, precisandone meglio il senso alla luce degli esiti critici più recenti: "It is misleading to say that camp *is* the gay sensibility; camp is an invasion and subversion of other sensibilities, and works via parody, pastiche and exaggeration" (Dollimore 1991, 311). E ancora: "camp delights in the self-same artifice which others distrust" (Dollimore 1991, 316). Questa fusione di artificio e sensibilità vira verso una sorta di scetticismo che privilegia forme di espressione carnevalesche e senza freni, che riconfigurano ciò che era ritenuto irrefutabile attraverso la critica parodica. Il concetto di parodia (cfr. Hutcheon 1991) si rivela quindi centrale e fa sì che il *camp* posseda un alto potenziale di rielaborazione sociale, culturale ed ideologica, un potenziale che si può attuare nell'attribuzione di nuovi significati all'interno di un'analisi opposta a quella dominante.

In *Dancer from the Dance* è Sutherland, con la sua vivacità e i suoi eccessi, l'epitome dell'umorismo *camp*, mentre Malone è il personaggio nostalgico, prigioniero delle rigide norme della società eteropatriarcale. Quando John Schaeffer confessa di detestare la propria omosessualità, fonte per lui di tormento e angoscia,

Sutherland was speechless at this declaration; he sat there for a moment, with the cigarette holder to his lips, perfectly still; and then he said, "Perhaps what you *need*... perhaps what you need," he said, in a speculative tone, "is a good facial." He turned quickly to his friend and said: "Oh, darling, for heaven's sake, don't take it so seriously! Just repeat after me: 'My face seats five, my honeypot's on fire'" (Holleran 1986, 51)

Nemmeno la concezione romantica dell'amore e la religione sfuggono all'umorismo caustico della *drag queen*:

"Does love mean never having to say you're sorry," he said, dabbing his upper chest with a bit of perfume, "or too sore to get fucked again?" He threw more cologne on the inside of his thighs. "I've been sitting home all afternoon hoping to receive the stigmata," he said, closing the autobiography of Saint Theresa, which he had been reading when he began his impersonation of a Neapolitan whore, "but all I got were invitations to brunch this weekend. No more quiches, please! One could die of quiches!" (Holleran 1986, 108).

Il meccanismo è piuttosto semplice a livello pratico: basta usare una proposizione disgiuntiva (“or too sore to get fucked again?”) o un’avversativa (“but all I got were invitations to brunch this weekend”), ma l’effetto è sorprendente perché produce un totale ribaltamento delle aspettative. La parodia *camp* mina le fondamenta della società borghese ed eteronormativa, decostruendole dall’interno. In questo senso Sutherland è certamente il personaggio più vicino alle teorizzazioni del *queer* dell’intero romanzo. Nonostante ricopra un ruolo importante, però, la sua non è la strategia vincente e, mentre per Malone – il personaggio nostalgico e prigioniero delle norme del mondo eterosessuale – vi è almeno una piccola speranza di felicità (seppure non si sappia bene dove), la sua vita si conclude inesorabilmente in tragedia.

## **11. Amore e morte a Fire Island**

Il titolo che Felice Picano aveva inizialmente scelto per il romanzo *Late in the Season* era *A Summer’s Lease*, dal sonetto 18 di William Shakespeare, che inizia così:

Shall I compare thee to a summer’s day?  
Thou art more lovely and more temperate.  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer’s lease hath all too short a date...  
(Shakespeare, Sonnet 18)

In tale sonetto Shakespeare contrappone l’immortalità dell’arte e dell’amore alla corrottezza della carne. Appare pertanto appropriato che nel romanzo di Picano l’amore venga a coincidere con la disperazione: almeno fin dai tempi di Shakespeare, infatti, l’amore di un uomo per un altro uomo vede incombere su di sé l’ombra della morte.

La contiguità di amore, in quanto desiderio erotico, e morte è un tema dominante anche in *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran. Già nella primissima parte del romanzo viene descritto un episodio verificatosi sulla spiaggia di Fire Island:

Not twenty feet from the steps on which I sat now, a corpse had lain all afternoon beneath a sheet because the police were too busy to remove it, and five feet away from the corpse, people lay taking the sun and admiring a man who had just given the kiss of life to a young boy. Death and desire, death and desire (Holleran 1986, 30-31).

Il brano ha un impatto fortissimo non solo per la noncuranza con cui i bagnanti prendono il sole accanto a un uomo morto, ma per il fatto che le persone che se ne stanno lì sdraiate e immobili sono potenzialmente indistinguibili dal cadavere, fatta eccezione per il lenzuolo che copre quest'ultimo. Il desiderio e la sensualità di questi uomini che danno e ricevono "the kiss[es] of life", nascondono un presagio di morte. Alla fine del romanzo Malone e i suoi amici, scrutando in mezzo alla folla i volti dei giovanissimi che sono appena arrivati a Fire Island per la prima volta, provano "an odd sensation of death, for they had all been new faces once" (Holleran 1986, 226).

In *The Violet Hour* David Bergman (Bergman 2004, 163) descrive un dipinto del 1618 di Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino, custodito ora alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma. Il quadro ritrae due giovani pastori che si imbattono in un teschio appoggiato su un muro in rovina. Incisa sulla pietra che regge il teschio si legge la scritta "ET IN ARCADIA EGO", la voce della morte che dice: "Eccomi anche qui nell'Arcadia". Si tratta della classica iconografia del *memento mori*, cioè l'avvertimento che tutti dobbiamo morire e che la morte può trovarsi anche in un luogo idilliaco. Panofsky, tuttavia, mostra come Nicolas Poussin abbia alterato tale nozione (Panofsky 1972). Per Poussin quello rappresentato non è un *memento mori*, che ricorda agli abitanti dell'Arcadia il loro inevitabile futuro, ma una quieta meditazione su un passato meraviglioso e andato ormai perduto.

Entrambe queste interpretazioni si applicano all'isola di Fire Island, in quanto ambientazione pastorale dove la morte è sempre in agguato e dove un passato idealizzato viene rievocato. Nel dipinto di Guercino, l'effetto perturbante è prodotto dal contrasto tra l'apparente immortalità della giovinezza e della bellezza, rappresentata dai due pastori, e l'austerità del teschio. Allo stesso modo, nella scena sulla spiaggia di Fire Island esso è prodotto dalla giustapposizione del cadavere coperto dal telo e dei bellissimi giovani che prendono il sole e cercano di soddisfare i propri appetiti sessuali.

Il nemico dichiarato dell'uomo, fin dall'epoca dei sonetti di Shakespeare e anche prima, sembra essere il tempo che passa irreparabilmente. A questa legge non sfuggono nemmeno gli abitanti della comunità gay, che tentano di opporvisi in ogni modo. Essere sessualmente attraenti, per gli avventori del *Twelfth Floor* e per la popolazione del ghetto gay in generale, significa vincere (almeno in apparenza e almeno provvisoriamente) la battaglia contro il tempo: "[W]hat was this room but a place to

forget we are dying? There were people so blessed with beauty there they did not know what to do with it. [...] Everyone was a god, and no one grew old in a single night. No, it took years for that to happen...” (Holleran 1986, 42).

Malone è convinto che il presagio di morte che incombe su tutti loro sia legato allo stile di vita gay, che è come “those bumper cars at an amusement park, that crash and bounce off each other [...] Like some Demolition Derby” (Holleran 1986, 228). Da puritano qual è, deve sublimare il proprio desiderio erotico – soprattutto in quanto diretto verso altri uomini – in una forma “superiore” di amore, che vada al di là della corporeità: “The life of his flesh dwindled, but his spirit ascended like the angels into a perfect love – and yet he was still stuck with his mortal body and his mortal lusts and mortal loveliness” (Holleran 1986, 244). Non riuscendo a liberarsi dai suoi desideri erotici vuole fuggire da quel mondo che inizialmente gli era parso come un paradiso e rifugiarsi in un luogo isolato; una vita spesa nell’inseguire solo il piacere senza poter realizzare il suo ideale di amore romantico è, per lui, una vita sprecata: “I am not spending next summer here. I’ll go out west, I’ll lie in a tent in Africa, I’ll do anything but waste another summer on the island”, dice a Sutherland. Quest’ultimo, però, gli risponde: “Waste? [...] Who can waste a summer on the island? Why, it’s the only antidote to death we have” (Holleran 1986, 26). Ancora una volta Sutherland si fa portavoce di una visione demistificatrice dell’ideologia dominante: non esiste un amore puro e superiore, capace di trascendere la morte. Solo Fire Island, con i suoi eccessi, la sua favolosità, la sua capacità di essere alternativa al mondo esterno, può essere il vero antidoto contro la morte.

## **12. Un orrore di libertà**

Holleran individua la scaturigine della tristezza che affligge i personaggi del suo romanzo (in particolare Malone) nella troppa libertà di cui godono: “[T]he parties, the drugs, the T-shirts, the music were as capable of giving him his happiness as this sea I sat beside now was of stinging beneath the whips that Xerxes had his servants turn on the waves for swallowing up his ships” (Holleran 1986, 34). Questa non è certamente una prerogativa degli omosessuali e della letteratura omosessuale: il reciproco elidersi di libertà e di felicità sembra infatti un *Leitmotiv* della cultura americana; bisogna



sempre trovare una via di mezzo, un compromesso, perché non è possibile essere totalmente felici e al tempo stesso completamente liberi. Tuttavia, nello specifico storico e geografico del romanzo – gli anni Settanta nel ghetto gay di New York – si può ravvisare un caso concreto di quella soverchia libertà. Holleran ci dice, per esempio, che Malone “was like an actor in his dressing room, always preparing for a performance. He was free. Free to be vain, to be lazy, to dream (Holleran 1986, 124).

In quel breve periodo (incredibilmente breve a uno sguardo retrospettivo) gli omosessuali ebbero infatti una libertà quasi senza limiti, una libertà che non era solo sinonimo di licenziosità, ma che aveva una qualità estetica: “*anything seemed possible*” (Woodhouse 2000, 122). Se per Kramer, come abbiamo visto, la libertà della comunità gay era semplice sregolatezza, per Holleran essa rappresentava al tempo stesso una tentazione e la visione di una possibilità.

Il ghetto gay è un luogo che i gay hanno scelto, ma è anche un luogo in cui sono stati relegati: il bisogno di trovare un luogo sicuro e dove sentirsi accettati (perché non lo erano nella società eteronormativa) li ha spinti a costituirsi in una comunità separata. Un tema costante negli studi contemporanei sulle politiche sessuali è la natura di questa che viene spesso percepita come un’occasione persa. Sfuggendo (o venendo espulsi) dall’incubo di un mondo eterosessuale convenzionale, in molti casi gli omosessuali ne hanno colpevolmente riprodotto le caratteristiche peggiori. Questo è anche il punto di vista di diversi personaggi di *Dancer from the Dance*, che riflettono su come la comunicazione tra gli esseri umani sia stata rimpiazzata dalla schiavitù alla ricerca del piacere e ai dettami della moda e dello stile. Nel romanzo di Holleran, tra i frequentatori della discoteca “Twelfth Floor” ve ne sono alcuni che

were never home, it seemed, but lived only in the ceaseless flow of this tiny society’s movements. They seldom looked happy. They passed one another without a word in the elevator, like silent shades in hell, hell-bent on their next look from a handsome stranger. Their next rush from a popper. The next song that turned their bones to jelly and left them all on the dance floor with heads back, eyes nearly closed, in the ecstasy of saints receiving the stigmata. They pursued these things with such devotion that they acquired, after a few seasons, a haggard look, a look of deadly seriousness. Some wiped everything they could off their faces and reduced themselves to blanks. Yet even these, when you entered the hallway where they stood to go in, would turn toward you all at once in that one unpremeditated moment (as when we see ourselves in a mirror we didn’t know was there), the same look on all their faces: Take me away from this. Or, Love me (Holleran 1986, 38-39).

La vita all'interno del ghetto sembra appiattirsi su una routine ripetitiva, in cui gli appartenenti alla comunità rimangono imprigionati. La grande libertà promessa dal movimento di liberazione si è trasformata in una prigione: “[T]hose summer taxis drove [...] like vans bearing prisoners who are being transferred from one prison to another – from Manhattan to Fire Island” (Holleran 1986, 24). E quando Malone accenna alla possibilità di andarsene, Sutherland gli risponde: “Don’t think for a moment of escaping. You can’t!” (Holleran 1986, 26).

Si è già visto in precedenza che la comunità gay, come nel caso delle chiese puritane, tende a replicare la struttura della comunità/chiesa di origine. Alle costruzioni ideologiche normative della società eterosessuale se ne sostituiscono delle altre e la vita del ghetto si configura come una “hothouse, artificial, desperate life” (Holleran 1986, 19). Tutto ritorna, come in un cerchio: se prima del coming out Malone si sentiva come un fantasma, con la sua “vera” identità resa invisibile dalla maschera di uomo borghese ed esemplare che indossava, ora, dopo aver vissuto per un po’ di anni nel ghetto, il narratore può finalmente dichiarare: “It was the perfect form of life for a ghost such as I... And ghostly I was – weak, without a will, or vision of another life – for years” (Holleran 1986, 130).

## CAPITOLO 3.

### ***The Lost Language of Cranes***

#### ***1. Da gay a queer. La narrativa di David Leavitt***

L'evoluzione culturale negli Stati Uniti ha portato a una graduale problematizzazione della nozione di identità gay. Il primo modello emerso grazie alle politiche identitarie considerava l'identità omosessuale come un'alternativa "autentica" all'eterosessualità. Successivamente il paradigma costruzionista ha posto l'accento sulla sua natura di costruzione sociale e culturale e, infine, il pensiero postmoderno ha cominciato a mettere pesantemente in discussione l'idea stessa di autenticità, tanto dell'omosessualità quanto dell'eterosessualità. È in questa fase che il lavoro dei teorici *queer*, in particolare di Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick è stato di cruciale importanza, in quanto ha portato a una riconsiderazione delle modalità (e delle motivazioni) all'opera nelle prime costruzioni dell'identità gay.

La narrativa di David Leavitt<sup>1</sup> riveste una particolare importanza in questo senso, perché l'analisi del modo in cui il tema è stato trattato nelle sue opere permette di verificare quale sia stato l'influsso esercitato dall'evoluzione del concetto di identità gay sulla letteratura contemporanea. Nei primi testi di Leavitt ci troviamo in presenza di un'identità gay ben definita che, nei lavori successivi, sembra sfumarsi sempre più per lasciare il posto a formulazioni maggiormente compatibili con gli sviluppi teorici in senso *queer*.

Non che Leavitt rappresenti esplicitamente delle "identità" *queer* (le virgolette sono d'obbligo, in quanto parlare di identità *queer* è quasi un ossimoro: la *queer theory* mette in discussione il concetto stesso di identità), tuttavia i protagonisti dei suoi lavori più recenti sono costretti a riflettere sulla perdita di un'identità gay coerente.

Leavitt, che all'inizio della sua carriera era considerato un autentico *enfant prodige* (cfr. Corona 1987; Bradbury 1992, 296; Heller 1995, 152), nel corso degli anni Novanta

è stato parzialmente svalutato, perché considerato un rappresentante di quegli autori gay *middle-class* le cui opere non rientrano nelle tendenze contemporanee della politica e della scrittura *queer* (cfr. Woodhouse 2000, 145-55). Come dice Lasse Kekki, “Leavitt belongs to the traditional gay main(male)stream of American literature” (Kekki 2003, 104).

I suoi primi lavori, come risulterà evidente dallo studio di *The Lost Language of Cranes*, appartengono alla cosiddetta letteratura gay assimilazionista, che nasce nella scia della rivolta di Stonewall e con lo stabilizzarsi del movimento di liberazione. Altri scrittori gay assimilazionisti sono il defunto Robert Ferro, Stephen McCauley, Christopher Bram, il primo Michael Cunningham. Questa tradizione rompe in modo talvolta netto con la letteratura separatista degli anni precedenti, collocando i propri protagonisti fuori dal ghetto omosessuale o addirittura in rapporto di opposizione rispetto a esso. Le storie narrate in questi romanzi puntano deliberatamente a un'integrazione nella società e descrivono spesso il personaggio gay alle prese con il fatto di dover rivelare la propria omosessualità alla famiglia, oppure con il nascere di una storia sentimentale che porterà alla formazione di un rapporto stabile e di una coppia monogama.

Le prime opere di Levitt sono state ritenute portavoce di discorsi essenzialisti o essenzializzanti. Ciò nonostante l'autore ha saputo dimostrare, soprattutto nei testi successivi, di essere ben consapevole del fatto che le identità gay sono culturalmente e socialmente costruite. Non solo, spesso la sua narrativa è riuscita a mettere in evidenza i limiti di queste costruzioni ideologiche e, talvolta, a mostrare delle possibili modalità di configurazione alternative. Gli interrogativi che emergono dalla scrittura di David Leavitt sono molteplici: “Whose gay discourse is it that gay men adopt in Leavitt’s novels? To what degree does a gay man construct his identity voluntarily? Is gay discourse maintained only in order to assimilate gay men into the heterosexual scenario?” (Kekki 2003, 104).

In questo capitolo ci si occuperà del romanzo *The Lost Language of Cranes* (1986), il primo scritto da Leavitt dopo il successo di critica e di pubblico della raccolta di racconti *Family Dancing* (1984). Lo scopo sarà quello di esaminare il modo in cui sono narrati il processo del *coming out* e la conseguente definizione di un'identità gay. Nel romanzo, inoltre, lo scrittore si serve dell'apprendimento del linguaggio come allegoria

della socializzazione nel mondo: come un bambino impara la lingua che sente parlare intorno a sé, così gli uomini gay introiettano i discorsi sull'omosessualità che circolano nell'ambiente sociale circostante.

Al centro del libro ci sono due racconti di *coming out*: il primo riguarda un giovane newyorkese di nome Philip Benjamin. Questi, dopo aver maturato la consapevolezza della propria omosessualità, comincia a viverla in modo sempre più aperto, fino a trovare il coraggio di rivelarla ai propri genitori. Questa ammissione, in realtà, porta uno sconvolgimento dentro la sua famiglia: la madre perché non è in grado di accettarla, ragione per cui diventerà sempre più fredda e distante nei confronti del figlio, il padre perché è egli stesso omosessuale e, dopo una vita trascorsa a nascondere questo segreto, deve ora fare i conti con la franchezza di Philip. Dopo una crisi iniziale sarà proprio l'esempio del figlio a spingerlo a intraprendere lo stesso percorso di *coming out*.

L'identità gay in *The Lost Language of Cranes* è rappresentata servendosi di modalità diverse, che vanno dalla descrizione dei processi di *coming out* a quella delle relazioni familiari e dei rapporti sentimentali. Una cosa è certa, però: per Leavitt un uomo gay è essenzialmente un uomo bianco, borghese, istruito e impegnato a costruirsi un'identità gay coerente e immutabile.

Il fatto che i personaggi di Leavitt cerchino di creare per sé un'identità gay fissa e definita è comprensibile, ma oggi può essere ritenuta piuttosto discutibile. Il tentativo categorico di porsi come uomini "normali" e attivi accentua, infatti, la matrice eterosessuale.<sup>2</sup> Inoltre può essere letto come uno sforzo per naturalizzare un tipo specifico (e normativo) di identità gay. Nell'esaminare i romanzi di Leavitt, tuttavia, non va trascurata la presenza, almeno sporadica, di elementi che accennano a una decostruzione dell'identità gay. Piuttosto, volendo esprimere una critica, possiamo senz'altro dire che nella sua narrativa l'ideologia che sta alla base delle discussioni sul sesso e sul genere non è né messa in discussione, né decostruita, né riconcettualizzata.

Il tentativo da parte del movimento gay, durante gli anni Settanta, di sottolineare la differenza tra comportamento sessuale e identità di genere (Segal 1990, 144-50; Butler 1992, 88-89; Altman 2001, 25) – il fatto cioè che un uomo possa avere rapporti sessuali con altri uomini senza per questo sentirsi donna – può avere portato Leavitt a valorizzare una virilità obbligatoria e a non prendere in considerazione possibili varianti. Tali problematiche sono di importanza cruciale per i personaggi di *The Lost*

*Language of Cranes*, segnati da una concezione dell'omosessualità espressa in termini eterosessuali.<sup>3</sup>

Per quanto concerne le modalità d'analisi del romanzo di David Leavitt partirò dalla visione costruzionista dell'omosessualità, introdotta negli studi gay e lesbici all'inizio degli anni Ottanta. Questo processo non è stato mai adeguatamente teorizzato e il soggetto che sta dietro la costruzione dell'identità omosessuale (con il suo sesso e il suo *gender*) non è stato messo in discussione.<sup>4</sup> È precisamente su questo punto che cercherò di giovarmi degli insegnamenti della *queer theory* e, in particolar modo, dei lavori di Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick. In *Gender Trouble* Butler sostiene che il genere è messo in scena e la sua stabilità è garantita attraverso un processo di reiterazione. Quest'ultima non dipende da un atto decisionale dell'individuo, ma è un atto performativo che si è costretti a compiere. Prosegue Butler: "In a sense all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; 'agency', then, is to be located within the possibility of variation on that repetition" (Butler 1990, 145). Questa è probabilmente la parte della teoria di Judith Butler che è stata oggetto di maggiori fraintendimenti; molti suoi interpreti l'hanno infatti banalizzata riducendola a mero volontarismo.<sup>5</sup> A un primo sguardo, in effetti, potrebbe sembrare che Butler affermi che l'imitazione è un atto volontario, ma la studiosa è tornata più volte su questo punto, chiarendo le sue intenzioni e affinando la sua teoria: non esistono solo forme imitative e ripetitive libere, ma vi sono anche molte forme di imitazione dei ruoli di genere che sono frutto di pratiche repressive e normative. Un esempio esplicativo di questo concetto, in *The Lost Language of Cranes*, è offerto dall'episodio in cui Jerene si stupisce del fatto che

after all these years of rebellion she was now finding herself thinking so much like her mother. Buying shirts at Macy's one afternoon, she had been shocked to realize how naturally she applied Margaret's standards of taste and quality (Leavitt 2005, 136).

Jerene, dopo anni trascorsi a vestirsi e a tagliarsi i capelli in modo da non risultare seducente, in quanto, nei gruppi politici a cui apparteneva, cercare di essere carine era considerato una manifestazione dell'assoggettamento della donna al dominio maschile, scopre, con suo enorme stupore, di avere talmente interiorizzato i codici del contesto sociale in cui è stata cresciuta da applicarli quasi inconsciamente.

Come Butler, anche Lee Edelman, in *Homographesis* (1994), ci ammonisce riguardo alla facilità con cui anche i discorsi degli studi gay possono produrre un'opposizione normativa tra eterosessualità e omosessualità. Edelman sostiene che il processo che porta all'emergere di un'identità sessuale presenta diversi livelli:

The underlying assumption [...] is that sexuality is constituted through operations as much rhetorical as psychological – or, to put it otherwise, that psychological and sociological interpretations of sexuality are necessarily determined by the rhetorical structures and the figural logics through which “sexuality” and the discourse around it are culturally produced (Edelman 1994, xiv).

Edelman prosegue affermando che l'omosessualità è una costruzione avente lo scopo di sostenere il carico culturale di retoricità intrinseca alla sessualità stessa. Per svelare questa costruzione propone un metodo che chiama *homographesis* e che si fonda sull'idea che sta alla base della decostruzione. L'*homographesis* pone l'accento sul riconoscimento di una differenza, “that is from the binary differentiation of sameness and difference, presence and absence: those couples wedded to each other in order to determine identity as sameness or presence to oneself” (Edelman 1994, 14). Inoltre per Edelman è indispensabile rendersi conto che l'identità gay non è una realtà coerente e stabile.

Nell'esaminare l'identità gay in *The Lost Language of Cranes* dobbiamo allora individuare i discorsi entro i quali essa è costruita e al tempo stesso quelli in cui è riposizionata. Per quanto riguarda i primi, essi devono essere letti in un contesto più ampio di idee riguardo alla formazione della psiche. Così, mentre Edelman si concentra sulla produzione della differenza omosessuale, Butler, in *The Psychic Life of Power* (1997), si chiede quale forma psichica assuma il potere. Secondo Butler il termine *subjection* sta a indicare sia il processo di assoggettamento al potere sia quello di formazione della soggettività, cioè del divenire soggetti. Ognuno concorre a creare le forme del potere che in parte subisce, senza esserne consapevole. Lo fa consegnando la propria possibilità soggettiva a qualche processo cooperativo o istituzionale e così facendo diviene soggetto riconosciuto, ma anche assoggettato (Butler 1997b).<sup>6</sup>

È evidente che la nozione di assoggettamento/soggettivazione proposta da Butler è presente nei romanzi di Leavitt. Tuttavia, invece di soffermarsi sui meccanismi del potere, i narratori dei suoi libri sembrano preoccuparsi maggiormente delle

rappresentazioni degli spazi discorsivi in cui l'identità gay è inserita. Sebbene noi sappiamo che non vi è alcun soggetto essenziale e coerente di per sé, i protagonisti dei primi lavori di Leavitt sembrano dare per scontato che questo esista e preceda la costruzione di un'identità gay: non si accorgono perciò di ripetere degli atti prodotti dall'esterno e infinitamente reiterati, anche se, come in *The Lost Language of Cranes*, vi sono spesso interstizi e crepe dentro i quali è possibile scorgere la costruzione del soggetto attraverso i discorsi circostanti.

## **2. Omosessualità e stereotipizzazione**

Tradizionalmente una delle caratteristiche principali dell'omosessualità è stata la sua segretezza. In diverse epoche la *closetedness*, il fatto di non rivelare la propria omosessualità e di passare da eterosessuali, è stata una strategia per evitare insulti e attacchi omofobici; il *closet*, d'altra parte, in molti casi non ha fatto che alimentare lo stereotipo secondo cui gli omosessuali avrebbero un'identità segreta e compirebbero atti misteriosi che sostanziano la loro identità sfuggente. Owen, in *The Lost Language of Cranes*, non riesce più a sostenere il tipo di vita che ha sempre condotto, il fatto di doversi fingere eterosessuale e di nascondere a tutti la propria omosessualità. Perfino trovarsi dentro casa sua gli risulta insopportabile.

The apartment was the place where he was afraid [...] the threat was obscure. It hid like a coward, refused to show its face. He could not name it. He grew so anxious he had to flee into the open placelessness of the city, where, if not safety, he found at least the company of other scared strangers (Leavitt 2005, 20).

Questi estranei spaventati, la cui compagnia è un sollievo per Owen, sono abituati a dissimulare la loro identità. Sono una "brotherhood", quasi una sorta di setta occulta; si camuffano e si comportano in modo sfuggente, come se fossero agenti segreti impegnati in qualche missione speciale:

There was a brotherhood of middle-aged men who wandered on Sunday afternoons, looking at one another gravely across streets, never nodding. [...] All of them had hats bent over their faces, downcast eyes suggesting secrets. They all had secrets (Leavitt, 2005, 20).



In precedenza Rose, dopo aver incontrato per puro caso Owen, impegnato nella sua *flânerie* domenicale, aveva riflettuto sul fatto che in ventisette anni di matrimonio “this is the first time I’ve seen what he looked like when he thought I wasn’t there, the first time I’ve stumbled on the life he leads alone” (Leavitt 2005, 18).

Un altro stereotipo che ha a lungo dominato (e tuttora domina) i discorsi sull’omosessualità è quello dell’effeminatezza. Richard Dyer ci ricorda che già agli inizi del ventesimo secolo Magnus Hirschfeld cercava di determinare il “tipo omosessuale” sulla base di caratteristiche fisiche (Dyer 1993, 31-38). “It is worth remembering – osserva Lasse Kekki – that the avoidance of imaginary feminine features has been an obsession among both heterosexual and homosexual men” (Kekki 2003, 115). Tale ossessione si basava sul fatto che in molte società, se non nella maggior parte, le donne erano (sono) oppresse e avevano (hanno) uno status sociale inferiore rispetto agli uomini. Poiché si riteneva che la presenza di alcune caratteristiche fisiche femminili potesse indicare l’omosessualità di una persona (Sedgwick 1994, 215-16), molti uomini gay – avendo introiettato i codici eteropatriarcali secondo cui le donne erano esseri inferiori – cercavano di modellare la propria persona in modo da non vedersi attribuire tali caratteristiche.

I romanzi di Leavitt contengono molti esempi di stereotipizzazione omofobica. Nel suo saggio su come gli stereotipi operano nella *fiction* Richard Dyer chiama coloro che appartengono a un gruppo dominante di una determinata società “tipi sociali” (*social types*) e coloro che sono emarginati “stereotipi” (*stereotypes*) (Dyer 1993, 14). La nozione di stereotipo di Dyer è particolarmente rivelatoria:

Although constructed iconographically similarly to the way stereotypes are constructed (i.e. a few verbal and visual traits are used to signal the character), social types can be used in a much more open and flexible way than can stereotypes. This is most clearly seen in relation to plot. Social types can figure in almost any kind of plot and can have a wide range of roles in that plot (e.g. as hero, as villain, as helper, as light relief, etc.), whereas stereotypes always carry within their very representation an implicit narrative (Dyer 1993, 14-15).

Secondo Dyer gli stereotipi possono essere impiegati per segnalare la presenza di una minoranza sospetta e tale strategia può portare alla formulazione di categorie artificiali (Dyer 1993, 16). Non deve sorprendere che gli omosessuali siano stati rappresentati in

letteratura come stereotipi. Gli stereotipi tendono infatti a creare delle opposizioni gerarchiche, delle dicotomie come quella tra *machos* e *sissy boys* (Solomon 1997, 120).

A partire dagli anni Settanta gli attivisti gay e gli studiosi hanno cominciato a mettere in discussione gli stereotipi sugli uomini gay. Il primo passo è stato quello di sottolineare che l'omosessualità non è "scritta sul corpo" come sostenuto dai discorsi anatomico-fisiognomici dell'Ottocento.

I romanzi di Leavitt sono stati pubblicati dopo la metà degli anni Ottanta; è importante ricordare che la *gay clone culture*, con la sua valorizzazione del gay *macho*, è iniziata negli anni Settanta, in un'epoca in cui lo stereotipo voleva che gli omosessuali fossero effeminati. L'equazione tra omosessualità ed effeminatezza era perciò divenuta qualcosa da evitare assolutamente. Questo passa anche nella cultura popolare (basti pensare al gruppo musicale dei Village People) e, in particolare, nell'iconografia e nella cinematografia porno gay. È proprio l'immaginario pornografico a formare i gusti di Owen che "ran to very masculine men with chiselled faces and hairy chests, although it was something of a joke to claim he had any "taste" in men at all. He knew which images on a screen or in a magazine excited him; that was all" (Leavitt 2005, 127). Questa sua preferenza è confermata dal fatto che, quando telefona a un numero erotico, Owen sceglie di parlare con un uomo che impersona un cowboy rude e *macho* ed eccita i suoi clienti maltrattandoli e promettendo loro del sesso (seppure solo telefonico) selvaggio e senza smancerie.

Nemmeno Philip è esente dal tentativo di evitare lo stereotipo dell'effeminatezza, che porta però a perpetuare una visione gerarchica per cui il gay dall'aspetto e dal comportamento maschili è visto in una luce più positiva, mentre il gay dai modi femminili è considerato in modo totalmente negativo. In un passo che rimanda alla tipica fantasia sul ragazzo della porta accanto, in cui un adolescente sente il bisogno di una vicinanza e di un'intimità erotica con un altro senza per questo essere ritenuto omosessuale, ci viene detto che Philip, da ragazzo, godeva di una certa popolarità grazie al fatto che il suo aspetto esterno non tradiva la sua omosessualità:

Something about his very ordinariness, the fact that nothing in his appearance betrayed his homosexuality, made him attractive to other young men; he was the childhood neighbor they'd dreamed of jacking off with in bunk beds and usually that was all they wanted (Leavitt 2005, 32).

Anche oggi, nonostante la corrente prevalente nel mondo accademico sia quella che ritiene l'omosessualità una costruzione sociale e culturale, su di essa si proietta l'ombra del pensiero essenzialista. L'idea che un omosessuale effeminato sia meno accettabile di un gay dall'aspetto e dagli atteggiamenti virili ha radici incredibilmente profonde ed è la dimostrazione di quanto sia difficile evitare le gerarchizzazioni anche all'interno di un gruppo marginalizzato e di quanto sia forte la tendenza tra i gay a cercare l'accettazione e l'integrazione. A tale scopo è necessario sottolineare la differenza tra pratica sessuale e identità di genere al fine di dimostrare che non tutti gli omosessuali sono delle checche.

La stereotipizzazione del corpo è solo una delle strategie per descrivere le sessualità altre. Come testimonia David Bergman, la rappresentazione degli omosessuali è consistita generalmente in una lunga sequela di insulti:

Otherness was not a homosexual invention; the term was applied to gay men by the discourse of heterosexuality. Indeed, heterosexual discourse calculated and labeled the homosexual with all the permutations of otherness. He was *not* Christian, *not* natural, *not* manly, *not* a woman, *not* of the heterosexual's country or region or continent, *not* human, *not* animal, *not* even to be named (Bergman 1991, 31).

David Halperin ha così riassunto, ironicamente, il discorso sull'omosessualità:

As constructed by homophobic discourse, "the homosexual" is indeed an impossible – and, it now appears, fatally – contradictory creature. For "the homosexual" is simultaneously (1) a social misfit, (2) an unnatural monster or freak, (3) a moral failure, and (4) a sexual pervert. Now it is of course impossible, under a post-Kantian system of ethics at least, for anyone to be all of those things at the same time – to be for example both *sick* and *blameworthy* in respect of the same defect – but no matter: such attributes may be mutually incompatible in practical, that is to say political, terms" (Halperin 1995, 46).

Gli interventi polemici di Bergman e Halperin ben illustrano gli stereotipi adoperati per rappresentare gli omosessuali, anche nella narrativa (perfino in quella esplicitamente omosessuale). Negli ultimi decenni le cose sono lentamente cambiate e i romanzi di Leavitt non seguono più questo schema, anche se il potere dei codici convenzionali fa ancora sporadicamente capolino nella sua narrativa.

### 3. *Il coming out e il discorso del closet*

Tra gli stereotipi narrativi ricorrenti e in fase di graduale cambiamento vi è la figura del messaggero (Kekki 2003, 24). Tale personaggio appare tradizionalmente all'inizio dei romanzi di formazione gay, i cosiddetti *coming-out novels*. Il protagonista incontra una persona la cui omosessualità è palese e ritratta negativamente. Questo personaggio, solitamente effeminato e grottesco, capisce immediatamente la "verità" riguardo al protagonista. Il prototipo per questo tipo di personaggio è il vecchio dandy di *Tod in Venedig* di Thomas Mann, mentre nella letteratura americana possiamo ricordare il clownesco personaggio di David in *Giovanni's Room* (1956) di James Baldwin oppure, più recentemente, Rashid in *The Blue Star* (1985) di Robert Ferro:

A few weeks after I arrived, a Moroccan homosexual checked into the Bardolini, exotic and effeminate, the first such person I had seen at close range. In the evenings Rashid appeared at dinner wearing kohl on his eyes, discreet but discernible, and belladonna in them, he subsequently explained, which gave them a bright, bluish, myopic, doll-like gleam that was quite unnatural and mystifying. He wore also scent, and the kind of fine silk tops one's mother would wear in the 1970s (Ferro 1987b, 7).

Il messaggero si comporta in modo ostile e ritiene che il fatto di essere al corrente del segreto dell'omosessualità del protagonista gli consenta di accedere alla sua interiorità:

[He] too was seated at a table alone but came over to mine at the first opportunity, choosing me out of all the others naturally and automatically, as though attracted I feared by a spoor, a sign, a physical invitation. This was embarrassing. What had he seen, I wondered, to choose me? What did it mean to the other diners that we sat, nightclub fashion, as in the whirling vortex of scandal?

I knew I was not like Rashid, but I knew I was not completely unlike him. I knew I would never wear eye makeup, but I was already conscious of the fact that I had appealing eyes, meaning they were a sexual tool I might use, if not to the same exaggerated degree (Ferro 1987b, 7).

Rashid ha compreso immediatamente che Peter, il protagonista del romanzo di Ferro, potrebbe essere gay e lo ha scelto come suo commensale in mezzo alla moltitudine dei clienti della pensione Bardolini. La prima preoccupazione di Peter è di non venire in alcun modo accomunato a lui. Si chiede se emani qualche odore o presenti qualche segno visibile che abbia permesso a Rashid (e possa consentire anche agli altri) di riconoscere la sua omosessualità. Osservando quest'uomo dall'aspetto così insolito

riconosce delle differenze (“I would never wear makeup”), ma anche delle somiglianze (gli “appealing eyes”).

Il personaggio del messaggero tenta spesso di sedurre il protagonista e di indurlo a intraprendere un viaggio (letterale o metaforico), che si conclude solitamente nella tragedia o nella morte. In questi casi la letteratura rafforza implicitamente la tendenza della società a fare degli omosessuali degli emarginati.

David Leavitt, all’epoca in cui scrive *The Lost Language of Cranes*, sembra ritenere che anche i romanzi possano essere dei cattivi messaggeri. Ne sono un esempio le opere di Robert Ferro e di Andrew Holleran. Nella sua introduzione a *The Penguin Book of Gay Short Stories* dedica molte pagine a una critica di questi due autori, colpevoli di descrivere un mondo in cui “only the most exceptionally beautiful among gay men were entitled to erotic fulfillment”, lasciando alle persone non attraenti “no choice but to salivate in the wings” (Leavitt 1994, xviii). In una lettera privata scritta a David Bergman, Leavitt confessa:

My reaction to reading *Dancer from the Dance*, as a young man, was one of sheer horror: the world it described seemed so alienated, so artificial; worst of all, it seemed to be a world in which boys like me were doomed to spend our lives pining after physically beautiful men who would ignore and reject us. I needed to read, at that point in my life, something more along the lines of *The Folded Leaf* or Sanford Friedman’s *Totempole* or even *A Boy’s Own Story*, which for all its nastiness is both gorgeously written and aggressively honest (Bergman 2004, 22).

Le critiche mosse da Leavitt a Holleran e Ferro nascono, secondo Bergman, dalla convinzione di Leavitt che la letteratura debba dare dei consigli ai lettori giovani e meno giovani alle prese con il *coming out* (Bergman 2004, 22).<sup>7</sup> In realtà, molto più probabilmente rappresentano la reazione di un giovane scrittore a un mondo rappresentato come limitato, esclusivo, poco attraente e stereotipato. È per questo motivo che *The Lost Language of Cranes*, pur non contenendo alcuna figura di messaggero, si propone esso stesso come tale – ma in chiave positiva – con lo scopo di fornire un supporto nel cammino verso la consapevolezza e l’accettazione di sé.

Il processo del *coming out* ricopre un ruolo cruciale nella costruzione dell’identità gay e compare spesso nei romanzi di David Leavitt. Ed Cohen ha incluso *The Lost Language of Cranes* nella categoria della letteratura del *coming out* insieme a *A Boy’s Own Story* (1982) di Edmund White, *The Family of Max Desir* (1983) di Robert Ferro e

*Blackbird* (1987) di Larry Duplechan.<sup>8</sup> Secondo Cohen un elemento tipico della narrativa del *coming out* è la sua retrospettività, di cui troviamo un esempio in questo passo del romanzo di Leavitt:

Jessica [...] had taught Jerene how to make love with her tongue and fingers and hips. They did this most nights when Jerene stayed over now but were only just beginning to gain a consciousness – that they were lesbians – a realization to which Jerene’s first reaction was, “Of course. That’s how it is. I’ve known it all along” (Leavitt 2005, 60).

Il *coming out* dei personaggi di *The Lost Language of Cranes* è descritto secondo le modalità tipiche delle politiche dell’identità degli anni Ottanta, che mettevano in rilievo la responsabilità degli uomini gay di identificarsi come tali. In particolare il *coming out* di Philip avviene ai tempi dell’università ed è politicamente connotato: ammettere pubblicamente il proprio orientamento sessuale è come fare ammenda per i secoli di silenzio a cui gli omosessuali sono stati costretti dalla società omofobica:

In college he had come out late, but with a bang. He was earnestly political, and felt guilty for his years of closetedness, as if somehow he had been personally responsible for the oppression of untold numbers of gay men and women. To make up for the enormity of his cowardice, he told everyone he knew, sometimes approaching near-strangers on the streets of the campus and saying, “Hi – I just wanted to let you know, I’m gay!” to which the bewildered respondent, usually a serious-minded female graduate student who was still trying to remember his name, would stutter something like, “Oh – how nice for you!” smile, and turn away (Leavitt 2005, 33).

L’esperienza di Philip è parallela a quella di Jerene, che “went to N.Y.U. Separated, finally, from her parents, she started to attend meetings of the Afro-American Women’s Caucus, the Lesbian Caucus, the Radical Women of Color Caucus” (Leavitt 2005, 61). Jerene, lesbica e afroamericana, si trasferisce a New York perché la Grande Mela consente maggiori libertà rispetto alla provincia e a un ambiente familiare conservatore. Una volta giunta nella città per antonomasia, si unisce a numerosi gruppi per la rivendicazione dei diritti civili, dove ancora una volta l’esperienza dell’alterità razziale – come abbiamo visto anche nel caso del Violet Quill – è accomunata a quella dell’alterità sessuale. Alla visione radicale e liberazionista incarnata da questi gruppi si oppone quella moderatamente riformatrice e, in realtà, profondamente reazionaria di cui è portavoce il padre di Jerene:

“And do you really think,” her father asked [...], “that such isolationism will do anyone any good?” It was an old argument, one they’d had many times before. “First the black movement,” Sam uttered, gazing disconsolately into his plate. “Now the black *women’s* movement. I know it’s not a popular opinion, Jerene, but I just don’t see the point of this separatism.”

Then he told her again that you had to work through the system to change it from inside, etc. “We’re all human,” he concluded triumphantly (Leavitt 2005, 62-63).<sup>9</sup>

In risposta a un simile discorso, sei mesi dopo Jerene

made a special trip home to tell them that she was a lesbian. For years afterwards she would wonder why she did it – whether it was, as she told herself then, an act of political integrity, motivated by her real need to be honest with her parents; or whether it was revenge she was really after – revenge, and liberation (Leavitt 2005, 63).

Molto più complesso è il *coming out* di Owen, che appartiene a un’altra generazione e che, essendo sposato, vive un dramma coniugale che è paragonabile a quello raccontato in *The Fall of Valor* (1948) di Charles Jackson.<sup>10</sup> Per analizzarlo possiamo servirci delle categorie individuate da David Bergman in *Gaiety Transfigured* (1991) per descrivere l’esperienza gay: alterità, permanenza, genuinità e uguaglianza.<sup>11</sup>

All’inizio di *The Lost Language of Cranes* scopriamo che l’esperienza gay di Owen, il padre di Philip, non presenta nessuna delle caratteristiche elencate da Bergman. Ci sono solo alcuni riferimenti ironici al processo di acquisizione di consapevolezza, quando Owen legge una biografia fittamente annotata di Lytton Strachey: “There is no sound but that of pages turning, bodies shifting, an occasional stretch. ‘Two hundred pages to go’, says Owen. He is reading a densely footnoted biography of Lytton Strachey” (Leavitt 2005, 5).<sup>12</sup> Owen è un “normale” marito eterosessuale le cui esperienze gay si limitano a delle sortite in un cinema a luci rosse, senza che per questo lui si consideri gay. L’identità di Owen e il suo desiderio non sono connessi, ma il *coming out* del figlio Philip dà avvio anche al suo. Alla fine del romanzo l’omosessualità di Owen è pienamente realizzata ed egli si identifica come gay.

Leavitt ci presenta, quindi, due racconti di *coming out*, che coinvolgono entrambi Owen. Il primo è quello che ruota intorno alle sue camminate solitarie per la città e alle sue visite al cinema porno *Bijou*. Queste fanno parte dell’esperienza dell’omosessualità tipica della sua generazione e rappresentano il processo di iscrizione di Owen nel linguaggio dell’omosessualità messo a disposizione dalla società in tempi più lontani rispetto a quelli in cui vive Philip:

“I started going to the Bijou and other porn theatres when I was thirty,” he said. “Boy, was I scared the first time I went – but also excited. Because what those men were doing on that screen – that was what I wanted to do, what I’d always wanted to do. And they did it so naturally, so willingly. They weren’t shy or scared. They weren’t worrying about whether it was wrong. It’s strange, but those porn films were kind of healing for me. Everyone thinks pornography is alienating, and I guess it is, but for a man who’s as scared as I was – well, it was telling me what I felt wasn’t so wrong, and that I wasn’t alone in feeling it. They weren’t saying, Don’t push it out of your mind. Revel in it. Celebrate it.” He smiled. “The way those men made love,” he said, “there was rebellion in their eyes” (Leavitt 2005, 305).

Il secondo racconto è una versione più moderna del *coming out*, quella che Owen sperimenta grazie al figlio.

La confessione di Owen a Philip è un’eccellente dimostrazione di come la costruzione di un’identità gay positiva sia diventata realizzabile solo negli ultimi decenni:

“You’re probably wondering,” Owen said, “how long I’ve known. And the answer is, like you, all my life. But when I was growing up, things were different, Philip. Oh, some people managed, I suppose, even though it meant sacrificing your family, your career – everything. It was a disease, you see. So I married your mother and hoped it would go away. I really did hope that” (Leavitt 2005, 304-305).

Philip, che vive in un’epoca diversa e in un contesto discorsivo differente, si oppone con tutte le forze a questo genere di esperienza dell’omosessualità:

“I mean, what do you want?” he asked. “That I should marry a woman I’m not the least bit sexually attracted to? who makes me feel nothing sexual, just anxiety because I’m feeling nothing sexual? Okay. Say I do. Maybe we *can* have sex once in a while, if I think about men while we’re doing it. And maybe she won’t notice when I stare at men in the street. But in the long run – think of the wear on that marriage. Is it fair to her, when she could be married to a man who really could love her sexually? And more important, would it be fair to me, when I could be with someone I did love sexually?” He shook his head. “If I were to wake up thirty years from now and look back and see I’d wasted my life – well, it would be awful. Because it’s important, Mother. My sexuality, my attraction to men, is the most crucial, most elemental force in my life, and to deny it, to pretend it wasn’t there because I was afraid of what people would think – that would be a tragedy.” “Most people,” Rose said, “would consider a homosexual life a tragedy – the bars and all” (Leavitt 2005, 167-68).

Owen riflette sulla sua vita, su tutte le domeniche trascorse al *Bijou*:



He tried to think how many Sundays he had done just this – come back from one or another pornographic movie theatre, purged (for the moment) of a week’s tension, a week’s need, and imagined that in a single afternoon the hell had been flushed from his life. Safe at home, he would feel the sort of relief that a child feels when he commits some act of petty theft and is not caught. [...] Yet each week, it seemed the hell would begin creeping back a little earlier, after just a day, an evening, an hour. With it came desire of a sort he had never imagined possible, and the only thing that kept him from going back to the theatre during the weeks was his immense fear of being seen. [...] First he had been satisfied with the films alone; then a quick handjob in the back row; then, over the years, being sucked, sucking, fingers up his anus; once, a muffled attempt at penetration. Sometimes his repulsion at his own actions was so great that he would find himself spitting onto the sidewalk, over and over, desperate to get that taste out of his mouth. Each week he wanted more (Leavitt 2005, 47).

Il suo desiderio e le sue azioni non giungono a produrre l’atto discorsivo che definisca un’identità. Solo con la sua rivelazione, prima a Rose e poi a Philip, “it was as if Owen were giving birth to something with his words, something that was determined to fight its way out of him” (Leavitt 2005, 305).<sup>13</sup>

Leavitt ritrae i personaggi in quella fase della vita in cui la loro omosessualità è ancora un segreto. Secondo Sedgwick la definizione di se stessi come gay all’interno di un processo di *coming out* rivela l’esistenza di un divario temporale tra la nominazione e il divenire soggetto.<sup>14</sup> Il narratore di *The Lost Language of Cranes*, osserva infatti che, quando Philip era un ragazzino, i suoi compagni erano soliti chiamarlo “faggot”, ma curiosamente l’uso di tale termine non corrispondeva a un’etichetta, in quanto “neither he nor they ever connected the word with any reality” (Leavitt 2005, 72). Da un lato possiamo sapere che una persona è omosessuale e lasciare che questa conoscenza non venga esplicitata; dall’altro lato alcuni uomini gay si trovano di fronte alla constatazione che altri hanno discusso apertamente della loro omosessualità senza che loro lo sapessero, talvolta quando nemmeno loro si percepivano come omosessuali (Butler 1997a, 31).<sup>15</sup> In quest’ultimo caso, gli altri hanno già determinato l’identità della persona senza la sua approvazione. Quando Philip cresce le sue compagne di scuola intuiscono che è omosessuale e ne parlano tra loro, senza che lui sia giunto ancora a una piena consapevolezza. Nel tentativo inconscio e disperato di non ammettere la propria omosessualità, Philip chiede a ben diciassette ragazze di mettersi con lui; l’ultima è la giunonica Donna.

“Oh, Philip!” Donna said. “You asked seventeen girls. Seventeen.”  
“Would you think about going with me?”

“Philip!” they all shouted, exasperated. “Boy, are you stupid,” Donna said. “You really don’t get it, do you? Well, I’ve put in my bit. The rest you have to figure out yourself” (Leavitt 2005, 74).

Philip cresce, va all’università e fa il *coming out* con compagni, amici e poi colleghi di lavoro, ma è la confessione ai genitori che rappresenta una vera e propria epitome della dicotomia tra sapere e non sapere. Infatti, sia il padre sia la madre di Philip sanno che lui è gay e lui sa che loro sanno, ma tale conoscenza viene manifestata solo nel momento dell’esplicita rivelazione. La situazione è complicata dal fatto che Owen continua a tacere la propria omosessualità. Dopo aver detto ai genitori di essere gay Philip esprime il desiderio che la loro famiglia non abbia segreti:

It’s really a question of secrets. I know it must be a shock to you that so much of my life I’ve had to keep secret from you. I mean, I know all kids keep secrets from their parents. But usually those secrets don’t make up such a huge part of their lives. Well, I decided it wasn’t fair to any of us. No more secrets. No more (Leavitt 2005, 164-65).

La reazione di Rose, la madre, è totalmente opposta: “I don’t believe that just because something’s a secret it therefore by definition has to be revealed [...]. Keeping certain secrets secret is important to – the general balance of life, the common utility” (Leavitt 2005, 167). Viene qui palesata un’ambiguità nei confronti del *coming out*, che non necessariamente è incoraggiato o auspicato. Come Rose dice a Philip: “You seem to believe [...] that talking about it necessarily makes something better. You seem to believe that confessing and opening up is always the answer. But I’m not so sure” (Leavitt 2005, 266). Anche dove esiste uno stimolo a uscire allo scoperto, vi sono allo stesso tempo delle pressioni in senso contrario.

Nel romanzo di Leavitt è necessario considerare il *coming out* più come un atto reciproco che non come un gesto unilaterale, un processo complesso che si basa su una doppia volontà.<sup>16</sup> Il *coming out* è ancora più complicato se la famiglia preferisce che si mantenga il segreto; è molto difficile per un giovane rompere il silenzio se percepisce che i suoi preferirebbero tenere nascosta la sua omosessualità.

Nel caso di Owen, egli ha a disposizione tre diverse opzioni. La prima è quella che prevede il ricorso alla pornografia e all’oscurità (e alla clandestinità) dei cinema a luci rosse; la seconda possibilità è il *coming out* sulla scorta di quello del figlio; la terza opzione è il silenzio e la conservazione dello *status quo*. Owen vive una condizione che

corrisponde perfettamente alla descrizione del *closet* fatta da Eve Kosofsky Sedgwick: “‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it” (Sedgwick 1990, 3). Il *coming out* di Philip provoca una forte reazione emotiva in lui, una reazione che ne rivela la vera posizione e che è un autentico *shock* per Rose: “Then the truth hit her with all the irrevocable force of revelation. She felt for balance against the door” (Leavitt 2005, 172). Rose non rivela al marito di essere a conoscenza del suo segreto e lo lascia nell’incertezza. Alla fine, quanto l’argomento viene affrontato apertamente, si scopre che ciascuno di loro sapeva che entrambi sapevano:

“Well,” he said. “How much have you figured out?”  
She closed her eyes, let the silence stretch out as long as she could bear,  
and then she turned to him and said, “Everything” (Leavitt 2005, 279).

La scena mette in evidenza il divario temporale che intercorre tra il sapere e il nominare, in altre parole tra il discorso e la formazione del soggetto. Per esempio, Philip, da ragazzo, tenta di adeguarsi all’ortodossia e di sfuggire alla classificazione imposta dall’uso del termine “omosessuale” o “gay”.<sup>17</sup>

Other boys routinely called him “faggot” or “fairy,” though he hardly fit the stereotype of the sensitive, silent, “different” boy who knows how to sew, is friend with the teacher and subject to colds. Rather, Philip epitomized what happened when that quiet, unusual sort of boy tried to plow his way back into the exclusive and cruel society of children, becoming, as Philip did, a loudmouth, a clown, foolish in his zeal to be likable, gullible in his need to be wanted (Leavitt 2005, 72).

Come detto in precedenza, Philip non presenta caratteristiche esteriori che lo qualificano come gay, omosessuale, checca o che dir si voglia. L’impiego sistematico, da parte dei compagni, dei termini “faggot” e “fairy” lo spinge però a comportarsi in modo tale da risultare gradito e da farsi accettare dagli altri. Il lasso temporale che intercorre tra la conoscenza e la nomina sembra allora fungere da momento di sospensione prima che il soggetto assuma un’identità gay stabile e inscritta nell’individuo.<sup>18</sup>

### 3.1 Le lingue perdute

David Leavitt usa la metafora dell'apprendimento del linguaggio e delle lingue perdute per descrivere il modo in cui gli individui gay apprendono i discorsi prodotti dall'ambiente sociale e culturale che li circonda e se ne servono per costruire le proprie identità.

Nel primo capitolo, quello intitolato "Voyages", Jerene, l'amica e coinquilina di Eliot descrive il contenuto della propria tesi di dottorato, a cui lavora da sette anni e il cui titolo è "The Phenomenon of Invented Languages" (Leavitt 2005, 49). In particolare la giovane sta scrivendo un capitolo in cui viene raccontata la storia di due gemelle che avevano inventato un proprio linguaggio:

I don't know if you've heard of the case, but after they were discovered there was a big debate over whether they should be separated and forced to learn English, or kept together and forced to learn English, or kept together so the language could be studied. As you can probably guess, the social workers won out, for the good of the children. I suppose it was the right thing.

[...] For days and days afterwards, of course, they probably cried, probably spoke the language to themselves and wondered why no one responded. After a while they lapsed into silence. And then they began to adjust. Bit by bit they started to pick up the new language (Leavitt 2005, 50-51).

Quello che viene descritto è, di fatto, un processo di assimilazione, che funge da utile metafora per descrivere i meccanismi iterativi descritti da Judith Butler, che portano alla costruzione di identità apparentemente stabili attraverso la ripetizione e l'imitazione. Il processo è linguistico. Una lingua autonoma – il linguaggio dell'omosessualità – viene dapprima ridotta al silenzio e successivamente reinscritta nel linguaggio eteronormativo, perché ciò, apparentemente, è la soluzione migliore per l'individuo. Jerene nutre dei dubbi in proposito: "I've decided to focus this chapter not on the language itself, but on the response, which is in a sense more central to my thesis: what it means that a private, invented language must be sacrificed 'for the good of the child'" (Leavitt 2005, 51). È veramente fare il bene del bambino (dell'individuo gay) costringerlo a un processo di integrazione e di adeguamento? O è piuttosto un bene per la società, che rimuove così ogni possibile componente eterodossa? Jerene sembra propendere per la seconda ipotesi. Per lei la scomparsa di un linguaggio rappresenta sicuramente una perdita, una forma di appiattimento:

Still, when I think of what could have been learned... There are tapes of them talking, you know. The sounds are like nothing you've ever heard before, nothing you could even imitate. It makes me sad. It seems to me the world has enough lost languages (Leavitt 2005, 50).

L'accento è posto sulla convenzionalità tanto del linguaggio quanto delle formulazioni discorsive delle identità, prodotti di specifici contesti storici, sociali e culturali e da questi inevitabilmente influenzati e forgiati. Jerene si chiede "if people invent languages the same way, if in a different kind of world the twins' language could have flourished, could have become the language of a culture. [...] The language had to die. It's the integration of those little girls which is pertinent" (Leavitt 2005, 52). Non è un difetto intrinseco dell'omosessualità a renderla marginale, ma la sua debolezza discorsiva, il fatto che i discorsi dell'ideologia dominante, quella eteronormativa, siano più forti. Come la lingua delle gemelle, anche il linguaggio autonomo e separato dell'omosessualità, in un altro contesto, avrebbe potuto essere il discorso dominante, la lingua di una cultura, ma in quello attuale deve essere sacrificato in nome dell'integrazione.

L'arbitrarietà del linguaggio consente anche a coloro che detengono il potere di servirsene per svolgere delle funzioni repressive:

language can begin as a very arbitrary thing. A woman was committed to a mental hospital for something like forty-eight years because the doctors said she 'babbled.' and then it turned out she was a Ukrainian immigrant. No one at the hospital recognized that she was speaking Ukrainian (Leavitt 2005, 51).

È grazie a questo meccanismo che l'omosessualità, inserita nei discorsi della medicina, della religione e della legge, è stata giudicata, regolamentata, classificata di volta in volta come peccato, malattia o crimine.

Il discorso sulle lingue perdute prosegue, poi, nel brevissimo quarto capitolo (solo tre pagine) intitolato "The Crane-Child". Jerene trova in una rivista un articolo che racconta la storia di un infante, indicato con il nome di Michel, figlio di un'adolescente ritardata, la quale lo ha dato alla luce dopo essere rimasta incinta in seguito a uno stupro. Fino all'età di due anni circa il bambino ha vissuto con la madre in un appartamento che si trova accanto a un cantiere edile. Ogni giorno la ragazza va e viene dall'appartamento,

persa nel proprio mondo e accorgendosi a malapena dell'esistenza del bambino, che rimane spesso da solo. I vicini sono allarmati per le urla, ma quando bussano alla porta la madre solitamente non è in casa. Poi i pianti cessano e gli inquilini del palazzo, preoccupati, chiamano la polizia e i servizi sociali. Quando questi arrivano, trovano il bambino nel suo lettino, intento in un gioco che, in principio, non riescono a comprendere: guardando fuori dalla finestra solleva le braccia, poi le muove bruscamente e si arresta; si solleva sulle gambe ossute e poi si lascia cadere; emette degli strani versi, come uno stridio nella gola. Poi gli assistenti sociali guardano fuori dalla finestra e vedono le gru nel cantiere. Così capiscono: il bambino sta osservando la gru più vicina alla finestra e la sta imitando. Lo portano via, ma lui piange, perché non vuole abbandonare la sua amata gru. Anni più tardi Michel è ormai un adolescente e vive in un istituto per disabili mentali. Si muove come una gru, fa i rumori di una gru e nonostante i medici gli mostrino molte immagini e giocattoli, reagisce solamente alle immagini delle gru e gioca solo con le gru giocattolo. Solo le gru lo rendono felice e per questo è conosciuto come il "bambino-gru".

L'interrogativo che continua ad assillare Jerene di fronte alla storia è:

What did it sound like? What did it feel like? The language belonged to Michel alone; it was forever lost to her. How wondrous, how grand those cranes must have seemed to Michel, compared to the small and clumsy creatures who surrounded him. For each, in his own way, she believed, finds what it is he must love, and loves it; the window becomes a mirror; whatever it is that we love, that is who we are (Leavitt 2005, 177).

Se il bambino-gru è una metafora dell'omosessuale, allora questo racconto sta ancora una volta a rappresentare il modo in cui gli uomini gay, pur essendo in grado di formulare un linguaggio in sintonia con le proprie esperienze, siano invece costretti ad adeguarsi al linguaggio della società eterosessuale, finendo così non solo per essere costruiti da esso, ma anche per introiettarlo e riprodurlo.

Leavitt ha dichiarato che la storia del "bambino-gru" è un adattamento di un caso clinico descritto in un articolo dello psichiatra canadese François Péraldi (Heller 1995, 162-63; cfr. anche Knights 1999, 197-98 e Harned 1994, 41-42). L'aspetto più interessante di tale articolo risiede nell'affermazione di Péraldi che il paziente, apparentemente psicotico, era in realtà essenzialmente sano.

Da buon lacaniano, lo psicoanalista aveva inizialmente ritenuto che lo sviluppo del bambino si fosse arrestato in una fase pre-linguistica, lo stadio dello specchio. Péraldi e il suo staff cercarono di trattare il paziente secondo i precetti della psicoanalisi ortodossa. Il fallimento dei loro tentativi li costrinse però a riconsiderare radicalmente le proprie supposizioni (Péraldi 1978). Servendosi del racconto del bambino-gru, Leavitt sembra pertanto criticare coloro che considerano l'omosessualità e il suo linguaggio delle forme sessuali e discorsive immature, da curare e da educare per ricondurle nell'ambito della "normalità".

#### **4. David Leavitt e la famiglia americana**

Oltre al *coming out*, Leavitt dà grande importanza alla rappresentazione delle relazioni intergenerazionali nell'ambito della famiglia e al ripensamento del significato di questa istituzione sociale, una delle più salvaguardate e protette negli Stati Uniti.<sup>19</sup> Sebbene la famiglia sia stata considerata il naturale fondamento dello stile di vita americano, è importante ricordare che di fatto la nozione di famiglia americana è il prodotto di un'idealizzazione. Sono stati i puritani a creare il prototipo della famiglia *all American*. Le loro tradizioni e i loro principi sono stati importati dal vecchio continente e anche l'idea della grande famiglia coloniale deriva da lì.

L'ideale di famiglia è stato ulteriormente rafforzato agli inizi dell'Ottocento, quando la famiglia è divenuta un'unità più isolata e ristretta, con il padre al lavoro fuori casa e la madre rinchiusa tra le pareti domestiche. Le due costruzioni mitiche della borghesia emergente, la "vera donna" (*true woman*) e l'"uomo comune" (*common man*) ne sono l'epitome. Come afferma Carroll Smith-Rosenberg, queste idee furono prodotte al fine di assicurare che le nuove strutture economiche e sociali della *middle class* "were in fact timeless, rooted in the biology of man's competitive and woman's nurturant natures" (Smith-Rosenberg 1986, 40). In seguito, e soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale, l'ideologia della vita domestica è stata fatta coincidere con il concetto di famiglia tradizionale.

Nei decenni più recenti diversi studiosi hanno dimostrato che tale famiglia tradizionale non è altro che un mito. Non c'è mai stata una famiglia "tradizionale", "buona", "ideale", "americana" (cfr. May 2001). Infatti, come sostenuto da Elaine Tyler

May, “the myth of the American family may be more relevant to current political debates than the reality of American families” (May 2001, 5-6). La critica principale rivolta alla famiglia tradizionale americana riguarda il fatto che essa giustifichi e perpetui una rappresentazione convenzionale dei ruoli di genere: gli uomini sono il sostegno economico della famiglia e le donne le guardiane morali e le prestatrici di cure. Leavitt è ben consapevole di questo fatto, come dimostra il fatto che quando Philip si reca a casa dei suoi genitori per la cena con Winston Penn, trova la madre intenta a cucinare e a rassettare la cucina, mentre alla TV “Wilma Flintstone was giving a speech about how a woman’s proper place was really in the home” (Leavitt 2005, 264). L’accostamento delle due immagini rivela quanto Rose sia prigioniera di un ruolo culturalmente imposto.<sup>20</sup>

L’ideologia di base che sta dietro l’odierna concezione di famiglia nasce in un contesto tipicamente WASP: bianco, anglosassone, protestante e borghese. Sebbene la famiglia WASP sia l’icona della *all-American family*, non esiste di fatto nulla di simile nella realtà. Secondo Robert F. Winch ci sono solo due eccezioni: le famiglie afroamericane e le famiglie mormoni. Entrambe avrebbero una “vera” origine statunitense, in quanto create sul continente americano (Winch 1971, 73).<sup>21</sup> Le tipologie delle famiglie afroamericane sono state create con la forza, come risultato della schiavitù a cui i neri d’America sono stati soggetti, mentre la famiglia mormone è nata in un contesto religioso. Winch, tuttavia, esclude dalla tradizione americana (e si tratta di un’esclusione incredibile) le concezioni di famiglia dei nativi americani. Di fatto la famiglia americana non è unica, ma copre un ampio spettro di tipologie, con origini etniche differenti e con notevoli possibilità di variazione.

Dobbiamo tenere a mente che per gli immigrati era principalmente la famiglia, e non la comunità, a offrire sicurezza e supporto. Per gli immigrati ebrei questo divenne evidente durante la grande ondata migratoria tra il 1881 e il 1922. Il divario temporale che separava l’arrivo dei nuovi immigrati provenienti dall’Europa dell’est da quello delle prime generazioni di ebrei tedeschi benestanti, che si erano stabiliti negli Stati Uniti molto tempo prima, apparve così ampio che i nuovi immigrati non poterono contare sull’aiuto dei loro “simili” nel lungo viaggio “from the shtetl to suburbia” (Gittleman 1978, 126). Questo può contribuire in parte a spiegare l’importanza della famiglia nella tradizione ebraica americana e, in particolare, il ruolo prominente della



madre. Mi sono soffermati su questo punto perché, nonostante nei suoi romanzi i riferimenti alle origini ebraiche siano scarsi, David Leavitt è uno scrittore ebreo ed è cresciuto in tale contesto culturale.

A partire dagli anni Sessanta il movimento femminista e la crescente tendenza delle donne a lavorare fuori casa hanno messo in questione il mito della famiglia americana convenzionale. È seguita una reazione maschilista contro il femminismo nel corso degli anni Ottanta, quando la politica dei conservatori ha rafforzato la nozione convenzionale e misogina della famiglia (cfr. Faludi 1991). Nonostante i valori conservatori siano ancora in auge, le nuove statistiche parlano di una realtà differente. La famiglia americana è andata incontro a importanti cambiamenti nel corso degli ultimi decenni. Un numero sempre crescente di persone vivono da sole, le dimensioni delle famiglie sono diminuite con il crollo del tasso delle nascite e le cosiddette “nuove famiglie” o “famiglie non convenzionali” si stanno diffondendo sempre più. Proprio questi cambiamenti, in particolare quelli riguardanti il ruolo della madre, fungono da sfondo per le descrizioni di interni famigliari dei romanzi di Leavitt.

Recentemente il termine “famiglia” è stato usato tra i non eterosessuali per denotare qualcosa di più ampio della famiglia nucleare tradizionale. I termini più comunemente applicati al nuovo tipo di famiglie sono *chosen family* e *created family*. In particolare le famiglie create da uomini gay o donne lesbiche hanno ampliato il raggio della famiglia americana. Tra le opere letterarie che mostrano questa svolta vi sono il dramma *Torch Song Trilogy* (1982) di Harvey Fierstein e il musical *La Cage aux Folles* (1983) di Jerry Herman e Harvey Fierstein, basato sull’omonima commedia teatrale francese, nonché sul film da essa tratto.<sup>22</sup>

Anche la narrativa di Leavitt occupa un posto importante nella riconfigurazione a livello narrativo della famiglia americana (Heller 1995, 53). Nella tradizione letteraria gay la famiglia e il passato del protagonista occupano solitamente un posto marginale. I personaggi gay sono costretti a lasciare le case della loro infanzia o a dimenticare il loro passato e, in seguito, non hanno accesso alla vita familiare tradizionale o a famiglie di alcun altro tipo. La letteratura gay è stata spesso il luogo dove venivano rappresentati sentimenti di solitudine e di emarginazione. Questo, come abbiamo visto, è il caso di *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran, dove il *coming out* comporta l’abbandono dell’ambiente familiare e la radicale rimozione dalla propria vita di genitori, fratelli,

amici e di tutti coloro che facevano parte della vita precedente. Ed è anche quello che accade a Jerene quando rivela ai propri genitori adottivi di essere lesbica.

“Are you finished?” Sam asked her when she had been silent for a few seconds.  
“Yes, I’m finished.”  
“Then I will say to you this,” he said, turning around. “I will say I would rather you’d told me you were dying of terminal cancer.” [...]  
“Dad,” she said. “How can you say that? how can you just stand there and say that to me?”  
“You’ve been a disappointment all along to us, trouble every step of the way. And now to come home with this – this filth, this abomination. What do you expect me to do, just sit back and smile?”  
“It’s like a death,” Margaret murmured softly from the sofa, between sobs.  
“As if she’s died.”  
“Mom!” Jerene said. “Dad! I’m still me. I’m still your daughter, your Jerene. Please! I’m trying to be honest with you, to tell you the truth for once.”  
Her father turned from her, looked once again out of the window. “You’re not my daughter,” he said. “Thank God for that, if nothing else. You’re not my daughter” (Leavitt 2005, 63).

In generale la letteratura ha implicitamente rafforzato il mito secondo cui non è possibile che vi sia un membro gay in una famiglia felice (Bergman 1991, 196). Questa concezione è ben descritta in *The Lost Language of Cranes*, dove infine è rovesciata da Philip nella conversazione che ha con la madre:

“Most people,” Rose said, “would consider a homosexual life a tragedy – the bars and all.” She turned to face him. “What happens when you’re my age? It’s one thing to do what you want when you’re young. But later. To be alone. No family.”  
“I don’t intend to be alone,” Philip said. “I intend to be with my lover. And anyway, gay people can have families too. More and more, gay men and lesbians are finding ways of having children, either through adoption –”  
“And what kind of life would that be for a child?”  
“A fine life,” Philip said (Leavitt 2005, 168-69).

Il romanzo di Leavitt presenta un nuovo punto di vista riguardo alla famiglia americana tradizionale. Come Carlton Smith e Deborah Paes de Barros osservano, *The Lost Language of Cranes* si occupa di creare uno spazio omoerotico all’interno della sfera domestica (Smith; Paes de Barros 1995, 5). Carol Iannone nota, inoltre, che nel romanzo i genitori affidatari di Eliot sono presentati come un’alternativa alla tradizionale famiglia nucleare americana (Iannone 1987, 59-60), mentre Dana Heller definisce Eliot e la sua famiglia “the fulfillment of Philip’s longing for gay romance, a fairy tale come true” (Heller 1995, 155). Di fatto l’infanzia di Eliot come figlio in affido

di una coppia di uomini ha rappresentato per lui un'esperienza totalmente diversa rispetto a quella di Philip e per lui la necessità di fare il *coming out* si sarebbe presentata solo se fosse stato eterosessuale:

The thing is, with Derek and Geoffrey, I'd only have had to come out if I was straight. Come to think of it, I don't think I ever actually did come out to them. I just remember, when I was twelve or so, Derek walking into my room and finding me making out with Timmy Musseo. And he just said excuse me and closed the door (Leavitt 2005, 64).

Nel caso di Eliot i genitori biologici non sono in primo piano ed egli si rifiuta persino di parlarne. Le sue esperienze infantili, in quello che a qualsiasi ragazzo gay potrebbe sembrare il paese delle meraviglie, suggeriscono che la definizione dell'identità coincide con il processo di iscrizione del soggetto in un universo discorsivo: l'ambiente, la lingua che un bambino apprende, forgia il suo carattere e il suo essere. Paragonata alla famiglia di Eliot, quella di Philip sembra isolata e disfunzionale, con la madre lasciata sola nella non conoscenza:

As he grew older, Rose seemed to know less and less about him. He was industrious and diligent, and spent his evenings in his room, working on exhaustive projects. Early on he had his stuffed animals arranged in his room according to a precise and private geography. Later, he became fascinated by road maps and would draw elaborate plans for imaginary cities and suburbs. Then he created a whole series of subway systems with numbered, named, and color-coded lines, and would toil for hours striving to make a perfectly proportional map. He never shared these projects with his parents unless they asked him to. He seemed to have no real need for their attention or approval. He took care of himself (Leavitt 2005, 90-91).

In realtà, mentre cerca di agire nel modo più eterosessuale possibile e di tenere segreta la propria omosessualità a sua madre, Philip finisce per allontanarsi e alienarsi da lei. Rose è confusa e Philip continua a nascondersi:

When Philip remembered his adolescence, he remembered the hidden parts. Hiding had been so important, so essential a part of his life, that even now – grown-up, more or less, and living on his own – he still kept every book with the word “homosexual” in the title hidden, even in his own apartment (Leavitt 2005, 71).

Poiché alla fine i membri della famiglia perdono la capacità di comunicare l'uno con l'altro, non rimane alcun tipo di unità familiare. Il comportamento convenzionale porta a un risultato paradossale: Philip diventa un estraneo nella sua stessa famiglia. Quando

Philip e i suoi genitori interpretano la parte di una “normale” famiglia eterosessuale finiscono per allontanarsi l’uno dall’altro: ecco il prezzo da pagare affinché la società eterosessuale possa preservare i suoi principi fondanti. Il giudizio che Leavitt esprime sulla “normale” famiglia eterosessuale è tanto sottile da passare spesso inosservato. Egli, invece, è un eccellente osservatore di questa istituzione e dei suoi meccanismi (Kekki 2003, 141). In *The Lost Language of Cranes* si ritrova la critica alla famiglia tradizionale americana incarnata dai Wingfield in *The Glass Menagerie* (1945) di Tennessee Williams. Il riferimento al dramma di Williams è peraltro esplicitato nel romanzo. Mentre Winston, il collega di cui Owen si è invaghito, sta riaccompagnando a casa Philip dopo un’imbarazzante cena a casa dei genitori di quest’ultimo, Philip dice: “I wasn’t thinking of a blind date so much as the gentleman caller in *The Glass Menagerie*. I imagined you must have felt like the gentleman caller, you know – just a normal person coming into a family madhouse” (Leavitt 2005, 285), al che Winston risponde: “Really? [...] I suspect all vaguely intellectual families are secretly worried that they’re the Wingfields. It’s a universal American condition” (Leavitt 2005, 285). Quando leggiamo di Owen, delle sue lunghe passeggiate e dei pomeriggi trascorsi al cinema a luci rosse, non possiamo fare a meno di ripensare a Tom Wingfield.

#### **4.1 Madri e figli**

Mettendo in primo piano la famiglia nei suoi romanzi, Leavitt introduce un elemento di innovazione nella tradizione della letteratura gay. In questo paragrafo mi concentrerò in particolare sulla relazione tra madre e figlio, nel contesto delle teorie psicoanalitiche degli anni Cinquanta e Sessanta, che incolpavano le madri dell’omosessualità dei figli.

In *The Lost Language of Cranes* la rabbia e l’incertezza della madre di Philip sono accuratamente descritte, dal che potremmo dedurre che i romanzi di Leavitt non contribuiscano alla misoginia generalmente attribuita alla letteratura gay. A uno sguardo più ravvicinato, tuttavia, ci rendiamo conto che la descrizione dei personaggi femminili, specialmente le madri, si limita a una riscrittura dei ruoli convenzionali e oppressivi di madri incapaci di far crescere e di lasciare liberi i propri figli. Ciò nondimeno le affermazioni di Eve Kosofsky Sedgwick riguardo alla figura della madre onnipotente “profoundly rooted in twentieth-century gay male high culture, along the whole

spectrum from Pasolini to David Leavitt” (Sedgwick 1990, 248-49) sembrano eccessive, almeno per quanto concerne Leavitt.

Secondo quanto sostenuto da Mun-Hou Lo, la forma di misoginia che ritrae la madre come una figura onnipotente e come la colpevole dell’omosessualità del figlio ha origine negli scritti di Freud e in particolare nei già citati *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* e in *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci* (1910); soprattutto, però, ha pesato lo studio psicoanalitico del 1962 di Irving Bieber *Homosexuality: A Psychoanalytical Study of Male Homosexuals*. Bieber sottolineava lo stretto rapporto esistente tra madre e figlio durante l’infanzia e il ruolo ricoperto dalla figura di un padre distante (Lo 1995, 441-42; Harned 1994, 46; cfr. cap. 1, 16). Le teorie di Bieber erano strettamente legate al contesto della società americana del dopoguerra, quando, dopo lo sforzo bellico, le donne furono costrette a tornare al loro ruolo di casalinghe. Rose appartiene a questa generazione e riassume in sé le frustrazioni delle casalinghe bianche e borghesi degli anni Cinquanta e Sessanta.<sup>23</sup> Joe Harned e Mun-hou Lo affermano che Leavitt incolpa inconsciamente le madri delle preferenze sessuali dei figli (Lo 1995, 462; Harned 1994, 46). Harned sottolinea come in *The Lost Language of Cranes* Philip sia dipendente da Rose e sembri seguirne le orme. Diventa infatti un *copy editor*, come la madre, e si innamora di Eliot, il cui padre affidatario non è altri che Derek Moulthrop, l’autore di una serie di libri per bambini di cui Rose si era occupata, con grande entusiasmo, come correttrice di bozze; Rose li aveva poi regalati a Philip da bambino, ed egli li aveva adorati (Harned 1994, 46). L’identità di Philip non si basa sul presupposto di un sé unitario, ma è costruita attraverso l’imitazione inconscia dei suoi genitori.

Un altro discorso entra in gioco nella costruzione dell’identità gay di Philip, quello sulla “bontà isterica” (*hysterical goodness*), che potrebbe anche essere definita come l’attitudine, e l’abitudine, psichica a rimproverare se stessi.<sup>24</sup> In tale discorso non è importante che la madre sia la causa oppure no dell’omosessualità del figlio, ma che il figlio sin dall’infanzia abbia cercato di guadagnarne l’approvazione, rimanendo sempre frustrato a causa della sensazione di incompetenza.<sup>25</sup> Quando Philip rivela a Rose di essere gay, indica nel timore di deludere la madre il motivo del ritardo con cui ha fatto *coming out* con i genitori:

This isn't something new. I've been out at work and to my friends for a long time now. Just not to you. I don't know why. I guess I've been scared of disappointing you. I wanted to wait until I felt my life was good enough so that I could show it to you and not be ashamed. I wanted to wait until I could show you that a homosexual life could be a good thing (Leavitt 2005, 164).

La conseguenza di questo meccanismo psicologico è la ricerca, da parte di Philip, almeno inizialmente, della compagnia, dell'amicizia o dell'amore di personalità forti. Ne è un esempio la sua totale ammirazione e dedizione nei confronti di Eliot, al quale chiede continuamente delle conferme del suo amore. Ciò è connesso a delle esperienze negative del passato, dovute a un'approvazione instabile e incostante da parte di Rose. Il tentativo di guadagnarsi l'approvazione della madre, si trasforma in un comportamento forzato, una ripetizione nevrotica di una routine, la bontà isterica.

## 4.2 Padri e figli

In *The Lost Language of Cranes* Philip sembra condurre Owen, il padre, verso una maggiore apertura e consapevolezza riguardo alla propria omosessualità. Da questo punto di vista il romanzo di Leavitt rappresenta una novità. Infatti, nella tradizione letteraria gay il ruolo del padre è stato raramente discusso. Di solito i protagonisti o sono separati dalle loro famiglie oppure l'enfasi maggiore ricade sulla madre.

David Bergman ha studiato i rapporti tra padri e figli nella letteratura gay, ma non ha parlato di David Leavitt. Si è occupato, invece, principalmente di *Nocturnes for the King of Naples* e *A Boy's Own Story* (1982) di Edmund White. Bergman osserva che, a differenza dell'immagine del padre distante offerta da Irving Bieber nel suo studio sull'omosessualità, gli anonimi narratori dei romanzi di White sono in un rapporto di vicinanza con i loro padri e ne sono addirittura eroticamente attratti (Bergman 1991, 192-96).

In Leavitt il rapporto tra padre e figlio è ritratto in modo ancora diverso. Se è vero che Owen sembra essere un padre distante per Philip, le motivazioni non sono quelle addotte da Bieber. La sua apparente freddezza, piuttosto, è da attribuire al segreto della sua omosessualità e al timore che qualsiasi manifestazione d'affetto per il figlio possa essere fraintesa per qualcos'altro.

He was afraid that if he got too close to his son, things might rub off on Philip –things he preferred not to name. Thus the distance between them grew rather than shrank, as Philip got older. There was no tension, no suppressed anxiety; there was just miles and miles of nothing. And that was as it should be. For if they had been closer, then, if Philip ever found out the truth about Owen, he'd have interpreted his father's affection as something sick, something perverse. But if there was no overt affection, if he stayed at a distance – well, then what could Philip accuse him of? Only of staying at a distance. And there was nothing ignoble in that (Leavitt 2005, 125).

La preoccupazione di Owen testimonia quanto sia radicato il pregiudizio che tende a mettere sullo stesso piano e a identificare l'omosessualità e la pedofilia. In realtà Owen non prova alcun interesse erotico nei confronti del figlio, così come Philip non è attratto dalla figura paterna. Inaspettatamente, tuttavia, la prima esperienza sessuale di Philip gli richiama alla mente il padre. Quando un uomo più vecchio tenta di sedurlo in un cinema, egli ricorda un episodio dell'infanzia: "The man removes his hand and zips Philip's fly, as his father zipped his fly after helping him to pee out of it when he was five. They were in Europe, then, on a mountaintop. All around was air and snow and green, green hills" (Leavitt 2005, 80). I ricordi dell'infanzia, l'estraneo che lo sta toccando e il film porno che scorre sullo schermo si fondono nella sua mente:

The man pats Philip's stomach. Keeping his eyes closed, Philip is still five years old, and he is still on the mountaintop near Lausanne, and his father is pointing to the distant village where they are staying. He opens his eyes. Faces now. A man with a beard sits on a diving board and caresses the crotch of his blue Speedo. Nearby, a blond boy watches him and does the same. They stare at each other, their eyes never moving (Leavitt 2005, 80).

La scena giunge al culmine, con l'attore più vecchio che dice al giovane: "Come to Daddy, boy" (Leavitt 2005, 80).

Questo episodio nella sala cinematografica può essere letto in diversi modi. Secondo un'interpretazione il seduttore potrebbe essere il padre di Philip, stabilendo così una sorta di contro-complesso di Edipo, il che spiegherebbe perché il desiderio di Philip sia così tormentato. In altre parole, il desiderio omosessuale si dimostra minaccioso e proibito quando il seduttore richiama alla mente il proprio padre (Kekki 2003, 154). Un'interpretazione alternativa enfatizza la somiglianza tra le esperienze gay del padre e del figlio: entrambi hanno i loro primi incontri omosessuali dentro dei cinema porno. Nel calore e nell'oscurità di queste sale, gli spettatori non hanno identità e rimangono

anonimi: “He has his money counted out in his front pocket, no wallet in his back pocket. Nothing for pickpockets, no identity. He is no one” (Leavitt 2005, 77). L’anonimato, garantito dal fatto di non portare con sé dei documenti di identità, fa sentire i personaggi al sicuro.

### 4.3 Miti delle origini

In *The Lost Language of Cranes* vi sono due uomini gay nella stessa famiglia. Questo punta ancora una volta in direzione delle teorie della natura ereditaria dell’omosessualità. Rose non può fare a meno di pensare a se stessa come alla causa dell’omosessualità del figlio:

It was the invisible that worried her. Did she bear some extra chromosome, she wondered sometimes, some bizarre, deleterious gene, emit some strange pheromone that made men love other men? Looking at her face in the mirror she tried to see the flaw in her face, the gap between the teeth, tried to recognize herself as evil (Leavitt 2005, 208-209).

Nel romanzo, di fatto, il discorso sulle cause dell’omosessualità è ancora presente. Nel capitolo intitolato “Myths of Origin”, infatti, Leavitt ironizza sulle teorie che vanno alla ricerca di simili spiegazioni, mostrando quanto tali speculazioni siano ridicole e irragionevoli: l’omosessualità non è l’esito di un certo tipo di educazione, di un’etnia, di una classe. L’ironia con cui il tema è trattato si trasforma in tono quasi comico quando Rose cerca di capire come gestire la situazione in cui si è venuta a trovare, la scoperta cioè che sia suo figlio sia suo marito sono gay:

Where could she go? Probably to her cousin Gabrielle in New Jersey. And yet she knew Gabrielle was a bargainer. She would not accept no questions asked. Intimacy would be the price Rose would pay for being put up, even for a short while, because Gabrielle would not let her go until she had told her. and now she tried to imagine telling her, tried to imagine what the words would sound like, how she’d phrase it, the perverse freak accident of fate, the terrible coincidence (or was it a coincidence?): her husband and her son. Either, separately, had been the subjects of books, television movies, talk shows; both together was the stuff of tabloids, with headlines blaring above ugly lime-green and red photographs of movie stars: N.Y. WOMAN DISCOVERS HUSBAND AND SON SHARE SICK SEXUAL SECRET (Leavitt 2005, 272-73).



Come spesso accade nella letteratura gay, il tono serio viene sovvertito; è tuttavia insolito che Leavitt permetta alla madre, l'unico personaggio eterosessuale, di usare uno stile autoironico che richiama alla mente il *camp*, tipicamente associato alla sottocultura gay.

## **5. La fine del camp**

Un termine spesso adoperato per indicare l'esperienza dell'alterità omosessuale è "camp". Secondo Bergman, il *camp* rispondeva alla necessità di nascondere le allusioni omosessuali ai lettori eterosessuali in modo però da consentire ai lettori gay di riconoscerle (Bergman 1991, 18). Il *camp* è stato estremamente popolare nel corso degli anni Settanta, ma negli anni Ottanta questa nozione non è stata quasi mai impiegata nella ricerca specialistica. Tuttavia, come mostrano alcuni scritti teorici relativamente recenti, essa potrebbe rivelarsi uno strumento utile per comprendere come siano cambiate le pratiche discorsive di un gruppo marginalizzato come quello gay.

Tradizionalmente il *camp*, che non è necessariamente un sinonimo di omosessualità, è stato definito come un'estetica dell'esagerazione, della teatralità, dell'ironia e dell'umorismo. Il termine "High Camp" è stato coniato da Christopher Isherwood nel suo romanzo *The World in the Evening* (1954), ma il *camp* è diventato ampiamente conosciuto grazie al famoso saggio di Susan Sontag "Notes on Camp", di cui si è discusso nel secondo capitolo di questa tesi. Durante gli anni Settanta, all'epoca della politica dell'identità gay impostasi dopo la rivolta di Stonewall, il *camp* ha continuato a essere uno stile artistico, ma si è passati dall'estetica seria, colta e un po' *old-fashioned* dell'epoca precedente (High Camp) alla sensibilità ironica e umoristica della cultura pop. Nel corso degli anni Settanta il *camp* è divenuto un modo di guardare il mondo. Alla sua luce i valori veri e sublimi potevano apparire ridicoli (Dyer 1992, 138). Da allora Sontag, come abbiamo visto, è stata oggetto di aspre critiche in quanto si è ritenuto che abbia depoliticizzato il termine. Il *camp* ha cominciato a denotare un atteggiamento e uno stile aristocratici, cinici o ironici (King 1994, 23).<sup>26</sup> Recentemente alcuni teorici hanno sostenuto che il *camp* ha anticipato il *queer*. La posizione del *camp*, scrive Alexander Doty, è "in some way non-, anti-, or contra-straight: it is queer" (Doty 2000, 83).

La rivolta di Stonewall e la libertà che essa ha consentito hanno reso sempre più superfluo, nella letteratura gay, l'uso dello stile *camp*: la possibilità di essere franchi e diretti ne rende inutile l'allusività. Leavitt, per esempio, in *The Lost Language of Cranes* ironizza sull'elegante e sofisticato mondo del *camp* quando descrive l'infanzia di Eliot. Nelle parole del narratore la casa in cui quest'ultimo viveva è come il paese delle meraviglie di qualunque ragazzo gay (Leavitt 2005, 112-13). Il padre affidatario è un famoso scrittore di libri per bambini che vive con un altro uomo. Philip guarda una fotografia di Eliot da bambino, vestito con una camicia alla marinara al lido di Venezia e più tardi Geoffrey racconta a Philip la loro vita a quell'epoca:

We had quite a house in those days. People in and out all the time, sleeping on the living room couch. Never any shortage of friends for Eliot. Why, Anais Nin bounced him on her knee, Djuna Barnes read him bedtime stories, e. e. cummings played trucks with him. Even Mr. Malcolmson here. He used to babysit for Eliot all the time, stay with him when Derek and I were away (Leavitt 2005, 149).

Il vecchio e sofisticato mondo *camp* è scomparso. Quella descritta da Leavitt è un'altra New York; la città non è più come dopo la seconda guerra mondiale. Per i genitori di Eliot, vissuti ai vecchi tempi, in un'atmosfera rassicurante che ricorda l'*high camp* di Isherwood, New York è diventata ora un luogo strano e terribile. Il divario generazionale diviene palese quando Derek e Geoffrey visitano un bar gay insieme a Eliot e Philip. Geoffrey dice laconicamente a Philip: "I think we're going to be going now. It's been fun but it's a little past our bedtimes" (Leavitt 2005, 154). Questo divario può essere interpretato come un punto di svolta nella cultura gay statunitense: la generazione di omosessuali a cui appartengono i personaggi di Eliot e Philip non richiede un'estetica *camp*. Non solo ne ignora lo stile, ritenuto datato, ma ne rifiuta anche la componente radicale, cioè la capacità di denaturalizzare i ruoli di genere e la loro relazione con la sessualità gay. Al fine di affermare uno stile di vita gay normalizzato e neutralizzato, Philip e Eliot devono negarne le componenti *camp*, che, come scrive Jonathan Dollimore, trasformano il *gender* in una questione estetica:

Common in aesthetic involvement is the recognition that what seemed like mimetic realism is actually an effect of convention, genre, form, or some other kind of artifice. For some this is a moment of disappointment in which the real, the true, and the authentic are surrendered to, or contaminated by, the factitious and the contrived (Dollimore 1991, 311-12).

In breve, il *camp*, con le sue componenti radicali, non fa parte dell'identità gay che Philip e Eliot rappresentano.

La rappresentazione del divario generazionale nel romanzo di Leavitt introduce, paradossalmente, un elemento di continuità: come lettori non ci troviamo scaraventati in una realtà totalmente decontestualizzata, ma possiamo scoprire i cambiamenti avvenuti nella storia letteraria e dentro il movimento di liberazione omosessuale. Gli attivisti e i pionieri di Stonewall ritengono che le generazioni dei tardi anni Settanta e degli anni Ottanta vivano in una sorta di vuoto intellettuale e che abbiano tradito il loro passato:

Now they sat in Derek Moulthrop's living room, drinking coffee, and John Malcolmson, whom Philip had not counted on, explained why in his opinion Philip's was a generation of greedy cowards, without principle, and why, for him, the world had practically ended in 1977. And Philip, in response, recounted how, coming back, the gay alumni at his college were moved to tears by the sight of a thousand pink balloons released into the sky, and all the eager-eyed young people cheering loudly in pink triangle T-shirts. "Balloons," John Malcolmson said, sinking resignedly into the velvet couch, "what are balloons? I'm talking about revolution – real revolution. We gave you the chance to take over, and look what you did instead – just slid right inside the status quo" (Leavitt 2005, 149-50).

Di fatto non è così. Non si è trattato di un tradimento. Le generazioni post-Stonewall hanno semplicemente rinnovato il movimento gay. Negli anni Settanta, il movimento per l'orgoglio gay ha creato le basi per le politiche dell'identità. Gli anni Ottanta, segnati dalla tragedia dell'AIDS, hanno sottolineato l'importanza della solidarietà interna alla comunità gay. L'epoca conservatrice di Reagan ha visto emergere gruppi come ACT UP, che ha segnato il cammino per l'emergere del movimento Queer Nation. Il tentativo, negli anni Novanta, di trasformare il *camp* in una parodia e un'ironia radicali è il riflesso dei cambiamenti nella politica gay. Di conseguenza, come osserva Doty,

Camp's tone is a mixture of irony, affection, seriousness, playfulness, and angry laughter. Camp's politics can be reactionary, liberal or radical depending on the example you are considering and your ideological agenda as a reader. But one thing about camp is certain – at least for me: Camp is queer. There is nothing straight about camp (Doty 2000, 82).

## 6. *Questi amori così uguali...*

La filosofia che sta dietro alla modalità con cui Leavitt ritrae i rapporti sentimentali tra individui gay è svelata dal titolo del suo secondo romanzo, *Equal Affections*. La tendenza a costruire dei rapporti di equità e di fiducia fa parte dello spirito degli anni Ottanta e del culto delle relazioni stabili e monogame impostosi dopo la comparsa dell'AIDS: "couples formed; fear became an indirect route to monogamy and, sometimes, to happiness" (Leavitt 2005, 235).

L'idealizzazione delle relazioni gay è stata tale che David Bergman, per esempio, sostiene che ciò che rende speciali le relazioni gay rispetto a quelle eterosessuali è il fatto che non vi si riscontrano ruoli culturalmente predefiniti. Teoricamente il punto di partenza in una relazione tra due uomini è di parità, o perlomeno la meccanica della distinzione dei ruoli sessuali è diversa da quella delle relazioni eterosessuali (Bergman 1991, 30-43). Nella narrativa di Leavitt questa condizione di uguaglianza e reciprocità è certamente desiderata, al punto che Philip ricorda di aver confessato una volta ad un fidanzato: "[M]y great fantasy of domestic happiness would be if we put all our underwear in the same drawer and got them mixed up so we couldn't tell whose was whose" (Leavitt 2005, 68). Non si tratta però di qualcosa di predeterminato, ma deve essere conquistata e, nel caso di Philip ed Eliot, ciò non accade.

La descrizione di Philip ne enfatizza la non autosufficienza, che si traduce nel bisogno cieco di avere una relazione sentimentale. Ci viene, infatti, detto che "[h]e had done more for boyfriends who deserved less, arranging his life around their more important lives, making his first priority men for whom he was fourth or fifth at best" (Leavitt 2005, 27).<sup>27</sup> Anche da adulto sembra perseverare in questa sua abitudine; la relazione con Eliot, infatti, finisce perché questi lo accusa di averlo idealizzato. La mancanza di autostima di Philip distorce la relazione ed Eliot ritiene di essere diventato solo un'illusione: "But, Philip, [...] that's been the problem, don't you see? You don't trust yourself enough to trust *us*. So I can't help but wonder, has it really been me you've been loving? Do you even really know me, know anything about me?" (Leavitt 2005, 157).

In *The Lost Language of Cranes* la soluzione per tale cieca dipendenza è la proiezione. Dopo che Eliot ha lasciato Philip, quest'ultimo ha una serie di brevi

avventure, finché incontra Rob, un ragazzo molto insicuro che si innamora di lui. Philip però riversa su di lui la propria frustrazione e lo tratta nello stesso modo in cui è stato trattato da Eliot: “The oppressed, once again, became the oppressor” (Leavitt 2005, 197), conclude ironicamente il narratore.

È inoltre opportuno osservare come la formazione di una coppia gay si serva della matrice eterosessuale offerta dal contesto culturale e sociale di appartenenza.<sup>28</sup> In un passo di *The Lost Language of Cranes* vediamo Philip ed Eliot che si risvegliano dopo aver fatto l'amore e aver passato la notte insieme. Ad un certo punto Philip, alzatosi per andare in bagno, si accorge che nel lavandino ci sono dei piatti sporchi.

Then he noticed the clock. “Oh God,” he said and put his hand on his forehead to steady himself. “It’s four o’clock. Did we sleep all day? I’ve got to do these dishes.” Standing before the sink, he ran water, squirted pink detergent onto a sponge, and started to scrub (Leavitt 2005, 26).

Eliot però richiama a letto Philip. “‘Come back to bed,’ Eliot said. ‘I think I have to do these dishes.’ ‘Philip, come back to bed’” (Leavitt 2005, 26). In questo siparietto, che mette in scena l'ossessione casalinga di Philip, che deve a tutti i costi pulire i piatti, e la risolutezza da *macho* con cui Eliot richiama a letto il suo fidanzato, sembra di vedere replicati certi scenari, anche un po' stereotipati, dell'immaginario eterosessuale. Philip interpreta il ruolo femminile, ed Eliot è l'uomo di casa, l'amante insaziabile. L'impressione che si stia assistendo a una performance di eterosessualità è peraltro confermata dalla risposta di Philip: “in a voice he had never heard before, a voice that belonged to Greta Garbo – he said to Eliot, ‘I am yours’” (Leavitt 2005, 26). Philip non riconosce la voce come propria, perché essa appartiene in realtà a un immaginario culturale eteropatriarcale che ha introiettato e fatto proprio. La voce che sente è, infatti, quella di Greta Garbo, la brillante interprete di tante eroine che sacrificano se stesse (talvolta perfino le loro vite) per i loro uomini, da Margherita Gauthier ad Anna Karenina.

Quella che vediamo descritta è un'omosessualità normalizzata e integrata, che sembra riprodurre ruoli di genere monolitici. I personaggi sono incapaci di andare oltre la dicotomia tra maschile e femminile nelle loro relazioni, perché queste ultime sono costruite in quei termini. E Philip non riesce a immaginare una vita più piacevole

than the kind led within the cozy confines of a half-hour situation comedy, that he really wanted each day in his life to collapse into a neat dot of light, to end the way and episode of “The Brady Bunch” ended, with everything in its place, all the gentle, soft conflicts put away or stuffed under the bunk beds, or smoothed like frosting on a birthday cake (Leavitt 2005, 240).

La domanda cruciale è la seguente: può l’imitazione dei ruoli di genere nella cultura gay essere anche un atto politico e sovversivo o è semplicemente un discorso eterosessuale introiettato che dà forma a un’omosessualità determinata dall’esterno? Qui Butler esprime un’opinione che è stata oggetto di numerose controversie. Non considera le convenzioni eterosessuali, riprodotte dentro le culture gay e lesbica, come rappresentazioni chimeriche di identità originariamente eterosessuali (Butler 1990, 31), né come necessariamente dannose per l’identità e la sessualità gay. L’imitazione, infatti, consente di rivelare la costruzione della stessa identità eterosessuale: “Thus gay is to straight *not* as copy is to original, but rather, as copy is to copy” (Butler 1990, 31).<sup>29</sup>

## **CAPITOLO 4.**

### **Il *George Miles Cycle* di Dennis Cooper**

#### **1. Verso il *queer***

Dennis Cooper, l'autore di cui mi occuperò principalmente in questo capitolo, appartiene al movimento di scrittori, per lo più residenti in California, noto con il nome di "New Narrative Movement" (detti anche "New Queer Writers").<sup>1</sup> L'esponente di spicco di questo movimento, insieme a Cooper stesso, è Robert Glück, ma altri autori che ne fanno (o ne hanno fatto) parte sono Kevin Killian, Paul Russell, Kathy Acker, Bruce Boone, Sam Dallessandro e Dodie Bellamy.

La nascita di una letteratura *queer* è legata in parte ai fermenti teorici di quegli anni,<sup>2</sup> ma anche ai cambiamenti avvenuti, a livello sociale, dentro le comunità gay e lesbica. Il mondo gay urbano all'inizio degli anni Ottanta comincia, infatti, a diversificarsi etnicamente, mentre la cultura gay si va frantumando in tante diverse sensibilità. Contemporaneamente sembra esserci una sempre maggiore interazione tra gli elementi più differenti delle varie comunità etniche, unita a una riconciliazione tra i gay e le lesbiche che non ha precedenti. Da un punto di vista culturale, quindi, dopo un periodo iniziale, subito dopo la rivolta di Stonewall, in cui si ha l'affermazione di una sottocultura visibile e piuttosto compatta, a partire dagli anni Ottanta si va in direzione di una graduale suddivisione in tanti interessi specialistici (Bergman 2004, 34; cfr. anche Harris 1997, 68). Questo ha dato un notevole contributo alla concettualizzazione, a livello teorico e narrativo, di forme di identità più complesse e non monolitiche. In una società stratificata e attraversata da una fitta rete di connessioni tra gruppi ed elementi disparati, ciascuno dei quali portatore delle proprie rivendicazioni e del proprio bagaglio culturale, filosofico e critico,<sup>3</sup> diventa difficile costituire una comunità omogenea in cui l'omosessualità diventi l'elemento identitario dominante, capace di eclissare differenze di razza, genere, etnia, religione e classe.<sup>4</sup>

Va tuttavia ricordato che i romanzi a tematica omosessuale apparsi nel periodo subito dopo la Seconda Guerra Mondiale e fino ai primi anni Cinquanta erano più *queer* dei romanzi pubblicati negli anni Settanta.<sup>5</sup> In essi gli individui non erano classificati secondo le categorie di omosessualità o eterosessualità, ma, in sintonia con il rapporto Kinsey,<sup>6</sup> collocavano la sessualità lungo un *continuum* piuttosto fluido (Bergman 2004, 47). E perfino nelle opere degli scrittori del Violet Quill, che di solito vengono ritenuti i rappresentanti di un genere di letteratura separatista che punta all'affermazione di un'identità gay (e di una comunità che la sostiene) in opposizione dicotomica rispetto alla società eteronormativa, è possibile trovare degli elementi che anticipano le tendenze *queer* di alcuni anni dopo. Di questo vedremo ora un esempio occupandoci di *The Lure*, il primo romanzo con contenuti esplicitamente omosessuali di Felice Picano, pubblicato nel 1979, solo un anno dopo *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran.

### 1.1 Il caso di *The Lure* di Felice Picano

Il romanzo *The Lure* mette in discussione la natura delle categorie sessuali, la centralità del modello matrimoniale e il potere dell'omofobia interiorizzata. Come *The Manchurian Candidate*,<sup>7</sup> anche *The Lure* mostra che, sfruttando le loro vulnerabilità psicologiche, le persone possono essere programmate per eseguire degli ordini che non sanno nemmeno di avere ricevuto. Di fatto il romanzo rivela il modo in cui la società riesce a indirizzare le persone affinché si adeguino ai meccanismi ideologici che la regolamentano.

*The Lure* contiene diversi spunti sorprendenti per un testo scritto negli anni Settanta. Per prima cosa Picano ci dice che la cultura gay è una realtà in costruzione; in secondo luogo dimostra che l'identità sessuale è un prodotto della società, una categoria inventata per rispondere alla necessità di classificare il desiderio. In parole povere *The Lure* è più vicino ad alcune idee della *queer theory* di quanto ci si potrebbe aspettare da un'opera scritta in quegli anni.

Il protagonista, Noel Cummings, un professore di sociologia della New York University, è reclutato dalla Whisper, un'unità investigativa speciale della polizia incaricata di fermare dei trafficanti di droga. Il compito di Cummings consiste nell'infiltrarsi in una società, gestita da individui gay, che controlla una catena di



discoteche e di bar in tutto il paese. Il presidente di tale società, Eric Redfern, è sospettato di essere non solo un trafficante di droga, ma anche un brutale *serial killer*. Cummings pensa di essere stato reclutato in quanto eterosessuale, onesto e con un profilo perfettamente corrispondente a quello delle vittime del *serial killer*; in realtà è stato selezionato perché romantico, credulo e tormentato dai sensi di colpa per i propri desideri omoerotici. Come scopriamo alla fine, infatti, la Whisper non è un'unità della polizia, ma un ramo di un movimento di fanatici di estrema destra che si sono prefissi l'obiettivo di distruggere il nascente movimento di liberazione omosessuale assassinando i suoi leader e servendosi di altri uomini gay come sicari.

Il fatto che il protagonista del romanzo sia un sociologo consente all'autore di spiegare al lettore il gergo gay, di fargli compiere una sorta di *grand tour* delle istituzioni gay e soprattutto di mostrare come la cultura gay sia virtualmente prodotta dalla sociologia stessa. Cummings ha accettato di lavorare per la Whisper perché ciò gli consentirà di scrivere il libro che gli serve per diventare professore di ruolo. Nel romanzo, quindi, l'ingresso nel mondo gay è visto attraverso la lente della sociologia accademica e delle categorie da essa create.

Uno degli aspetti più interessanti del ritratto sociologico di Picano della New York omosessuale è la sua contestualizzazione storica. Sebbene pubblicato nel 1979, il romanzo è ambientato nel 1976, cosicché l'azione può svolgersi nel periodo in cui gli imprenditori gay cominciarono a prendere il controllo dei bar e delle saune, togliendolo agli esponenti della mafia e creando degli spazi più puliti, meglio progettati e più adatti a far fronte alle esigenze dei clienti omosessuali. Presentando la cultura gay come qualcosa di non fisso e immutabile, ma in rapida evoluzione, Picano suggerisce che la società gay sia il frutto della convergenza di forze sia interne che esterne.

Se l'autore è attento a rendere evidente la costruzione della società gay, è ancora più chiaro nel mostrare come l'etichetta "gay" sia estremamente variabile, imposta come termine ombrello per una miriade di esperienze variegata, al fine di controllare la fluidità del desiderio. In principio il protagonista è presentato come un modello di eterosessualità, un uomo che risponde a tutti i parametri della virilità. Ben presto, tuttavia, scopriamo non solo il solito caso di sperimentazione omoerotica adolescenziale, ma anche un misterioso episodio di violenza sessuale nei confronti di una matricola, avvenuto quando era al college e messo a tacere dalle autorità

scolastiche. La definizione di eterosessualità è ulteriormente compromessa nel momento in cui Cummings è costretto ad avere rapporti sessuali con altri uomini per mantenere la sua copertura come infiltrato della Whisper; la giustificazione secondo cui questi servirebbero solo ad evitare i sospetti su di lui li rende tollerabili. *The Lure* non racconta, però, la storia di un omosessuale “velato” che alla fine fa il *coming out*: di fatto le pulsioni erotiche di Cummings non sono mai riorientate esclusivamente verso gli uomini. Egli si innamora sia di Alana, una ricca supermodella, sia del suo compagno Eric Redfern e, sebbene quest’ultimo sia chiaramente più attratto dagli uomini, il romanzo rifiuta di definire il rapporto tra lui e Alana secondo una delle categorie disponibili e predefinite entro il contesto dell’ideologia eteronormativa dominante: Picano lo mantiene enigmatico e inclassificabile.

In un momento cruciale del romanzo Cummings vaga per le spiagge di Fire Island e riflette sulla “variety of sexual activities, some of which he’d never even classified as sexual” (Picano 1979, 270) che gli vengono proposte. Non solo la divisione della sessualità in eterosessualità e omosessualità è una struttura arbitraria dettata da forze che traggono profitto dalla repressione, ma la stessa categoria di ciò che è sessuale è una costruzione. Sebbene, alla fine di *The Lure*, Cummings si definisca gay, tale identificazione non deve essere interpretata come sinonimo di un’omosessualità esclusiva ma, piuttosto, come resistenza all’imperativo di classificare l’orientamento sessuale, una concezione più vicina a ciò che oggi chiameremmo *queer*.

## 1.2 La scrittura dei New Queer Writers

Quello che distingue più specificamente i New Queer Writers è la freddezza con cui raccontano storie di orrori, violenze, emarginazione, dissociazione, stordimento emotivo, stati psicologici e atti sessuali estremi, che si spingono talvolta fino alla mutilazione e all’omicidio. In un tale contesto, “Queer” non indica tanto l’omosessualità quanto delle identità marginali, periferiche, spesso fluide e indefinibili.

La fascinazione per il sesso è ambigua: i personaggi con comportamenti omosessuali possono risultare eroi di un mondo marginale, ma non diversamente dai travestiti, dai bisessuali o da chi vive in una condizione di anomia (Woodhouse 2000, 3-4).

I New Queer Writers, dunque, non tematizzano situazioni legate a identità sessuali coerenti, gay o etero che siano. Se è vero che quasi tutti i personaggi dei romanzi di Cooper sono uomini che hanno rapporti sessuali con altri uomini o che sono ossessionati dai corpi maschili, nessuno di loro reclama per sé un'identità gay come avrebbero fatto i personaggi di molti libri post-liberazionisti. Il comportamento sessuale dei personaggi, oscillante e indefinito come nel caso di Ziggy, il protagonista di *Try*, decostruisce i convenzionali assunti sul sesso, il genere e il desiderio.

## **2. La narrativa maledetta di Dennis Cooper**

Il “new queer writer” per antonomasia è dunque Dennis Cooper, i cui romanzi sono esempi perfetti della freddezza e dell'assenza di emotività che caratterizza la narrativa di questi autori. Come gli altri scrittori del gruppo, Cooper si serve frequentemente dei codici della pornografia, o di una sua versione parodica, per descrivere le ossessioni sessuali e gli stati di dissociazione mentale legati a tali ossessioni. Così come nella narrativa più tradizionale l'amore può essere oggetto di una demistificazione attraverso le armi dell'ironia, qui anche il sesso, apparentemente così oggettivo, può essere decostruito. In *Frisk*, per esempio, il protagonista e narratore, che si chiama anche lui Dennis, chiede a Pierre, un altro personaggio, di defecare nella tazza del bagno e di non tirare l'acqua. Poi aggiunge: “I'm not being abject [...] It's not, 'Ooh, shit, piss, how wicked,' or anything. It's, like I said, information” (Cooper 1991, 69).

Dennis Cooper<sup>8</sup> è certamente uno tra gli scrittori americani contemporanei più controversi. Per le ragioni sopra accennate, le sue opere, che comprendono diverse raccolte di poesia, numerosi saggi e racconti e otto romanzi (il più recente è *God Jr.*, del 2005), hanno provocato le reazioni più disparate sia tra i lettori gay sia tra quelli eterosessuali. Scrive Edmund White:

As obsessive as Sade and as far from ordinary morality as Georges Bataille, Cooper meditates ceaselessly on violence and perversion. This is the very stuff of Jesse Helm's worst nightmares. Cooper is the spokesman for the bored, sensitive, nearly inarticulate Blank generation, dedicated to drugs, kink and a fragile sense of beauty fashioned out of the detritus of American suburbs (White 1995, 282).

L'opera di Cooper si misura con interrogativi fondamentali posti da filosofi e scrittori del Novecento, quali Artaud, Robbe-Grillet, Bataille, Duras, Kristeva, Bresson, Foucault, Hocquenghem e Lacan, ma presenta anche delle affinità con le riflessioni sui limiti dell'esperienza e della trasgressione di autori come Melville, Poe, Killian, Glück e Wojnarowicz.<sup>9</sup> In una recensione/intervista, provocatoriamente intitolata "Hannibal Lecture" e pubblicata sull'*Advocate*, David Bahr scrive:

At an early age novelist Dennis Cooper figured he was screwed. It began with the Marquis de Sade. Then came Rimbaud, Gide, Genet, and Burroughs. As a burgeoning bard Cooper read each of these renegade writers' works, felt an ineffable kindred connection, and saw the author he was destined to be: One who takes language and twists it into new and unsettling forms, fashioning a fiction that bursts the bubble of bourgeois expectations. Problem is, he realized, such writers are less likely to find their names atop best-seller lists than be relegated to the role of social outcast – and occasionally land in jail (Bahr 2000, 88).

Quasi tutti gli autori citati da Bahr hanno esplorato diverse forme di omosessualità trasgressiva, giocando sulla tensione tra un'esistenza da fuorilegge e la prudente amministrazione del desiderio messa in atto da molti romanzi a contenuto omosessuale. Elizabeth Young afferma in modo più specifico che "[i]t is precisely at [the] point of sadomasochistic anal taboo that Dennis Cooper locates his work" (Young 2006, 44). Tuttavia Young ritiene che l'opera di Cooper sia "clear and aesthetically beautiful, and at the same time, dense, threatening, and impacted with meaning. Cooper's work [...] has the courage to defy prurience and reject obscenity in favor of clarity and understanding" (Young 2006, 44). Inoltre Young sostiene che la narrativa di Cooper "attempts to unravel a nightmarishly complex knot of predatory homosexual desire, murderous fantasy and perversion – shot through with shards of tenderness, vision and a fragmented potent humanity" (Young 2001, 66).

L'opera più significativa di Cooper fino a oggi è il ciclo di cinque romanzi che va sotto il nome di *George Miles Cycle* e che esplora i temi della sessualità, della violenza e dell'omicidio, concentrandosi in particolar modo sulle vite di adolescenti che provano attrazioni omoerotiche. George Miles, un ragazzo disturbato, amico di Cooper di quando erano ragazzi e apparente ispirazione per l'intero ciclo, compare talvolta con il suo nome e altre volte sotto forma di altri personaggi. I romanzi che compongono la pentalogia sono *Closer* (1989), *Frisk* (1991), *Try* (1994), *Guide* (1997) e *Period* (2000).

## 2.1 *Frisk*: un ritratto dell'artista da giovane pervertito

*Frisk*, il secondo romanzo del *George Miles Cycle*, è forse quello che ha suscitato più polemiche, in particolar modo perché induce il lettore a pensare che il narratore, chiamato provocatoriamente Dennis, uccida dei giovani uomini per trarne piacere erotico. In un certo senso *Frisk* è una strana forma di *coming-out novel*, in cui il narratore racconta come è nata e si è sviluppata la sua attrazione per le immagini pornografiche che ritraggono degli omicidi (*snuff pictures*, nel caso di fotografie, o *snuff movies*, quando si tratta di film). Le fantasie di violenza abbondano e Dennis cerca di descrivere le proprie pulsioni:

It wasn't that I didn't fantasize murdering hustlers. It's just that I tend to be too scared or shy the first few times I sleep with someone to do what I actually want. The worst that could, and did, happen was I'd get a little too rough. But the hustler would stop me, or I'd stop myself, before things became more than conventionally kinky, as far as he knew (Cooper 1991, 36).

Qui si riconosce un terreno tematico familiare nei lavori di Cooper: il conflitto esistente tra il sogno di realizzazione dei propri desideri e l'incapacità o l'impossibilità di farlo. Nel saggio "Death Drives Across Pornutopia", che offre una lettura psicoanalitica di alcuni dei primi romanzi e delle prime poesie di Cooper, Earl Jackson, Jr. afferma che la combinazione di erotismo e violenza nell'opera dello scrittore californiano ci offre "an investigation into the interior of the body, a movement of objectification and obsessive violation of the body's contours, a peering inside the costume of the person to his real location" (Jackson 2006b, 151). Infatti, ciò che guida, almeno parzialmente, il personaggio di Dennis è il desiderio di far crollare del tutto il confine tra il sé e l'altro: "I can actually imagine myself inside the skins I admire. I'm pretty sure if I tore some guy open I'd know him as well as anyone could, because I'd have what he consists of right there in my hands, mouth, wherever" (Cooper 1991, 53). Certamente una simile conoscenza di un'altra persona coincide con una trasformazione dell'oggetto del desiderio in oggetto vero e proprio, ma tali descrizioni, per quanto brutali possano risultare, fanno appello a un processo di identificazione, perfino a una nostra capacità di comprensione a livello erotico. "Who doesn't bemoan the separation of self and other? Who hasn't tried drastic (if not murderous) ways to overcome the

distance between desire and its beloved?” (Alexander 2006, 276) si chiede Jonathan Alexander. In gioco c’è un sentimento romantico e perfino eroticamente giocoso: “I want to know *everything* about you. But to really do that, I’d have to kill you, as bizarre as that sounds” (Cooper 1991, 67).

## 2.2 Rapporti umani tra fantasia e realtà

In base a quanto si è visto finora è lecito chiedersi se le opere di Cooper, e *Frisk* in particolare, con la loro abbondanza di scene di sesso, possano essere considerate erotiche. Cooper ritiene che in parte lo siano e in parte no. In un’intervista rilasciata a Daniel Reitz, sostiene che *Frisk*

is about the difference between what is possible in one’s fantasy life, and what is possible in one’s real life [...] It tries, in various ways, to seduce the readers into believing a series of murders are real, then announces itself as a fiction, hopefully leaving readers responsible for whatever pleasure they took in believing the murders were real [...] Murder is only erotic in the imagination, if at all (Reitz 2000).

In un certo senso il romanzo offre l’opportunità di meditare sulla nostra responsabilità nei confronti dei nostri desideri, sui tabù nascosti e sui sogni perversi che si muovono appena sotto la superficie delle nostre vite. Susan Sontag scrive, in *The Pornographic Imagination*:

Tamed as it may be, sexuality remains one of the demonic forces in human consciousness – pushing us at intervals close to taboo and dangerous desires, which range from the impulse to commit sudden arbitrary violence upon another person to the voluptuous yearning for the extinction of one’s consciousness, for death itself [...] Everyone has felt (at least in fantasy) the erotic glamour of physical cruelty and an erotic lure in things that are vile and repulsive (Sontag 1991a, 51).

E in un’altra intervista Cooper afferma:

I [...] present [the actual act of evil] so that it’s visible [...] and give it a bunch of facets so that you can actually look at it and experience it. You’re seduced [into] dealing with it [...] So with *Frisk*, at the end of the book, when you find out that it’s not real, it’s like you decide. Whatever pleasure you got out of making a picture in your mind based on that letter of those people being murdered[, you] take responsibility for it (Laurence 1995).

Lo scopo di Cooper non è quello puritano di eliminare i desideri che risultano essere antisociali o che interferiscono con le convenzioni fissate dalla società. Young scrive che,

[f]or all the extremes and grotesqueries of his content, Cooper is a tender, lyrical and very romantic writer. His works cannot be described as pornographic in that they are not intended to excite the reader to orgasm, but he certainly has affinities with the French erotic tradition represented by, among others, de Sade, La Fontaine, and Bataille (Young 2006, 60).

Come gli autori che appartengono a quella tradizione erotica, anche Cooper è impegnato nel cercare di capire che cosa ci dicono su noi stessi quegli “extremes and grotesqueries”. In particolare egli vuole che i suoi lettori riconoscano la profondità del desiderio che ci attrae verso altri corpi e la complessità dei modi in cui ciò avviene. Alcuni critici, come Kevin McCarron, non sono però d'accordo con questa visione e ritengono che l'opera di Cooper si limiti a registrare in modo distaccato “the death throes of a degenerate and rapidly decaying culture” (McCarron 2001, 58).

Cooper, tuttavia, guarda al suo lavoro in modo molto diverso: “I thought people were seeing me as someone who jacked off to snuff videos. But it hasn't affected the way I write. I want my work to be very pure. It comes from a very pure space” (Canning 2000, 309). Più nello specifico, egli afferma: “Ethics has been the center of all the books from the beginning” (Canning 2000, 322). Viene da chiedersi in che modo la componente etica occupi un posto così centrale del suo lavoro. Un'attenta lettura delle opere ci rivela che Cooper non è interessato tanto alla trasgressione delle norme sociali in sé, quanto alla comprensione del valore e del significato dei desideri di trasgressione dei personaggi da lui descritti e di come tali fantasie influiscano sul modo in cui costoro interagiscono con gli altri individui nella società. Di fatto è l'intersezione tra fantasia e realtà, tra la vita della mente e l'essere nella società, ciò che più importa a Cooper: le nostre fantasie sugli altri, per quanto possano essere disturbanti, sono parte di ciò che suscita il nostro interesse verso di loro e si dovrebbe riconoscere l'azione che esse svolgono nel coltivare i rapporti sociali, anche quando rimangono solo fantasie. I romanzi di Cooper chiedono una comprensione piena del desiderio, in particolare del desiderio di trasgressione, e del suo ruolo nella composizione dei rapporti sociali.

### 3. *Queering identity*

Le opere di Cooper non possono essere facilmente classificate servendosi della categoria della letteratura gay. Infatti, sebbene i suoi romanzi rappresentino quasi esclusivamente personaggi maschili impegnati in rapporti omoerotici, egli non tematizza né politicizza mai l'identità gay in sé. Manca cioè, diversamente che in Holleran e Leavitt, il riconoscimento dell'omosessualità come Verità interiore e come elemento fondamentale dell'esistenza dell'individuo.

Tale singolarità di approccio è segnalata anche dalla tipologia degli spazi in cui si svolgono le vicende dei suoi romanzi. Solitamente i testi della letteratura gay sono ambientati in luoghi e in contesti sociali ben definiti che consentono di delineare una rete di rapporti di amicizia e solidarietà, oppure di rifiuto e scontro, e che corroborano la nozione di un'identità stabile. In *Dancer from the Dance* lo spazio è quello della comunità gay di New York, dove avviene la socializzazione di Malone e dove giunge a compimento il suo cammino di *coming out*. Tale comunità-ghetto è in aperta opposizione rispetto a ciò che le sta all'esterno, mentre al suo interno è tenuta unita dal comune credo omosessuale. In *The Lost Language of Cranes* il campo d'azione è costituito essenzialmente dalla città di New York e dall'ambiente familiare, in particolare quello del protagonista Philip, intorno a cui vertono tutte le vicende. Segreti, affetti, incomprensioni e tutta la gamma di emozioni descritte nel romanzo sono espresse attraverso una serie di dialoghi e di interazioni tra due personaggi alla volta: Philip e Rose, Rose e Owen, Philip e Owen. Gli interlocutori sono definiti, le direzioni in cui ci si muove precise.

*Dancer from the Dance* e *The Lost Language of Cranes* non sono nemmeno gli unici esempi in tal senso. Autori come Armistead Maupin<sup>10</sup> e Stephen McCauley<sup>11</sup> sono dei maestri nel ritrarre i loro personaggi in uno scenario urbano dove vivono, lavorano, hanno amici, interessi e hobby, si amano e si lasciano. In tale contesto, gli incontri e gli scontri tra personaggi gay (ma anche etero) sono descritti con una brillantezza tale da ricordare a tratti l'acume di Jane Austen nel ritrarre la società del suo tempo. Perfino nei romanzi di James Robert Baker,<sup>12</sup> che per il loro stile sperimentale e per la loro trasgressività potrebbero in parte essere accostati alle opere di Cooper, troviamo però la rivendicazione di un'identità gay autentica attraverso forme di attivismo politico.



Tutto ciò nei testi di Cooper non lo troviamo. I personaggi maschili provano attrazioni omoerotiche, ma non abitano dentro la comunità gay, né fanno parte di gruppi che lottano per rivendicare dei diritti per gli omosessuali; non si definiscono nemmeno gay o lo fanno in modo incerto. Mancano dei tratti distintivi di una vita professionale, perché non hanno un lavoro o, se ce l'hanno, non ci viene detto quale. Infine, le città in cui abitano ci sono ignote oppure sono descritte come luoghi alieni e sconcertanti, nei quali i protagonisti si muovono confusamente. In definitiva i personaggi delle odissee narrative di Dennis Cooper sono soggetti che cercano di navigare a vista in lande desolate, privi di qualsiasi riferimento che consenta loro di scoprire o costruire la propria identità, o semplicemente illudersi che qualcosa di simile possa esistere.

La creazione, da parte di Cooper, di un simile mondo *queer*, dominato da un senso di angoscia esistenziale e caratterizzato da una gamma infinita di posizioni soggettive, psicologiche e sessuali, ci offre uno strumento utile per ripensare le possibilità di variazione psicosessuale al di fuori dei limiti imposti dalla società. Per far ciò lo scrittore californiano usa due strategie. La prima fa ricorso all'immaginario fiabesco, opportunamente depurato dalle adulterazioni disneyane per recuperarne gli aspetti più violenti e grotteschi, con lo scopo di demistificare i miti americani riguardo alla famiglia e alla sessualità. La seconda si serve di una poetica dell'analisi, attraverso cui combattere, secondo modalità consone con gli sviluppi degli studi *queer*, certe infiltrazioni del pensiero eteronormativo e patriarcale presenti anche nel campo gay, presentando invece la libido e i suoi corollari psicologici e sessuali in tutta la loro "complexity, ambiguity and frequent inextricability" (Lev 2006c, 202). Di conseguenza l'omoerotismo non viene a indicare la manifestazione esteriore di un'essenza gay, ma è posto in relazione con l'intero spettro delle forme di erotismo che hanno attraversato la storia e i miti dell'umanità. "By refusing to label, title, circumscribe, pre- or proscribe any representation of sexuality" (Lev 2006c, 202) Cooper propone una visione *queer* della realtà, che risulta più sfumata e forse più ricca di quella che porta il sigillo di legittimazione delle politiche dell'identità.

### 3.1 Fiabe mutanti

Si è detto che una delle strategie che Cooper adotta per ridefinire il concetto di differenza e di varietà sessuale consiste nel recuperare l'immaginario fiabesco ottocentesco con l'obiettivo di denaturalizzare le nozioni convenzionali della vita domestica, dei ruoli di genere e della sessualità. Leora Lev, in particolare, osserva che Cooper "recontextualizes disneyfied fairy tales of American normativity within disturbing sadomasochistic frames that speak to the original, dark tenor of nineteenth-century tales as a means of questioning representationality *tout court*" (Lev 2006c, 200). Cooper ricontestualizza le fiabe, inserendole in una cornice sadomasochistica, per mostrare come le concezioni di virilità e femminilità, del ruolo della donna e della conformazione della famiglia veicolate da questi racconti non siano affatto naturali, ma siano il prodotto di narrazioni normalizzanti. Il bersaglio non dichiarato dello scrittore sono le versioni disneyane delle fiabe, così edulcorate, con i loro finali sempre lieti (anche quando nelle fiabe originali non è così), perfettamente allineate all'ideologia dominante della società americana. Le fiabe sadomaso di Cooper, invece, non sono poi tanto dissimili dalle versioni originali dell'Ottocento, zeppe com'erano di smembramenti, morti violente, mutilazioni:

Cinderella's stepsisters' feet are flayed and their toes are cut off to fit that glass slipper, a curiously apt metaphor for heteropatriarcal culture's subduing of the female body to "ideals" of "beauty" and "femininity" à la Chinese footbinding, female genital mutilation, botox beautification, and leaky silicone implants, as well as women's internalizing of misogynist torture practices as de rigueur (Lev 2006c, 208-209).<sup>13</sup>

Laddove le fiabe dei fratelli Grimm, quell'enorme patrimonio di oralità codificato e messo per iscritto, mostrano l'orrore delle pratiche a cui devono sottoporsi le donne pur di risultare piacenti secondo i canoni imposti, le fiabe della Walt Disney sono lo strumento di cui si serve la società americana per nascondere allo sguardo, senza eliminarli, i suoi aspetti più torbidi. Sono il prodotto di un'ideologia che rinnega le violenze psicologiche e fisiche che l'America continuamente commette nei confronti delle donne, degli omosessuali e di tutti coloro che non rientrano nell'ortodossia, ma che vengono rinnegate perché guastano l'immagine di un paese che vorrebbe passare per sano e senza macchia.

Delle riscritture in chiave sadomasochistica delle fiabe fanno parte il nano omicida di *Frisk* e soprattutto la fantasia “fiabesca” di Chris, il personaggio che nel romanzo *Guide* è uno dei due oggetti del desiderio di Dennis, il narratore. Chris mostra a Dennis un libro, in cui

A little boy who looked vaguely like Chris lost his way in a forest. He noticed a cabin and knocked on the door. A man who looked vaguely like [Dennis] answered. The man was all friendly at first, but a few pages later he axed the little boy into millions of pieces. The pictures made it look magical (Cooper 1998, 39).

Dopodiché Chris espone a Dennis la sua fantasia, in cui lui è

a ten-year-old lost in some forest. He sees a cabin with sweetly lit windows, and knocks. A monster of some sort invites him inside. As soon as the door shuts, the monster tears Chris's clothes off, ties him down on a bed, and tortures him for hours and hours. Then they fuck, and as the monster comes, he brings out this machete and hacks Chris's head off (Cooper 1998, 41-42).

Cooper qui tocca alcuni dei principali tabù della cultura occidentale, come la pedofilia e l'omicidio dei bambini, qualcosa che mai vedremo nelle versioni delle fiabe firmate Disney. Nemmeno vedremo mai una storia d'amore tra due uomini, figuriamoci del sesso. E, soprattutto, nelle fiabe di Cooper non c'è lieto fine. L'eroe non torna a casa dai suoi famigliari, portando un piccolo tesoro che possa garantire loro di vivere, se non da re, almeno da borghesi. Non c'è nemmeno un'avvenente principessa da sposare, da mostrare alle feste e con cui fare tanti figli biondi e con gli occhi chiari, come farebbe qualsiasi principe azzurro, rigorosamente eterosessuale, che si rispetti.

Le fiabe della Disney sono le portavoce di ideologie normative che esigono la creazione di alterità da poter stigmatizzare (i cattivi) e al tempo stesso la negazione della mostruosità presente al proprio interno (le dita tagliate alle sorellastre di Cenerentola per poter calzare la scarpetta), sia che si tratti di desideri incestuosi, di abusi sui bambini o di un'omosocialità ambigua.

Una funzione simile a quella della riscrittura delle fiabe è svolta, nei testi di Cooper, da una serie di allusioni eterogenee alla cultura pop musicale, cinematografica, televisiva e dei fumetti. Esse rivelano, infatti, l'opacità delle narrazioni culturali statunitensi, presentate come trasparenti e neutre, ma in realtà ideologicamente connotate. In *Try*, per esempio, la casa in cui abita il protagonista Ziggy, è arredata

secondo uno stile *western*, in cui i simboli mercificati del “sano” spirito della frontiera sono in contrasto stridente con il comportamento predatorio dei padri adottivi, una coppia disfunzionale che abusa sessualmente di Ziggy. Brice, il padre che l’ha cresciuto dopo la separazione dal compagno Roger, è riuscito

[o]n a minuscule budget [...] to raise a specific, fine-tuned little world around Ziggy and him – a kind of cut-rate theme-park-in-a-tract-house, referencing the Old West, or should I say the “Old West” as romanticized and muted by Hollywood.

From the Clint Eastwood-esque bent of his videocassettes to the choice of wallpaper, across which a dozen or so violent period scenes – shoot-outs, bronco busting, wagon train attacks, etc. – were faux-carved repeatedly at, say, foot intervals, into a milky brown “bark,” the place positively rang with gentrified masculinity. Everywhere I strolled, unkempt boys and unshaven men frolicked in one-dimensional splendor, be they shut up in yellowed, mass-market paperback books, reduced and frozen in tasteless porcelain figurines, or made heroically fluorescent via the worst paintings one could imagine (Cooper 1994, 121-22).

Simili riferimenti alle icone in *technicolor* della mitologia eterosessuale e maschilista americana servono a Cooper per svelarne l’artificialità. Il vecchio West riprodotto nella casa di Ziggy non è quello “reale”, ma quello “romanticized and muted by Hollywood”. Cooper vuole smascherare l’ideologia sottesa a tali miti, perché è consapevole che lo scopo di queste forme di rappresentazione è quello di mantenere lo *status quo*, cioè di conservare intatte le nozioni eterocentriche di genere, sessualità, identità e moralità.

### 3.2 Una poetica dell’analisi

Cooper mostra come le narrazioni che costruiamo riguardo a noi stessi e agli altri non siano più precarie e parziali di quelle proposte dalla società. Ziggy, nel romanzo *Try*, è ossessionato dall’amico Calhoun, la cui creatività e capacità di provare affetto sono offuscate dalla confusione mentale prodotta dall’eroina. I tentativi di Ziggy di conoscere e leggere Calhoun sono tanto appassionati quanto destinati al fallimento:

Luckily, Ziggy’s half-learned how to sidestep his friend’s generalized behavior, decode contracted eyes, sift through that fuzz, overvalue the warmth of their rare outbound flickers. They’ve become the most beautiful things in the world, like the muffled cries of hikers trapped in landslides in the middle of nowhere. He’s learned to let them spark his imagination. Still, pray and daydream as Ziggy might, he can’t quite reconfigure what’s here.

Here: a skinny blond teenager pickled in heroin, slack-faced, fallen limp as a corpse, brain discarding his lovers and friends for a half-life in decorous seclusion, unconcerned how it looks, or who he's upset along the way, figuring nobody else will ever wander this far, check (Cooper 1991, 139).

Calhoun è un insieme di segni che non consentono mai un accesso diretto al suo paesaggio interiore. Allo stesso modo i tentativi di Ziggy di conoscere se stesso, che egli compie curando e scrivendo una rivista intitolata *I Apologize*, sono frammentati e parziali e portano a delle illuminazioni solo sporadiche e temporanee.

Sebbene mai in modo politicizzato o didascalico, l'armamentario di discorsi contenuto in questi testi e la loro manipolazione delle forme di rappresentazione sfidano le nozioni convenzionali di normalità e di devianza, ricollocando il corpo omoerotico al di fuori dell'ideologia eterosessista. Per far questo Cooper ricorre a una poetica dell'analisi. In *Guide* il narratore Dennis osserva: "It fascinates me how when skinny guys stand or sit down, their asses open and close. I love how a pair of old jeans can beautify that activity, sort of the way a river beautifies its bed of rocks and sand" (Cooper 1998, 55).

Le visioni di Cooper si discostano dalla fissazione convenzionale sulla genitalità e sul desiderio regolato eteronormativamente, che studiosi come Guy Hocquenghem, Leo Bersani, Earl Jackson Jr., Jonathan Dollimore, Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner e Michael Bronski hanno indicato come centrali nell'epistemologia occidentale della sessualità, della società, del genere e di tutte le istituzioni che si fondano su di essi.<sup>14</sup>

Lo stesso uso dei riferimenti alla pornografia gay nella narrativa di Cooper ha lo scopo di demistificare il fallo in quanto emblema di un potere immutabile e astorico, cioè un marcatore simbolico monolitico del dominio patriarcale ed eterosessuale, e di spostare la significazione da un fallo simbolico a molteplici peni corporei, materiali, immanenti, impegnati in atti sessuali, "differentiating the political and social over-estimation of the penis-as-phallus in heterosexual phallogracies from the erotic investment in the penis among gay men" (Jackson 1995, 183). Le strutture della pornografia gay sono così incluse e commentate all'interno della nuova narrativa gay in quanto strategie rappresentative che consentono al soggetto di "relinquish the transcendence of the phallus and the unmarked position of absolute truth, through the

ongoing acknowledgment of the specificity of his body, his desire, and their epistemological consequences and possibilities” (Jackson 1985, 184).

Questa rivendicazione di una sessualità gay che passa attraverso la rimozione di una significazione simbolica e trascendentale del fallo è in sintonia con la scrittura sperimentale di autrici femministe quali Marguerite Duras, Hélène Cixous, Dodie Bellamy, Kathy Acker e Angela Carter, che quasi in contemporanea con gli scrittori del New Narrative Movement hanno dato vita anch’esse a forme narrative sovversive. I discorsi sull’omoerotismo e sulla poetica dell’analità offrono agli scrittori gay e alle femministe delle possibilità di dialogo su modalità di scrittura del desiderio diverse dall’ideologia eterosessuale che azzittisce e distanzia da sé le differenze gay, lesbica, transgender e femminile e che nega ogni possibilità di polimorfismo (Lev 2006b, 19-20).

Cooper mostra come le modalità convenzionali e gerarchiche di assegnazione di valore al corpo siano arbitrarie e ideologiche. Per Roger, in *Try*, l’odore tutt’altro che gradevole del corpo di Ziggy “was a flowering so sweet and spicy... a secret, addictive ingredient that made one inevitably return” (Cooper 1994, 161). Illuminanti risultano, a questo proposito, anche le osservazioni di Hocquenghem sull’investimento eteropatriarcale relativamente all’economia della domanda e dell’offerta della libido genitale, che ha portato a una stigmatizzazione sia del sesso non procreativo sia dell’omoerotismo e dell’analità. Secondo Hocquenghem le strutture economiche e sociali della cultura capitalista occidentale sono inestricabili e dipendono da un sistema concorrenziale in cui le donne sono classificate come oggetti che devono essere strappati ad altri uomini, posseduti e difesi. Il rapporto di un uomo con gli altri uomini può aver luogo solo nel quadro di questo schema competitivo per il possesso dell’unico oggetto sessuale possibile: la donna. Per questo motivo l’omosessualità rappresenta una potenziale minaccia all’unità e alle fondamenta della società e quindi deve essere repressa o sublimata (cfr. Hocquenghem 1972).

Male heterosexual fascination with anality at the very least blurs, if not dismantles, the binarily opposed hetero-homo divide that mainstream American sexual mythologies still fetishize. A brief reality check: one has but to scratch the surface of male heterosexual desire to discover a fetish for anality; common, often misogynist and homophobic parlance throughout Western culture, as well as countless documents of *fin de millennium* dating and sex culture, show that giving and occasionally even getting it up the rear are high on the heterosexual erotic obsession list (Lev 2006c, 212-13).<sup>15</sup>

L'omosocialità, di cui parla Eve Kosofsky Sedgwick nel suo *Between Men*, è profondamente eteropatriarcale nel suo privilegiare una supremazia maschile ed eterosessuale, ma al tempo stesso è permeabile a quell'analità e a quell'omoerotismo che stigmatizza e scredita. Come lo stesso Hocquenghem osserva, questo non significa che le persone gay non abbiano con l'analità un rapporto molto diverso rispetto a quello degli uomini eterosessuali. Tuttavia, è possibile che la scrittura di Cooper risulti così disturbante perché cancella o perlomeno sfuma i confini tra eterosessualità e omosessualità che sono imposti dalla cultura eteronormativa e che puntano a una sublimazione o a una repressione dell'omosessualità. La poetica di Cooper, nel suo togliere centralità al fallo e concentrarsi sul piacere piuttosto che sulla riproduzione e sulla perpetuazione dell'etica borghese capitalista, rappresenta al tempo stesso una minaccia e una fonte di fascino (cfr. Bronski 1998, 8-9).

La poetica omoerotica di Cooper costituisce anche una radicale riconfigurazione delle topografie corporee, scevre delle tradizionali distinzioni tra divinità e degradazione, epifania e abiezione, bellezza e orrore attraverso le quali la cultura eteropatriarcale stigmatizza l'erotismo omosessuale: "What is an ass if not the world's best designed, most inviting blank space, on the one hand, and, on the other, a grungy peephole into humans' ordinariness, to put it mildly?" (Cooper 1994, 100).

I significati inscritti sul corpo dalla cultura dominante sono dissolti. A essere esposti sono invece i meccanismi attraverso cui le categorie di santità ed empietà, cultura e natura/istintualità, erotismo genitale "normale" ed erotismo anale o non riproduttivo aberranti sono prodotte, collocate entro strutture dicotomiche, e disseminate dalla e nella cultura eteropatriarcale. All'omosessualità viene così restituita una nuova e opposta modalità di significazione che può offrire nuovi scenari anche per le lettrici donne, stanche delle rappresentazioni feticistiche dei corpi femminili che si ritrovano in molti testi scritti da uomini. Ziggy, in *Try*, mostra come le relazioni eterosessuali sembrano seguire un copione prestabilito, sottolineando la differenza tra la sua esperienza sessuale con Nicole e i suoi sentimenti o rapporti omosessuali:

It's weird, he decides after a second, how the girl experience is almost, like, oppositional to the man experience, at least based on going to bed with Brice, with Uncle Ken that one time, and from watching porn videos, plus gay scenes in novels he's skimmed, uh... And sort of how passionate he feels

about Calhoun, if that counts. Whereas with Nicole, make that with every girl so far, sex ends up being so... planned in advance, not by him obviously, but by history or whatever. So no matter how wild sex gets, he's still following this preset, like, outline, point by point, and when an experience is over such as now with Nicole, it sort of gradually dilutes into a zillion other people's identical experiences, until Ziggy feels... used in a way? (Cooper 1994, 45).

Questo non vuol dire che la “man experience” o che l’omoerotismo siano idealizzati o considerati in modo utopico. La fragilità dei personaggi gay di Cooper smentisce chi presenta l’esperienza gay come un paradiso. Ed è significativo che queste rappresentazioni così sfaccettate dell’erotismo e le evocazioni testuali dei mondi interiori dei giovani protagonisti dei romanzi dell’autore californiano siano simili alle esperienze sessuali di molte donne eterosessuali. Infatti, la cultura americana contemporanea seguita ad accettare la violenza e l’abuso sessuale nei confronti delle donne e dei gay e continua a definire una virilità autonoma e aggressiva in opposizione a una femminilità subordinata e priva di potere e di diritti.

### **3.3 Cooper – De Sade: un paragone imperfetto**

Dennis Cooper è stato spesso paragonato al marchese De Sade, ma tale paragone risulta essere piuttosto riduttivo nei confronti di Cooper. L’esplorazione da parte di De Sade del piacere trasgressivo, in opposizione alla censura e alla repressione, e la libertà della libido rispetto all’ipocrisia della società stanno certamente alla base degli attacchi di Cooper alle narrazioni ideologiche disseminate nella cultura americana. De Sade smantella le ideologie eterosessiste, eliminando qualsiasi gerarchia attraverso la sua orchestrazione dei corpi, visti come macchine desideranti entro scenari erotici barocchi; l’eterosessualità, la bisessualità e l’omosessualità sono descritti semplicemente come varianti in un ampio spettro di possibilità. Questa visione progressista si mescola a quella di Cooper, che non politicizza e non tematizza mai l’omosessualità. Tuttavia, nel problematizzare le mitologie e le pratiche culturali eteropatriarcali, Cooper usa molte più sfumature di De Sade e rivela una moltitudine quasi infinita di posizioni del soggetto. Non solo lo stile di Cooper e le sue architetture narrative sono più policromatiche e inventive di quelle di De Sade; in Cooper troviamo anche una tensione verso la bellezza, la passione e, per quanto in modo sfuggente, verso l’amore, che in De Sade non è presente. Steve, nel finale di *Closer*, ripensando all’intimità avuta in passato



con il fratello di un amico che, visto da dietro, somigliava a una bellissima ragazza fotografata in una rivista di moda, dice:

I guess it was only the pose, but I wanted his body and, as with the girl in the photograph, I didn't know how to reach it nor what I would do if I could. So I held back, did nothing. He died in a plane crash soon after. I must have the clipping somewhere. I loved him. I think I could say that, if someone were listening (Cooper 1990, 119).

### 3.4 Un'identità fluida e indefinibile

I personaggi di Cooper sono soggetti nebulosi. George Miles appare come un “badly tuned hologram” (Cooper 1990, 4), quasi trasparente, dai contorni sfumati e traballanti; in *Guide* Luke è una “multihued mist” (Cooper 1997, 15) e “[t]he skin on [his] face [is] a fog” (Cooper 1997, 16). Non sorprende, quindi, che anche la loro identità sessuale sfugga a qualsiasi classificazione precisa e stabile.

I romanzi del *George Miles Cycle* ritraggono un mondo in cui tutti o quasi tutti i personaggi hanno delle pulsioni o delle esperienze omoerotiche. Fanno eccezione solo i personaggi in secondo piano, come i genitori dei protagonisti, che vengono nominati solo di sfuggita, ma che non hanno un ruolo rilevante nelle vicende. Sembra quasi di stare nel film *La ley del deseo* (1987) di Pedro Almodóvar, in cui tutti i personaggi (eccetto una bambina, o almeno così si presume) occupano delle posizioni di *gender* eccentriche. Nel caso di Cooper, basti pensare ai ragazzi le cui storie sono al centro del racconto in *Closer*. Costoro sono tutti belli, tutti con pulsioni omoerotiche, tutti sessualmente interessati l'uno all'altro e tutti sessualmente disponibili l'uno per l'altro.

Questo scenario surreale mette in discussione il concetto stesso di “normalità” in quanto presenta una possibile alternativa all'eterosessualità obbligatoria. In una narrativa come quella di Cooper, dove i piani della finzione e della realtà sono intrecciati e indistinguibili e dove la finzione stessa è produttrice di realtà, un mondo come quello rappresentato è una possibilità concreta. In tale mondo è anche possibile che due uomini – in una sorta di imitazione delle famiglie convenzionali – si conoscano, si mettano insieme, adottino un bambino.

I met Brice McCauley, unemployed hunk, at an Echo & the Bunnymen concert some sixteen years earlier. We fucked, got along, and wound up leasing a town house together – our stab at heterosexual-style bliss. We

adopted Ziggy, a hyperactive, hard-to-please two-year-old, as part of this experiment (Cooper 1994, 12).

Brice e Roger, i due padri di Ziggy si separano e Ziggy, rimasto con Brice, subisce abusi sessuali da parte di quest'ultimo, fino al giorno in cui Roger, l'altro padre, avendolo visto ormai adolescente, ne rimane folgorato, sviluppa un'ossessione per lui e vuole portarlo via con sé per farne il suo amante. Lo scopo di Cooper non è, ovviamente, sostenere che tutti gli omosessuali siano dei pedofili. Egli, anzi, nel mostrarci questa famiglia disfunzionale, che replica quella "tradizionale" americana, vuole mettere in luce le zone d'ombra di quest'ultima, le violenze che si celano in essa e che sono rimosse e proiettate su ciò che viene individuato come alterità. Del resto Brice, il padre che violenta Ziggy, trova una giustificazione per i propri abusi proprio in uno dei miti fondanti della cultura americana *mainstream*, quello dell'Ovest e della frontiera:

In Westerns, Brice undoubtedly believed he'd unearthed an official, historical grounding of sorts for his lack of morality. Were he back in Laredo, Dodge City, or any one of those mythical hamlets, there'd have been, to his thinking, a general consensus about the necessity of cruelty. Presumably wife beating, child abuse, rape – these contemporary no-nos were just part and parcel of preindustrialized life. Brutalized children blossomed happily into renowned brutalizers, unself-consciously getting their rocks off, oblivious to the now ingrained, rather Big Brother-ish lessons of psychoanalysis. Safe in his dim moods over Ziggy, et al. and come away both with a stuntmanlike rush *and* the self-respect of a dedicated Revisionist (Cooper 1994, 122-23).

La famigliola di *Try* è al tempo stesso una parodia della *all-American family*, quella che si può vedere nel *Mary Tyler Moore Show* o in *Brady Bunch*, entrambi citati da David Leavitt in *The Lost Language of Cranes*, e una critica della letteratura assimilazionista e di coloro che, in nome dell'integrazione, cercano di ridurre la varietà delle esperienze sessuali (e non solo) riconducendola al modello eterosessuale. In questo senso Cooper sembra far proprie le preoccupazioni espresse da Michael Warner riguardo ai pericoli dell'assimilazionismo, di cui si parlerà più avanti.

Tornando al discorso dell'omosessualità, risalta una differenza tra il *George Miles Cycle* e i testi che abbiamo analizzato nei capitoli precedenti, *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran e l'appena citato *The Lost Language of Cranes* di Leavitt. In quei romanzi veniva descritto il processo che portava un individuo a scoprire nel profondo di sé un'essenza omosessuale – una verità cruciale per l'intera esistenza della persona – e

ad accettare e sviluppare, più o meno felicemente e grazie anche alla socializzazione con altri soggetti omosessuali, un'identità gay stabile e coerente con quell'essenza. Il processo del *coming out* descritto richiedeva un confronto tra omosessualità ed eterosessualità espresso in termini di binarismo, una problematizzazione del proprio essere che comportava sentimenti di paura, vergogna e autocommiserazione, per poi giungere a un'autonominazione attraverso un atto rivelatorio, al tempo stesso una confessione e un atto di fede, che confermava la propria esperienza come autentica.

Nei romanzi di Cooper non troviamo niente di tutto ciò. Le pulsioni omoerotiche dei personaggi sono un dato di fatto che ci viene presentato fin dall'inizio. Non c'è alcuna problematizzazione, nessuna lacerazione o processo di adattamento. I giovani protagonisti non definiscono mai la propria sessualità, o perché non sono in grado di farlo o perché non provano nessun interesse per questo genere di classificazioni. Ziggy è l'esempio perfetto. Il narratore, all'inizio di *Try*, ci presenta il protagonista nell'atto di esaminarsi allo specchio e commenta: "Maybe *he'd* fuck himself if he was sure he was gay" (Cooper 1994, 2). Ziggy, in realtà, non è sicuro di essere gay perché prova attrazione sia per gli uomini sia per le donne e ha rapporti con gli uni e con le altre: "I'm sort of bisexual so far. When I do it with guys – not that I have very much – it's, well... love, I guess. Uh... [...] With girls, though, it's just... I don't know... fun? So guys and girls are, like, different situations, and I don't know which I like better yet" (Cooper 1994, 40). Le esperienze sessuali con uomini e donne, come abbiamo visto, sono differenti:

All this time, Ziggy's been fingering his humid, squashed asscrack. Once, maybe twice, he has brought those fingers up to his nose for a sniff. Weird, he thinks, sniffing again, how this spicy-gross asshole aroma's so priceless to him, but every girl he's fucked didn't care less, or else they kept their remarks to themselves. Wait, on second thought, girls never bury their noses way in there like gay guys he's fucked usually do (Cooper 1994, 10).

Mentre il sesso con una donna, come quello con Nicole, segue un copione genitale prestabilito, il rapporto omoerotico pone al centro l'esperienza anale. Ziggy, più avanti nel testo, riflette: "If I was absolutely gay, he thinks, or a woman, ha ha, *I'd* fuck this body. Okay, well, not *fuck* in the latter case because *that's* impossible, but... what? Hold, kiss, blow, uh..." (Cooper 1994, 17). L'atto autodefinitorio è continuamente

posticipato perché le categorie di eterosessualità, omosessualità e anche bisessualità sono inadeguate a descrivere la fluidità del desiderio:

“So you’ve decided you’re gay?” Calhoun takes a drag.

“No, uh... shit.” Ziggy tosses the Polaroid away, digs a hand in his hair, concentrates. “Never mind. I’m just blabbing. I’m still whatever I always was. Bisexual, I guess” (Cooper 1994, 128).

Ziggy parla di sé come bisessuale, ma è una definizione provvisoria, come segnalato dal fatto che aggiunga “I guess” o che, in precedenza, abbia detto di essere “*sort of bisexual*” (Cooper 1994, 17; corsivo mio). Quel che è sicuro è che ai desideri omoerotici e agli atti sessuali con uomini non corrisponda alcuna scoperta di un’essenza omosessuale ma un atto discorsivo, una performance. Nelle parole di Steve, uno dei protagonisti di *Closer*, “[g]ay is what David Bowie pretends to be when he makes records” (Cooper 1990, 119). Tale riferimento è particolarmente interessante se si pensa che proprio Bowie, dopo un primo grande successo nel 1969, seguito da tre anni di sperimentazione, riemerse nel 1972, all’epoca del *glam rock*, come Ziggy Stardust, il suo vistoso e androgino alter ego. E non è certamente un caso se il protagonista di *Try* si chiama proprio come questo personaggio dalla sessualità indefinita, esempio paradigmatico della reinvenzione performativa del soggetto.

Non esistendo identità autentiche e identità inautentiche, ma solo identità legittimate oppure no attraverso le pratiche discorsive, ecco allora che le identità in Cooper diventano liminali, una condizione che nel passo seguente è segnalata dall’uso della barra “/” per indicare soggetti indecidibili, a cavallo tra il maschile e il femminile, che progressivamente si sfumano fino a dissolversi in ologrammi, figure mediali, virtuali e trasparenti, come confermato dal fatto che, nell’ultima frase, alla coppia “he/she” si sostituisca la triade “he/she/it”:

Ziggy, belted by Roger’s arms, weaves on tiptoe through the living room’s beige and/or brown furniture, almost destroying a couple of items en route, heading in the direction of Cricket’s ass, which, as the boy/girl sashays away, restyles the back of his/her dress into an almost great artwork, by Ziggy’s temporarily questionable standards. He/she keeps twisting around, smiling sexily over his/her shoulder. Or... maybe he/she’s smirking at Ziggy’s inebriated condition [...] To Ziggy’s general right, a kind of Cricket’s hologram floats around, giggling at them. Occasionally he/she/it removes a wispy article of clothing (Cooper 1994, 142).

### 3.5. Scusa se lo chiamo amore

A essere messo in discussione nel *George Miles Cycle* non è solo il concetto di famiglia tradizionale, di cui si contesta la naturalità. Anche la concezione dell'amore come valore e come sentimento universale è demistificata e desacralizzata: “‘Christ,’ Julian groaned. ‘Are you one of those guys who think love’s... whatever, sacred?’” (Cooper 1991, 11). Calhoun, in *Try*, è ben consapevole dell’artificialità della nozione di amore trasmessa dalla società: se ne serve nella scrittura, ma nutre un profondo scetticismo nei suoi riguardi quando si trova a fare i conti con essa nella propria vita di tutti i giorni:

If love’s ever an issue outside art, like now via Ziggy, or sometimes with Josie, part of him gravitates to that supposed love very conventionally, and part of him’s sort of appalled but can’t exactly control the first part, except in terms of the way he responds, wordwise (Cooper 1994, 29).

Nonostante la consapevolezza riguardo alla convenzionalità dell’amore, Calhoun si rende perfettamente conto di quanta sia la forza che i discorsi intorno a tale concetto esercitano, al punto che è difficile non rimanere intrappolati in essi e nella loro perenne ripetizione.

Love’s about as ungraspable a thing as is humanly possible, to Calhoun’s way of thinking. Here’s his definition: Love: a hybrid emotion made up of various other emotions collaged by some weak individual’s mind to try to quell a particular horror that’s not been wiped out by more standardized symbols like Christ, etc. Nietzsche, right? (Cooper 1994, 105).

L’amore è una costruzione che serve, al pari di altri simboli, a esorcizzare determinate paure e a classificare e addomesticare la varietà delle esperienze, riconducendole entro una categoria che risulta socialmente e culturalmente accettabile. A questa visione si oppone con forza Ken, lo zio di Ziggy, in *Try*. Per lui è assolutamente privo di senso imprigionare in un concetto astratto e generale la miriade delle singole esperienze possibili, anche estreme. Non esiste un Amore con la “A” maiuscola, ma un “amore” diverso per ogni individuo e per ogni esperienza che tale individuo fa:

“I was hot. I am.” Ken breathes out again, but his body’s so fucked up it could be a laugh or a cough. “But, come on, love? That’s too liberal.” He leans forward, grabs the chest part of his T-shirt, gasps. “You pick a kid out

of the zillions of them...” Gas-as-as-asp. “... you risk prison to fuck him...” A couple more gasps. “that’s *like* love, *okay*. But Robin means *love*. Boyfriends, life companions, *that* nonsense” (Cooper 1994, 81).

### 3.6 Critiche alla scrittura di Cooper

Cooper si rifiuta di ricondurre nel *mainstream*, o di espurgare dei particolari più crudi, l’omosessualità o le numerose varianti dell’omoerotismo contenute nelle sue opere, incluso il sadomasochismo. Questo risulta evidente in un passo di *Frisk*, in cui il protagonista, che si chiama anch’egli Dennis, osserva meditabondo un’inquadratura di un finto *snuff movie* che ha per protagonista un adolescente:

Five. Close-up. The blotch is actually the mouth of a shallow cave, like the sort ocean waves carve in cliffs. The uneven frame of ass skin is impeccably smooth. The inside of the cave is gray, chopped-up, mushy. At its center’s a pit, or a small tunnel entrance, too out-of-focus to actually explore with one’s eyes, but too mysterious not to want to try (Cooper 1991, 4).

Una simile prosa ha alienato a Cooper una parte del pubblico gay, quella più orientata verso le politiche dell’identità, e di quello eterosessuale liberale. Questi ultimi da un lato stigmatizzano la scrittura di Cooper per la sua violenza e dall’altro tessono le lodi di romanzi e racconti altrettanto violenti, ma eterocentrici (*American Psycho* di Bret Easton Ellis, per fare un esempio), segno di un’incapacità culturale di assimilare o perfino confrontarsi con l’alterità sessuale.

Tuttavia non sono solo i lettori eterosessuali ad avere criticato i testi di Cooper. Anche i lettori e i critici gay che sperano di riformare la cultura omofobica in cui viviamo offrendo al pubblico un’“immagine positiva” degli omosessuali, attraverso una narrativa di tipo assimilazionista, sono rimasti turbati e irritati da una simile scrittura. Per costoro le rappresentazioni ambigue, tenebrose o tormentate del desiderio gay e delle predilezioni sessuali sono sinonimi di un atteggiamento antiomosessuale e di contrarietà alla politica gay progressista.

Come tuttavia è stato osservato da alcuni critici, da Pat Califia e Monika Treut fino a Michel Foucault, Michael Warner, Earl Jackson, Jr., Jonathan Dollimore e Michael Bronski, una politica veramente progressista rispetta lo spettro delle pratiche e delle epistemologie sociali e sessuali, nella vita così come nelle analisi estetiche dell’erotismo

e della sessualità. In *The Trouble with Normal* (1999) Michael Warner si dice preoccupato del fatto che le politiche omosessuali possano abbracciare istituzioni, politiche e filosofie eteronormative, che non garantirebbero uguaglianza e parità per gli omosessuali, ma un'assimilazione che comporterebbe una perdita, un'autocensura e un'autopunizione (Warner 1999). Analogamente D. Travers Scott sostiene che

a strain of fascism and conservatism runs through sex-based identities – revealed by the shrillness with which their names and symbols are debated and the vehemence with which their boundaries are policed [...] in gay ghettos, such as my current home, the normalizing project of building a lesbian suburban utopia parallel to the sexist, patriarchal original seems apparent (Scott 1997, 67).

#### **4. Corpi a pezzi**

Le storie di Cooper trascendono le identità individuali per investigare l'interno del corpo, in un movimento di oggettivazione e ossessiva violazione dei suoi confini. Perciò il pene riceve molta meno attenzione dell'ano o della bocca, “orifices, ruptures between the surface of ‘personality’ and the murky labyrinths within, apertures into the more tenebrous realities of the organism” (Jackson 2006b, 151).

I discorsi sull'erotismo e sulla violenza nei romanzi di Cooper pongono anche interrogativi profondi sulla relazione esistente tra la morte, il desiderio, il linguaggio, l'alterità, e “the nature of abjection and epiphany” (Lev 1996b, 15). I suoi libri sono popolati di ragazzi fragili e tossicodipendenti, pedofili, studentelli che si credono artisti, punk, omosessuali, genitori assenti, pornstar, sadici, fantasmi di vittime di omicidi. Qualche volta fa la sua comparsa una ragazza tossica, una fidanzatina del liceo (come in *Try*) o una coppia lesbica (in *Guide*). Per lo più, tuttavia, al centro della narrazione sta il corpo maschile, che è trasformato in feticcio, disarticolato e scandagliato secondo modalità testuali che sono sia filosofiche sia brutalmente materiali, alla ricerca di un mistero meraviglioso o terribile che in realtà è inconoscibile, inesprimibile e probabilmente inesistente. I corpi sono contemplati e rappresentati esteticamente. Roger, uno dei padri adottivi dell'adolescente Ziggy, descrive il figlio definendolo “the Tiffany of skeletons packed tightly with lush, modest musculature and flesh, etc., then enclosed in the most expensive skin ever made” (Cooper 1994, 159). Ma essi sono

anche deturpati, tagliati e squartati, le viscere e gli organi toccati e studiati, facendo dei corpi stessi dei “weird treasure chests” (Cooper 1998, 28) che possono ospitare sia delle meravigliose reliquie sia delle “horrid antiques” (Cooper 1998, 37).

Il desiderio di conoscere il sublime corpo omoerotico, che spinge i personaggi – in modi che ricordano l’affannosa ricerca medievale delle sacre reliquie – a violare quei corpi che si ritiene possano ospitare una perfezione paradisiaca, non va però in cerca di un senso di divinità, ma di schemi casuali e privi di senso. Come scrive Burroughs in “Notes on Frisk”,

Cooper wants to take [the male body] apart, like a boy dismantling a clock, looking for what makes it talk, eat, move, fuck [...] Open your hands, gentlemen. What have you got? Hyacinth smell of young hard-ons, semen, photons, neutrons [...] they is [sic] getting smaller and smaller, harder and harder to get a meaning-sensitive observer (Burroughs 2006, 80).

I personaggi di Cooper provano una “resentful fascination with the body’s limitations [...] They act on a suspicion of the body’s truth without the promise of a supraphysical plane” (Jackson 2006b, 163). L’interiorità perde i suoi significati mistici e psicologici ed è trasposta sulle viscere. La bellezza, la personalità e le azioni dei ragazzi sono la manifestazione esterna di una realtà interna che è fatta semplicemente di un complesso di parti corporee che risulterebbero disgustose per la maggior parte delle persone e significative solo per dei medici o dei biologi. In *Closer* David sa di essere solo “a bunch of blue tubes inside a skin wrapper” (Cooper 1990, 22), “a shiny thing crammed with blood, guts, and bones” (Cooper 1990, 35), mentre John riflette sul fatto che “George’s skin felt so great. That was the weirdest part, feeling how warm and familiar George was and at the same time realizing the kid was just skin wrapped around some grotesque-looking stuff” (Cooper 1990, 7). Quando è privo di vita, questo ammasso di ossa, viscere e sangue diventa perfino difficile da definire. Per noi continua a essere una persona, perché questa è l’etichetta che i discorsi dell’ideologia dominante ci offrono e tale fatto è presentato come “naturale”. Ma per i personaggi di *Period* non è così:

Okay, that looks like a guy at first, sure. But the longer you look, you realize that can’t be a guy. It doesn’t meet the criteria. So then what the fuck is it? Well, you remember that chunk of Mars they found in the Antarctic? It’s like that. It’s a crude piece of something that we can’t understand. It only strikes us as a guy because that’s our best point of reference (Cooper 2000a, 27).



Per Henry quel corpo potrebbe ben essere un pezzo di un meteorite, un qualsiasi oggetto inanimato di cui non abbiamo una totale comprensione. Che tale oggetto venga definito come persona – pur non rispondendo ai criteri validi per tale definizione – è dovuto al fatto che nel bacino dei discorsi in cui siamo immersi non abbiamo a disposizione altre categorie classificatorie e quella è la più vicina a cui possiamo fare riferimento.

Alcuni personaggi, tuttavia, sembrano animati dal desiderio di scoprire un segreto, un'essenza, un nucleo nascosto nell'intimo della persona. È per questo motivo che i romanzi del *George Miles Cycle* mettono in scena un paradosso:

the persistence of obsessive metaphysical gestures within a radically demystified world, gestures expressing a longing for that X which seems to inhere within a human object of desire that is nevertheless not coextensive with the physical body in which that desire is given shape and through which the desire is brought under control. A desire to know that X, that essence of the person, is overliteralized in acts of mutilation and murder (Jackson 2006b, 154).

Il più crudele di questi atti di mutilazione è l'episodio di *Closer* in cui Tom, un sadico omicida con l'ossessione di conoscere l'interiorità (e le interiora) dei ragazzi, porta a casa sua George Miles, gli inietta della novocaina nelle natiche per anestetizzarle, “so [he] can take [him] apart, sans [his] pointless emotions” (Cooper 1990, 99). Dopodiché comincia a tagliare dei pezzi di carne, con lo scopo di aprire il corpo di George passando per il suo ano. Altre volte è l'individuo che desidera conoscere una “verità” profonda attraverso la propria morte. È il caso, per esempio di Chris in *Guide*, il quale

just wants to die. It's been his lifelong obsession. To become dead as gradually and with as much intricacy as is humanly possible. He wants to feel himself fading away from one world, fading into what's next. There'd be a point, he imagines, when he would be simultaneously dead and alive. For that moment, however tiny, he'd know everything there is to know about human existence (Cooper 1997, 9).

È come se il soggetto vedesse il proprio corpo e la propria mente da un punto di osservazione esterno; è spettatore di qualcosa che è la sua stessa esistenza e al contempo

non lo è, un'esperienza che fa anche George nell'episodio con Tom che è stato citato poco sopra:

Tom didn't talk for a while. The sounds continued. George listened attentively. He realized he was being chopped down. He sort of wished he could know how it felt, but Tom was right. He'd be crying his eyes out and miss the good parts. It was enough to see his blood covering the floor like a magic rug (Cooper 1990, 99).

Simili stati liminali conducono al tentativo di trovare dei significati che, invece di produrre una relazione soggetto-oggetto, danno vita a un rapporto soggetto-abietto, dove abietto è ciò che un tempo faceva parte del "corpo" – il corpo materiale, ma anche quello simbolico, sociale –, essendone però espulso in quanto giudicato impuro o disgustoso (Kristeva 1980). Gli abietti sono trasformati in alterità da poter condannare, stigmatizzare, disprezzare; tuttavia, continuano a minacciare l'integrità del corpo individuale e del corpo sociale attraverso la dissoluzione dei confini tra interno ed esterno. In questo modo le scene di sadismo, coprofilia, necrofilia, squartamento e smembramento dei corpi descritte da Cooper non rendono attraenti le pulsioni e i comportamenti che la società ritiene moralmente inaccettabili, ma li registrano e li problematizzano, svelando l'oscurità nascosta in quella grande macchina sociale che è il *mainstream* culturale americano. Grazie alla loro immediatezza questi testi svelano efficacemente i pericoli della violenza; la repellente materialità di tali descrizioni ci costringe ad ammettere una scomoda verità: il piacere voyeuristico di questi testi così estremi presenta delle forti affinità con notizie, testi o immagini che ci sono familiari e che sono legittimati dalla cultura dominante. Perché, allora, tanta veemenza nello scagliarsi contro la brutalità dei testi di Cooper? È forse perché quelli da lui descritti sono corpi omoerotici? La glorificazione americana dei pistoleri e della violenza eterosessuale ha un prezzo: può avvenire solo a scapito della femminilità e dell'omosessualità, categorie esse stesse costruite a detrimento delle donne e dei soggetti gay.

## 5. Il palazzo dell'arte

Dennis Cooper è uno scrittore la cui arte sfugge a facili classificazioni. In quanto fa luce su alcuni degli aspetti più oscuri dell'esistenza umana, in particolare i desideri e le ossessioni che emergono nel momento in cui si allenta il controllo sociale sulla sessualità e sulla psiche, la sua narrativa è ritenuta tra le più controverse del nostro tempo. L'opera di Cooper si nutre dell'avanguardia europea, specialmente francese, e della letteratura, del cinema *underground* e di quello di Cronenberg e Lynch,<sup>16</sup> ma anche di spunti che derivano dalla cultura pop urbana e dal postmoderno. Le questioni ontologiche ed epistemologiche, che si richiamano per lo più alle riflessioni elaborate dai filosofi francesi e che riguardano le connessioni labirintiche tra identità, arte e morte si intrecciano con la cultura popolare, l'*heavy metal*, la televisione e il cinema. La prosa dello scrittore rispecchia questa moltitudine variegata di riferimenti e mescola la poesia al minimalismo vernacolare degli adolescenti dei giorni nostri, creando un'interazione tra lirismo e il linguaggio inarticolato degli sbandati descritti nei romanzi.

Cooper si serve di un linguaggio letterario innovativo, che mette in scena la difficoltà di accedere al reale, “that messy, primal zone of aggressive and erotic drives within the interstices of conscious, self-censored, socialized psychosexuality, which postmodern theorists such as Lacan, Robbe-Grillet, and Kristeva have characterized as eluding representation” (Lev 2006b, 28). Questa inaccessibilità del reale è la conseguenza del fatto che l'autore mescola instancabilmente i piani della realtà e della finzione, rivelando come la seconda non sia una semplice descrizione o imitazione della prima. Non esiste alcuna realtà autentica, “vera”, a cui si contrapponga una finzione discorsiva che è una copia inautentica, una realtà di seconda mano. La realtà, così come l'identità degli individui, è il prodotto di discorsi e narrazioni, è sempre essa stessa copia di una copia. Ecco allora che realtà e finzione risultano indistinguibili e non si può sapere quale sia una e quale sia l'altra:

“Well, I'm living in two worlds. I'm here like this, and I'm somewhere else, too. In there. A place really different from here. I'm pretty sure one of them only exists in my mind but I can't tell which one anymore. Because they're both foreign now” (Cooper 2000a, 37).

Gli individui stessi, secondo una similitudine già cara ai poeti rinascimentali inglesi, sono come attori che recitano un copione: le loro vite, ma anche le loro identità. Il ricorso, da parte di Cooper, a tutto un immaginario della cultura popolare, soprattutto musicale e cinematografica, non fa altro che confermare questo fatto: “Chris is an interesting creature, impaired or not. Really, if my life was a movie, and the sex scenes were edited out, he’d definitely be up for an Academy Award for his strangely sensual, erratic, Gary Oldman-esque performance. It’s got all the earmarks” (Cooper 1997, 55).

Per mostrare i modi complessi in cui reale e immaginario si intrecciano fino a confondersi, prenderò ora in considerazione *Frisk* e *Period*, i due romanzi del *George Miles Cycle* che più di tutti si occupano di questi aspetti, servendosi di tecniche sperimentali che, secondo gli insegnamenti del postmoderno, svelano l’artificio delle costruzioni di realtà e identità.

### **5.1 Un’arte illusoria e seduttiva**

La narrazione, in *Frisk*, è densa, frammentata, con diverse linee temporali e punti di vista che si intrecciano. Perfino l’identità di Dennis, il protagonista e narratore, è fluida. Un tempo era un punk chiamato Spit, “suitably liquid” (Young 2006, 58), ora è lo scrittore di un “artsy murder-mystery novel” (Cooper 1991, 40), frammenti del quale compaiono all’interno del romanzo, e si descrive come un “predator and aesthete”, “pretty removed and amoral” (Cooper 1991, 59), anche se in realtà è egli stesso una vittima ed è molto più morale di quanto non voglia far credere.

A tredici anni Dennis è rimasto traumatizzato dalla visione, sulle pagine di una rivista porno, di un ragazzino morto con il sedere orribilmente mutilato. È perciò ossessionato da tutta una serie di ragazzi “lean, pale, dark-haired, full-lipped, dazed looking” (Cooper 1991, 44), che gli ricordano quello visto in foto. Henry, questo è il nome del giovane ritratto nelle foto, in realtà non è morto – le foto erano solo simulazioni – e il narratore lo incontrerà più avanti nel romanzo.

Dennis, come molti altri personaggi dei romanzi di Cooper, deve combattere con il desiderio di uccidere altri uomini e di accedere così alle informazioni segrete riguardo ai loro corpi. Sa che l’omicidio è un atto osceno ed egoistico, ma percepisce la morte come qualcosa di distante. Perfino quando i suoi amici cominciano a morire di AIDS egli continua a pensare che l’idea della morte “is so sexy and/or mediated by TV and movies

I couldn't cry now" (Cooper 1991, 59). Si confida perciò con Pierre, un prostituto di New York, raccontandogli le proprie fantasie riguardo al fatto di uccidere qualcuno durante il sesso: "I mean I know there's no God. People are only their bodies and sex is the ultimate intimacy etc. but it's not enough. I can't get beyond my awe." "I think of it as religious" dice, "I saw God in those pictures" (Cooper 1991, 70).

Dennis ritiene che se potesse uccidere qualcuno del giusto tipo fisico sarebbe un'esperienza "unbelievably profound" (Cooper 1991, 74). Cerca un'illuminazione; il suo bisogno lo porta lontano da tutto ciò che è oscuro e decadente e verso ciò che è mistico e sublime: "I see these criminals on the news who've killed someone methodically, and they're free. They know something amazing. You can just tell" (Cooper 1991, 74). L'attenzione è posta su chi desidera più che sulla persona desiderata. Dennis, però, a differenza di Tom in *Closer*, non giunge mai al punto di uccidere. Ciò che conta è la descrizione del sogno più che il suo compimento.

Dennis si trasferisce ad Amsterdam, dove vive in un mulino a vento. Qui sembra impazzire e cominciare a uccidere veramente dei ragazzi, descrivendo gli omicidi in lettere inviate a Pierre. Tuttavia, l'unica lettera che il lettore può effettivamente leggere è una lunga missiva inviata a un vecchio amico, Julian, il cui fratello Kevin era stato sedotto da Dennis molti anni prima. La lettera è ricca di particolari grotteschi sugli omicidi e gli atti di cannibalismo compiuti da Dennis, che dice di aver trovato una "major transcendence" nell'uccidere dei bei ragazzi e chiede a Julian di unirsi a lui e "participate in this discovery" (Cooper 1991, 107). Julian e Kevin, che abitano a Parigi, si precipitano ad Amsterdam, non si sa se per fermare Dennis o per unirsi a lui. L'ultimo capitolo del romanzo, "Wilder", è tecnicamente molto complesso. I punti di vista dei tre personaggi sono presentati simultaneamente. Kevin ha avuto dubbi sulla "verità" della lettera fin dal principio. Insieme, come in un romanzo gotico, lui e Julian si arrampicano su per una scala a chiocciola che porta alla sommità del mulino a vento, alla ricerca della stanza a forma di campana dove Dennis avrebbe nascosto il corpo di un ragazzo. Ma non c'è nessuna stanza a forma di campana. "I knew it", dice Kevin, "Rooms like that only exist in books" (Cooper 1991, 122).

Kevin ha un'idea su come aiutare Dennis a superare le sue ossessioni. Dennis e Julian hanno rimorchiato un ragazzo del posto, Chrétien, e Kevin decide di ricreare la simulazione originaria, le fotografie del ragazzo con il sedere mutilato, riproducendo gli

stessi effetti sul corpo di Chrétien e fotografandoli. Anche in *Guide* succede qualcosa di simile, quando il narratore (anche lì si chiama Dennis) ha l'idea, per far superare a Chris il suo desiderio di morire, di mettere in scena, fittiziamente, tale morte. Gli effetti di tale morte simulata sarebbero, però, in qualche misura "reali":

In my fantasy, Chris's death wish would be the plot of a porn film. I'd write the script, he'd narrate, and the star would be a boy who resembled the much younger him. Essentially, the porn would recreate the fantasy he'd just related. My logic was: Maybe if Chris's fantasy could be enacted on film, he'd have it to study, but he would still be alive. And, on a purely selfish level, I'd be halfway to literalizing a dream (Cooper 1997, 43).

Tornando all'idea di Kevin, quella di riprodurre le immagini che avevano tanto scioccato Dennis, mettendo però in mostra l'artificio, in modo da fargli superare il trauma, Julian pensa tra sé e sé: "Kevin and/or his camera would have to be God [...] to transform a mud-pie on someone's ass into the sort of nightmarish image one spends one's adult life obsessing about" (Cooper 1991, 126). A questo punto noi, i lettori e lo scrittore, siamo vicini alla scoperta di Dio, per quanto possibile. Dio è, infatti, l'immaginazione che scrive i libri e produce l'arte.

Alla fine di *Frisk* Kevin rimarrà con Dennis. C'è una nota di amore e di speranza in questo finale, così come c'era in quello di *Closer*. La parte conclusiva del romanzo descrive di nuovo le fotografie, proprio come nel paragrafo iniziale, ma aggiunge un "primo piano" che ci spiega che la ferita è realizzata con pittura, inchiostro, cotone e cartapesta. Da un punto di vista testuale c'è sia circolarità sia rottura, perché siamo tornati all'immagine iniziale, ma con una variazione: assistiamo, infatti, allo svelamento delle componenti illusorie e infinitamente seduttive dell'arte e del desiderio.

*Frisk* fu pubblicato all'incirca nello stesso periodo in cui uscì *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis, che ricevette però molta più attenzione sia da parte del pubblico che della critica.<sup>17</sup> Entrambi gli autori, Ellis e Cooper, ci costringono a diventare consapevoli del fatto che le descrizioni di omicidi hanno esattamente lo stesso effetto da un punto di vista linguistico, che si tratti di fantasie o di realtà. Non possono essere più o meno reali in base all'intreccio. È solo la convenzione narrativa che le rende tali. Sono sempre e solo parole.

## 5.2 *Period*: testo, metatesto, paratesto

*Period* è di gran lunga il romanzo più impegnativo dell'intero ciclo. La struttura è estremamente complessa ed è assai difficile riassumerne le vicende e capire chi siano i personaggi. La mappa del testo è praticamente impossibile da comprendere finché non se ne siano letti almeno due terzi e anche allora è suddivisa in tanti segmenti separati e distribuita sui vari livelli del discorso narrativo. Questo è forse il motivo per cui Cooper ha scelto, cosa che non aveva fatto per gli altri libri, di pubblicare una *Official Guide to Period*.

Al centro del romanzo si trova la storia del poeta Walker Crane, che ha una relazione con Dagger, un "sullen pothead" che appare in film pornografici. Durante il sesso Dagger è colto da emozioni estremamente intense: "He shook, begged for any sign of affection, then reconstituted himself the moment he came" (Cooper 2000a, 51). Per Crane la contraddizione tra l'atteggiamento normalmente freddo e distaccato di Dagger e la sua emotività durante il sesso rispecchia la propria poesia, che nasconde un enorme bisogno di amore in "wordy mazes" e dietro "complex turns of phrases" (Cooper 2000a, 51). Crane continua a vedere Dagger per circa un anno, dopodiché Dagger scompare. Un mese dopo Crane vede in televisione un servizio su un tale George Miles (Dagger), ritrovato quasi morto nel deserto, violentato e torturato. George è vivo, ma non è più attraente, è costretto su una sedia a rotelle ed è in preda alla disperazione.

Crane non può continuare la relazione con il nuovo Dagger/George; invece scrive un romanzo su di lui, intitolato *Period*. Questo romanzo nel romanzo (e qui iniziano le difficoltà dovute al fatto che entrambi i romanzi hanno lo stesso titolo) parla di un artista di nome Bob, che vive come un eremita nei boschi ed è ossessionato dal ricordo di George, che si è suicidato diversi anni prima. L'opera più importante di Bob è una casa costruita sul modello di quella dentro cui George si è ucciso. L'interno è privo di illuminazione, nero e completamente vuoto, fatta eccezione per uno specchio nella stanza centrale, in corrispondenza del punto in cui il corpo di George è stato ritrovato. Bob è convinto che questa copia della scena della morte possa in qualche modo richiamare in vita George (Cooper 2000a, 50). Bob si consola anche facendo sesso con Nate, un ragazzo del posto che somiglia a George. Nate e il suo amico Leon decidono di rapire Dagger, un giovane sordomuto che assomiglia ancora di più a George, e di

sacrificarlo a Satana. Eseguono il rito nella stanza con lo specchio, dentro la casa costruita da Bob (Cooper 2000a, 42-44). Vengono così risucchiati nello specchio stesso, emergendone come le immagini di se stessi, una trasformazione marcata nel romanzo dal rovesciamento dei loro nomi: Nate diventa Etan e Leon diventa Noel. Nel frattempo sembra che Dagger sia sopravvissuto al tentativo di sacrificio e quando esce dalla casa, Bob crede che si tratti della reincarnazione di George. Bob e “George” iniziano una relazione, ma Bob si rende gradualmente conto che costui è solo una vuota copia del vero George e, colto dallo sconforto per il fallimento, si uccide.<sup>18</sup>

In principio il romanzo di Crane è un fallimento sia dal punto di vista critico che commerciale, ma poi due musicisti *heavy metal* di nome Henry e Duke scoprono il romanzo e fondano un gruppo musicale chiamato “The Omen”, esattamente come la *band* omicida descritta nel romanzo *Period* (quello di Crane). Quando la *band* di Henry e Duke diventa famosa, i riferimenti al romanzo *Period* nei testi delle canzoni e nelle interviste indirizzano i *fans* verso il romanzo. Nasce un vero e proprio culto di *Period* su internet. Gli ammiratori cominciano a comportarsi come i personaggi del romanzo, usandone perfino i nomi. Molti di loro vanno in cerca della *band* e di Crane, mettendo a disposizione dei primi delle vittime per i loro sacrifici e del secondo dei partner sessuali che fungono da surrogati di George Miles. Tra questi ultimi c’è un ragazzo che si fa chiamare Nate e che diventa il fidanzato di Crane, perché somiglia a George (Cooper 2000a, 57). Nel frattempo il “vero” George legge il romanzo e comincia ad avere delle allucinazioni, nelle quali un suo doppio sordomuto di nome Dagger vive nel suo specchio e vuole convincerlo a uccidersi in modo che i due possano riunirsi nel mondo al di là di esso (Cooper 2000a, 37-44). Questo fa allontanare Crane ancora di più da George, che alla fine si spara (Cooper 2000a, 44).

One night, George shot himself, just like in *Period*, and Walker’s order collapsed. He hid his emotions in poems, numbed them with Nate, buried them under his fan mail, then joined his fans’ escapades into the novel. But where they saw dense, hairpin mysteries spiraling into some ever backpedaling truth, he just saw machinery, designed to change someone too painful to love into something so perfect, it would transcend mere attraction.

In *Period*, an artist not unlike Walker spent his life trying to recreate “George” in his art. He finally succeeded, with the support of an evil, omniscient strain in his environment. When he realizes the “George” he’d made was deformed by his weak imagination, he had to kill himself, in order to satisfy the book’s mirrorlike structure. In the real world, things weren’t that simple deep down and complex on the surface. It was more like the opposite, meaning Walker and everyone else George Miles touched, in



whatever form, could do nothing but wonder about him, and suffer the consequence (Cooper 2000a, 61-62).

Quando Walker Crane scopre che il “vero” George si è suicidato esattamente nello stesso modo in cui “George” si è ucciso nel suo romanzo, capisce che ciò che rendeva così importante George era proprio quella emotività che Crane era incapace di gestire. Da quel momento in poi lo scrittore trascorre il resto della sua vita scrivendo oscure poesie d’amore al suo amato morto.

Cooper ha spiegato in numerose interviste che l’idea per scrivere il romanzo gli è venuta dopo aver saputo che il George Miles “realmente” esistito, l’amico dell’infanzia e dell’adolescenza che aveva tanto amato, si era suicidato nel 1987. L’ispiratore e il destinatario ideale dei primi quattro romanzi del *George Miles Cycle*, con cui aveva perso ogni contatto, non aveva mai potuto leggerli perché era morto due anni prima che venisse pubblicato *Closer*. L’essere a conoscenza della morte di George Miles distingue *Period* dai romanzi che l’hanno preceduto. George Miles diventa ora il luogo in cui si concentrano fantasie, malinconia, desiderio, senso di perdita. Cooper reinscrive “George Miles” nel ciclo come vuota stringa di fonemi, ingannevole e distruttiva. Ingannevole perché sembra avere un referente senza in realtà averne uno, distruttiva perché fa riferimento alla perdita di quel referente a cui i romanzi avrebbero dovuto essere indirizzati:

“George Miles” refers to the eternal absence of the source and goal of the writing. “George Miles” names not the boy Cooper wanted to reach but the failure of these texts to communicate to him, to bring it back into Cooper’s life. In *Period*, the lost referent of “George Miles” and the name’s subsequent anti-referentiality subtends a similar catastrophe in the relation between reality and appearance, object and image, original and copy (Jackson 2006a, 89).

Ciò che è veramente straordinario delle crisi epistemologiche descritte in *Period* è l’ampiezza del campo in cui vengono articolate. Cooper non si limita a metterle in scena dentro il romanzo (e nemmeno dentro il romanzo nel romanzo). Il crollo dei sistemi di verità nel romanzo è amplificato dal deliberato gesto esplicativo compiuto fuori dal romanzo. A conclusione di “The Official Guide to *Period*” Cooper scrive: “Since the novel was published last March in the United States, I’ve been overwhelmed with

requests to explain *Period*'s layered and interconnected mysteries. I can't do that, since this would defeat the purpose of the book" (Cooper 2000b).

La guida si limita a riassumere la storia e a indicare che cosa si trovi nel romanzo e che cosa, invece, nell'altro romanzo incastonato dentro di esso: separa le storie dal meccanismo della rappresentazione, ma non affronta mai il loro significato o il significato delle modalità della loro narrazione. La guida fa parte, quindi, di una strategia performativa che include anche i racconti sul rapporto con George Miles che l'autore ha fatto nel corso delle interviste rilasciate alla stampa. Anche questi sono dei testi e hanno un rapporto con il romanzo, un rapporto che ricorda quello esistente tra il testo medievale e i suoi commenti. Poiché, però, *Period* è un romanzo sul poeta Walker Crane e sul romanzo che questi ha scritto, esso anticipa e rispecchia il rapporto del romanzo con i commenti esterni e con gli schemi di identificazione del lettore e i suoi tentativi di interpretarlo. La cosa ironica è che la "verità" che il lettore ricostruisce è l'effetto dei rapporti intertestuali orchestrati dai supplementi esplicativi di Cooper. Perciò la "verità" recuperata dal romanzo è un effetto testuale delle narrazioni tanto quanto tutto ciò che si trova nel romanzo stesso.

Perfino la modalità con cui la guida ufficiale è stata diffusa replica le situazioni descritte in *Period*. Dopo essere stata originariamente pubblicata in *Dazed and Confused*, una rivista di cultura pop britannica, essa ha infatti raggiunto un pubblico molto più vasto grazie all'apparizione sul sito web di J. T. Leroy, lo stesso *medium* che aveva permesso al romanzo *Period* di Walker Crane di raggiungere il successo. Tuttavia le somiglianze tra *Period* e la "Official Guide to *Period*" non sono finite e coinvolgono anche il proprietario del sito web, lo scrittore maledetto J. T. Leroy, *enfant prodige*, transessuale, con una storia di abusi e di emarginazione che lo accomunano a molti dei personaggi di Cooper, inclusi quelli di *Period*. Salvo poi scoprire che non esiste nessun J. T. Leroy e che dietro quel nome fittizio si celava semplicemente la signora Laura Albert, una tranquilla casalinga quarantenne.<sup>19</sup>

## Capitolo 5.

### Roaming the Greenwood: la ricerca di uno spazio gay positivo

#### 1. Un luogo dove essere gay

I luoghi hanno un'importanza fondamentale nella tradizione letteraria omosessuale e sono strettamente connessi alla definizione di un'identità gay. Nei capitoli precedenti abbiamo visto, per esempio, come nella letteratura separatista (*Dancer from the Dance* di Holleran) la scoperta dell'omosessualità e la costruzione di un'identità gay autentica corrisponda a un movimento di migrazione verso la grande città e verso la sua comunità gay. Nella letteratura assimilazionista (*The Lost Language of Cranes* di Leavitt) la ricerca di un luogo dove poter vivere liberamente la propria sessualità è ancora presente, ma viene meno l'idea che tale luogo debba essere uno spazio separato. Essere autenticamente e liberamente gay deve potersi realizzare anche all'interno della società in generale (e non solo nel ghetto omosessuale), per cui si cerca un'integrazione o una reintegrazione nello spazio della vita domestica e degli affetti familiari, laddove la letteratura separatista faceva registrare un totale distacco. Il pericolo della posizione assimilazionista è però, come si è osservato analizzando *The Lost Language of Cranes*, che si perda il concetto di differenza a favore di un'assimilazione ai dettami della società eteronormativa e patriarcale, una "eterosessualizzazione" dell'omosessualità o, per dirla con Judith Butler, un adeguamento alla matrice eterosessuale, con lo scopo di essere accettati. Cerca di ovviare a questo pericolo la letteratura *queer* (il *George Miles Cycle* di Cooper), in cui i luoghi, così come le identità, perdono definizione, immagini sfocate su uno schermo di cui non è più possibile delineare con precisione i contorni. Sono spazi indistinti, confusi, luoghi artificiali prodotti da meccanismi di

rappresentazione e simulazione (come le scenografie di Disneyland che tanto ossessivamente compaiono nei romanzi di Cooper, soprattutto in *Closer*). Anche nei casi in cui, come in *Frisk*, i personaggi si muovono da un luogo all'altro, magari verso l'Europa, si tratta solo di un movimento provvisorio, più una dislocazione senza una meta precisa che una vera e propria migrazione. Quando Dennis comunica a Julian il fatto che ora vive ad Amsterdam, scrive:

As you can tell by the stamp on the envelope, I live in Holland, Amsterdam to be exact. I originally came over here, meaning Europe, to find you. I spent a couple of weeks down in Paris. My address for you was two or three years out of date, but I eventually located your boyfriend who said you were vacationing in Morocco or something. I trained up to Amsterdam planning to kill time until you got back, but I ended up finding a place.  
[...] Okay, a year and a half ago I met someone in a coffee shop here where they sell marijuana and hash, they're both legal in Holland, as you probably know. He said he knew a place where I could live for a while. I felt so carefree or insane at that point I thought, Sure, why not live abroad. You'd done it (Cooper 1991, 90).

Quello che colpisce in questo brano è la totale casualità degli eventi che spingono Dennis a trasferirsi ad Amsterdam. Il viaggio verso l'Europa, per viverci definitivamente o semplicemente per visitarla o soggiornarvi per qualche mese, è tradizionalmente carico di significati per gli scrittori statunitensi. Basti pensare a Henry James e ai personaggi che compiono questo viaggio. Tale densità di significati, come si vedrà, permane, sebbene in parte modificata dalla specificità dell'esperienza omosessuale, nei romanzi del Violet Quill.

Dennis, il narratore di *Frisk*, al contrario, non è andato in Europa per scoprire se stesso o per fare un'esperienza di vita che lo aiuti a crescere confrontandosi con una diversità culturale, sociale e ambientale. Ci si è recato per far visita a un caro amico. Siccome quest'ultimo era in vacanza, lui, per passare il tempo è salito su un treno per Amsterdam. Nella capitale olandese un tizio incontrato per caso gli ha proposto di trasferirsi lì e lui, euforico per l'effetto delle droghe, ha accettato. Perché no, dopo tutto? In fondo è un'esperienza come un'altra. Questa è l'unica giustificazione fornita dal romanzo per il fatto che Dennis si sia trasferito ad Amsterdam.

Manca, nei romanzi della letteratura *queer* o in buona parte di essi, l'idea (o la fiducia nell'idea) dell'esistenza di un "luogo dove essere gay", cioè di uno spazio dove sia possibile costruire per sé un'identità gay stabile e definita, manifestazione esteriore

di una realtà (anzi, di una Verità) che ha sempre albergato, seppure nascostamente, nell'interiorità dell'individuo e che con un duro sforzo è stata rivelata e portata alla luce. I "luoghi dove essere gay" non esistono nella letteratura *queer* perché non ce n'è bisogno. Non serve un luogo dove poter costruire un'identità eternamente cristallizzata se tale identità non esiste e si hanno sempre e solo delle identificazioni provvisorie, sfumate, prodotte dall'iterazione e dall'imitazione di discorsi prodotti esternamente all'individuo. Ecco allora che agli spazi circoscritti delle comunità gay ritratte da autori come Holleran e Kramer, agli interni domestici di Ferro o Leavitt e ai luoghi idilliaci e utopici descritti in molti romanzi Cooper contrappone i suoi quartieri anonimi, le città senza centro,<sup>1</sup> le terre desolate e prive di coordinate dei suoi romanzi, metafora dello smarrimento di fronte alla perdita di un'identità fissa e certa, uno smarrimento consapevolmente ricercato dall'autore.

In questo capitolo lascerò un po' da parte le geografie *queer* e mi concentrerò maggiormente proprio su quei "luoghi dove essere gay" cui ho fatto cenno poco fa. Questo perché le topografie di tali luoghi fanno appello a metafore (l'Arcadia, la selva, la valle felice, ecc.) radicate nella cultura occidentale, declinandole però in modo specifico per riflettere l'esperienza omosessuale. Tali metafore rappresentano un segno di continuità non solo rispetto alla tradizione letteraria omosessuale che precede la rivolta di Stonewall, ma anche alla cultura *mainstream*, da Virgilio a Christopher Marlowe, da Dante Alighieri a Walt Whitman, da Shakespeare a Edward Morgan Forster, da Nathaniel Hawthorne a Thomas Mann.

Tutti questi "luoghi dove essere gay" presentano delle somiglianze tra loro. Non sono al centro, ma ai margini, isole o penisole raggiungibili solo da chi è iniziato;<sup>2</sup> sono generalmente luoghi circoscritti, dove dominano i rapporti interpersonali piuttosto che una burocrazia impersonale; vi regna la civiltà e non il potere bruto; sono luoghi dove bellezza e intelligenza la fanno da padrone. Infine, sono territori dove la natura non diviene un insieme di regole normative e normalizzanti, ma un invito all'invenzione e alla trasformazione infinite. Dietro a questi "luoghi dove essere gay" si cela, infatti, un modo differente di concepire la natura. Fin dai tempi della Bibbia le persone coinvolte in atti omoerotici sono state accusate di agire contro natura. Questo rivela una concezione della legge naturale come insieme di norme altamente restrittive. Al contrario, nelle descrizioni dei luoghi in cui essere gay, la natura appare come una forza

che spinge verso la diversità e la varietà. In contrasto con la concezione di una natura normativa, questa versione alternativa rifiuta l'uniformità a favore di una proliferazione delle possibilità. Scrive Felice Picano in *Like People in History*:

Nature is usually so tightfisted with what it provides. So very prudent how it husbands its resources. Why would Nature go to all the trouble to create so much luxuriance in what after all was a group of nonreproductive creatures? Why create such an extraordinary generation of beautiful, talented, quirkily intelligent men, and then why let them die so rapidly, one after another? It doesn't make the least bit of sense. It's not natural. It's not the way Nature behaves (Picano 1996, 416).

Picano riesce a conciliare le norme severe di una natura avara, con l'idea di una natura lussureggiante della creatività gay solamente dietro la convinzione che questi uomini "quirkily intelligent" siano stati creati per svolgere una missione. Che gli uomini gay siano stati creati per assolvere a qualche compito speciale, del resto, sembra essere anche la convinzione di Matthew, uno dei personaggi di *Second Son* di Robert Ferro. Matthew riferisce a Mark, il protagonista del romanzo, dell'esistenza di un gruppo gay di Austin, nel Texas, che è riuscito a stabilire un contatto con gli abitanti del pianeta Splendor, nel sistema solare della stella Sirius, e che sta progettando un viaggio intergalattico per raggiungere quel pianeta. Matthew invita Mark e Bill, entrambi malati di AIDS (anche se la malattia non è mai nominata direttamente nel romanzo e ci si riferisce a essa solamente come a "The Plague" o "It"), a fuggire anch'essi su Splendor, dove non esistono malattie e dove, quindi potrebbero salvarsi la vita:

We have told them of the Plague. They say these things must be worked out on our own, to prevent false developments which then might subsequently collapse. However they will cooperate in any way we wish among those who have the intention of making the journey to Splendor. They equate the impulse to leave Earth with the actual accomplishment (Ferro 1988, 189).

Quello non è però l'unico motivo per fuggire dalla Terra. Infatti, "Splendorans regard our society as out of control. They say we have the technology to destroy ourselves and the planet, but lack the efficiency and integrity to prevent inevitable mistakes" (Ferro 1988, 207). Il viaggio spaziale diventa, quindi, un modo per fuggire da un mondo votato all'autodistruzione e, in questo senso, la natura si è dimostrata previdente, creando, nella sua infinita varietà, una "specie" di uomini con un intuito superiore:

Just as there are many kinds of birds and trees, there are many kinds of people (and indeed beings). Of all these kinds, we are the first in history to want to leave the planet. It is the reason why Nature developed us as an idea: as an unlikely effort to save itself from extinction (Ferro 1988, 207).

Alla luce di questa missione anche la stravaganza degli omosessuali in quanto creature naturali (“unlikely effort” scrive Matthew nella sua lettera) diviene comprensibile. Gli uomini gay, oggetto di disprezzo da parte della società, saranno la vera salvezza dell’umanità. Perfino la “sterilità” delle coppie omosessuali, una delle argomentazioni più comunemente usate dai conservatori per attaccare le unioni tra persone dello stesso sesso, risulta corrispondere a un preciso disegno se non divino almeno di una Natura personificata. Matthew scrive, riguardo al contatto stabilito con gli abitanti di Splendoria:

We are neither the first nor the last to track the clues. Simply however the best-looking. We have exchanged pictures, like a dating service. You would say they are *gracile* – long, lean, delicate, in the sense of a swimmer’s body as opposed to a fullback’s – but essentially humanoid (rather than insectoid or plant-like or fishy). They have expressed pleasure in our looks, with a definite preference for men. Darling they *are* gay. Reproduction something of a mystery (Ferro 1988, 189).

Gli abitanti di Splendoria sono tutti gay, sempre ammettendo che si possa applicare tale termine a esseri che vivono in un luogo e in un contesto dove si può supporre che i discorsi relativi a sesso, sessualità, genere e desiderio siano totalmente differenti da quelli a cui siamo abituati nell’Occidente terrestre del ventesimo e ventunesimo secolo. Inoltre, gli abitanti di Splendoria, sebbene in modo misterioso per noi umani, sono in grado di riprodursi anche con soggetti del loro stesso “sesso” (ma anche in questo caso dobbiamo chiederci se sia possibile parlare di sessi su Splendoria). Una possibilità che toglie ogni pregio alle critiche di sterilità formulate dai conservatori della Terra.

Il pianeta del sistema Sirius è probabilmente il luogo più estremo fra quelli descritti nella letteratura come spazi gay-positivi. Esso rappresenta un’utopia omosessuale, un mondo creato e controllato da uomini gay, dove il desiderio si traduce immediatamente in azione, uno spazio dove essere se stessi senza stigmatizzazioni o bisogno di giustificazione.

Si è detto, in precedenza, dell'AIDS che, seppure mai nominato come tale, è al centro della narrazione di *Second Son*. Anche Picano riflette su questa tragedia nel passo di *Like People in History* citato in precedenza. Per lui la malattia è un elemento di turbativa, qualcosa di incomprensibile che non riesce a contemperare né con la concezione di una natura normativa e severa né con quella di una natura inventiva e bizzarra. Per lui l'AIDS è solamente uno spreco di giovani uomini dotati di una particolare intelligenza e sensibilità, inconciliabile sia con l'economia della natura sia con la sua eccentricità.

Diverso è l'atteggiamento di Matthew nel romanzo di Ferro:

[...] The Plague has only speeded things up: our need to leave is compounded. If we stay we will die. It is clear that anyone who has put a penis where it shouldn't be, in the last ten years, is probably infected already [...].  
Only by going to Splendor can we survive – not just the disease but annihilation – whichever comes first (Ferro 1988, 207-208).

Pur riconoscendo l'immenso dramma di chi è malato, per Matthew "The Plague" deve spingere a reagire e a trovare delle soluzioni non solo per la malattia stessa, ma anche per l'irresistibile declino a cui il mondo sta andando incontro. In questo senso, sembra dire il protagonista Mark in una delle sue lettere a Matthew, la fuga verso lo spazio è ben lungi dal rappresentare una soluzione escapistica (nascondere l'esistenza di un problema per non essere costretti ad affrontarlo), ma fa parte di un'attitudine umana a reagire di fronte alle situazioni di crisi, spesso ripetendo ciclicamente degli schemi già adottati nel passato:

Vita says that at one level space travel is just escapism. Thank you, Doctor, we knew that. But on another it is the actual destiny of humanity. As in the past, a few people will migrate. Vita points out that these migrations have never been initiated in large numbers (Ferro 1988, 170).

Infine, vorrei concludere questo paragrafo osservando che, se da un lato nulla è più "naturale" di altri pianeti, governati come tutto l'universo dalle leggi della fisica, tuttavia nulla ci appare più artificiale di un viaggio intergalattico. Splendor incarna, dunque, il naturale, l'artificiale e perfino il soprannaturale, un mondo con delle regole, ma che in qualche modo aggira le regole stesse.



Un simile ragionamento vale anche per Fire Island, quella lingua di terra che consente al tempo stesso di fuggire dal mondo di cemento, vetro e acciaio di Manhattan, per rifugiarsi nella natura, e di entrare in un altro mondo, una sorta di sogno metafisico. La natura dell'isola si presenta come incredibilmente lussureggiante, non perché sia rimasta intatta, ma perché i suoi abitanti hanno premurosamente fertilizzato l'arida sabbia per creare i loro giardini. In parole povere, Fire Island è un esempio della natura denaturalizzata della tradizione pastorale. Non è natura selvaggia né natura addomesticata, è una natura che si trova in qualche luogo mitico tra questi due estremi. Nel prossimo paragrafo mi occuperò proprio di Fire Island.

## **2. L'isola di Fire Island**

Cherry Grove o The Pines, le due comunità gay di Fire Island, appaiono come luoghi esotici e remoti, quasi un'altra nazione perfino per le persone che vi posseggono delle case. Sono geograficamente e psicologicamente dei luoghi separati, dei mondi a parte.

Il narratore di *Forgetting Elena* (1973) di Edmund White è ossessionato dalla foschia che sembra aleggiare nel cielo sopra l'isola, timoroso che possa “drift silently to earth and smother me in its intricate mesh” (White 1973, 138). Fire Island pare circondata da un'aura irreali, quasi fosse una terra dei sogni. Un'impressione che, nei romanzi soprattutto degli autori del Violet Quill, è confermata dal fatto che tutti gli uomini che popolano l'isola sono eccezionalmente belli, dei semi-dei apparentemente irraggiungibili per chiunque non sia altrettanto avvenente.

The Pines, in particolare, è sempre stato un luogo capace di intimidire coloro che non erano preparati ad assistere allo spettacolo di bellezza che offriva. Midge Decter,<sup>3</sup> in un breve saggio scritto prima di Stonewall, prima cioè dell'epoca di maggiore prosperità di Fire Island, scriveva: “[F]lesh [was never] permitted to betray any of the ordinary signs of encroaching mortality, such as excess fat or flabbiness or on the other hand the kind of muscularity that suggests some activity whose end is not beauty” (Decter 1980, 38). Decter è così turbata da questa esibizione di bellezza maschile che la immagina come un tentativo di farsi beffe degli eterosessuali che si trovano in quel luogo e sono testimoni di quanto accade: “Naked or covered, then, the homosexuals offered their straight neighbors an insistent reminder of the ravages to their person wrought by heterosexual

existence” (Decter 1980, 38). Se questa è la reazione degli eterosessuali, non c’è dubbio che Fire Island potesse fare paura anche a molti uomini gay. Fred Lemish, il protagonista di *Faggots* di Larry Kramer, ricorda che “[he] had first come to Fire Island Pines when he was thirty. He wasn’t ready for such beauty, such potential, such unlimited choice. The place scared him half to death” (Kramer 2000, 268). Richard Bronstein, un altro personaggio del romanzo, prova un simile senso di trepidazione:

When he’d finally summoned the courage to pick himself up and off the beach and have a look around this Forbidden Island, he’d found all his worst fears transmogrified into flesh. Oh, so much flesh! Everywhere! Everyone was Mr. America. And he hadn’t been able to be a Mr. Soho Loft. His workouts hadn’t worked out at all. [...] He couldn’t look anybody in the eye. They can see I’m a loser. They can see I’ve got the smallest cock in captivity. They can just see it! (Kramer 2000, 289).

Perfino Edmund White, in *States of Desire*, confessa di provare un senso di insicurezza di fronte a quello “spectacle of gay affluence and gay male beauty” (White 1980, 294).

Per quale motivo Fire Island spaventa tanto gli uomini omosessuali? Le ragioni sono di tre tipi: estetiche, economiche e sessuali. Ovviamente le tre cose non sono separate in compartimenti stagni e, anzi, ciò che più intimidisce è la loro convergenza e nessun luogo ben rappresenta la convergenza di questi tre aspetti quanto Fire Island:

It was there [Sutherland] could wander down to meet the arriving boats in a nun’s habit, it was there he could have two hundred intimate friends over for drinks and to see him burn his Lacostes. It was there he would appear at dawn on the deck of a strange house, daiquiri in hand, claiming to have just seen a man get fucked by another man’s wooden leg in the dunes, where he had gone simply to chant his mantra to the rising sun. Fire Island was for madness, for hot nights, kisses, and herds of stunning men: a national game preserve annually replenished by men who each summer arrived from every state in the Union via an Underground Railway of a most peculiar sort. Dressed as Harriet Beecher Stowe, Sutherland went down to the dock each time a boatload of new protégés was to arrive (Holleran 1986, 206-207).

White ci offre un’immagine ancora più sconcertante del peso che ha la componente estetica – capace addirittura di rimpiazzare l’etica – a Fire Island e di come essa si fonda con aspetti economici e di classe, nonché con una straordinaria promiscuità sessuale:

Suddenly I saw Fire Island as an exact analogue to medieval Japan – an idle and gossip court society, profoundly hierarchical if superficially egalitarian [...]. Just as the courtiers had replaced ethics with aesthetics and worried

more about matching the colors of superimposed layers of sleeves than about the fate of last year's favorite, in the same way islanders were capable of watching a fire destroy a house in which people were dying and judge it a pity the flames weren't *bluer*. Even the contrast between decorous social life and brutal sensuality seemed to be a common denominator, as did the disposable sex partners and the unchanging terms used in speaking of them (White 1998, 83).

L'importanza di Fire Island per gli scrittori gay risiede nel fatto che sull'isola è possibile creare spazi articolati in base al loro linguaggio, che riflettono i loro bisogni e i loro valori. Gli omosessuali, certamente, hanno creato dei propri quartieri nelle città, i vari ghetti delle aree metropolitane, ma nel Village, a Castro o a West Hollywood i confini, nonostante tutto, sono sempre sfumati. Le persone non gay, volendo, possono attraversarli facilmente. L'isolamento geografico di Fire Island, invece, ne fa un luogo dove i gay possono decidere le regole della loro esistenza lontano da occhi indiscreti.

Da un punto di vista legale, sebbene sotto la giurisdizione della polizia della contea di Suffolk, le retate contro il sesso nei luoghi pubblici cessarono, a Fire Island, alla fine degli anni Sessanta. Perfino prima di Stonewall i gay e le lesbiche avevano abbastanza potere in quest'area da riuscire a liberarsi dalle interferenze delle forze dell'ordine. Le proteste della Mattachine Society contro i pattugliamenti della polizia a Fire Island, secondo Esther Newton, furono uno dei rari successi del gruppo (Newton 1993, 200). Niente è in grado di testimoniare meglio di queste battaglie la volontà dei gay di Fire Island di far loro quello spazio, un luogo dove poter dar sfogo ai loro desideri e alle loro fantasie, indisturbati dai condizionamenti della società eteronormativa. Non si trattava, tuttavia, solo della ricerca di una libertà sessuale: su quella lingua di sabbia piantò le sue radici un'intera estetica gay.

Non c'è da stupirsi, quindi, se Malone, l'eroe di *Dancer from the Dance*,

felt he had found Paradise his first visit to Fire Island; and it took him three or four summers to even admit it was anything else [...] because nowhere else on earth was natural and human beauty fused; and because nowhere else on earth could you dance in quite the same atmosphere (Holleran 1986, 207).

Fire Island riesce a combinare ciò che è "natura" e ciò che è artificio in un modo che, secondo Malone, non ha eguali in nessun'altra parte del mondo (su Splendor, però, chissà?). È quest'estetica della fusione, e confusione, tra naturale e artificiale che rende Fire Island un luogo specificamente gay.

Picano, nel romanzo autobiografico *A House on the Ocean, A House on the Bay* (1997) descrive anch'egli le meraviglie di Fire Island: i corpi di uomini bellissimi, il clima, il paesaggio, ma anche “flags, kites, giant pennants of colorful Japanese fish and flowers fluttering at different elevations from eaves and roofs and poles, enormous hanging graphics covering outerdeck walls, and weird instant beach sculptures constructed overnight, as though by marine elves” (Picano 1997, 186). In parole povere, l'isola è colma di quegli elementi svolazzanti, effimeri e fantastici che caratterizzano la particolare estetica gay dell'epoca.

La comunità gay di Fire Island è relativamente più ristretta di quella di New York e infinitamente più piccola rispetto al numero di omosessuali presenti negli Stati Uniti d'America. Tuttavia, poiché è stata ritratta in così tanti libri del periodo, essa è divenuta un simbolo della vita gay in generale, un simbolo degli eccessi erotici ed estetici di uomini gay di successo che si sono liberati dalle catene dell'omofobia e del puritanesimo. Certamente, una volta che Fire Island si è trasformata in un simbolo, i lettori hanno smesso di prestare attenzione ai dettagli delle descrizioni dell'isola, descrizioni che spesso ne suggeriscono la fragilità, la natura transitoria, ma anche i conflitti (di classe, per l'autoaccettazione, ecc.). Troppo forte è il desiderio, tanto per i personaggi dei romanzi quanto per i lettori, di trovare un luogo dove essere liberi dalle forme di oppressione della società eteropatriarcale statunitense. Nelle parole di Holleran, il viaggio verso Fire Island

was a journey between islands, after all: from Manhattan, to Long Island, to Fire Island, and the last island of the three was nothing but a sandbar, as slim as a parenthesis, enclosing the Atlantic, the very last fringe of soil on which a man might put up his house, and leave behind him all [...] of that huge continent to the west. There are New Yorkers who boast they've never been west of the Hudson, but the exhausted souls who went each weekend of summer to their houses on that long sandbar known among certain crowds as the Dangerous Island (dangerous because you could lose your heart, your reputation, your contact lenses), they put an even more disdainful distance between themselves and America: free, free at last (Holleran 1986, 23-24).

Vale la pena di rischiare, magari anche di perdere se stessi, e non solo il cuore, la reputazione e le lenti a contatto, pur di trovare quel paradiso, quella valle felice in cui poter essere gay.

### **3. Arcadia e immaginario omosessuale**

Parlando della ricerca di un luogo felice, dove poter finalmente condurre un'esistenza lontana dalle preoccupazioni che affliggono le persone – e a maggior ragione una minoranza stigmatizzata come quella omosessuale – non possiamo non pensare all'immaginario arcadico e pastorale che, partendo dalla poesia classica e passando per quella rinascimentale, è giunto fino ai giorni nostri.

Coloro che si rifugiano nell'Arcadia vanno in cerca di quell'Eden segreto perché permette di isolarsi dal mondo ostile circostante e di mettersi al riparo dalle imposizioni di chi cerca di negare le libertà e di limitare le possibilità di azione degli individui. L'Arcadia può essere una valle felice, un'isola, un ritiro pastorale o una foresta intricata.

L'immaginario arcadico è stato usato nella tradizione letteraria omosessuale secondo modalità che fanno appello a una sensibilità e a un'identità gay specifiche. Tuttavia nella letteratura americana è possibile osservare come, man mano che ci si sposta verso posizioni assimilazioniste o verso una concezione *queer* dell'identità, l'esigenza di simili luoghi appartati e isolati dal mondo sia sempre meno sentita. In un saggio dal titolo "This Other Eden", Byrne S. Fone osserva che:

The homosexual imagination finds a special value and a particular use for this ideal, employing it in three major ways: 1) to suggest a place where it is safe to be gay: where gay men can be free from the outlaw status society confers upon us, where homosexuality can be revealed and spoken of without reprisal, and where homosexual love can be consummated without concern for the punishment or scorn of the world; 2) to imply the presence of gay love and sensibility in a text that otherwise makes no explicit statement about homosexuality; and 3) to establish a metaphor for certain spiritual values and myths prevalent in homosexual literature and life, namely, that homosexuality is superior to heterosexuality and is a divinely sanctioned means to an understanding of the good and the beautiful, and that the search for the Ideal Friend is one of the major undertakings of the homosexual life (Fone 1985, 13).

Nei testi scritti dopo la rivolta di Stonewall viene meno lo scopo indicato da Fone al secondo punto, perché i testi rispondono, anzi, all'esigenza di parlare apertamente e liberamente dell'esperienza omosessuale. Permangono, invece, gli obiettivi espressi dagli altri due punti. In particolare, il bisogno di un luogo dove essere liberi dallo status di fuorilegge, letterale o metaforico, che la società impone agli individui gay anima buona parte della letteratura separatista ed è il motivo per cui si è assistito, e

parzialmente si assiste tuttora, a una migrazione degli omosessuali dalla provincia americana verso le metropoli sulle due coste. La “città giungla”, tipicamente la città di New York, diviene allora una delle metafore dell’Arcadia omosessuale, secondo una modalità che è specificamente post-liberazionista. Più tradizionale è, invece, la trattazione dell’immaginario arcadico in un racconto come “Brokeback Mountain” (1997) di Annie Proulx. I protagonisti, Ennis Del Mar e Jack Twist, non hanno la possibilità di fuggire verso New York, Los Angeles, San Francisco o Chicago, né tantomeno lo desiderano. Trovano invece rifugio in uno spazio disabitato che non è la *wilderness* minacciosa dei puritani, ma una natura rigogliosa, primigenia, colma di possibilità e prettamente americana.

Quest’Arcadia, reale e metaforica, consente di svolgere determinati riti trasformativi che portano all’unione degli amanti, alla fratellanza maschile nell’amore e nel sesso e alla liberazione dal senso di colpa imposto dalla società. Tali rituali sono spesso simbolicamente marcati da offerte di doni e dall’immersione nell’acqua che porta alla purificazione e prepara l’individuo affinché possa felicemente abitare lo spazio edenico.

L’immagine dell’Arcadia come rifugio sicuro è presente già nella tradizione classica e in quella rinascimentale<sup>4</sup> e la troviamo poi declinata in uno dei testi canonici della letteratura americana e cioè *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain, dove Huck e lo schiavo fuggiasco Jim cercano protezione e libertà nella natura, rappresentata dal fiume Mississippi (cfr. cap. 1, 26-27). Nel suo saggio “Come Back to the Raft Ag’in, Huck Honey!” (1948), Leslie Fiedler sostiene che tra i due personaggi vi sia un’attrazione omoerotica e che essi riparino nella *wilderness* per sfuggire al mondo civilizzante e addomesticante delle donne (Fiedler 1955b): “I didn’t want to go back to the widow’s any more and be so cramped up and sivilized, as they called it” (Twain 2001, 39).

Fiedler riprende poi il tema del legame omoerotico tra uomini, che si realizza nel contesto della *wilderness*, anche in *Love and Death in the American Novel* (1960). In un numero cospicuo di romanzi americani, scrive il critico, vi sono protagonisti maschili che fuggono dalla società “to an island, a wood, the underworld, a mountain fastness – some place at least where mothers do not come; almost all of them involve, too, a male companion [...] who is presented with varying degrees of ambiguity” (Fiedler 1970, 170). Huckleberry e Jim sul fiume sono liberi dalla schiavitù, dal mondo delle donne,

della civiltà e del matrimonio eterosessuale, ma anche dal pregiudizio razziale, che vieta l'amicizia tra bianchi e neri. La libertà, inoltre, è fisica, perché in mezzo alla natura i due giovani<sup>5</sup> possono stare tutto il giorno nudi, a fare il bagno, a fumare, a riposare senza far nulla:

Soon as it was night out we shoved; when we got her out to about the middle we let her alone, and let her float wherever the current wanted her to; then we lit the pipes, and dangled our legs in the water, and talked about all kinds of things – we was always naked, day and night, whenever the mosquitoes would let us – the new clothes Buck's folks made for me was too good to be comfortable, and besides I didn't go much on clothes, nohow (Twain 2001, 134-35).

Il tema dell'Arcadia è altresì associato in modo più esplicito al contesto omosessuale in due opere, una americana e una inglese. Quella americana è il romanzo *Joseph and His Friend* (1870) di Bayard Taylor,<sup>6</sup> in cui l'Arcadia è descritta come

a great valley, bounded by hundreds of miles of snowy peaks; lakes in its bed; enormous hillsides, dotted with groves of ilex and pine, orchards of orange and olive; a perfect climate, where it is bliss enough to breathe, and [where there is] freedom from the distorted laws of men, for none are near enough to enforce them. If there is no legal way of escape for you, here, at least there is no force which will drag you back, once you are there: I will go with you, and perhaps, perhaps... (Taylor 2005, 216).

A parlare è Joseph, il quale, rivolgendosi all'amico Philip, gli dice: “We should be outlaws there, in our freedom! – here we are fettered outlaws” (Taylor 2005, 216). I due uomini però decidono che non è ancora giunto il momento, per loro, di entrare nella grande valle, la loro Arcadia. Tuttavia, nella pienezza della visione e contro ogni canone di comportamento vittoriano,

they took each other's hands. The day was fading, the landscape silent, and only the twitter of nestling birds was heard in the boughs above them. Each gave way to the impulse of manly love, rarer, alas! but as tender and true as the love of a woman, and they drew near and kissed each other. As they walked back and parted on the highway, each felt that life was not wholly unkind, and that happiness was not yet impossible (Taylor 2005, 217).

Il romanzo non è esplicitamente omosessuale, ma il riferimento al “manly love” (una tipica espressione whitmaniana) e l'uso dell'immagine biblica dell'amore di Davide per Gionata (che in 2 Sam 1, 26 è descritto come superiore a quello delle donne, così come

quello di Joseph per Philip è “as tender and true as the love of a woman”) gli conferiscono un’atmosfera distintamente omosessuale, rafforzata dalla lunga descrizione della valle dove due uomini possono essere liberi e vivere felicemente “as outlaws”. La grande valle è, ovviamente, l’Arcadia, il giardino segreto dove il loro amore può essere consumato, lontano dalle “distorted laws of men”.

Mentre *Joseph and His Friend* si presenta come romanzo di vita eterosessuale, ma ha un sottotesto pieno di implicazioni omosessuali, *Maurice* di E. M. Forster (scritto nel 1913-14, ma pubblicato postumo nel 1971) è una storia d’amore omosessuale.<sup>7</sup> È anche un romanzo sulla scoperta dell’omosessualità e sulla ricerca dell’“amico ideale” (cfr. Fone 1985, 17).<sup>8</sup> Una volta che il protagonista ha scoperto la propria sessualità, l’ha accettata e ha trovato l’amore nel guardacaccia Alec Scudder, i due entrano nell’Arcadia, che Forster chiama “the greenwood”. Maurice va alla ricerca del *greenwood* perché è un “outlaw in disguise” (Forster 1987, 120). Forse, pensa, “among those who took to the greenwood in old time there had been two men like himself – two. At times he entertained the dream. Two men can defy the world” (Forster 1987, 120). Maurice e Alec fuggono, infatti, nel *greenwood* alla fine del romanzo e Forster, nella sua “Terminal note”, dice che ci sono andati alla ricerca di una “cave in which to curl up, [a] deserted valley for those who wish neither to reform nor corrupt society but to be left alone” (Forster 1987, 221).

Sia in *Joseph and His Friend* sia in *Maurice*, l’immagine dell’Arcadia si trova al centro del desiderio di ciascun eroe e nel momento più carico dal punto di vista emotivo. Che ciò non sia accidentale è testimoniato da altri due romanzi, entrambi americani ed entrambi della fine degli anni Quaranta: *The City and the Pillar* (1948) di Gore Vidal e *The Divided Path* (1949) di Nial Kent.<sup>9</sup> Sia l’uno che l’altro mostrano immagini di una valle felice, un *greenwood* segreto. Qui gli uomini “can be completely alone in their own private world” (Kent 1949, 179) e “complexes and disturbances seem all shed away” (Kent 1949, 179). Chi vive nell’Arcadia è “free and natural, completely himself [...] filled with love to overflowing” (Kent 1949, 179) e “at peace, as if he were a part of the day. There was nothing to worry him” (Vidal 1948, 24). In ciascuno dei due libri la scena che funge da *climax* è la stessa: l’eroe si trova in una casa in riva al lago insieme all’amico, quest’ultimo inconsapevole della passione che suscita nel primo. Insieme trascorrono il loro tempo in mezzo alla natura:



They could swim without clothes here [...] and Jim, when he looked at Bob's strong white body did not envy, rather he felt a twinship, a similarity, a warm emotion he could not name (Vidal 1948, 22).

They seldom wore more than shorts [...] and Paul often went without even those during the day. When they walked to and from the pool, Michael loved to watch the way the sun came through the leafy roof here and there and fell on Paul's bare skin, bright flecks sliding across the burnished bronze body as it moved with Arcadian naturalness [...]. Michael felt protective as if Paul were his child as well as his god. And both were at peace (Kent 1949, 179).

Nell'Arcadia i sentimenti tra uomini sono descritti facendo ricorso a una precisa mitologia. La sensazione di "twinship" provata da Jim, l'adorazione di Michael nei confronti della "Arcadian naturalness" di Paul e l'impulso di protezione nei confronti di quest'ultimo, sono emozioni che possono trovare spazio solo in valli felici come questa. I sentimenti di Jim richiamano alla mente quella parte del *Simposio* platonico, una delle principali fonti della mitologia omosessuale, in cui Aristofane descrive l'origine dell'uomo.<sup>10</sup> Platoniche, o almeno ispirate alla Grecia antica, sono anche le implicazioni dei sentimenti di Michael. Egli desidera proteggere l'amico e al tempo stesso lo adora come un dio. Lo stesso accade anche nel *Simposio* di Platone dove l'amante protegge l'amato e gli fa da insegnante, in quanto nella tradizione greca l'amante è più vecchio e più esperto dell'amato. Come l'amante platonico è ispirato da Eros nel suo amore per l'amato, così Michael prova al tempo stesso un desiderio di protezione e un sentimento di adorazione nei confronti di Paul, perché è ispirato da questo stesso amore divino, che è omosessuale, virtuoso e spiritualmente edificante.<sup>11</sup>

Queste emozioni, tuttavia, non si limitano a un'astratta e mitica idealizzazione; hanno anche una componente sessuale. Di fronte alla promessa della sicurezza rappresentata dall'Arcadia, Joseph e il suo amico si scambiano un bacio; nel *greenwood* Maurice e Alec possono realizzare il loro amore. Presso la baita sulle rive del Potomac Jim e Bob, in una scena carica di richiami ai miti e alle metafore del discorso omosessuale, giocano alla lotta:

Jim, his face dry, stretched out beside Bob, lay close to him. "I'm hot," he said. "It's to hot a night to be wresting." Bob laughed and suddenly grabbed him. They clung together a moment, wresting. Jim was suddenly conscious of Bob's body. He pretended to wrestle and then both stopped moving on the blanket still clinging to each other. Jim was aware of Bob's body as never before. In the back of his mind half-forgotten dreams began to come alive, began to seek consummation in reality. Neither moved for a minute, their arms around each other, smooth chests touching, breathing fast and in unison.

Abruptly Bob pulled away. For a moment their eyes met. Then deliberately, gravely, Bob shut his eyes and Jim touched him, for so it always happened in those dream nations: without words, perfect encounters beyond earth's precise turning [...] no time, no knowledge but the present, the bright moment in each other's arms. Half to half and the whole created. When eyes are shut the true world is born within. Their bodies in accord, all secret imaginings shared at last [...] and Jim no longer himself. No longer separate, no longer the lost half of a broken god, became the other. And now they were complete, finished, their original divinity restored (Vidal 1948, 27-28).

Sembra di assistere a un atto sessuale più che a un combattimento: Jim e Bob si uniscono sessualmente trascendendo la sessualità, così come la letteratura omosessuale trascende il semplice atto sessuale e trasforma il desiderio in immagine mitica. Solo nell'Arcadia tutto ciò può aver luogo. Nella valle felice, nella sicurezza del *greenwood*, il soggetto diviso può essere riunificato. La ricerca dell'“amico ideale” si conclude con successo.

### 3.1 Un territorio disabitato e inesplorato

Nel suo recente libro *Un rinascimento impossibile* (2008), dedicato alla figura di Francis Otto Matthiessen,<sup>12</sup> Mario Corona riferisce di una lettera che il grande critico statunitense scrisse il 23 settembre 1924 a Russell Cheney, che sarebbe stato il suo compagno di una vita. In tale lettera Matthiessen rifletteva sull'incontro con Cheney e sulla felicità inaspettata che questo aveva portato nella sua vita. Come spiega Corona, il rapporto che si era stabilito fra i due ricordava a Matthiessen un matrimonio; tuttavia non poteva sfuggirgli la singolarità della situazione, determinata dal fatto che i due componenti della coppia non fossero un uomo e una donna, bensì due uomini:

We are beyond society. We've said thank you very much, and stepped outside and closed the door. In the eyes of the unknowing world we are a talented artist of wealth and position and a promising young graduate student. In the eyes of the knowing world we would be pariahs, outlaws, degenerates. This is indeed the price we pay for the unforgivable sin of being born different from the great run of mankind (Matthiessen 1978, 29).

Il passo riportato mette in luce diversi aspetti interessanti. Innanzitutto evidenzia il fatto che l'amore fra due uomini non solo, come ai tempi di Oscar Wilde, non “osa dire il suo nome”, ma è ancora senza nome (cfr. Corona 2007, 52). Come giustamente osserva Corona, “[m]anca un codice espressivo sperimentato e condiviso, manca un

vocabolario” (Corona 2007, 52). Tale consapevolezza è manifestata da Matthiessen in una lettera a Cheney datata 29 gennaio 1925:

This life of ours is entirely new – neither of us know of a parallel case. We stand in the middle of an uncharted, uninhabited country. That there have been other unions like ours is obvious, but we are unable to draw on their experience. We must create everything for ourselves. And creation is never easy (Matthiessen 1978, 71).

I due amanti stanno affrontando qualcosa di totalmente nuovo e nessuno dei due è a conoscenza di esperienze simili di altre coppie, ragione per cui devono creare da sé e da principio il loro rapporto e lo spazio in cui esso può esistere.

Tornando alla prima lettera, colpisce il fatto che, per Matthiessen, le reazioni della società di fronte a una coppia come quella formata da lui e Cheney possano essere di due tipi. Da un lato c'è la reazione di coloro che non sono a conoscenza dell'omosessualità dei due uomini. Nel caso di Cheney e Matthiessen queste persone ignorare si limiteranno a pensare che uno sia un artista di talento benestante e l'altro un promettente dottorando e che tra loro vi sia solo un'amicizia. Al contrario, la conoscenza del loro segreto porta alla condanna sociale e morale dei due omosessuali, considerati dei paria, dei degenerati, dei fuorilegge. In queste condizioni le scelte possibili sembrano essere due: rimanere nel *closet* che, come ha spiegato Eve Kosofsky Sedgwick, equivale all'atto performativo di un silenzio, oppure uscire dalla società (“We are beyond society. We [...] stepped outside and closed the door”) per avventurarsi in un territorio disabitato, che non sta su nessuna mappa. È questa l'Arcadia che gli scrittori prima della rivolta di Stonewall descrivevano e che quelli dopo quella data cruciale hanno continuato a immaginare, almeno fino a quando non si sono disillusi riguardo alla sua esistenza o si sono ribellati all'idea.

L'Arcadia è un luogo separato dove i *sexual outlaws* possono sfuggire alla cattiveria del mondo. Nell'immaginario omosessuale post-liberazionista non è detto che sia necessariamente uno spazio naturale, quale un bosco, una prateria, un'isola; può anche essere, come vedremo, la città stessa, verso cui una moltitudine di omosessuali sono migrati per stare con i loro simili, per condividere con loro esperienze ed emozioni dentro una comunità e per praticare il sesso senza vincoli e restrizioni. Qui gli amanti possono rifugiarsi l'uno tra le braccia dell'altro “as if they were on some high

promontory above the world, as solitary as shepherds on a crag in a canvas of Brueghel – all alone in the blue, windy, gentle world” (Holleran 1986, 85-86).

In *Second Son* Robert Ferro presenta diversi luoghi di questo tipo. Tra questi la casa in mezzo al lago che Fred ha lasciato in eredità a Bill, così descritta:

Outside, where there might have been bare earth, were moss and lichens; where there might have been weeds were ferns and mushrooms and a flower like a white buttercup. Where there might have been trees, the laurel, usually low to the ground, was after some wild years now eight and ten feet tall. The trees themselves, chosen and spared as deliberately as columns fifty years earlier, loomed over the lodge like servants with wraps and umbrellas. In between – something he had not seen at first – the trunks of slender white birches stood out like ribs amid the dark verdigris of pine and fir. *Shaded over by the canopy the space around the house seemed contained and separate*, a space cubed to the height of the trees in which birds swam languidly from limb to limb like fish, hovering in the air, the refracted light striking everything an endless deepening lightening green (Ferro 1988, 134, corsivo mio).

La vegetazione che circonda la casa appare insolita; nulla è come ci si aspetterebbe. Ancora una volta è il frutto di una commistione tra artificio e natura, in quanto, ci viene detto, gli alberi non sono cresciuti spontaneamente, ma sono stati scelti e disposti accuratamente cinquant’anni prima. Ora, però, la creazione umana si è trasformata e ha generato questo spazio “contained and separate”. È straordinaria l’immagine di questi fusti arborei che circondano la casa-rifugio di Bill e Mark come servitori con coperte e ombrelli per proteggere gli occupanti. È in questo luogo che “[a]t night [Mark and Bill] woke each other from bad dreams *as if saving each other’s lives* – from vivid dreams whose themes of danger, separation and hopelessness sounded in small desolate cries (Ferro 1988, 135, corsivo mio). La casa sul lago è un luogo di salvezza e la salvezza può essere ritrovata solo nell’intimità della coppia, da soli e lontani dalla società che, come scriveva Matthiessen, non sa fare altro che condannare la diversità, “the unforgivable sin of being born different from the great run of mankind” (Matthiessen 1978, 29). È, infatti, nell’idillio di un altro di questi luoghi che si conclude il romanzo di Ferro:

Alone together they seemed to have reached a point at which nothing else, no one else, was needed – not Mark’s family, or friends or doctors; nor would they have put themselves anywhere but here, in Cape May, in this huge old house which anyway seemed crowded with allusions, echoes, the imprint of everyone (Ferro 1988, 213).

La casa di Mark e Bill a Cape May, ricca di allusioni e delle tracce del passaggio di molte persone (luogo dei ricordi di infanzia di Mark e della morte della madre, spentasi lentamente per una malattia incurabile) è ora uno spazio per due persone che bastano a se stesse. Per certi aspetti questa casa richiama alla mente il *cottage* che Matthiessen e Cheney abitavano a Kittery Point nel Maine, quando potevano scappare da Boston e dalle incombenze lavorative.

Un'altra Arcadia descritta da Robert Ferro in *Second Son*, come abbiamo visto, è Splendor. In realtà, nell'economia del romanzo, non ci è dato sapere se il pianeta esista veramente o se sia un'invenzione fantastica di Matthew, che di mestiere fa lo scrittore. Proprio quest'indecidibilità pone l'attenzione sulla natura squisitamente letteraria di questo *topos* dell'Arcadia. I personaggi del romanzo di Ferro desiderano con tutte le loro forze credere che Splendor esista davvero in qualche punto dell'Universo (in particolare lo desiderano Matthew e Bill, mentre Mark rimane sempre piuttosto scettico), perché rappresenta il simbolo della speranza nella possibilità di una salvezza e nell'esistenza di un luogo migliore degli Stati Uniti ancora così profondamente puritani:

B wants it to be true. He wants you to go. I suppose he would even like us to go. But that's not because he believes it is really possible – the Fusion, the spaceship, the destination- but only because he knows what it represents, as an idea. We all know that. Salvation. A better place (Ferro 1988, 170).

Il puritanesimo che Ferro e gli altri autori dell'epoca condannano è quello dell'America reaganiana, colpevolmente impassibile e silenziosa di fronte alla tragedia dell'AIDS, che l'ideologia conservatrice presenta come la peste degli omosessuali ("The Plague" la chiama Ferro) e di altri reietti della società. Sebbene l'AIDS abbia stimolato lo spirito di solidarietà in seno alla comunità gay e abbia portato alla nascita di diversi gruppi di sostegno per le persone malate, esso ha anche inferto un duro colpo alla fiducia nelle infinite possibilità (soprattutto di sperimentazione sessuale) offerte dal ghetto gay. Oltre a ciò, la necessità di reagire alla stigmatizzazione di cui abbiamo parlato, per cui l'AIDS era considerato una malattia quasi esclusivamente degli omosessuali (visto da molti come la giusta punizione divina per dei peccatori e dei perversi), ha dato nuovo impulso agli studi teorici che si occupano di genere, sessualità e identità, portando a quegli sviluppi *queer* che, come abbiamo visto, mettendo in

discussione il concetto di identità mettono in crisi anche la nozione di “luogo dove essere gay”.

I segni di una crisi dell’immaginario arcadico, più che in *Second Son*, si avvertono in testi successivi, come *The Farewell Symphony* (1997) che, essendo un testo degli anni Novanta inoltrati, si nutre di molte delle teorie di genere e *queer* di quel decennio. Nel romanzo il narratore ricorda il suo incontro con un uomo di nome George, incontro avvenuto prima dell’emergenza AIDS. Egli riflette sul fatto che oggi “even a drop of sperm is rich with death, a mortal culture, but then porno magazines referred to it as a ‘soothing cream’” (White 1998, 43). A quei tempi erano gli eterosessuali a essere guardati con sospetto, perché potenziali portatori di malattie veneree contratte nel faticoso tentativo di essere all’altezza delle aspettative di una società che richiede a un uomo, per mostrare il proprio potere, di essere aggressivo, economicamente produttivo e sessualmente energico: “Adult men – all those aggressive, out-of-shape, heavy-breathing heterosexuals – might carry syphilis or at least gonorrhea in their bodies, we thought, contracted through their drunken, half-hard thrusting, the toil of making money, war, babies” (White 1998, 43). Ma per i gay era diverso:

[W]e were big, bucolic gay boys, and our brief transactions were redolent of summer camp, irresponsible as a groan heard in a shadowy forest or as transfiguring as the mystery of light glowing on a lake glimpsed through a rood-screen of leaves. We were engaged in a game of touch-tag far removed from the possibility of giving – or taking – a life (White 1998, 43).

White ci dice che essere gay (dentro il ghetto, ben inteso), prima dell’AIDS, era come vivere in un mondo bucolico, con la stessa innocente spensieratezza dei ragazzini in un campo estivo (da notare come White opponga un’immagine di quasi purezza alle accuse di peccaminosità e depravazione da parte della società eteronormativa), ma ora non è più così. Dopo la scoperta dei primi casi di AIDS è diventato più difficile concepire una valle o un *greenwood* felice. Philip, il protagonista di *The Lost Language of Cranes*, dopo che, da adolescente, una compagna di scuola gli ha lasciato intendere che tutti hanno capito che lui è omosessuale e che lui forse è l’unico a esserne ancora totalmente all’oscuro, va al Central Park e si lancia con tutta la forza che ha contro un muro. Nemmeno lui sa se vuole fracassarsi il cranio o fare breccia nel cemento, magari per entrare in uno dei mondi immaginari descritti nei libri che leggeva da bambino:

Narnia; Wonderland; Oz. He had tried to get there once, that afternoon in Central Park, when he threw himself, again and again, against the wall. He had hoped it would happen as it happened in *The Silver Chair*, where the fence falls open, and Eustace Scrubb and Jill Pole fall into Narnia, into heroism, and away from the indignity of their hated school. [...] But Philip, no matter how hard he threw himself, got nowhere (Leavitt 2005, 112).

Non c'è nessuna Oz per i gay. La felicità per Leavitt va cercata altrove, integrandosi nella società e non fuggendo da essa.

### 3.2 I misteri di Brokeback Mountain

La sperduta località montana del Wyoming che dà il titolo al racconto “Brokeback Mountain” di Annie Proulx<sup>13</sup> rappresenta ancora una volta un paesaggio edenico, un’Arcadia omosessuale.<sup>14</sup> È un luogo segreto e idealizzato, il deposito di un sogno, lungo una vita, di realizzare se stessi attraverso un legame, esclusivo e separato dal resto del mondo, con un altro uomo, una connessione totale e sincera. In questo luogo bucolico, quasi sacro (la sua posizione elevata lo rende ancora più spirituale), Ennis Del Mar e Jack Twist si rifugiano per sfuggire alla corruzione del mondo di quaggiù, alla violenza, ai compromessi.

There was only the two of them on the mountain flying in the euphoric, bitter air, looking down on the hawk’s back and the crawling lights of vehicles on the plain below, suspended above ordinary affairs and distant from tame ranch dogs barking in the dark hours (Proulx 2005, 15).

Nell’idillio della natura sterminata e incontaminata i due *cowboys* scoprono la loro sessualità e si innamorano, un amore che è strettamente associato alla natura stessa, alla *wilderness*: mentre loro sono felici l’aria è “euphoric”. Del resto, ci spiega Chris Packard, il *cowboy* è da sempre “a bowdlerized figure of Ralph Waldo Emerson’s ideal American, governed not by books or received ideas but by whim and an unmediated relationship with nature” (Packard 2005, 3).<sup>15</sup>

I due ragazzi parlano poco, non ne hanno bisogno: “They never talked about the sex, let it happen” (Proulx 2005, 15). Sono in un sublime non-luogo dove non c’è divario tra il desiderio, i pensieri e le azioni, per cui non sono necessarie delle parole che facciano da ponte. Scrive Susan Glickman: “[N]ature is already Other, and will evade any net of

language [...]. The ‘gap which opens between the experience of place and the language to describe it’ [...] is also the space inhabited by the sublime” (Glickman 1998, ix).<sup>16</sup>

Le forze distruttive non preoccupano i due giovani; sono fiduciosi nel fatto che la loro Arcadia sia isolata e lontana da occhi indiscreti – “They believed themselves invisible” (Proulx 2005, 15) – e dal giudizio della società, ma non è così perché il loro datore di lavoro li osserva dalla distanza con un binocolo e soprattutto perché, una volta portato a termine il compito a loro assegnato, devono abbandonare il loro paradiso e tornare nella società. Pensano di tornare a Brokeback Mountain l’anno dopo, ma non lo faranno perché non saranno riassunti: il capo li ha visti amareggiare. Ennis si sposa con la sua fidanzata di sempre, Alma, e diventa padre. Jack si trasferisce in Texas, partecipa a diversi rodei e alla fine sposa Lureen, la figlia agiata di un venditore di macchine agricole, da cui ha un figlio. Si accomodano nelle loro vite domestiche, rivedendosi per la prima volta dopo quattro anni e poi ogni sei mesi per trascorrere alcuni giorni, stando insieme e facendo l’amore in qualche luogo isolato. Non tornano più a Brokeback Mountain.

A un certo punto Jack si stanca di quella vita – le menzogne, il poco tempo a disposizione per loro – e propone a Ennis di lasciare le loro famiglie e di fondare una nuova Arcadia, loro due insieme: “Listen. I’m thinkin, tell you what, if you and me had a little ranch together, little cow and calf operation, your horses, it’d be some sweet life. [...] I got it figured, got this plan, Ennis, how we can do it, you and me” (Proulx 2005, 29). Per Ennis, però, ciò non è possibile, prigioniero com’è delle convenzioni della società che, dove vive, è violentemente omofobica:

“I doubt there’s nothing now we can do,” said Ennis. “What I’m sayin, Jack, I built a life up in them years. Love my little girls. Alma? It ain’t her fault. You got your baby and wife, that place in Texas. You and me can’t hardly be decent together if what happened back there” – he jerked his head in the direction of the apartment – “grabs on us like that. We do that in the wrong place we’ll be dead. There’s no reins on this one. It scares the piss out a me” (Proulx 2005, 27).

E ancora: “Whoa, whoa, whoa. It ain’t goin a be that way. We can’t. I’m stuck with what I got, caught in my own loop. Can’t get out of it. Jack, I don’t want a be like them guys you see around sometimes. And I don’t want a be dead” (Proulx 2005, 29). Sfortunatamente per Ennis e Jack, il nuovo linguaggio e le nuove definizioni dell’identità che si impongono con il movimento di liberazione omosessuale non li



raggiungono. Ennis rifiuta la proposta di Jack di andare a vivere insieme nella nuova Arcadia. Jack, nel frattempo, inizia una relazione con un uomo che abita in un *ranch* confinante. Sapendo che Ennis non vuole pensare a lui come a un omosessuale racconta, però, di avere una relazione extraconiugale con la moglie del vicino. Oltre a ciò, Jack si avventura in Messico, in aree dove si pratica il *cruising*, costretto ancora una volta a uscire dagli angusti confini della società eteronormativa statunitense per dare libero sfogo al proprio desiderio; ed è proprio sulla strada del ritorno da quel posto che troverà la morte. Ufficialmente è stato colpito in faccia da uno dei copricerchi in metallo dell'auto a causa dell'esplosione della gomma che stava controllando. Svenuto, con il naso rotto, è morto soffocato dal suo stesso sangue. Ennis, però, sospetta che a colpirlo con uno dei copricerchi siano stati dei *gay bashers*, individui violenti e omofobi che picchiano (e talvolta uccidono) gli omosessuali. Quando Ennis telefona a Lureen, la moglie di Jack, per sapere che cosa sia accaduto, quest'ultima gli dice che Jack aveva lasciato scritto che le sue ceneri fossero sparse a Brokeback Mountain. Dice Lureen: "I thought Brokeback Mountain was around where he grew up. But knowing Jack, it might be some pretend place where the bluebirds sing and there's a whiskey spring" (Proulx 2005, 46). In effetti Brokeback Mountain è al tempo stesso un luogo reale e quello spazio mitico che Lureen immagina: è l'Arcadia di Jack ed Ennis, ora irreparabilmente perduta. A Ennis non rimane altro che il ricordo.

#### **4. *Roaming the greenwood***

Nel saggio "Roaming the Greenwood", Colm Tóibín scrive che la letteratura gay degli anni Settanta ha offerto spesso ai propri lettori dei modelli da usare nella ricerca del genere di felicità in cui si immaginava che la vita gay dopo Stonewall dovesse consistere. Per gli scrittori e i lettori gay era una questione importante, tanto che, rileva sempre Tóibín, anche Foucault si era reso conto che la società era disposta a tollerare la vista di due omosessuali che si allontanavano insieme, ma non era disposta a perdonare quelle stesse persone se, la mattina dopo, sorridevano, si tenevano per mano o si abbracciavano teneramente. Non era il fatto che trascorressero una notte di sesso e di piacere il motivo dello scandalo, ma il fatto che al mattino si risvegliassero felici. Per

questo, tradizionalmente, le vite di tutti i personaggi omosessuali ritratti nei romanzi precedenti la liberazione dovevano concludersi tragicamente.

A quest'idea di finale tragico si oppose fermamente Edward M. Forster quando scrisse il romanzo *Maurice*. Nella sua "Terminal Note" lo scrittore confessava infatti:

A happy ending was imperative. I shouldn't have bothered to write otherwise. I was determined that in fiction anyway two men should fall in love and remain in it for the ever and ever that fiction allows, and in this sense Maurice and Alec still roam the greenwood. I dedicated it 'To a Happier Year' and not altogether vainly. Happiness is its keynote – which by the way has had an unexpected result: it has made the book more difficult to publish. [...] If it ended unhappily, with a lad dangling from a noose or with a suicide pact, all would be well, for there is no pornography or seduction of minors. But the lovers get away unpunished and consequently recommend crime (Forster 1987, 218).

Al di là della volontà dell'autore di non svelare apertamente la propria omosessualità attraverso la pubblicazione di un romanzo così esplicito, il fatto che il testo si concluda in maniera positiva ne avrebbe comunque reso ardua la divulgazione. Come è stato osservato nel corso del primo capitolo introduttivo, infatti, un libro in cui le vicende di una coppia omosessuale avevano un esito felice era classificato come pornografico.

Il lieto fine per Maurice e Scudder è rappresentato dalla fuga nel *greenwood*, una delle forme dell'immaginario arcadico. Dicono addio al mondo e si rifugiano in un boschetto dove potranno vivere per sempre innamorati e felici, senza dover sopportare gli scherni, le discriminazioni o addirittura le conseguenze legali derivanti dal fatto di essere omosessuali. Del *greenwood* come spazio edenico separato dalla società convenzionale ed eteronormativa ci sono numerosi esempi anche nella letteratura post-liberazionista. Basterà citare un altro passo da *Second Son* di Robert Ferro, in cui viene descritta la selva che circonda la casa sul lago di Bill, che crea uno spazio privato e schermato dal mondo:

[T]hirty feet away the pieces of a big gray shape, its outline broken and scattered, neatly assembled itself, a solid mass amid the lacy boughs, leaves, and black trunks. And he thought how romantic and private, sheltered and odd it looked. No birds, or sounds. [...] From the dock the camp stood up on moss and blooming laurel so overgrown as to look treelike. Nothing had been cut in years, except that saplings reached for a space in the canopy left by a felled oak, fifty years old, which lay to rot along the ground and into the brush. A green room growing in on itself, left to its own fecund devices; something of the temple reclaimed by jungle, of the southern river palace gone to seed. It was properly a house, three storeys high, but built along the

lines of a summer cabin, a camp, a lodge; all of wood, with a big screened-in porch across the front. From which, beyond the taller trees as through the fingers of his hands, the ribbon of lake ran by (Ferro 1988, 132-33).

Pur trattandosi di uno spazio artificiale, costruito dall'uomo molti anni prima, lo stato di abbandono in cui versa ha fatto sì che la natura abbia preso il sopravvento. Il boschetto che circonda la casa è intricato, selvaggio, quasi inaccessibile. Una volta che si sia giunti al suo interno, però, ci si trova come in una stanza verde e accogliente, la creazione di una natura che dispone di "fecund devices", una natura che non è minacciosa o matrigna, ma è madre prolifica e generosa, dispensatrice di doni e possibilità. Va inoltre osservato l'accento posto ancora una volta sulla sacralità del luogo, sottolineata dal riferimento allo spazio racchiuso dagli alberi come a un "temple reclaimed by jungle". L'amore omosessuale, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato all'Arcadia e all'immaginario dell'omosessualità, è un rituale legittimato dalla divinità. Un rituale segreto, però, a cui si può accedere solo attraverso un'iniziazione.

Il *greenwood*, il boschetto frondoso, in effetti non è solo il luogo in cui si concludono felicemente le vicende dei protagonisti, dove gli amanti possono dichiararsi il loro amore o ratificarlo, ma può anche essere lo scenario della rivelazione dell'omosessualità a qualcun altro o a se stessi. In questi casi il *greenwood* diviene lo spazio del *coming out*, dell'iniziazione del personaggio.<sup>17</sup>

Nel suo *Les rites de passage* (1909) Arnold Van Gennep descrive i riti di iniziazione come i meccanismi cerimoniali che guidano, controllano e regolamentano i mutamenti, di qualsiasi tipo, negli individui e nei gruppi. In tale struttura rituale una nozione decisiva è quella di margine. In qualsiasi passaggio materiale vi sarà sempre una linea di confine, più o meno chiara e rigorosa, una soglia, una zona neutra o terra di nessuno, "un qualche elemento fisico [...] che divide i due spazi attraverso cui avviene il passaggio" (Remotti 1999, xix). La struttura dei riti di passaggio riproduce, in termini simbolici, questa articolazione fisica, per cui i riti di passaggio si configurano necessariamente come:

a) riti di separazione o preliminari, b) riti di margine o liminari, c) riti di aggregazione o postliminari: i primi agevolano il distacco dell'individuo da una situazione originaria, i secondi lo collocano in uno stato di sospensione, i terzi assecondano la sua introduzione nel nuovo territorio, nel nuovo gruppo o nella nuova categoria sociale (Remotti 1999, xix).

Da questa semplice esposizione risulta chiaramente la centralità, non soltanto spaziale, ma anche funzionale, della nozione di margine. Applicando questa nozione al nostro boschetto, ci rendiamo immediatamente conto che il *greenwood*, come spazio dell'iniziazione, non è più, come nel caso della foresta dell'Arcadia, il nuovo territorio in cui si è introdotti, lo spazio dell'aggregazione (anche se, eventualmente, solo con il proprio amante), ma è esso stesso il margine da superare per entrare nel nuovo mondo.

Il *greenwood* ha ancora un valore quasi sacrale, che gli deriva dall'essere la soglia rituale il cui attraversamento porta alla socializzazione in una nuova società o in quella vecchia, ma vista con una consapevolezza diversa.

Nel romanzo *The Folding Star* (1994), scritto dall'autore inglese Alan Hollinghurst, il protagonista (e narratore) Edward Manners ha il suo primo rapporto sessuale con un altro uomo proprio in un bosco. Fin qui sembrerebbe non esserci nulla di strano, ma in realtà vi sono due elementi molto interessanti nella descrizione che Hollinghurst fa di questa esperienza. Il primo elemento è costituito dal nome del ragazzo con cui Edward fa l'amore, cioè Dawn. Il significato di tale nome, in inglese, è "alba", per cui siamo portati a pensare che, come l'alba è l'inizio di un nuovo giorno, il sesso con Dawn rappresenti simbolicamente l'inizio di una nuova vita. Edward racconta di essere entrato in quel bosco pieno di paura di fronte a qualcosa che gli è ancora sconosciuto, ma quando ne è uscito, dopo aver consumato il rapporto con Dawn, tutto gli appare in una luce diversa. L'attraversamento della soglia rappresentata dal *greenwood* l'ha condotto alla maturità. Il sesso con Dawn gli ha fatto acquisire la piena consapevolezza di essere gay.

Il secondo elemento di interesse è una brevissima notazione di Edward dopo aver fatto l'amore con Dawn ed essere uscito dal bosco. Riflettendo su ciò che è appena accaduto il protagonista osserva che quel boschetto in cui si è addentrato "was the dim woods of poetry for real" (Hollinghurst 1994, 219). Bastano queste poche parole a evocare una lunghissima storia letteraria del *greenwood* che, partendo dalla letteratura orale e passando per la selva oscura di Dante Alighieri, arriva fino ai giorni nostri.

#### 4.1 Il rito di iniziazione e la foresta fiabesca

Nel capitolo terzo di *Istoričeskie korni volšebnoj skazki (Le radici storiche dei racconti di magia, 1946)*, dedicato alla foresta misteriosa, Propp spiega che la fiaba ha conservato in sé le tracce delle diverse concezioni della morte, ma anche quelle del rito di iniziazione della gioventù al sopraggiungere della maturità sessuale. Per lo studioso russo tale rito è tanto connesso alle concezioni sulla morte che non si può prendere in esame il primo senza tenere in considerazione anche le seconde. Nelle pratiche di iniziazione, che introducevano il ragazzo nel mondo degli adulti, si supponeva che il giovane morisse simbolicamente per risorgere successivamente come uomo nuovo. La morte e la risurrezione erano il risultato di azioni raffiguranti la scomparsa del neofita, inghiottito da un essere mostruoso e successivamente sputato fuori. Fatto sta che l'iniziando si comportava sempre come se andasse alla morte. Di fronte a una simile esperienza potenzialmente annientante, è ovvio che il giovane che deve compiere il rito di passaggio sia intimorito, esattamente come è spaventato Edward, il protagonista di *The Folding Star*, prima di entrare nel *greenwood* dove farà l'amore con Dawn.

Molto frequentemente, nelle fiabe, l'eroe o l'eroina finisce per trovarsi in un bosco buio e selvaggio, che svolge in linea di massima la funzione che ha la foresta nella cerimonia dell'iniziazione. Il bosco impenetrabile è la soglia da superare, che rallenta il passaggio e vi introduce la gradualità tipica del rituale; è il margine che impedisce la coincidenza tra il movimento di separazione dalla vita precedente e il movimento di aggregazione in una nuova comunità.

Nel caso dei romanzi della letteratura omosessuale l'iniziazione corrisponde al processo del *coming out*, cioè alla piena presa di coscienza e accettazione da parte del personaggio del fatto di essere gay. I riti di separazione sono quelli che portano all'allontanamento dal nucleo familiare o dalla vita condotta dal protagonista prima dell'inizio del processo del *coming out*, i riti di margine possono essere di diverso tipo, da un rapporto sessuale all'avventurarsi in un locale gay per la prima volta, mentre i riti di aggregazione sono quelli della vita nella comunità ghetto, della costituzione di un rapporto sentimentale stabile, del ritorno e della risocializzazione entro il nucleo familiare come soggetto dichiaratamente gay o altri ancora. Nella descrizione di questo

processo l'uso dell'immaginario boschivo è più comune di quanto si possa pensare. Nel suo bel libro autobiografico *Becoming a Man* (1992) Paul Monette<sup>18</sup> scrive:

It isn't all mine anyway – neither the lost years nor the victory – this tale of a boy who made it out of the woods. For I am the final gleam of Roger and Stephen as well, the two men I am surest of, who willed their stories to me. We couldn't have met each other anywhere but in the open. As to whether being in the closet puts you on the wrong wall, with the collaborators, that is for men and women to judge themselves. I can't conceive the hidden life anymore. Don't think of it as a life (Monette 2002, 4).

Monette si descrive come un ragazzo che è riuscito a uscire dal groviglio e dalle tenebre del bosco per ritrovarsi “in the open”. In questo caso la foresta non è solo la soglia, ma è addirittura il luogo di origine del protagonista, per cui sta a simboleggiare il *closet*, oscuro e asfittico, a cui si contrappone la luce e l'aria fresca dell'essere all'aperto, cioè dell'essersi dichiarati gay. Il *closet* è un punto di non ritorno per l'autore, mentre esserne fuori significa essere vivi.

Daniel Mendelsohn, invece, in *Unlimited Embrace* (1999) racconta:

*The first time* I ever had the experience of desiring another man who I knew also desired me was when I was in college, and I walked aimlessly for many hours one day a long time ago, following him. We were both nineteen, and I never knew his name. He was waiting at the farthest edge of the university cemetery, *a spot where the graves become indistinguishable from the woods*. This was at a college in the South; these woods were thick, choked with creepers and dense with trees you won't find in the suburbs of Long Island. It was a strange place for someone like me to have ended up (Mendelsohn 2000, 15, corsivo mio).

Ancora una volta un bosco è lo scenario del desiderio omosessuale e ancora una volta l'accento è posto sulla novità dell'esperienza (“The first time I ever had the experience of desiring another man”), su un soggetto che deve apprendere qualcosa che gli è ancora sconosciuto. L'altro particolare significativo riguarda il fatto che il bosco è indistinguibile dalle tombe del cimitero del campus. L'immagine è straordinaria e ci costringe a una constatazione: non solo il rito di iniziazione raffigura una morte temporanea, dalla quale l'iniziando risorge a una nuova vita, ma è anche vero che nella letteratura il rito di passaggio implica spesso un vero e proprio viaggio nel mondo dei morti, di cui la foresta protegge l'accesso. Questo è vero, per esempio, nel caso della

*Divina Commedia* dantesca, in cui dalla selva oscura si accede all'Inferno, ma anche delle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 431; VII, 402) e dell'*Eneide* di Virgilio (VI, 237-238).

Sempre legata al tema della morte, ma in modo apparentemente singolare, è la descrizione che Dennis Cooper fa del *greenwood* l'unica volta che lo nomina nel *George Miles Cycle* di Dennis Cooper. In *Guide* Chris racconta una fiaba sadomaso in cui lui è un bambino che si perde nel bosco ed è accolto nella casa di un mostro, che lo violenta e poi lo decapita. Di fatto qui non c'è iniziazione, cosa prevedibile dal momento che Cooper non crede nell'idea di un'identità da portare a maturazione: quando l'eroe muore la fiaba si conclude. Il mostro non è sconfitto, né il protagonista viene da questi risputato fuori. L'eroe entra nel bosco, ma non ne esce più, non rispettando, quindi, la condizione indispensabile perché di iniziazione si possa parlare.

## 4.2 Boschi metropolitani e battuage

Tra gli spazi boschivi che possiamo ricondurre all'immaginario del *greenwood* ci sono anche i parchi metropolitani.<sup>19</sup> Tali luoghi, nella letteratura gay, assumono entrambe le connotazioni normalmente associate al *topos* del boschetto, spesso fuse insieme: da un lato il bosco come Arcadia o rifugio sicuro e dall'altro il bosco dei riti di iniziazione.

Alcuni parchi o certe porzioni dei parchi, in determinate ore del giorno o, più frequentemente, della notte, sono colonizzati dagli omosessuali che ne fanno dei luoghi di battuage. Non ci sono, ovviamente, delle leggi o dei regolamenti scritti in tal senso, ma solo delle consuetudini che vengono consolidate con il passare del tempo. La conoscenza di tali luoghi è generalmente trasmessa grazie al passaparola, ma non mancano nemmeno le guide cartacee e le pagine internet dedicate. La cosa interessante per quanto concerne i battuage è che la conoscenza della loro ubicazione non riguarda solamente i gay, ma anche coloro che non lo sono. Di conseguenza si crea una sorta di equilibrio perfetto. Gli omosessuali sanno dove poter incontrare altri membri della loro comunità o, per adoperare il gergo religioso di Holleran, della loro chiesa. Possono così procurarsi del sesso senza il rischio di commettere errori d'interpretazione. Dal canto loro le persone eterosessuali, per una sorta di tacito accordo o per paura o disgusto, evitano quei parchi o quelle sezioni dei parchi nelle ore in cui sanno che sono frequentati dai gay in cerca di compagnia. Il parco è lo stesso, ma in realtà è come se fossero due separati, uno per gli omosessuali, al sicuro da occhi indiscreti e in qualche

modo fuori dal consenso sociale, e uno per i frequentatori eterosessuali. Di questa separazione così ben congegnata ci fornisce un esempio proprio Holleran in *Dancer from the Dance*, quando descrive un parco in cui è solito andare Malone:

*The park was used by two classes of people, who came there at different hours. The first group came early to walk their dogs before going to sleep in the air-conditioned rooms of their townhouses [...]; they were usually gone by midnight, and then, like ghosts, like gremlins, the derelicts, faggots, drunks, and freaks moved in. It was where the slimiest creatures of the Lower East Side swam to the surface for a moment, in the dark, when the middle class had left the beach, only to go back to the bottom before dawn. At dawn, they vanished. Dawn, that most insulting moment for the homosexual, when the sky goes white above him, and the birds begin to chatter, and still on his knees he looks up from the cock he's been sucking to see the light, like a man making love in a dark bedroom when the doors has been flung open. Until that moment, however, it was the perfect place to rub the itchy sore of lust – the perfect cave in which to lick your wounds – for half the lamps did not work, and in the shadows of those trees, it was very, very dark (Holleran 1986, 196, corsivo mio).*

Il parco in questione è fruito da utenti diversi nelle differenti ore del giorno. Fino a mezzanotte ci sono coloro che fanno jogging o portano a passeggio il cane, ma non appena scocca la mezzanotte compare una popolazione totalmente diversa. Holleran descrive i gay dediti al *cruising* in questi luoghi come delle creature mostruose (“ghosts”, “gremlins”, “the slimiest creatures”). Come i vampiri, sono creature della notte e scompaiono non appena si fa giorno. Fino a quel momento, però, è il posto perfetto per placare il proprio desiderio, è una grotta in cui riparare per leccarsi le ferite: un’Arcadia, anche se un po’ *sui generis*. Trovo che sia particolarmente bella la chiusa di questo passo, quando il narratore dice che “in the shadows of those trees, it was very, very dark”. Il punto di vista assunto qui è quello di Malone e riflette la sua ambivalenza riguardo all’omosessualità. Da un lato il *coming out* ha acceso in lui un’irresistibile sensazione di libertà, dall’altro il puritanesimo che ha interiorizzato per via della sua educazione non gli consente di vivere quella libertà senza provare un profondo senso di colpa e senza la convinzione di essere un peccatore. È per questo che gli omosessuali sono creature non umane, i singolari abitanti di una *wilderness* misteriosa.

La prima iniziazione di Malone, del resto, avviene proprio in un boschetto metropolitano. Dopo che Michael Floria, il giovane giardiniere di cui è segretamente innamorato, gli comunica la sua partenza imminente e definitiva, Malone, sconvolto, sale in macchina e comincia a vagare per la città di Washington, dopodiché “he came to



Dupont Circle and there he stopped and got out under the green trees and met a man and went into the park and blew him” (Holleran 1986, 73). Malone ha la definitiva certezza della propria omosessualità, a ciò non gli procura euforia; al contrario, lo getta nello sconforto. Tornato a casa si lava la bocca con il sapone e si dispera per aver profanato il proprio corpo compiendo un gesto così impuro. Perché Malone possa accettare la propria omosessualità deve avvenire una seconda iniziazione, cioè quella che passa per il bacio del fattorino portoricano nell’ufficio di New York. È questo il gesto che fa compiere una svolta all’esistenza di Malone e gli procura la sensazione di essere finalmente in pace con se stesso. Il problema è che lui, così romantico e così puritano, può accettare solamente un gesto puro come un bacio e non qualcosa di degradante come un rapporto sessuale consumato, senza troppi complimenti, in qualche angolo di un parco. Il puritanesimo di Malone gli consente di accettare l’idea dell’amore per un altro uomo, anzi, è ciò che va disperatamente cercando, a condizione, però, che non sia sporcato dalla fisicità dell’atto sessuale.<sup>20</sup>

Abbiamo così introdotto il secondo aspetto concernente i parchi come *greenwoods*: il discorso dell’iniziazione. Molti personaggi della letteratura omosessuale, infatti, acquisiscono piena consapevolezza del fatto di essere gay proprio avventurandosi in un battuage e facendo sesso con un altro uomo. Talvolta non è nemmeno necessario partecipare all’atto sessuale, ma è sufficiente la malia esercitata dalle immagini di altri uomini a ciò intenti. È ciò che accade, per esempio, a Philip, il protagonista di *The Lost Language of Cranes*. Come abbiamo visto in precedenza, Philip, rifiutato da ben diciassette ragazze, tutte ben cosce ancor prima di lui della sua omosessualità, si reca a Central Park e qui comincia a scagliarsi contro un muro. Mentre è dedito a questa attività, uno degli omosessuali che frequentano il parco lo afferra per un braccio, gli chiede che cosa stia facendo e gli dice che non può stare lì. L’uomo non è preoccupato che quel ragazzino si faccia del male, ma è turbato per la violazione di uno spazio riservato alla comunità omosessuale e in cui non sono ammessi occhi indiscreti. Philip decide di andarsene e l’uomo lascia la presa.

Philip brushed grass from his pants and jacket, and started to walk away. Nearby, two or three other men stood among the trees, staring past each other, stroking erections that bulged from their pants. Philip watched them. They didn’t scare him; indeed, he was almost drawn to them, to their lonely circle, the way they didn’t look at but over each other. He watched the sad ritual of his kind and was not surprised. Then one of the men saw him. “Hi,”

he said. He smiled, unzipped his fly. "You like what you see?" Philip ran away (Leavitt 2005, 74-75).

Osservando quegli uomini Philip prova una strana attrazione, è affascinato da quel circolo di persone che non ha mai visto. Se ne va, ma il processo di riconoscimento è avvenuto: quelle persone gli sono uguali; lui prova i loro stessi desideri. È uno di loro.

### 4.3 L'ombra della civiltà

Malone, il protagonista di *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran, è combattuto tra i discorsi liberazionisti post-Stonewall, che predicano la libertà (anche sessuale) per gli uomini gay e sottolineano l'importanza del *coming out* come atto politico, e l'educazione puritana ricevuta e introiettata, che gli impedisce di vivere serenamente gli aspetti più fisici e sessualmente ludici della vita gay. Questo conflitto interiore si riflette anche sulla sua visione dell'*Arcadia* e del *greenwood*, che pur essendo luoghi di speranza e di soddisfazione del desiderio sono anche descritti come spazi tenebrosi, misteriosi e peccaminosi, che producono in lui sentimenti di colpa e di autodisprezzo.

Malone non è però l'unico a vivere questa conflittualità tra l'idea del *greenwood* (in tutte le sue forme, anche non letterali) come spazio arcadico e come sorgente del male e dell'abominio. Il narratore senza nome di *The Beautiful Room is Empty* (1988) di Edmund White, per esempio, giunto a New York con l'amico Lou per essere parte dell'euforia generalizzata che caratterizza la comunità gay della Grande Mela, fatica a lasciarsi andare completamente, perché il puritano che è in lui lo trattiene: "But now the fresh colours of a wished-for world, a utopia in which kindness reigned, called to me. The puritan in me was afraid to falsify this vale of tears by rendering it as Happy Valley" (White 1988, 127). Davanti gli si presenta uno spazio utopico, un luogo estremamente attraente dove regna la gentilezza, ma l'educazione puritana ricevuta lo induce a pensare che quella valle felice sia in realtà una valle di lacrime, una realtà peccaminosa a cui bisogna resistere, un miraggio del demonio per indurre l'uomo in tentazione.

Robert P. Harrison, nel suo interessante saggio *Forests: The Shadow of Civilization* (1992), scrive che da sempre la storia delle foreste (e, nel nostro caso, del *greenwood*) è piena di enigmi e paradossi: sono al tempo stesso empie e sacre, luoghi senza legge e

rifugi per coloro che combattono per la causa della giustizia contro la corruzione della società, evocatrici di scenari di pericolo e, al tempo stesso, posti incantevoli. In altre parole,

the forest appears as a place where the logic of distinction goes astray. Or where our subjective categories are confounded. Or where perceptions become promiscuous with one another, disclosing latent dimensions of time and consciousness. In the forest the inanimate may suddenly become animate, the god turns into beast, the outlaw stands for justice (Harrison 1993, ix).

Nella cultura statunitense su questa ambiguità di fondo dello spazio boschivo si innestano le diverse concezioni della natura elaborate nel corso del tempo, a partire dall'idea puritana della *wilderness*.

In *Wilderness and the American Mind* (1967) Roderick Nash osserva che quello della *wilderness* è un importante tema biblico e si colloca agli antipodi rispetto al paradisiaco giardino dell'Eden. Secondo Nash, la Bibbia caratterizza costantemente la *wilderness* come terra maledetta, l'*habitat* del demonio, un Inferno sulla Terra. I coloni puritani del New England, imbevuti della *Weltanschauung* veterotestamentaria, credettero di aver trovato in America una *wilderness* di proporzioni continentali. La missione assegnata loro da Dio era, quindi, quella di trasformare tale *wilderness* americana in un paradiso terrestre, governato secondo gli insegnamenti della parola di Dio. Per dirla con Nash, “[s]eventeenth century [Puritan] writing is permeated with the idea of wild country as the environment of evil” (Nash 1967, 36). Troviamo certamente questi sentimenti di disgusto e di ripugnanza verso la *wilderness* in *Of Plymouth Plantation, 1620-1647* di William Bradford e in molti altri scritti puritani del Seicento, quali *God's Controversy with New England* (1662) di Michael Wigglesworth e *Decennium Luctuosum: An History of Remarkable Occurrences in the Long War Which New-England Hath Had with the Indian Salvages* (1699) di Cotton Mather.

Diverso è l'atteggiamento mostrato da Thomas Morton in *New English Canaan* (1637), più positivo, anche se sarebbe un'esagerazione affermare che vi sia una celebrazione della *wilderness* e degli indigeni che la abitano: Morton descrive il New England come una terra promessa, capace perfino di superare Israele.

Il grande cambiamento nella concezione della natura si ha però certamente con i trascendentalisti, Thoreau in particolare, che si pone in aperta polemica con le posizioni puritane e in una posizione di difesa della *wilderness*.<sup>21</sup>

Alla luce di queste eredità concettuali non deve stupire se molti scrittori omosessuali statunitensi rivelano un atteggiamento ambiguo nel raffigurare i boschetti frondosi. Da un lato devono fare i conti con un senso di libertà dall'oppressione sociale che non hanno mai sperimentato prima, dall'altro sono totalmente imbevuti di una cultura americana che presenta essa stessa delle ambiguità di fondo. Il *greenwood* diviene allora il deposito di una moltitudine di significati sociali, antropologici, culturali (anche della sottocultura), religiosi, simbolici e letterari che sono difficilmente districabili.

Un esempio perfetto di questa ragnatela di significati associati al *greenwood* è fornito da un brano del secondo capitolo del romanzo *The Confessions of Danny Slocum* di George Whitmore. L'episodio ha luogo dopo che Danny, il protagonista, e il suo compagno Max si sono lasciati. Danny ha cominciato a soffrire di impotenza secondaria, non riesce cioè a raggiungere l'orgasmo nonostante abbia delle normali erezioni. Per questo motivo va in cura da uno psichiatra, che decide di sottoporlo a una terapia di rieducazione sessuale in coppia con uno sconosciuto di nome Joe. La prima raccomandazione di Virgil, lo psichiatra,<sup>22</sup> è che non abbiano rapporti sessuali con altre persone. Nell'imminenza dell'inizio della terapia, che è un nuovo inizio dopo anni di promiscuità sessuale, Danny decide di far visita a un amico a Fire Island, per trascorrere lì il fine settimana. All'arrivo sull'isola pensa tra sé e sé: "And here I am in Disneyland. My last fling". The Pines, la località dove si trova la casa dell'amico, è una sorta di paese dei balocchi per i gay, un parco di divertimenti dove poter dar sfogo a tutti i propri desideri, soprattutto di natura sessuale. Eppure la casa dell'amico ha una particolare qualità che suscita in Danny sentimenti di nostalgia e di affetto:

I love this house because it reminds me of my parent' house – the Melmac dinnerware in the corner hutch, for instance; the homely stabs at decorating, everything color-coordinated shades of green; the fact that all this was done for the Summer People by someone who was obviously not gay (Whitmore 1985, 22).

È il pensiero di quella famiglia cui non si fa più cenno in altre parti del romanzo (ricordiamo che nella letteratura separatista i protagonisti gay si lasciano solitamente alle spalle le loro famiglie) ad accendere in lui una scintilla di tenerezza e di malinconia.

Più avanti nel testo Danny, a una delle tante feste di Fire Island, si imbatte per caso nell'agente di Max, il suo ex fidanzato. Sconvolto per questo incontro che riapre una ferita non ancora rimarginata, Danny abbandona la festa e si avvia verso il Meat Rack, il boschetto per il *cruising* che separa The Pines da Cherry Grove, l'altra comunità gay di Fire Island. Comincia così un viaggio iniziatico dentro quel *greenwood* singolare.

Tutto l'episodio è descritto in termini che evocano il racconto "Young Goodman Brown" (1835) di Nathaniel Hawthorne. Innanzitutto c'è l'esitazione a cominciare il cammino – "What am I doing in the meat rack?" (Whitmore 1985, 27) –, esattamente come accade al giovane Goodman Brown, che deve motivarsi guardando la propria graziosa e virtuosa moglie prima di intraprenderlo. Nel testo di Whitmore il bosco è un luogo notturno e tenebroso, così rappresentato:

I lurch into the shrubbery at the foot of the boardwalk. Branches whip back as I pass. Then I pause. Catch my breath.  
The stillness of the leaves is magnified by the darkness and the silence. The rapid beating of my heart has replaced the tattoo of my feet on the boardwalk. [...] I struggle to the top of the bank and stand between two – elms? There is no sound at all. Not even the sound of the ocean, so near. I turn to look around. No one's here, sighs another voice, with relief. But I know better. It's never too early or too late for the meat rack.... (Whitmore 1985, 27-28).

Hawthorne, dal canto suo, descriveva così l'ingresso del giovane Goodman Brown nella foresta:

He had taken a dreary road, darkened by all the gloomiest trees of the forest, which barely stood aside to let the narrow path creep through, and closed immediately behind. It was all as lonely as could be; and there is this peculiarity in such a solitude, that the traveller knows not who may be concealed by the innumerable trunks and the thick boughs overhead; so that, with lonely footsteps, he may yet be passing through an unseen multitude (Hawthorne 2006, 2259).

È difficile non accorgersi del fatto che il modello per la descrizione del Meat Rack è proprio il racconto hawthorniano, soprattutto in quelle notazioni alla fine di entrambi i passi, la sensazione, cioè, che pur essendo apparentemente soli si possa essere in realtà circondati da una moltitudine misteriosa. Nel caso di Hawthorne tale moltitudine di creature è potenzialmente minacciosa, ragione per cui siamo indotti a pensare, per una sorta di proprietà transitiva, che anche gli omosessuali che si nascondono nel Meat Rack siano delle creature pericolose e demoniache. Tale impressione è peraltro rafforzata

dalla stranezza degli incontri che Whitmore fa nel boschetto. Il primo è un uomo seduto “on a clump of grass, beneath a black tropical-looking tree” (Whitmore 1985, 29). L’uomo, un giovane sordo, è “adorable, young, fresh-faced” (Whitmore 1985, 29), ma è anche “strangely – diffident? His face is so fresh, his mien so – otherworldly” (Whitmore 1985, 29).

Il secondo incontro è così descritto:

I turn into a corner alcove and find it occupied almost solely, it seems at first, by a magnificent torso, fluorescent, clad in white. The arms are almost as dark as the foliage behind. The face is in utter darkness. It is Roman armor in Dayglo.<sup>23</sup>

I slip my arms around the statue, and his face, now too close for me to see anyway, moves in on mine. Our arms lock around each other (Whitmore 1985, 30).

Infine, l’ultima delle visioni di Danny, fantastiche e al tempo stesso reali, terrificanti e al tempo stesso seducenti:

A huge, hairy man lies on his back in the undergrowth. He is completely naked, his clothes hanging on the branch of a shrub next to him. But he *is* wearing glasses – black frames and heavy lenses. A can of Crisco<sup>24</sup> sits at his side. [...] A bluish pool of semen rests on his belly.

A boy not more than sixteen kneels between his outstretched legs. The legs are descending to the bracken, like two white dirigibles. The boy is licking a wet fist.

They both look at me and smile beatifically.

“Hi,” I say, all Miss Congeniality. “Does either of you know the way out of here?”

The hairy man wearily lifts a pale hand and points out the exit (Whitmore 1985, 31).

Sia Danny sia il giovane Goodman Brown sono impegnati in un continuo dialogo con se stessi, un dialogo che mette l’interiorità dei due protagonisti a confronto con le loro visioni, inducendo a chiedersi se queste ultime non siano, in realtà, le proiezioni esterne della prima. La differenza sostanziale tra il passo di Whitmore e il racconto di Hawthorne è che il colloquio di Danny con la propria realtà interiore è reso esplicito attraverso un molteplice gioco di voci, a volte perfino tre contemporaneamente, che attingono scopertamente a un bacino intertestuale che comprende i testi della letteratura alta (Hawthorne, Shakespeare), ma anche quelli della cultura popolare (Lillian Gish, W. C. Fields).<sup>25</sup> L’effetto che si ottiene, nel caso di *The Confessions of Danny Slocum* è così fortemente ironico. Quando Danny incontra il ragazzo sordo e si siede accanto a

lui, per esempio, due voci gli parlano. La prima, è la voce di una coscienza puritana, impersonata da Lillian Gish, che lo invita a stare attento, a non lasciarsi indurre in tentazione (“*It’s a trap! screams the voice of Lillian Gish*”), la seconda è quella del demonio (“*the Apostate Angel*”), “*this time in the voice of W. C. Fields*”, che gli dice: “*It’s a golden opportunity*”. Lillian Gish, una diva specializzata in personaggi fragili e tormentati, e W. C. Fields, un attore comico e cinico: due attori, abituati a recitare e simulare, non propriamente le persone più attendibili per essere portatori di Verità assolute.

Anche il riferimento a *The Tempest* è significativo, perché in questa commedia di Shakespeare è ritratta una dicotomia tra la civiltà (e l’arte), incarnata da Prospero, e la natura selvaggia, sudicia, volgare, violenta e infida impersonata da Calibano. Di tutti i versi della tempesta la voce della coscienza di Danny recita quelli che si riferiscono all’“uomo sulla luna”. Tale figura è da ricondurre a una leggenda medievale secondo cui tale figura sarebbe stata bandita dal mondo da Mosè, come punizione per essere stata colta in flagrante nell’atto di trasgredire la legge divina raccogliendo legna nel giorno del sabato; e naturalmente dove poteva essere trasgredita la legge di Dio se non nella *wilderness*? Ecco che cosa dice in inglese il testo Sacro che, però, ovviamente non parla di nessun “uomo sulla luna”:

And while the children of Israel were *in the wilderness*, they found a man that gathered sticks upon the sabbath day. And they that found him gathering sticks brought him unto Moses and Aaron, and unto all the congregation. And they put him in ward, because it was not declared what should be done to him. And the lord said unto Moses, The man shall surely be put to death: all the congregation shall stone him with stones without the camp. And all the congregation brought him without the camp, and stoned him with stones till he died (Numbers 15, 32-36, corsivo mio).

Danny non ricorda esattamente i versi di *The Tempest* e li blatera confusamente tra sé e sé, ridicolizzandoli: “*I was the man i’ the moon, when time was... da-da da-da, something else, something else.... Willie falters*” (Whitmore 1985, 30). L’impressione è che Whitmore si stia prendendo gioco sia del mito dell’Arcadia, sia della visione puritana della *wilderness* omosessuale come empia e abominevole. Poco dopo essere entrato nel Meat Rack, Danny osserva:

The rapid beating of my heart has replaced the tattoo of my feet on the boardwalk, fleeing Max's agent, fleeing Max's ghost, fleeing the Sandpiper, like Gillian Gish in Way Down East, leaving civilization behind....  
Well, almost. Stroked of white paint blaze the twisting paths. Somebody charitably has marked the trees to light our way. I've come all the way to the Grove (Whitmore 1985, 28).

Gli omosessuali non devono illudersi di potersi lasciare alle spalle la civiltà e la società, perché queste riusciranno sempre a infiltrarsi anche nell'Arcadia più sperduta e selvaggia. Dal canto suo la società eteronormativa, nel condannare la *wilderness* omosessuale come peccaminosa e diabolica, non sta facendo altro che costruire un'alterità esterna su cui poter proiettare quelle parti di sé che sono giudicate indegne e abiette in base alle convenzioni sociali. Come scrive Robert P. Harrison: "In the history of Western civilization forests represent an outlying realm of opacity which has allowed [...] civilization to estrange itself, enchant itself, terrify itself, ironize itself, in short to project into the forest's shadows its secret and innermost anxieties" (Harrison 1993, ix).

#### **4.4 La città foresta**

Il viaggio verso la grande città è stato ed è per molti cittadini americani l'unico modo per poter vivere liberamente la propria omosessualità, lontano dalla riprovazione morale, dallo stigma sociale e, talvolta, dalla violenza e dai pericoli per la propria incolumità fisica. Sono purtroppo frequenti gli episodi – e ve ne sono stati anche piuttosto recentemente – di ragazzi picchiati a morte solo per il loro orientamento sessuale. La metropoli non mette al riparo in assoluto da questi rischi, ma la presenza di comunità gay garantisce, al loro interno, una certa omogeneità, delle forme di solidarietà e di sostegno e un senso di sicurezza e di protezione. È per questo motivo che tutte le maggiori città degli Stati Uniti hanno visto nascere dei quartieri specificamente gay, la cui popolazione dopo la rivolta di Stonewall, grazie alla visibilità acquisita, è cresciuta esponenzialmente, al punto che Daniel Mendehlson può descrivere la Eight Avenue a New York come la "Main Street of the gayest enclave of the gayest city in the world" (Mendehlson 2000, 5). Le comunità-ghetto delle metropoli americane costituiscono per molti gay uno spazio utopico, un'Arcadia sognata. Spesso questi giovani fantasticano su simili luoghi mitici grazie alle letture fatte in segreto, unico



strumento per scoprire di non essere soli a provare certe emozioni e per venire a conoscenza delle esperienze di altri come loro. Scrive Mendelsohn:

When I was in high school [...] I dreamed of a place like this. I am sure that many other youths had (and still have) the same dream. Like me, they may have secretly read certain books over the course of successive weekends while standing nervously in the stacks of the local public library or in B. Dalton, so great was the terror of bringing those particular books home. [...] I secretly imagined a place where all the people were other boys, and where all the stores and books and songs and movies and restaurants were by boys, about other boys. It would be a place where somehow the outside reality of the world that met your eyes and ears could finally be made to match the inner, hidden reality of what you knew yourself to be. A place where willed detachment and a carapace of irony would no longer be necessary (Mendelsohn 2000, 6).

La rivolta di Stonewall e il consolidarsi del movimento per la rivendicazione dei diritti degli omosessuali, come abbiamo visto, non fanno altro che accelerare il processo. La maggiore diffusione di informazioni fa sì che molti omosessuali in tutto il paese vengano a sapere di questi veri e propri paradisi gay che sono le comunità-ghetto. A New York Greenwich Village si espande al punto tale che, a un certo punto, la sua popolazione comincia a straripare nel quartiere di Chelsea. Quando ciò avviene, a metà degli anni Ottanta la situazione è già cambiata rispetto al quindicennio precedente. Scrive ancora Daniel Mendelsohn:

Chelsea is different even from San Francisco's Castro district, its ghetto. Chelsea came into being in the mid-1980s not as safe haven in which gay men might take shelter, but, if anything, to accommodate the overflowing population of a new and newly confident generation of out, middle-class gay men now too numerous for the spaces traditionally reserved for them. And so if its transformation from a desolate array of industrial lofts and low-rent housing into a bustling, culturally distinct enclave has an earlier, European model, it isn't the medieval Venetian Ghetto, let alone its later, more terrible namesakes in this century, but rather the colonies of the ancient Greek city-states (Mendelsohn 2000, 29).

Non posso dire, tuttavia, di essere totalmente d'accordo con Mendelsohn. Sono d'accordo sul fatto che a metà degli anni Ottanta la situazione degli omosessuali, da un punto di vista sociale, sia cambiata: la spinta rivoluzionaria del movimento di liberazione si è affievolita e ha lasciato il posto a uno spirito più moderato e riformista; alcuni diritti sono stati ottenuti e alcune battaglie sono state vinte, ma altre sono da combattere e gli otto anni di amministrazione Reagan non saranno certo favorevoli da

questo punto di vista; la tragedia dell'AIDS è esplosa in tutta la sua forza e tragicità e ha già cominciato a mietere vittime in grande quantità; infine, si compiono maggiori tentativi di integrazione o di assimilazione rispetto al decennio precedente. Eppure, a parer mio, non si può dire che un quartiere dove c'è un'altissima concentrazione di omosessuali sia semplicemente una colonia, senza altre specificazioni. Se è una colonia, la sua popolazione è, però, assolutamente omogenea rispetto a una categoria identitaria ben precisa e fortemente rivendicata. A Chelsea abitano "out, middle-class gay men". Non basta che siano tutti borghesi; non è nemmeno sufficiente che siano gay. Per abitare a Chelsea devono essere "out", cioè dichiarati: dichiararsi gay è una condizione indispensabile per abitare lì. In questo senso Chelsea è una comunità o, per tornare alla metafora religiosa di *Dancer from the Dance*, Chelsea è una chiesa per accedere alla quale è necessaria una professione di fede che è il *coming out*. Con questo voglio porre l'accento su un nesso che ritengo problematico nel discorso di Mendehlson, perché, se è vero che nessun agente immobiliare chiederà mai a un potenziale compratore di fare il *coming out* prima di vendergli una casa, è anche vero che in determinate situazioni la scelta del luogo in cui vivere non è affatto neutra. Decidere di vivere a Chelsea o a Greenwich Village è di fatto uno *statement* abbastanza indicativo, quasi come una professione di fede.

Tornando alla questione dei luoghi utopici dove gli uomini gay possono vivere al riparo dai giudizi e dalle minacce della società eteronormativa, mi sono accorto che la città, e specialmente New York, è uno dei *greenwoods* più frequentati della letteratura gay. Non solo i suoi parchi, il Central Park *in primis*, sono dei battuage perfetti, ma la città nel suo complesso è descritta con grande frequenza attraverso metafore che si servono del campo semantico del bosco, della foresta o dell'Arcadia. Che la città sia raffigurata come una giungla non è certamente una novità nella letteratura americana, dal momento che diversi scrittori, soprattutto naturalisti, hanno usato questa immagine per descrivere l'inferno, prettamente urbano, del capitalismo e delle sue forme di sfruttamento. Basti pensare a Jack London e soprattutto a Upton Sinclair, che ha addirittura intitolato il suo romanzo più famoso, ambientato a Chicago, *The Jungle* (1906). La differenza tra l'atteggiamento di questi scrittori e quello degli autori gay si può però riscontrare nella connotazione sostanzialmente positiva che questi ultimi danno alla città, diversamente dai primi che esprimono un giudizio fortemente negativo.

Anche Malone, che alla fine di *Dancer from the Dance* è disgustato dallo stile di vita della comunità gay newyorkese, per buona parte del romanzo vive in una sorta di estasi per le libertà che questa gli consente.

Nel settimo capitolo di *The Beautiful Room is Empty* è descritto l'arrivo del protagonista e narratore, insieme all'amico Lou, nella Grande Mela. Lou gli dice: "Bunny, we're home, you can press your ear to the pavement and hear the heartbeat" (White 1988, 133). Gli uomini gay sono a casa loro a New York, quello è il luogo a cui appartengono; la città è un organismo vivo e trasmette la sua vita agli omosessuali che, finché rimangono nell'ombra non possono vivere veramente. Di fronte alla nuova consapevolezza che gli deriva dall'affermazione di Lou il narratore riflette tra sé:

[E]ven though he made me feel such a prig, my heart did leap at all the possibilities this city offered to meet men. Before, I'd caught only half glimpses of queers, but like a hunter who pursues his deer deep into the night forest, at last I'd come upon a moonlit clearing filled with thousands of moving antlers, all these men (White 1988, 133).

Il giovane è assolutamente sopraffatto dalla miriade di opportunità che gli si presentano davanti e descrive questa sua condizione facendo ricorso alla similitudine di un cacciatore che insegue con grande determinazione un cervo nella foresta, magari pensando che quella sarà l'unica preda che gli capiterà durante la battuta di caccia, e invece, con sua grande sorpresa, scopre una radura dove pascolano migliaia di altri cervi. Quella foresta è la città di New York, che custodisce al suo interno una comunità protetta e popolata da una quantità inimmaginabile di uomini gay.

Il protagonista del romanzo di White fa poi nuovamente ricorso alla metafora della foresta quando descrive l'atteggiamento di una collega a cui ha rivelato la propria omosessualità. La donna, durante le pause per il caffè, lo guarda con occhi compassionevoli e gli tiene la mano come se fosse affetto da un male incurabile. Il narratore si chiede allora: "What would she have thought if she'd seen me on my knees in a subterranean slice of jungle inserted under the leafless, treeless forest of grey Manhattan" (White 1988, 145).

White, del resto non è l'unico a servirsi di questa metafora per rappresentare lo spazio urbano. In *Dancer from the Dance*, il narratore afferma che Malone "wanted to be liked, and so he ran away to New York – away from his own family – and he vanished on Manhattan, which is a lot easier than vanishing in the jungles of Sumatra"

(Holleran 1986, 34). Malone si trasferisce a New York per potersi realizzare sessualmente e affettivamente e, in questo senso, la città gli appare come una foresta rigogliosa, che può offrire molte opportunità, tanti frutti succosi di cui nutrirsi. La metropoli, inoltre, con i suoi grattacieli, il suo anonimato e le sue grandi dimensioni, è come una foresta intricata in cui è facile perdersi, ma è altrettanto semplice far perdere le proprie tracce.

La prima persona che Malone conosce a New York e di cui si innamora è Frankie, un uomo latino, sposato, proveniente dal New Jersey, che abbandona la sua famiglia per andare a vivere con Malone in un edificio industriale abbandonato. Frankie e Malone sono “alone with one another in that building as two apes in a tree” (Holleran 1986, 126). Hanno trovato un *greenwood* dove poter vivere, bastando a se stessi, come creature degli alberi:

They had a whole floor, which, years ago, had been filled with women in bustles nervously spinning thread for knickers; now Malone and Frankie perched like arboreal creatures high up in the ruins of this city of steel and engineers, naked in the heat, pale forms in a shaft of sunlight swimming with motes of dust between two girders across the dusty floor (Holleran 1986, 83).

## **5. Europa e America**

In questo paragrafo non mi occuperò propriamente del tema del *greenwood*, ma sempre nell’ottica di una trattazione delle geografie letterarie dell’omosessualità, ho intenzione di discutere la questione del rapporto tra Europa e America nella scrittura di alcuni autori omosessuali, in particolare Felice Picano e Robert Ferro, due membri del Violet Quill. Sono molti infatti gli scrittori gay (esplicitamente oppure no) che hanno guardato all’Europa come a un luogo dove liberarsi almeno momentaneamente dalle costrizioni e dai condizionamenti della società americana: da Henry James a Paul Bowles, da James Baldwin a Gore Vidal, da Edmund White a David Leavitt fino a David Sedaris e Dennis Cooper.

In un romanzo del 1906 di Xavier Mayne, intitolato *Imre*<sup>26</sup> e ambientato in Ungheria, il protagonista Oswald descrive gli Stati Uniti come una nazione

of popular ignorances, of century-old and century-blind religious and ethical misconceptions, of unscientific professional conservatism in psychiatric circles, and juristic barbarisms; all, of course, accompanied with the full measure of British and Yankee hypocrisy toward the daily actualities of homosexuality. By comparison, indeed, any other lands and races – even those yet hesitant in their social toleration or legal protection of the Uranian – seem educative and kindly; not to distinguish peoples whose attitudes is distinctly one of national common sense and humanity (Mayne 1975, 187-88).

È per scappare da questa ignoranza e da questa ipocrisia che gli scrittori gay vogliono lasciare almeno temporaneamente l'America. In particolare, i membri del Violet Quill vogliono sgravarsi dall'insostenibile puritanesimo statunitense. Come scrive Felice Picano in *Men Who Loved Me* (1989), "I'd come to Europe only partly to get away from social work and New York City. My real reason had been deeper, more insidious: to break all my ties with the past – and to become homosexual. I longed for this, knew with naïve certainty it would only happen outside of my home ground" (Picano 1989, 22). Picano, pur avendo origini italiane (è un americano di prima generazione), è fortemente americanizzato. C'è una tensione tra la sua ingenuità da un lato e la sua certezza dall'altro. È ingenuo nel senso che è tanto innocente quanto ignaro (non è un omosessuale e nemmeno sa come diventarlo), ma è certo che in Europa acquisirà la conoscenza che gli serve per diventare gay.

È possibile che quest'idea dell'Europa derivi da Henry James, per il quale il Vecchio Mondo è lo spazio dove gli statunitensi si liberano dalle inibizioni che impediscono loro di sperimentare fino in fondo la vita e allo stesso tempo dove il vizio e il peccato sono proporzionali alla capacità di discernere i sentimenti umani. Di fronte alla barbarie dell'americano, ci dice Picano, l'europeo "possessed all knowledge, all culture" (Picano 1989, 59). Il contrasto tra l'ingenuità del soggetto statunitense e la superiore capacità dell'europeo di intuire i sentimenti e i desideri è esplicitata in un passo di *The Blue Star* di Robert Ferro, in cui il narratore e protagonista Peter descrive un tentativo di approccio nei suoi confronti da parte di un fiorentino:

*This naiveté as to what I was doing lasted about a week. I remember the exact moment when the balance was tipped. It came in my second week there, as a kind of retrospective revelation that swept everything away. I had been looking at the river from the Ponte Vecchio. It was very late. A man walked toward me across the length of the bridge. He approached and in Italian asked the hour. I wasn't wearing a watch, and realized, as I looked at him, that he was not interested in the time. He had stopped in the light, and I saw in his luminous eyes, or thought I did, the two of us embracing – two sets*

of figures so tiny that only he and I would have recognized them as ourselves. He smiled, with what I understand now was a smile of self-congratulation: his instinct, even at fifty feet and in the dark, had not failed him. *He had seen at a distance what I had not yet perceived within myself* (Ferro 1987b, 6, corsivo mio).

Per quanto concerne il rapporto che gli autori del Violet Quill intrattengono con l'Europa, esso è caratterizzato da una certa instabilità, come appare chiaramente dalla descrizione che Picano fa dei suoi primi giorni a Roma:

Free, impatient, and bored. Those first days in the city had told me a great deal about Rome and given me more than enough time to know that I didn't care for Rome and probably never would. Something about the scale and the layout gave a somewhat sinister edge to my wandering [...]. I would begin each day in a specific direction – toward the Coliseum, toward the Roman Forum, toward the Borghese Gardens – but I'd never know whether or not I'd arrive where I was going (Picano 1989, 39).

Picano indica delle mete che si prefigge di raggiungere, ma non è sicuro di arrivare realmente in quei luoghi. Esiste, infatti, la concreta e seria possibilità che si perda. Come per James, l'Europa e gli europei rappresentano tanto un'opportunità quanto una tentazione per l'americano curioso. Gli fanno apprendere il bene e il male tentandolo con entrambi e minano le sue ingenuità mettendolo a contatto con forze di cui ha una scarsa conoscenza e un minimo controllo. "Sinister" è la parola che l'autore usa per indicare il suo girovagare per Roma. Nonostante si sia recato in Europa per sfuggire a un mondo costantemente impegnato a raggiungere degli obiettivi prefissati, si sente minacciato dalla mancanza di una direzione e ha paura di perdersi, un termine che ha in sé molte implicazioni psicologiche e teologiche. Invece, perdersi è la questione cruciale perché, come nelle fiabe, per poter crescere e ottenere la ricompensa è necessario prima perdersi nella foresta della strega.

Certamente, se l'opportunità della creazione e l'ossessione della distruzione fossero facilmente distinguibili l'una dall'altra, l'Europa risulterebbe assai meno interessante e molto più facilmente gestibile per l'americano innocente e sarebbe senz'altro meno produttiva per lo scrittore gay. Invece, il fatto che l'Europa ponga lo scrittore omosessuale di fronte a un simile enigma fa sì che valga la pena di esplorarla. Nelle prime settimane del suo soggiorno in Italia a Picano viene chiesto: "What's your ambition?", al che egli risponde: "Sometimes I think it's writing. But first I have to live,

I guess” (Picano 1989, 35). L’Europa offre la possibilità di diventare uno scrittore perché consente di vivere, cioè di essere “free, impatient, bored”.

Lo stesso tipo di linguaggio impiegato da Picano è usato anche da Robert Ferro nelle sue descrizioni dell’Europa in *The Family of Max Desir* e *The Blue Star*. Nel primo dei due romanzi l’autore scrive a proposito del protagonista Max:

The day after his graduation from college Max returned to Italy, to Florence, which he had seen the summer before, entering the city as if on the trail of closely interpreted clues left for him by something outside himself. He had come to write but arrived to find he had nothing to write about, that his ideas and experiences were banal and frivolous – frivolous in the wrong way. Each night too warm and too exhilarated to sleep, he took walks through the narrow, benign empty streets. [...] He made the connection between dissatisfaction over his writing attempts and the quality of his experience. He had put himself in the wrong places, learned the wrong attitudes – about himself so that he didn’t know who he was; about education, so that he hadn’t learned nothing; and about sex. At twenty-two [...] he was still a virgin (Ferro 1987a, 54).

Anche Max, come Picano, per poter scrivere deve vivere, “improve the quality of his experience”. Entrambi con ciò intendono che devono sperimentare il sesso in un modo che riesca a fare breccia nelle loro difese e anche letteralmente a penetrarli.<sup>27</sup> Solo che, mentre Picano sa già in partenza di voler diventare un omosessuale, Max si nasconde da quella verità a cui tanto anela ed è solo grazie all’esperienza stessa che giunge alla piena consapevolezza.

Il tema della necessità dell’esperienza per essere un bravo scrittore e l’idea che serva in primo luogo un’esperienza di tipo sessuale sono riprese in *The Blue Star* dove Peter, il protagonista, è colto da un’illuminazione improvvisa: “It seemed to me, suddenly, that the only aspect of my nature worth pursuing was this new, horrifying urge. Poverty of experience – so galling, so embarrassing to the young writer – caused me to change my mind, again in an instant, about all of it” (Ferro 1987b, 11).

*The Blue Star* descrive anche chiaramente i modi in cui il desiderio sessuale è sperimentato. Il narratore, durante una delle sue passeggiate, incontra Rashid, il marocchino omosessuale che risiede nella stessa pensione in cui sta lui.

Rashid looked at me strangely and said, “Are you drugged?”  
“No,” I said firmly.  
Then what was it, Rashid wanted to know. “Are you in love? Are you with child? I can always tell.”

“I’m free,” I said rather simply.

“Well, you have the strangest look in your eyes,” Rashid said. “I suppose it might be freeness.”

“Freedom,” I corrected.

“You mean, of course, freedom to chase men,” he went on, with a great cheap wryness. [...] Regarding me speculatively, he said, “In Morocco they would take you like a ripe melon. Wait... they will come to you” (Ferro 1987b, 8).

Il viaggio in Europa garantisce la libertà all’americano, ma non è chiaro di che tipo di libertà si tratti. Il termine usato da Rashid, “freeness”, un termine arcaico ma esistente nella lingua inglese, toglie di mezzo qualsiasi connotazione politica che sarebbe associata alla parola “freedom” e trasforma tale libertà in libertà sessuale. Il narratore vuole correggere Rashid, ma questi di fatto ha parlato correttamente. Quello che Peter desidera è la “freeness”, cioè la “freedom to chase men”, che negli Stati Uniti non ha. È la decadenza dell’Europa che permette una simile libertà. Qui Peter può acquistare nuovi abiti, tagliarsi i capelli in modo diverso per somigliare a uno studente italiano, apparire cioè “less middle-class, less white, less male, less of everything I was – and more of this other thing” (Ferro 1987b, 7); e sempre qui può affermare che

the exquisite disregard of all previous patterns and rules gave me for the first time the impression of an inner life; as if, each night, as I slipped silently down the darkened stairs and through the vaulted hall, counter to all of life’s current, I was hurrying to a meeting with a new self – someone like me, but different (Ferro 1987b, 6).

Come scrive David Bergman, l’utilità dell’Europa per l’immaginario americano sin dai tempi di James

stands at the midpoint between the puritanical strictures of the States and the heart of darkness of the undeveloped world: not quite horrible but suitably decadent – loose without being amorphous. Thus it allows a freedom that the United States as leader of the Free World cannot allow. The very ambiguity and fluidity of experience in Europe is what makes it so valuable for the writer: destabilizing puritanical perceptions so that new experiences can penetrate the well-defended psyche and make it into the stuff of fiction (Bergman 2004, 101).



## 6. Un luogo dove non siamo mai stati

Nel romanzo *The Page Turner* (1998) di David Leavitt troviamo un lungo passo in cui il protagonista, Paul Porterfield, discute con l'amico Teddy del romanzo *Maurice*.

"I finished *Maurice*. Thanks for loaning it to me."

"What did you think?"

"I liked everything except the ending. Probably I'm skeptical, but the fact that you never get to hear what actually happens to Maurice and Alec after they run away together doesn't sit well with me. Besides, what *is* a greenwood?"

"Let's look it up, shall we?" And getting up, Teddy pulled his *American Heritage Dictionary* from the shelf. "Greenwood," he read, scrolling with his finger. "'A wood or forest with green foliage.'" He shut the dictionary. "Actually, according to my professor, it comes from Edward Carpenter. He was this queer philosopher who basically left the world and went off with his lover George Merrill to be woodcutters together."

"Left the world? Is that possible?"

"Maybe then. But it doesn't matter, my professor says, because for men of Forster's generation the greenwood was a hypothetical gay-positive space they had to posit in order to will into being." Smiling, he stuck out his tongue, then went off to his room to study.

"A hypothetical gay-positive space," Paul repeated to himself as he rode downtown on the subway. It occurred to him that until recently he'd thought of Alden Haynes's apartment as a kind of greenwood, a place defined by its opposition to the world, from which it brooked no trespass. But was it, really? The conclusions of most stories, he decided, were probably lies, except in the case of biographies, which end in the way lives do: in death. For greenwoods die too. The world encroaches upon them, or there are encroachments from within (Leavitt 1998, 143-44).

Il protagonista si dice scettico rispetto a una conclusione come quella del libro di Forster, uno scetticismo che riflette probabilmente quello di Leavitt. Paul è disturbato dal fatto che Maurice e Alec scompaiano nel *greenwood*, lo spazio arcadico e separato dal mondo di cui abbiamo a lungo discusso in questo capitolo, senza che di loro si sappia più nulla. Probabilmente lui avrebbe preferito che trovassero una soluzione dentro la società e non in uno spazio nascosto agli occhi del mondo, dove non si può sapere che cosa stiano facendo e se siano realmente felici.

Teddy, poi, spiega a Paul che il *greenwood* è un "hypothetical gay-positive space" di cui gli uomini della generazione di Forster dovevano postulare l'esistenza al fine di portarlo in vita e gli dice anche che la fonte di ispirazione per il romanzo era l'esperienza di Edward Carpenter e del suo compagno George Merrill, che avevano abbandonato il mondo per fare i boscaioli. I dubbi di Paul nascono dalla constatazione

che al giorno d'oggi non è più possibile lasciare il mondo. Forse ai tempi di Forster si poteva, ma oggi no.

Dopo aver lasciato l'appartamento di Teddy, mentre va verso il centro in metropolitana Paul riflette sul fatto che anche i *greenwoods* muoiono (“greenwoods die too”). Questo avviene perché il mondo li usurpa o perché subiscono altre usurpazioni dall'interno. Di nuovo emerge l'idea che non sia possibile fuggire dal mondo al giorno d'oggi, che quello spazio gay positivo sia rimasto solo sulla pagina letteraria. Vi è un contrasto tra il desiderio di un'integrazione nella società e una certa nostalgia per la scomparsa di uno spazio arcadico specificamente gay. È la stessa ambiguità che si poteva riscontrare nel racconto sulle due gemelle che avevano inventato un proprio linguaggio in *The Lost Language of Cranes*. Quel linguaggio – possiamo considerarlo un simbolo della specificità del discorso omosessuale – era una ricchezza, un elemento di varietà, ed è stato sacrificato per il bene delle due gemelle, separate e costrette a dimenticare la loro lingua inventata e ad apprendere l'inglese, perché ciò avrebbe consentito loro di integrarsi. Per chi è un bene tutto ciò? Per le bambine o piuttosto per la società che sopprime così un elemento eterodosso e disturbante? Il rischio dell'integrazione è che si trasformi in un adeguamento alla matrice eterosessuale. È questo che fa seccare il boschetto. Leavitt sembra essere consapevole di ciò, ma al tempo stesso impotente. Del resto, nel mondo di oggi dove si può fuggire?

Malone, il protagonista di *Dancer from the Dance* e Ben, uno dei nipoti del patriarca Constantine Stassos in *Flesh and Blood* di Michael Cunningham, sembrano aver trovato la soluzione. Come Edna Pontellier in *The Awakening* (1899), cercano di allontanarsi dal mondo in cui vivono e che reprime la loro sessualità e la loro creatività nuotando verso l'orizzonte infinito. Ben fugge dall'omofobia che lo circonda, incarnata principalmente dalla figura del nonno, Malone da un *greenwood*, quello del ghetto gay newyorkese, che si è rivelato insoddisfacente, in parte perché troppo provinciale e autodistruttivo, in parte perché lui non è riuscito a liberarsi dalle catene del puritanesimo americano e a vivere appieno la sua sessualità. La differenza tra Ben e Malone è che il primo muore, mentre di Malone non sappiamo nulla di certo, perché il romanzo non lo dice. A coloro che lo conoscevano, così come ai lettori del romanzo, non rimangono altro che supposizioni. Malone è vivo? Che cosa sta facendo? Dov'è? Non lo sapremo mai e probabilmente è un luogo dove non siamo mai stati.

## Note

### Capitolo 1

<sup>1</sup> Il termine “omosessuale” fu coniato nel 1869 dallo scrittore ungherese (ma nato a Vienna) Karl-Maria Benkert (poi Károly Mária Kertbeny), che lo usò in un pamphlet anonimo contro l'introduzione da parte del Ministero della Giustizia prussiano di una legge che puniva gli atti sessuali fra individui di sesso maschile. Fece la sua comparsa in inglese negli anni Novanta dell'Ottocento, quando Charles Gilbert Chaddock lo usò nella traduzione di *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing. Negli Stati Uniti, il termine “omosessuale” fu usato per la prima volta in una rivista medica nel 1892. In Italia, invece, la parola “omosessualità” apparve a stampa nel 1894, mentre l'aggettivo “omosessuale” era già apparso due anni prima, pur essendo destinato ad entrare nell'accezione comune solo a partire dagli anni Trenta del Novecento.

<sup>2</sup> John Addington Symonds (1840-1893) fu un critico letterario e un poeta inglese, oltre che uno dei primi a battersi per il riconoscimento dei diritti per le persone omosessuali. Collaborò con Havelock Ellis, con cui fu autore del volume *Sexual Inversion* (uscito nel 1897), e pubblicò privatamente due libelli intitolati *A Problem in Greek Ethics* (1883) e *A Problem in Modern Ethics* (1891). Molto interessanti sono anche il suo epistolario in 3 volumi (*The Letters of John Addington Symonds*, 1967-69) e la sua autobiografia, la prima a trattare esplicitamente il tema dell'omosessualità (*The Memoirs of John Addington Symonds*, 1984).

<sup>3</sup> Donald Webster Cory è lo pseudonimo del sociologo e sessuologo Edward Sagarin.

<sup>4</sup> Irving Bieber (1930-1991) è l'autore di *Homosexuality: A Psychoanalytical Study of Male Homosexuals* (1962), il principale testo sull'omosessualità fino a quando questa fu cancellata dal *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders-II* (e quindi dall'elenco delle malattie mentali) nel 1973. Sándor Rado (1890-1972), autore di *Psychoanalysis of Behavior* (1956), promosse l'uso della terapia dell'avversione per la cura dell'omosessualità. Charles Socarides (1922-2005), nel 1992 è stato cofondatore della *National Association for Research and Therapy of Homosexuality* (la famigerata NARTH).

<sup>5</sup> La notte tra il 27 e il 28 giugno del 1969 la polizia irruppe in un locale per omosessuali e travestiti di Christopher Street, lo *Stonewall Inn*. Contrariamente a quanto era avvenuto in altre occasioni simili, però, questa volta i poliziotti incontrarono la resistenza degli avventori e di una vasta folla di omosessuali del quartiere che corsero in loro aiuto e che costrinsero otto agenti a rimanere asserragliati dentro il locale per evitare il linciaggio. I disordini durarono per tutto il weekend e furono descritti dai commentatori come “the shot heard round the homosexual world” (Cruikshank 1992, 69). Quello stesso giorno, il 27 giugno 1969, si erano svolti i funerali di Judy Garland, importante icona culturale per molti appartenenti della comunità gay. Al funerale, parteciparono ventiduemila persone, di cui, secondo le stime, dodicimila omosessuali. Alcuni sostengono, quindi, che tra le cause scatenanti della sommossa vi siano stati anche l'emozione e il senso di perdita per la morte dell'attrice. Questa è, tra l'altro, la tesi sposata, e quindi resa celebre, dal film *Stonewall*, diretto nel 1995 da Nigel Finch e basato sul libro di Martin Duberman, *Stonewall*, New York: Dutton, 1993.

<sup>6</sup> New Left (Nuova Sinistra) è il termine utilizzato per indicare i movimenti della sinistra radicale che si svilupparono nel Regno Unito e negli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta. Questi movimenti differivano dalla sinistra tradizionale, orientata prevalentemente alle tematiche inerenti il lavoro, perché avevano una visione più ampia dei campi di intervento dell'attivismo stesso. Si trattò di un insieme di movimenti di matrice intellettuale, che si prefiggeva di correggere quelli che erano percepiti come gli errori dei vecchi movimenti di sinistra del dopoguerra.

<sup>7</sup> Nel 1973 l'American Psychiatric Association (APA) cancellò l'omosessualità dall'elenco delle malattie mentali, il *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. La decisione arrivò solo dopo un sofferto dibattito, durato decenni, aperto dalle ricerche di Evelyn Hooker (e in particolare dal suo fondamentale articolo del 1957 "The Adjustment of the Male Overt Homosexual"), e accelerato da un'azione di contestazione da parte di psichiatri vicini alle idee del neonato movimento di liberazione omosessuale. Il capofila di questa battaglia fu lo psichiatra Judd Marmor (1910-2003).

<sup>8</sup> Questo punto, come vedremo, si applica ai vari casi in cui, in assenza di un contesto sociale di riferimento, gli individui che si percepiscono come differenti dagli altri che li circondano ricorrono ai libri per cercare di definire questa loro differenza: molti uomini proprio grazie alla lettura prendono coscienza della loro omosessualità.

<sup>9</sup> Per maggiori dettagli sul Violet Quill si vedano David Bergman, *The Violet Hour: The Violet Quill and the Making of Gay Culture*, New York: Columbia University Press, 2004 e David Bergman (ed.), *The Violet Quill Reader: The Emergence of Gay Writing After Stonewall*, New York: St. Martin's Press, 1994.

<sup>10</sup> Se è vero che questi autori operano nel contesto della West Coast, tuttavia non va dimenticato che Cooper ha vissuto per molti anni a New York e che le opere sia di Cooper sia di Glück sono state pubblicate inizialmente dalla Sea Horse Press di Felice Picano.

## Capitolo 2

<sup>1</sup> Andrew Holleran ha visto alcuni suoi libri pubblicati da Harper Perennial, Larry Kramer da Random House e Penguin, Edmund White – che dei tre romanzieri è quello che ha avuto più successo commerciale con le sue opere successive (in particolare *A Boy's Own Story*, *The Beautiful Room is Empty* e *The Farewell Symphony*) – da Dutton e Alfred A. Knopf.

<sup>2</sup> Andrew Holleran è lo pseudonimo dello scrittore Eric Garber (nato nel 1944). È curioso che uno degli autori più noti della generazione post-Stonewall abbia sempre mantenuto segreta la propria vera identità fino a dopo la morte dei genitori, non avendo mai rivelato loro di essere uno scrittore e di essere gay. "It always seemed so odd," ha affermato in proposito Edmund White, amico di lunga data di Holleran e come lui membro del Violet Quill, "especially to all of us who were so out already in the 70's. We used to say to Eric: 'Every waiter in New York is telling his mother he's a writer. You're a writer and you're telling your mother you're a waiter'" (Goldstein 2006).

<sup>3</sup> Dupont Circle è un quartiere nella parte nordoccidentale di Washington D.C. Pur facendo parte della "Old City" (la zona della città progettata dall'architetto Pierre Charles L'Enfant), quest'area rimase a lungo non edificata, fino a dopo la Guerra Civile. I miglioramenti voluti da una commissione per le opere pubbliche guidata da Alexander "Boss" Shepherd trasformarono Dupont Circle in un elegante quartiere residenziale. Alcuni degli abitanti più benestanti di Washington vi costruirono delle case alla fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento. Il quartiere conobbe una fase di declino nel periodo tra la Seconda Guerra Mondiale e le rivolte del 1968. Tuttavia un rinnovamento e una rinascita si ebbero nel corso degli anni Settanta, grazie alla spinta di gruppi sociali alla ricerca di uno stile di vita alternativo. Dupont Circle acquisì un'aria bohémien e si trasformò in un quartiere gay. Insieme a Castro a San Francisco, Hillcrest a San Diego, al Greenwich Village di New York, a Boystown a Chicago e a West Hollywood a Los Angeles, Dupont Circle è considerato un luogo storico per lo sviluppo dell'identità gay negli Stati Uniti. La prima libreria gay di Dupont Circle, la Lambda Rising, aprì i battenti nel 1974 e divenne famosa in tutta la nazione.

<sup>4</sup> La sauna fu edificata all'interno di una chiesa sconsacrata addirittura nel 1888. Cominciò a offrire rifugio a clienti omosessuali già a partire dagli anni Venti del Novecento, ma la grande esplosione arrivò alla fine degli anni Sessanta, dopo gli *Stonewall Riots*. Il 25 maggio 1977 scoppiò un incendio in cui morirono nove uomini e molti altri rimasero gravemente feriti. Gli Everard Baths furono chiusi nel 1986.

<sup>5</sup> Fred Lemish, il protagonista di *Faggots*, avverte Dinky, il suo fidanzato dongiovanni, di rallentare il ritmo "before you fuck yourself to death" (Kramer 2000, 316). Sia Holleran sia Kramer sembrano presagire il dramma che sarà vissuto dalla comunità gay dopo la scoperta dei primi casi di AIDS nel 1981.

<sup>6</sup> In un'intervista rilasciata a Paul Morton, Andrew Holleran ha dichiarato: "*The Great Gatsby* is my favorite book, and I've virtually memorized it, so it helps to compare mine to that one. And I've read as much about Fitzgerald as I could" (Morton 2007).

<sup>7</sup> Mark Lilly ritiene che i personaggi del tipo di Gatsby e Malone risultino particolarmente attraenti agli occhi dei lettori statunitensi (e presumibilmente non solo quelli statunitensi) per due motivi principali: il primo è ciò che, con un ossimoro, definisce "vacuous plenitude" (Lilly 1993, 193). Nonostante gli Stati Uniti del ventesimo secolo siano stati caratterizzati da un enorme benessere e, di conseguenza, da grandi possibilità di vivere agiatamente, di divertirsi e di raggiungere il piacere, la felicità personale sembra tuttavia rimanere inafferrabile. Le "maschiette" degli anni Venti, lo spirito anticonformista dell'epoca del jazz, si ripresentano allora, in forma diversa, nei locali gay newyorkesi degli anni Settanta descritti da Holleran; e anche per gli abitanti di questo mondo la vita è fondamentalmente vuota: è la nuova generazione perduta. Il secondo motivo di interesse dei due romanzi è la loro descrizione dell'innocenza dei protagonisti, circondati da altri personaggi tutt'altro che innocenti (Lilly 1993, 194). Il mito di fondazione degli Stati Uniti è quello della rottura con la vecchia Europa corrotta per iniziare una nuova avventura di purezza in un nuovo continente, motivo per cui il concetto di innocenza è centrale per la cultura statunitense. Sia Gatsby sia Holleran si rifanno a tale tradizione e, evitando di equiparare l'innocenza alla sola esperienza sessuale, la situano nella capacità di sperare e di provare stupore di fronte alle cose. Gatsby si rende ridicolo perché crede veramente di poter ricreare il passato: l'immagine finale del romanzo ritrae un rematore che tenta di portare la propria barca in una direzione, mentre la corrente del fiume, una forza più grande, lo spinge nella direzione opposta. Dall'altra parte Malone, nella sua incessante ricerca dell'amore, circondato com'è da persone che cercano solo avventure di una notte, sembra riproporre quella stessa ingenuità.

<sup>8</sup> *Master status* è un'espressione usata in sociologia e coniata da Everett Hughes negli anni Quaranta. Tale espressione sta a indicare la caratteristica identificativa primaria di un individuo. Questo elemento distintivo è tale da oscurare qualsiasi altro tratto identificativo in quasi tutte le situazioni. Il *master status* è spesso ritenuto la componente più importante dell'architettura dell'identità.

<sup>9</sup> *Taking Care of Mrs. Carroll* è il titolo di un romanzo scritto da Paul Monette.

<sup>10</sup> Cfr. Pratt, 1991. Il termine autoetnografia (*autoethnography*) sta a indicare il modo in cui dei soggetti subordinati rappresentano se stessi secondo le modalità e nei termini con cui sono stati tradizionalmente rappresentati dai dominatori.

<sup>11</sup> Sembra quasi di sentire l'eco dei versi della "Letter to Lord Byron" di Auden in cui si dice: "Art, if it doesn't start there, at least ends,/ Whether aesthetics like the thought or not,/ In an attempt to entertain our friends."

<sup>12</sup> Cfr. Yohalem 1978 e soprattutto Myers 1977. Nel suo volume Myers sostiene che l'emancipazione dell'omosessuale ha portato al declino della sua arte. Egli ritiene, infatti, che ci sia un nesso tra il bisogno di dissimulazione e l'uso abile del simbolismo e dell'ambiguità che conferiscono grandezza ai lavori precedenti.

<sup>13</sup> Max Weber nel suo studio *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* sosteneva che i cambiamenti a livello giuridico e commerciale, lo sviluppo delle istituzioni e le innovazioni tecnologiche non erano sufficienti, da soli, a spiegare la nascita in Europa dello spirito capitalista. Ciò che, invece, aveva favorito il fiorire del capitalismo in determinate nazioni era la presenza di una precisa etica del lavoro, di derivazione calvinista. La religione luterana aveva dichiarato l'inefficacia delle buone opere per essere salvati, la dottrina della giustificazione per fede era espressione della onnipotenza divina che, per suo insindacabile giudizio, rendeva giusto (*iustum facere*), giustificava, a condizione di avere fede, chi era ingiusto per sua natura, per il peccato originale. Si stabiliva così un rapporto diretto tra Dio e gli uomini. Veniva a mancare la funzione del dispensatore della grazia divina, il *sacerdos*, colui che dà il sacro, che assicura il fedele del perdono divino, per cui occorrono le buone opere, e della grazia salvifica. La mediazione della Chiesa tra il fedele e Dio presente nel cattolicesimo, nel luteranesimo era cancellata e con essa i sacramenti. Ogni credente diveniva sacerdote di se stesso. Nessun uomo, sosteneva Lutero, con le sue corte braccia può pensare di arrivare fino a Dio. Questa condizione era evidentemente disperante. Quanto più il fedele viveva approfonditamente la sua fede tanto più il dubbio si insinuava sulla sua sorte nell'al di là. Con Calvino c'è una soluzione: il segno della grazia divina diventa visibile e sicuro: è la ricchezza, il benessere generato dal lavoro. Anzi il lavoro in sé acquistava il valore di vocazione religiosa: è Dio che ci ha chiamato ad esso. È quindi il *Beruf*, il lavoro e il successo che ne consegue che assicura il calvinista che "*Dio è con lui*", che egli è l'eletto, il predestinato. Di conseguenza il povero è colui che è fuori dalla grazia di Dio.

<sup>14</sup> Le preferenze sessuali di Henry James sono rimaste a lungo escluse dall'indagine degli studiosi. Richard Hall ha affermato che i critici eterosessuali non sono riusciti a decifrare i segni della sua

omosessualità; fino agli anni Ottanta e Novanta costoro hanno preferito attenersi ai dati biografici “ufficiali” (Hall 1985). Nonostante ciò, già negli anni Settanta dei pionieri come Robert K. Martin sostenevano che la narrativa di James fosse permeata della sua omosessualità. In proposito si veda anche Bersani 1976b.

<sup>15</sup> Alcuni studiosi ritengono che Santayana fosse omosessuale sulla base di allusioni contenute nelle sue prime poesie (McCormick 1987, 49-52) e per il fatto che alcuni suoi amici fossero notoriamente omosessuali o bisessuali. Santayana non fornì alcuna indicazione precisa riguardo alle sue preferenze sessuali e non si sposò mai. Dalla sua corrispondenza di quando era studente sembra che fosse attratto sia dagli uomini che dalle donne. L'unico commento documentato sulla sua omosessualità risale a quando aveva sessantacinque anni. Dopo una discussione sulla poesia di Housman e l'omosessualità, Santayana osservò: “I think I must have been that way in my Harvard days – although I was unconscious of it at the time” (Cory 1963, 40).

<sup>16</sup> Parlando di Genet in un saggio dal titolo “The Personal is Political: Queer Fiction and Criticism”, Edmund White afferma: “In my analysis of Genet’s defiant satanism I never let myself lose sight of the fact that he, like me, like every homosexual before gay liberation, could choose only amongst the same three metaphors for homosexuality – as sickness, crime or sin” (White 1995, 373).

<sup>17</sup> La citazione è tratta dalla versione della King James Bible: “And if thine eye offend thee, pluck it out: it is better for thee to enter into the kingdom of God with one eye, than having two eyes to be cast into hell fire” (Mark 9, 47).

<sup>18</sup> Nella coazione a ripetere le pulsioni appaiono in contrasto con il principio di piacere: esse sono causa di dolore e di disagio per l'individuo, che subisce passivamente un meccanismo che non riesce a interrompere. Alla base sta il principio di morte (*thanatos*), che ha come scopo la conservazione, la cui modalità è, appunto, la ripetizione: tende cioè a riportare in uno stato di quiete ciò che sotto l'impulso di vita (*eros*) è avvertito dall'essere vivente come una forza perturbatrice.

<sup>19</sup> Secondo Jung l'essere umano ha la necessità imprescindibile di vivere nel consorzio dei suoi simili e questo comporta un inevitabile conflitto tra la sua diversità, le sue esigenze interiori (nel caso del romanzo di Holleran, l'omosessualità dei personaggi), e la tendenza a cedere alla coscienza collettiva che gli propone di conformarsi a credenze, usi e valori che la società ha adottato. Accade quindi che l'individuo si identifichi con il ruolo approvato dalla collettività e, irrigidendosi in esso, non riesca a integrare i propri bisogni interiori, che dall'inconscio premono per essere accolti dalla coscienza. Nasce così il sintomo nevrotico, che Jung definisce come una sorta di compromesso che l'uomo stipula con se stesso quando, limitando la propria esistenza in rigidi schemi di comportamento, esclude qualsiasi dialogo interiore da cui potrebbe scaturire l'evoluzione della personalità. Il “vantaggio” che tale compromesso si ripromette di ottenere è quello di non sostenere il conflitto che di volta in volta le istanze profonde dell'individuo inevitabilmente provocano a una coscienza che vorrebbe riconoscersi solo in quella collettiva.

<sup>20</sup> Cfr. Levine 1979 e 1998 per approfondimenti sulla questione dei ghetti gay.

<sup>21</sup> Per un approfondimento si vedano Corona 1983 e 2001. Di grande interesse è, inoltre, il recente libro di Paolo Naso, *Come una città sulla collina. La tradizione puritana e il movimento per i diritti civili negli USA*, Torino: Claudiana, 2008, racconta come tra il 1955 e il 1968 gli Stati Uniti siano stati scossi da un movimento di massa per l'integrazione razziale, i diritti civili degli afroamericani e la giustizia sociale. Nonostante gli obiettivi fossero politici, il movimento aveva una forte impronta morale e religiosa, ben rappresentata dalla leadership del pastore battista Martin Luther King e di altri esponenti delle Black Churches, che spesso si ricollegava alla tradizione puritana.

<sup>22</sup> Scrive Mario Corona: “Quando [...] si manifesteranno dissensi di rilievo (Roger Williams, per citare il caso ben noto del fondatore della nuova chiesa-colonia del Rhode Island), la minoranza giustappunto ‘dissenziente’ si staccherà dalla chiesa madre per formarne un'altra, altrettanto autonoma, secondo il modello originario. [...] Il congegno della modernità assume e perpetua il modello congregazionalista. I disomogenei, quelli che non c'entrano (‘don't belong’) restano fuori [...]. Finché non si organizzeranno come gruppo politico (una volta, come chiesa), entrando nell'arena comune, battendosi per i propri diritti” (Corona 2001, 66-67).

<sup>23</sup> I discorsi del movimento di liberazione affondano le radici nella controcultura degli anni Sessanta, spesso informata da una critica di sinistra al consumismo capitalista. Secondo Benjamin, uno degli autori più popolari, la transitorietà delle mode tipica della società consumista vanificherebbe la promessa di cambiamento sociale e personale incarnata dalle politiche utopiche. Nelle parole di Susan Buck-Morss, attraverso l'adesione ai codici del consumismo, “[t]he living, human capacity for change and infinite variation becomes alienated, and is affirmed only as a quality of the inorganic object” (Buck-Morss 1991, 99).

<sup>24</sup> L'espressione viene da Brad Gooch, *The Golden Age of Promiscuity*, New York: Knopf, 1996. Il romanzo di Gooch racconta la New York gay degli anni Settanta e si conclude con la comparsa in scena di Gaetan Dugas, il "Patient Zero" di *And The Band Played On* (1987), il controverso romanzo di Randy Shilt sulla comparsa dell'AIDS negli Stati Uniti.

<sup>25</sup> Nei discorsi dell'attivismo gay, lo slogan della rivolta di Stonewall "Out of the bars and into the streets" racchiudeva spesso la visione del mondo commercializzato e segregato del ghetto come oscuro preludio alla luminosa alba della liberazione (sebbene una simile lettura tenda a cancellare il fatto che la rivolta di Stonewall sia iniziata proprio in un bar). Negli anni successivi alla sommossa il ghetto fu identificato talvolta come un ostacolo agli scopi del movimento di liberazione e talvolta come l'obiettivo dei suoi sforzi di trasformazione: la rivista radicale inglese *Gay Left*, per esempio, invitò il movimento a "help the ghetto come out" (Altman 1980, 102).

<sup>26</sup> In *Homosexual Oppression and Liberation* (1971) Altman spiega come il suo risveglio politico sia coinciso con un rifiuto dell'ambiente gay commercializzato in favore delle attività promosse dal movimento di liberazione, tra cui incontri, "rap sessions" e tempo trascorso "on the streets" (Altman 1972, 138): "In six weeks I have been only once to a gay bar, and that was with someone I loved for a time" (Altman 1972, 138). In conseguenza di questa riconfigurazione dell'essere gay, Altman scrive: "The gay community in New York has become for me just that; I walk through the Village and I see people whom I know, even if only by sight, and I feel I belong" (Altman 1972, 138). Questa idea è ribadita in un saggio del 1974, dove lo studioso afferma che "[u]ltimately all liberation movements reveal a yearning for some sort of 'gemeinschaft,' a search for community" (Altman 1980, 53), una comunità di tipo nuovo "based on, but not restricted to, a common sexuality" (Altman 1980, 52).

### Capitolo 3

<sup>1</sup> David Leavitt è nato nel 1961 a Pittsburgh, ma è cresciuto a Palo Alto, in California. Il padre era infatti un docente alla Stanford University. Dopo essersi laureato a Yale, a vent'anni ha pubblicato il suo primo racconto sul *New Yorker* e ancora giovanissimo due libri che l'hanno reso incredibilmente popolare: la raccolta di racconti *Family Dancing* (1984) e il romanzo *The Lost Language of Cranes* (1986). Già in queste prime opere sono definiti con chiarezza i temi che si ritrovano nei libri successivi: la dissoluzione della famiglia tradizionale, il cancro come metafora di un mondo in disfacimento e l'omosessualità che ritorna quasi ossessivamente in tutta la sua narrativa. I romanzi successivi non hanno però ottenuto lo stesso successo di pubblico e di critica. In polemica con il mondo letterario americano, accusato di essere superficiale e opportunistico, lo scrittore ha lasciato gli Stati Uniti per qualche anno, vivendo in un paesino della Maremma. Tornato in patria, vive ora a Gainesville e insegna scrittura creativa alla University of Florida (in precedenza ha insegnato a Princeton), dove è anche direttore della rivista *Subtropics*. Nel 1994, Leavitt è stato citato in giudizio dal poeta Stephen Spender, il quale affermava che Leavitt avesse plagiato le sue memorie nello scrivere il romanzo *While England Sleeps* (1993). La Viking, la casa editrice di Leavitt, ha accettato quindi di cancellare un passo del libro che sembrava essere troppo simile al testo di Spender. Gli editori hanno concordato inoltre di non pubblicare mai il manoscritto accusato di plagio. L'edizione riveduta del romanzo è stata pubblicata nel 1995. Oltre alle opere citate, Leavitt ha scritto anche i romanzi *The Page Turner* (1998), *Martin Bauman: Or, A Sure Thing* (2000), *The Body of Jonah Boyd* (2004) e *The Indian Clerk* (2007), le raccolte di racconti *A Place I've Never Been* (1990), *Arkansas* (1997), *The Marble Quilt* (2001) e i saggi e articoli raccolti in *Italian Pleasures* (1996, scritto con il compagno Mark Mitchell), *Pages Passed from Hand to Hand: The Hidden Tradition of Homosexual Literature in English from 1748 to 1914* (curatela, insieme a Mark Mitchell, 1997), *In Maremma: Life and a House in Southern Tuscany* (2001, con Mark Mitchell), *Florence, A Delicate Case* (2003) e *The Man Who Knew Too Much: Alan Turing and the Invention of the Computer* (2005).

<sup>2</sup> Judith Butler ha usato l'espressione "matrice eterosessuale" (*heterosexual matrix*) "to characterize an hegemonic discursive/epistemic model of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality" (Butler 1990, 151n).

<sup>3</sup> Gli anni Settanta vedono nascere la cosiddetta *gay clone culture*. "The epitome of this traditional masculine ethos, the gay clone – a muscle-bound, sexually free, hard-living Marlboro man, which appeared in the gay enclaves of the major cities in the United States – can be found in many American gay novels" (Kekki 2003, 107). Alla fine degli anni Settanta, tuttavia, gli eccessi del liberazionismo (la

promiscuità sessuale e l'anonimato del sesso, i valori ultravirili, l'abuso di droghe, ecc.)<sup>1</sup> cominciano a essere rappresentati in modo ironico (o perfino satirico) e critico nella letteratura gay, così come abbiamo visto accadere sia in *Dancer from the Dance* di Andrew Holleran sia in *Faggots* di Larry Kramer, anticipando così di qualche anno le discussioni critiche emerse in seguito alla comparsa dell'AIDS. È indubbio che simili cambiamenti nella cultura gay formino il bagaglio culturale e letterario della narrativa di Leavitt.

<sup>4</sup> I costruzionisti hanno adottato una definizione di identità gay troppo semplificata, un'immagine di sé per mezzo della quale una persona si identifica consciamente come omosessuale. Si pensava che questa identità potesse essere sottoposta a indagine analizzando le opinioni e i sentimenti che appartengono all'immagine che una persona ha di sé o i modi in cui un soggetto gay è legato alla sua famiglia e alla comunità gay.

<sup>5</sup> In un'intervista Butler ha dichiarato che vi sono stati molti fraintendimenti del suo testo: "Well, there is a bad reading, which unfortunately is the most popular one. The bad reading goes something like this: I can get up in the morning, look in my closet, and decide which gender I want to be today. I can take out a piece of clothing and change my gender, stylize it, and then that evening I can change it again and be something radically other, so that what you get is something like the commodification of gender, and the understanding of taking on a gender as a kind of consumerism" (Butler 1992, 83; Butler 1993, x).

<sup>6</sup> Il potere individuale e quello collettivo che si esprime in forme istituzionali e, a volte, di dominio, hanno una loro vita psichica: sono creati dalla psiche dei soggetti mentre diventano essi stessi soggetti. L'istituzione esterna di un potere ha così una base costitutiva interna che lo sostiene, individuabile nel doppio legame tra intrapsichico e intersichico che origina il soggetto stesso, mentre viene definito dall'altro da sé. In questo processo che lega psiche e cultura e alimenta le diverse forme del potere non c'è soluzione di continuità. Il potere è nella vita psichica del soggetto e ne segna il contesto linguistico e culturale, laddove si esprimono le condizioni della soggettivazione e allo stesso tempo le relazioni performative di assoggettamento (Butler 1997b).

<sup>7</sup> In realtà il lettore implicito dei romanzi di Ferro e Holleran è un individuo che ha già la piena consapevolezza di essere gay. I due autori concepiscono quindi l'arte della scrittura come libera non solo dall'esigenza di fornire spiegazioni sociologiche o psicologiche, ma anche dalla necessità di aiutare i lettori a "migliorare" le loro vite. Il loro lavoro, come quello di tutti gli autori del Violet Quill prende le distanze da qualsiasi funzione sociale: le aspirazioni sono letterarie, non terapeutiche o smaccatamente politiche. Inoltre, nonostante le critiche ad alcuni dei più importanti scrittori della generazione post Stonewall, David Leavitt è il principale beneficiario dello spazio che costoro hanno conquistato per la *fiction* a tematica gay nel mondo dell'editoria commerciale.

<sup>8</sup> Come abbiamo visto, i *coming-out novels* erano i prodotti della politica dell'identità degli anni Settanta e Ottanta. Più recentemente sono stati criticati da Robert McRuer "for their emphasis on the 'discovery' of an individual and essential gay identity, unmarked by other categories of difference, such as race or class" (McRuer 1997, 33). McRuer definisce David Leavitt, peggiorativamente, come un "mainstream gay writer", paragonandolo ad altri scrittori più radicali, come i componenti del New Narrative Movement (McRuer 1997, 29).

<sup>9</sup> Il discorso del padre di Jerene presenta delle somiglianze con quelli circolati negli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta tra le componenti meno radicali della Mattachine Society. Tali componenti sostenevano l'esigenza di un cambiamento da ottenere attraverso un lento lavoro dall'interno, per mezzo di riforme graduali piuttosto che grazie a un'azione di rottura. Lo scopo è quello di ottenere un'integrazione, che però corre il serio rischio di divenire un'assimilazione e un adeguamento alle norme imposte dall'ideologia dominante. Ne è una conferma il ricorso alla formula "we're all human", che ricorda simili affermazioni contenute nel saggio autobiografico "Stranger in the Village" (1953) di James Baldwin a proposito della questione razziale. Dichiarare che siamo tutti esseri umani può, infatti, avere un risvolto reazionario, in quanto tende a eliminare e a svuotare della loro radicalità politica le differenze razziali, sessuali, religiose e di genere, a sostanziale favore di una matrice maschile, bianca, eterosessuale, protestante e borghese.

<sup>10</sup> Charles Reginald Jackson (1902-1968) è uno scrittore americano, noto ai più per il romanzo *The Lost Weekend* (1944), da cui Billy Wilder ha tratto l'omonimo film (1945, in italiano *Giorni perduti*), con Howard Da Silva, Ray Milland, Jane Wyman, Frank Faylen. Nel romanzo *The Fall of Valor* (1946) il poco più che quarantenne professore di inglese John Grandin descrive in prima persona il vicolo cieco a cui sono giunti la sua esistenza e il suo matrimonio, a causa della sua omosessualità, sempre nascosta e ora dolorosamente riconosciuta.

<sup>11</sup> Bergman non crede nell'esistenza di uno specifico discorso omosessuale (Bergman 1991, 22); preferisce parlare, invece, delle strutture narrative che caratterizzano l'esperienza gay. Tali strutture sono



formate da quattro elementi: alterità, permanenza, genuinità e uguaglianza. Egli individua, inoltre, le differenze esistenti tra l'esperienza gay e altri tipi di relazioni tra uomini, come l'omosocialità. In base alla caratterizzazione offerta da Bergman l'esperienza gay è permanente e non appartiene a una particolare età, fase o situazione. Le caratteristiche della permanenza e della genuinità sembrano sostenere una visione essenzialista, anche se lo studioso lo ha negato (Bergman 1991, 39).

<sup>12</sup> Lytton Strachey (1880-1932) era uno scrittore omosessuale inglese, autore di diverse biografie di figure regali inglesi, inclusa *Queen Victoria* (1921). A Cambridge, dove studiò, incontrò quelli che sarebbero stati i suoi amici di più lunga durata, inclusi alcuni di coloro che avrebbero costituito il nucleo del Gruppo di Bloomsbury. Fu in questo *milieu* che Strachey scrisse e parlò apertamente della propria omosessualità, attraverso alcuni saggi, pubblicati postumi e ora contenuti in *The Really Interesting Question and Other Papers* (1972). È probabile che la biografia a cui si fa riferimento nel romanzo di Leavitt sia quella scritta da Michael Holroyd, *Lytton Strachey: A Critical Biography* (1968), la prima a menzionare l'omosessualità dello scrittore inglese.

<sup>13</sup> La doppiezza di *The Lost Language of Cranes*, il fatto cioè che il romanzo descriva un'essenza omosessuale da scoprire nell'interiorità dell'individuo e al tempo stesso un'identità gay da costruire attraverso degli atti discorsivi, ricorda la teoria di Jeffrey Weeks del comportamento omosessuale come universale e dell'identità gay come prodotto del contesto culturale e storico (Weeks 1991, 5, 97-98). La teoria di Weeks si colloca a metà tra essenzialismo e costruzionismo e punta a legittimare la tesi secondo cui l'omosessualità, almeno quando si focalizza sulla preferenza sessuale, è predeterminata. Scrive Weeks: "What my attempt at a dispassionate understanding shows is that lesbian and gay identities are both constructed and essential, constructed in the sense that they are historically molded and therefore subject to change, essential in the particular sense that they are necessary and in the end inescapable" (Weeks 1991, 98).

<sup>14</sup> Eve Kosofsky Sedgwick sostiene che il non sapere è un fattore altrettanto decisivo quanto il sapere. La studiosa pone l'accento sul fatto che il *coming out* offre agli altri la possibilità di pensare una persona come omosessuale e al tempo stesso legittima il soggetto nella rappresentazione della propria identità gay (Sedgwick 1990, 3-4).

<sup>15</sup> Frank Browning ha rappresentato questo dilemma nel suo studio autobiografico della sociologia della cultura gay, *The Culture of Desire* (1993). Ricordando i suoi anni di scuola, Browning scrive: "Because we do not recognize ourselves in the available plots, we are drawn – liking it or not – to probe further mysteries of fate and flesh. The peculiarity of our inquiries, we find, propels us onto the journey of difference. Because we persist in asking queer questions, we find that we have become queer people. Midway through my second year in high school, I got into a spat in French class with a new student, a cheerleader, who had arrived from Cincinnati. I have long ago forgotten the content of the argument, but her final rejoinder remains as clear as the image of her bobbed strawberryblond hair and sharp-chinned sallow face. 'Well,' she said, picking up her books, 'everybody knows you're queer.' 'What?' I remember thinking, and maybe saying, feeling not angry or offended but completely confused. How could everybody know the answer to the mystery that had so thoroughly eluded the person inside my body?" (Browning 1994, 16).

<sup>16</sup> Spesso le persone che sono vicine a una persona gay desiderano che lo *status quo* rimanga immutato, in altri casi sono le sanzioni della società eteronormativa a impedire che una persona faccia il *coming out*. L'essenza del *closet* è stata così spiegata da David Halperin: "To 'closet' one's homosexuality is also to submit oneself to the social imperative imposed on gay people by non-gay-identified people, the imperative to shield the latter not from the knowledge of one's homosexuality so much as from the necessity of acknowledging the knowledge of one's sexuality" (Halperin 1995, 29).

<sup>17</sup> Come dimostra Butler in *Excitable Speech*, è il linguaggio la chiave per comprendere la *subjection* (Butler 1997a, 5, 18, 27). Così, per gli uomini gay certi atti discorsivi possono essere particolarmente dannosi; per esempio, chiamare una persona "gay" può portare la stessa a negarlo e ad adottare strategie di posizionamento tali da farla diventare ciò che ci si aspetta che sia.

<sup>18</sup> Il periodo di tempo che separa l'atto discorsivo dai suoi effetti offre uno spazio per la resistenza e un'opportunità di rivalutare termini quali "gay" e "queer" (Butler 1997a, 15). Può anche condurre alla costruzione di un'identità gay che non sia eternamente fissata, ma ripensata e ricreata in modo consapevole e diversificato. Dall'altro lato, però, se la persona gay non oppone resistenza di fronte alle parole intimidatorie pronunciate nei suoi confronti, può introiettarle e adottare un atteggiamento di autocommeserazione e di imitazione più o meno accurata del comportamento eterosessuale. Questo è precisamente quel che accade a Owen in *The Lost Language of Cranes*.

<sup>19</sup> Si veda anche la lettura proposta da Dana Heller riguardo alla posizione di Leavitt nel creare tipi diversi di famiglie americane (Heller 1995, 146-64).

<sup>20</sup> *The Flintstones* (tit. it. *Gli antenati*) è il titolo di un cartone animato della Hanna & Barbera ambientato nell'età della pietra. I protagonisti principali sono Fred Flintstone, la moglie Wilma, l'amico Barney Rubble e sua moglie Betty, puntualmente coinvolti in esilaranti avventure nelle quali gli elementi del mondo moderno sono "anticipati" con soluzioni spesso fantasiose oltre ogni limite. Il cartone animato, trasmesso tra il 1960 e il 1966 e poi replicato fino ai giorni nostri, è un'allegoria della società americana degli anni Sessanta, trasposta nella immaginaria città di Bedrock, nell'età della pietra.

<sup>21</sup> Le famiglie afroamericane erano basate su una tradizione matrilineare emersa all'epoca della schiavitù.

<sup>22</sup> *La Cage aux Folles* è un musical statunitense del 1983 di Jerry Herman (musica e testi) e Harvey Fierstein (libretto). Si tratta di un adattamento dell'omonima opera teatrale francese di Jean Poiret (1973), dalla quale era stato tratto nel 1978 il film di Edouard Molinaro con Michel Serrault e Ugo Tognazzi (in italiano *Il vizietto*).

<sup>23</sup> La situazione di queste donne è stata discussa nella seminale opera di Betty Friedan *The Feminine Mystique* (1963). In questo libro Friedan analizzò il ruolo sociale in cui furono costrette le donne della *middle class* negli anni del dopoguerra. Ella definì "mistica femminile" l'accettazione da parte delle donne dell'ideologia secondo cui il matrimonio e la maternità erano i soli mezzi che potevano consentire loro di raggiungere la felicità. Riteneva inoltre che tale mistica femminile andasse contro la realtà delle vite delle donne.

<sup>24</sup> Secondo Judith Butler il processo di soggettivazione/assoggettamento (*subjection*) sembra intrecciarsi con un peculiare rivolgimento del soggetto contro se stesso, che si traduce in atti di autobiasimo, che operano in tandem con i processi di regolamentazione sociale (Butler 1997b, 18-19). Sulla scorta di Hegel e Nietzsche, Butler sostiene che "conscience is the means by which a subject becomes an object for itself, reflecting on itself, establishing itself as reflective and reflexive" (Butler 1997b, 22). Il discorso sulla bontà isterica ha a che fare con la volontà di compensare i propri sensi di colpa agendo in un modo che la società giudica "buono". Scrive Butler: "The more this object is brought inside, as it were, the higher the debasement, the poorer the ego becomes" (Butler 1997b, 186).

<sup>25</sup> Nella sua interpretazione di *Equal Affections* e del racconto "Territory", contenuto in *Family Dancing*, Mun-Hou Lo si concentra sul ruolo della madre. Secondo Lo i protagonisti di queste opere vivono un doppio rapporto con le madri. Da un lato cercano di compiacerle, mentre dall'altro vogliono abbandonarle (Lo 1995, 447). La conoscenza e il processo di riconoscimento operano secondo una strategia duplice: il figlio è in cerca di comprensione da parte della madre, ma allo stesso tempo vuole proteggerla dalla consapevolezza che lui è omosessuale (Lo 1995, 445-46).

<sup>26</sup> In seguito la definizione di *camp* è cambiata ed è diventata parte del manifesto delle politiche dell'identità.

<sup>27</sup> Joseph Litvak sostiene che quando un rapporto è troppo carico di aspettative è possibile che ciò avvenga perché deve fungere da sostituto di un passato non vissuto: "[M]any gay people, at least, do have at their disposal, or in their usable pasts, typically in late childhood or early adolescence, the highly Proustian experience of falling, if not, at first, for some other person, then for some other place, some other world, magically different from the world of family and school, from a heterosexual everyday every day more banal, and more oppressive" (Litvak 1997, 76).

<sup>28</sup> Butler discute la questione nel modo seguente: "The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of "identities" cannot "exist" – that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not "follow" from either sex or gender" (Butler 1990, 17).

<sup>29</sup> La costruzione dei ruoli di genere per via imitativa è, in quanto tale, un obiettivo irraggiungibile, perché i ruoli di genere non sono reali, ma ideali. Le posizioni simboliche di "uomo" e "donna" sono radicalmente inabitabili e fuori portata; e tuttavia esercitano un'enorme forza di attrazione (Butler 1992, 85). Sulla scorta dell'affermazione di Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral* (1887), secondo cui non esiste alcuna componente essenziale nascosta sotto la dimensione dell'azione, Butler afferma: "there is no gender identity behind the expressions of gender; that is identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results" (Butler 1990, 25).

## Capitolo 4

<sup>1</sup> La dicitura "New Queer Writers" è adottata per esempio in McRuer 1997. Bergman 2002 usa invece la definizione "New Narrative Movement" o semplicemente "New Narrative".

<sup>2</sup> *Gender Trouble* di Judith Butler ed *Epistemology of the Closet* di Eve Kosofsky Sedgwick sono entrambi del 1990, mentre il primo romanzo della pentalogia di Cooper, *Closer*, è del 1989.

<sup>3</sup> Gli studi lesbici, per esempio, erano strettamente interconnessi, pur con qualche distinzione, agli studi femministi, il cui sviluppo precede anche di parecchio il fiorire di un movimento critico gay maschile.

<sup>4</sup> Si vedano in proposito, per esempio, i testi di Anzaldúa 1987; 1990 e Moraga 1993.

<sup>5</sup> I più noti sono probabilmente *The Gallery* (1947) di John Horne Burnes, *The City and the Pillar* (1948) di Gore Vidal e *Finistère* (1951) di Fritz Peters.

<sup>6</sup> Il rapporto Kinsey consiste di due libri intitolati *Sexual Behaviour in the Human Male* (Il comportamento sessuale dell'uomo; 1948) e *Sexual Behaviour in the Human Female* (Il comportamento sessuale della donna; 1953), scritti da Alfred Kinsey e Wardell Pomeroy insieme ad altri. Kinsey era un biologo (insegnava zoologia) presso l'Università dell'Indiana e fu il fondatore del *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction*. I risultati delle sue indagini ebbero un'enorme risonanza e furono oggetto di feroci polemiche, in quanto sfidavano le conoscenze convenzionali sulla sessualità e si occupavano di argomenti che in precedenza erano stati considerati dei tabù.

<sup>7</sup> *The Manchurian Candidate* è il titolo di un romanzo di Richard Condon, pubblicato nel 1959. Il romanzo è ambientato ai tempi della guerra di Corea. In esso il sergente Raymond Shaw, appartenente alla famiglia Isselin, che occupa un ruolo politico di prestigio a Washington, è catturato insieme ai suoi compagni e subisce un processo di condizionamento da parte del Dott. Yen Lo, che lo trasforma in un inconsapevole sicario per conto del Partito Comunista. Dal romanzo sono stati tratti due film, il primo nel 1962, diretto da John Frankenheimer e interpretato da Frank Sinatra, Laurence Harvey, Angela Lansbury e Janet Leigh, il secondo del 2004, con la regia di Jonathan Demme e con Denzel Washington, Meryl Streep, Liev Schreiber e John Voigt come protagonisti.

<sup>8</sup> Dennis Cooper, figlio di un ricco uomo d'affari, è nato il 10 gennaio 1953 ed è cresciuto nella California meridionale, nelle città di Covina e Arcadia. Dopo le scuole superiori ha frequentato il Pasadena City College e il Pitzer College, che ha però lasciato dopo solo un anno. Nel 1976 ha fondato la Little Caesar Magazine e la Little Caesar Press, di cui è stato a capo fino al 1982. Tra i lavori pubblicati dalla casa editrice vi sono quelli, tra gli altri, di Brad Gooch, Amy Gerstler, Elaine Equi, Tim Dlugos, Joe Brainard, e Eileen Myles. Nel 1985 si è trasferito ad Amsterdam per due anni e mezzo, dove ha iniziato il suo progetto più lungo e ambizioso, il *George Miles Cycle*, un ciclo formato da cinque romanzi tra loro interconnessi, il cui ultimo capitolo, *Period*, è stato pubblicato nel 2000. I romanzi successivi alla conclusione della pentalogia sono *My Loose Thread* (2002), *The Sluts* (2004) e il più recente e molto acclamato *God, Jr.* (2005). Tra le altre opere va menzionata la raccolta di racconti *Wrong* (1992), i diversi libri di poesia, tra cui *The Dream Police* (1994) e *All Ears: Cultural Criticism, Essays and Obituaries* (1997). Dennis Cooper vive attualmente tra Los Angeles e Parigi. La sua opera più recente è una raccolta di poesie dal titolo *The Weaklings* (2008).

<sup>9</sup> Jackson 1995 connette la narrativa di Cooper a quella di Kevin Killian e Robert Glück; Annesley 2006 esplora i modi in cui la scrittura dell'autore californiano può essere ricondotta a una tradizione letteraria americana che comprende le articolazioni tipiche di Melville del desiderio sessuale, il discorso di Poe sulla perversione e, soprattutto, i temi della violenza, della disperazione e del male così come sono trattati da Hawthorne.

<sup>10</sup> Armistead Jones Maupin, Jr. (1944-) è l'autore della serie di romanzi, dallo straordinario successo, generalmente noti come *Tales of the City* (in realtà questo è il titolo del solo primo volume). Iniziate come pubblicazione seriale sul *Pacific Sun* e poi sul *San Francisco Chronicle*, le *Tales* sono state successivamente pubblicate dall'editore Harper Collins (poi Harper and Row). I libri che compongono la serie sono: *Tales of the City* (1978), *More Tales of the City* (1980), *Further Tales of the City* (1982), *Babycakes* (1984), *Significant Others* (1987), *Sure of You* (1989), *Michael Tolliver Lives* (2007). Tra le altre opere di Maupin si ricordano *Maybe the Moon* (1992) e *The Night Listener* (2000). Le opere di Maupin hanno avuto un notevole successo anche sul grande e il piccolo schermo. *The Night Listener* è stato infatti trasformato in un film, dal medesimo titolo, per la regia di Patrick Stettner e con Robin Williams e Toni Collette come protagonisti; dai primi tre libri della serie delle *Tales of the City* è stata invece tratta una fortunata versione televisiva con Olympia Dukakis e Laura Linney come protagoniste.

<sup>11</sup> Stephen McCauley (1955-) è uno scrittore americano, nato e cresciuto nelle vicinanze di Boston. Ha studiato all'Università del Vermont e ha trascorso un anno in Francia, a Nizza. Dopo aver svolto i lavori più disparati (inclusi l'agente di viaggio e l'insegnante di yoga) si è iscritto al programma di scrittura creativa della Columbia University. Il suo primo romanzo e quello di maggior successo è *The Object of My Affection* (1987), da cui è stato tratto l'omonimo film di Nicholas Hytner con Jennifer Aniston e Paul Rudd. Gli altri libri pubblicati da McCauley sono *The Easy Way Out* (1992), *The Man of the House* (1996), *True Enough* (2001) e *Alternatives to Sex* (2006).

<sup>12</sup> James Robert Baker (1946-1997) è stato autore di romanzi a tematica gay trasgressivi e fortemente satirici, ambientati quasi tutti nella California meridionale. Tra questi si ricordano *Adrenaline* (1985), *Fuel-injected Dreams* (1986) e *Boy Wonder* (1988). L'ultimo romanzo pubblicato in vita (fatta esclusione per *Right Wing*, del 1996, apparso solo in internet) è *Tim and Pete* (1993), che fu accolto da molte polemiche e ricevette molte recensioni negative, principalmente per il fatto che sembrava sostenere l'assassinio politico e l'impiego di tattiche del terrore per combattere la discriminazione dei malati di AIDS. La posizione di Baker stesso rimase piuttosto ambigua sull'argomento. In un'intervista dichiarò: "I think assassination does change things... But I'm not really calling for violence [...] It's a novel, not a position paper" (Oliver 2007).

<sup>13</sup> Sempre secondo Leora Lev l'interiorizzazione di un simile feticismo nei confronti di un ideale di perfezione costruito dall'esterno anticipa in modo allarmante ed è analoga a quella delle donne che sottopongono i loro corpi alle manipolazioni di *reality shows* come *Extreme Makeover* o *The Swan* (*Il brutto anatroccolo* in Italia). La spettacolarizzazione del corpo femminile a pezzi sembrerebbe aver cancellato la rivoluzione compiuta dalla seconda ondata femminista, per rendere omaggio ai teatri medico-anatomici che dal Seicento fino agli inizi del Novecento hanno messo in scena corpi femminili nudi, morti o semplicemente isterici per un pubblico di medici, studenti e psichiatri, tutti rigorosamente maschi. Il collegamento tra sadomasochismo e culto dell'immagine del corpo rimanda anche a quella che molti uomini gay hanno condannato come un'implacabile di fascismo, che esige che interi plotoni di *gay urban professionals* spendano enormi quantità di energie e di denaro, ossessionati dall'idea di dover sviluppare ogni singolo muscolo del loro corpo per trasformarsi in oggetti di desiderio, la cui idealizzazione sconfigge l'età, la forza di gravità e perfino la vita stessa. Gli unici corpi che possono ancora invecchiare impunemente nella nostra società sembrerebbero essere quelli dei maschi eterosessuali.

<sup>14</sup> Si vedano, per esempio, Jackson 1995, Sedgwick 1990, Hocquenghem 1972, Bersani 1995, Bronski 1998, Warner 1999, Dollimore 2001.

<sup>15</sup> In proposito cfr. Broomfield 1996.

<sup>16</sup> Basti pensare, per esempio, a *Blue Velvet* di David Lynch (1986). Cooper, come i registi nominati, è affascinato dagli abissi insondabili della violenza, descritti in modi disturbanti, ironici e provocatori e discostandosi dagli stilemi dell'horror (in questa linea si inserisce anche l'opera di Quentin Tarantino, già a partire da *Reservoir Dogs* del 1992). L'altro motivo di interesse – che ritroviamo palesemente sia in *Frisk* sia in *Period* – è il moltiplicarsi e il confondersi dei livelli della realtà e della finzione, come in *Fight Club* di David Fincher (1999), tratto dall'omonimo romanzo (1996) di Chuck Palahniuk, *eXistenZ* (1999) di David Cronenberg, *Memento* (2000) di Christopher Nolan. Del 2001, l'anno dopo la pubblicazione di *Period*, ultimo romanzo del *George Miles Cycle*, è anche *Mulholland Drive* di Lynch, un enigma tra realtà e illusione in cui Rita, un'avvenente bruna sopravvissuta a un incidente d'auto in seguito al quale ha perso la memoria, e Betty, un'aspirante attrice di belle speranze che la ospita nel proprio appartamento e se ne innamora, cercano di far luce sull'amnesia della prima, solo per scoprire che in realtà niente è come sembra.

<sup>17</sup> In *American Psycho* di Bret Easton Ellis Patrick Bateman, giovane yuppie di Wall Street, è apparentemente il "ragazzo della porta accanto": ventisei anni, un lavoro da centoquarantamila dollari all'anno, una fidanzata ricca e attraente, una cerchia di amici come lui, folli notti trascorse nei locali più esclusivi di Manhattan, una vita all'insegna del sesso, della trasgressione e della droga. Le luci, i colori, i suoni, le immagini patinate sono il ritratto dei reaganiani anni Ottanta. Ma la vita di Patrick è scandita da ritmi incalzanti e deliranti, da folli ossessioni: riuscire a prenotare un tavolo al *Dorsia*, il ristorante più "in", frequentato dal suo idolo Donald Trump, ad esempio; saperne di più sul misterioso "Portafoglio Fisher" gestito dallo scaltro collega Paul Owen; noleggiare in continuazione, in modo maniacale, la videocassetta del film *Omicidio a luci rosse*. E di notte il "ragazzo della porta accanto" si trasforma in un mostro omicida, in un torturatore freddo, metodico e spietato, a tal punto che la routine quotidiana, la vita da favola e gli istinti e le pulsioni più terribili si fondono in un cocktail micidiale.

<sup>18</sup> La complessità della struttura del romanzo appare chiara quando si confrontano gli elementi di questo riassunto ai punti corrispondenti del romanzo. Per esempio, il sacrificio ha luogo nelle pagine 42-44, ma Etan e Noel non compaiono fino alla parte finale del romanzo, cioè nelle pagine 93-104, un capitolo che corrisponde probabilmente a un capitolo del romanzo *Period* di Walker Crane (il romanzo nel romanzo). Ma nella parte centrale, che si svolge invece nel romanzo *Period* di Dennis Cooper, il personaggio "Etan" è presentato indirettamente nella trascrizione di una conversazione online tramite AOL Messenger.

<sup>19</sup> Jeremiah "Terminator" Leroy è al centro di uno dei più clamorosi episodi di simulazione nella storia della letteratura. Secondo le notizie biografiche Leroy nasce il giorno di Halloween del 1980 in un piccolo paese del West Virginia. La madre, Sarah, al momento del parto solo quattordicenne, tenta in ogni modo

di sbarazzarsi del bambino, ma il padre di lei, un predicatore, glielo impedisce. Appena nato, Jeremiah viene dato in adozione, in quanto la madre è giudicata inadatta al ruolo di genitrice. Compiuti diciotto anni, però, Sarah decide di riprendersi il figlio, facendo causa alla famiglia adottiva e vincendola. Da quel momento la vita di Jeremiah cambia radicalmente, essendo suo malgrado costretto a trascorrere l'infanzia e l'adolescenza con la madre tossicomane e prostituta, fatta eccezione per i periodi di affido temporaneo con i nonni materni. Jeremiah subisce molestie e abusi di ogni tipo, diventando ben presto anch'egli tossicodipendente. A tredici anni, definitivamente abbandonato da Sarah, incontra due musicisti falliti, Laura Albert e Geoffrey Knoop, che lo conducono in un consultorio per ragazzi disagiati, l'Adolescent Inpatient Psychiatric Program del McAuley Institute di San Francisco. Qui incontra lo psicoterapeuta Terrance Owens. Grazie al lavoro psicologico di quest'ultimo, che gli chiede di mettere su carta le sue esperienze di vita, J.T. inizia a scrivere. Dennis Cooper è il primo nome importante ad accorgersi di lui. Dopo qualche racconto pubblicato su prestigiose riviste letterarie con lo pseudonimo di "Terminator", esce nel 1999 *Sarah*, il suo primo romanzo, la storia di un minorenne scambiato per ragazzina e figlio di una prostituta. È un successo mondiale, tradotto in diversi paesi. Nel 2000 esce il suo secondo lavoro, *The Heart Is Deceitful Above All Things*, che narra di un bambino costretto dalla madre a sopportare una vita di violenze. Nel 2005 pubblica *Harold's End*, in cui racconta di come certe persone fingano di prendersi cura dei giovani, ma siano interessate ad attività perverse. Il 9 gennaio 2006, a sorpresa, giunge la rivelazione del New York Times: J.T. Leroy non esiste. A scrivere i libri è sempre stata Laura Albert, quarantenne di Brooklyn Heights, una dei due musicisti che, secondo la biografia, avrebbe adottato J.T. e l'avrebbe condotto dallo psicoterapeuta Owens. A impersonare J.T. nelle sue rare apparizioni pubbliche, dove si presentava sempre nascosto e coperto da parrucca e grandi occhiali da sole, era invece Savannah Knoop, sorellastra venticinquenne di Geoffrey Knoop, l'altro musicista, compagno da anni di Laura Albert, al quale si deve la confessione finale, in seguito alla separazione dalla compagna. L'inganno ha inizio nel 1996, come confermato dalla stessa autrice in un'intervista nell'autunno del 2006 a *Paris Review*: la Albert vuole mettersi in contatto con Dennis Cooper, per presentargli alcuni racconti da lei scritti. Temendo che possa non prendere in considerazione l'opera di una madre di famiglia trentenne, la Albert ha allora l'idea di fingersi un ragazzo di strada dal soprannome Terminator, presenta i racconti a suo nome e costruisce una storia attorno al personaggio. Il 22 giugno 2007, i giudici di Manhattan condannano per frode Laura Albert per aver firmato col suo pseudonimo un contratto con una casa cinematografica per i diritti del suo libro *Sarah*.

## Capitolo 5

<sup>1</sup> In questo senso la città di Los Angeles, per la sua dispersività, è considerata un simbolo della cultura postmoderna, così come Las Vegas lo è per il citazionismo architettonico (vera e propria parodia dell'architettura dei luoghi più famosi del mondo).

<sup>2</sup> Basti pensare a due degli storici luoghi gay negli Stati Uniti e cioè Provincetown, che si trova sulla punta della penisola di Cape Cod, nel Massachusetts, spettacolarmente circondata su tre lati dall'oceano, e l'isola di Fire Island, una lingua di sabbia (lunga circa cinquanta chilometri e larga dai centossessanta ai quattrocento metri) al largo di Long Island, nello Stato di New York. Fire Island è raggiungibile solo via mare.

<sup>3</sup> Midge Decter (1927-) è una giornalista neoconservatrice ed è autrice di numerosi libri. È anche la ex vicepresidente (l'altro presidente era Donald Rumsfeld, Segretario della Difesa sotto i presidenti Gerald Ford e George W. Bush, Jr.) del Committee for the Free World e una delle ispiratrici, insieme al marito Norman Podhoretz (ex redattore capo della rivista conservatrice *Commentary*) del movimento neocon.

<sup>4</sup> Si vedano, per esempio, la seconda egloga di Virgilio, oppure "The Affectionate Shepherd" di Richard Barnfield (1594) e "The Passionate Shepherd" di Christopher Marlowe (1588).

<sup>5</sup> Jim in realtà non è giovane come come Huckleberry dal momento che nel romanzo ci viene detto che ha moglie e figli, però leggendo il testo si ha l'impressione che sia molto più giovane di quanto non sia in realtà.

<sup>6</sup> Bayard Taylor (1825-1878) era un poeta, critico letterario, traduttore e scrittore statunitense. Oltre che per il romanzo *Joseph and His Friend* e per alcuni volumi di poesia di scarsa rilevanza, Taylor è anche ricordato per la pregevole traduzione inglese (1870-71) del *Faust* di Goethe.

<sup>7</sup> Il romanzo di Edward M. Forster *Maurice* fu scritto nel 1913-14, ma fu pubblicato solo postumo, nel 1971, per volere dell'autore, sebbene i manoscritti fossero circolati tra i suoi amici per molti anni. Per questo motivo molte persone ritengono *Maurice* quasi un testo degli anni Settanta del Novecento.

<sup>8</sup> *Maurice* fu scritto da Forster in seguito a una visita alla comune di Edward Carpenter, difensore dei diritti civili, il quale convinse Forster ad accettare più apertamente la propria omosessualità. Dal romanzo è stato tratto, nel 1987, l'omonimo film di James Ivory, con James Wilby, Hugh Grant e Rupert Graves.

<sup>9</sup> Gore Vidal, pseudonimo di Eugene Luther Vidal (West Point, 3 ottobre 1925), è uno scrittore e sceneggiatore statunitense. Autore di romanzi, saggi, opere teatrali, è altresì famoso per aver scritto sceneggiature di film di successo come *Improvvisamente l'estate scorsa* di Joseph L. Mankiewicz e *Ben Hur* di William Wyler. È autore di opere teatrali, saggi e romanzi, tra cui, oltre a *The City and the Pillar*, anche il curioso *Myra Breckinridge*.

<sup>10</sup> Aristofane racconta che all'origine del mondo gli esseri umani erano differenti, formati da due degli umani attuali congiunti tramite la parte frontale (pancia e petto). Inoltre esistevano tre generi della stirpe umana: quello maschile, quello femminile e l'androgino, che partecipava del maschio e della femmina. Zeus, però, tagliò a metà questi esseri, indotto a ciò dalla loro tracotanza, al fine di renderli più deboli. Da questa divisione in parti nasce negli umani il desiderio della primitiva congiunzione: gli individui che erano le metà del genere maschile e di quello femminile desidereranno persone del loro stesso sesso, mentre gli uomini e le donne che formavano le due metà degli androgini desidereranno persone del sesso opposto.

<sup>11</sup> L'espressione più compiuta di questa duplicità di sentimenti è forse la reazione di Aschenbach alla visione del giovinetto Tadzio nel romanzo *Der Tod in Venedig* (1912) di Thomas Mann.

<sup>12</sup> Francis Otto Matthiessen (1902-1950) era uno storico e critico letterario statunitense. Il suo contributo è stato fondamentale nella fondazione degli studi di americanistica. Il suo testo *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) si occupa del fiorire della cultura letteraria statunitense a metà dell'Ottocento, grazie a figure come Emerson, Thoreau, Melville, Whitman and Hawthorne. Proprio per l'enorme influenza esercitata dalla sua opera più importante quel periodo della storia della letteratura americana è generalmente noto come Rinascimento americano. Solo piuttosto recentemente il valore canonico della sua opera è stato intaccato dall'esclusione di Emily Dickinson. Matthiessen, che era professore a Harvard, scelse di rimanere nel *closet* per tutto il corso della sua vita professionale, sebbene è probabile che la sua omosessualità fosse cosa risaputa, soprattutto dal momento che intrattenne una relazione più che ventennale con il pittore Russell Cheney. Sempre più distrutto dopo la morte di Cheney (1945) e fatto oggetto di un'inchiesta da parte dell'House Committee on Un-American Activities per le sue convinzioni socialiste, Matthiessen si suicidò prima di comparire davanti alla commissione, il 1° aprile 1950, gettandosi dalla finestra di una stanza al dodicesimo piano dell'Hotel Manger a Boston.

<sup>13</sup> Edna Annie Proulx (nata il 22 agosto 1935) è una giornalista e scrittrice statunitense. Il suo secondo romanzo *The Shipping News* (1993) le è valso nel 1994 il premio Pulitzer per la narrativa e il National Book Award ed è stato trasformato in un film nel 2001. Ha vinto anche il PEN/Faulkner Award per la narrativa con il primo romanzo, *Postcards*.

<sup>14</sup> Il racconto "Brokeback Mountain" è stato pubblicato su *The New Yorker* il 13 ottobre 1997 (dopo che l'autrice vi aveva lavorato per oltre sei mesi) e poi, in una versione leggermente espansa, nella raccolta di racconti *Close Range: Wyoming Stories* (1999). Si è aggiudicato un O. Henry Award (terzo posto) nel 1998, mentre la rivista *The New Yorker*, per averlo pubblicato, nello stesso anno ha vinto il National Magazine Award for Fiction. *Close Range* ha invece ottenuto una *nomination* al premio Pulitzer per la narrativa nel 2000. Dal racconto "Brokeback Mountain" nel 2005 Ang Lee ha tratto l'omonimo film (in italiano *I segreti di Brokeback Mountain*) con la sceneggiatura di Larry McMurtry e Diana Ossana e le interpretazioni di Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Michelle Williams e Anne Hathaway. Il film ha ricevuto diversi premi tra cui il Leone d'oro a Venezia e tre Oscar (miglior regia, migliore sceneggiatura non originale e migliore colonna sonora), ma non ha vinto l'Oscar come miglior film, cosa che per molti è risultata sorprendente. Il film di Ang Lee, forse ancora più del racconto di Annie Proulx, pone l'accento sul divario tra gli spazi naturali e il consorzio umano grazie alle sue magnifiche e lunghissime riprese dei paesaggi montani del Wyoming.

<sup>15</sup> Packard spiega anche che nei romanzi *western* anteriori al Novecento, cioè prima della nascita della categoria specifica dell'omosessualità, i riferimenti, seppure velati, a sentimenti o attrazioni di tipo omoerotico erano molto più frequenti di quanto non lo siano nei romanzi successivi, quando l'omosessuale è diventato un anormale.

<sup>16</sup> Susan Glickman cita Bill Ashcroft; Gareth Griffiths; Helen Triffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge, 1989.

<sup>17</sup> L'iniziazione, nel linguaggio antropologico, è un complesso di riti attraverso cui si realizza l'ingresso degli adolescenti nell'età adulta e nella piena vita sociale. I riti di iniziazione affondano le loro radici nella preistoria e sono legati ai riti religiosi delle prime organizzazioni umane. L'aspirante iniziato deve

superare delle prove, al fine di mostrare la sua accettabilità nel gruppo. L'iniziazione è inoltre il rito attraverso cui una persona viene introdotta nella società, o un altro gruppo organizzato. Ciò assume una particolare importanza nel caso della società (o dell'associazione) segreta. Solitamente un rito d'iniziazione include un processo guidato dove coloro che stanno al più alto livello della gerarchia guidano l'iniziato attraverso un processo di incremento di conoscenza. Questo spesso include la rivelazione di segreti che sono solitamente riservati a coloro che sono già stati iniziati. Nel contesto del rituale magico e dell'esoterismo, l'iniziazione è considerata la causa di un fondamentale processo di cambiamento. La persona che conduce l'iniziazione, l'inziatore, essendo in possesso di un indubbio potere o status, trasferisce questo potere o status alla persona che sta per essere iniziata. Di conseguenza il concetto di iniziazione è molto simile a quello di successione apostolica. Il processo di iniziazione è spesso correlato a una simultanea morte e rinascita poiché, oltre che un inizio, comprende anche la fine dell'esistenza su un livello e l'ascensione al livello successivo.

<sup>18</sup> Paul Monette (1945-1995) era un poeta, scrittore e attivista gay statunitense. Nato a Lawrence nel Massachusetts, ha studiato alla Phillips Academy e poi a Yale. Ha vissuto a Boston, dove ha insegnato alla Milton Academy, prima di trasferirsi, nel 1978, a West Hollywood, il quartiere gay di Los Angeles, insieme al suo compagno, l'avvocato Roger Horwitz. Il libro di maggior successo di Monette, *Borrowed Time*, racconta la battaglia di Horwitz contro l'AIDS fino alla sua morte. L'autobiografia *Becoming a Man: Half a Life Story*, invece, racconta la vita di Monette da quando non era ancora omosessuale dichiarato fino al suo incontro con Horwitz nel 1974. *Becoming a Man* nel 1992 ha vinto il National Book Award nella categoria della non-fiction.

<sup>19</sup> Finto francesissimo (il vero termine francese corrispondente sarebbe semmai "lieu de drague") coniato all'interno della comunità gay per definire scherzosamente i luoghi d'incontro all'aperto (ma usato anche per luoghi al chiuso) per omosessuali.

<sup>20</sup> In *Dancer from the Dance*, infatti, il declino di Malone, la sua crescente disillusione, aumenta sempre più man mano che lui ha rapporti sessuali con uomini per cui non prova un sentimento profondo.

<sup>21</sup> Secondo Perry Miller, il grande storico dell'America puritana e l'autore di *Errand into the Wilderness* (1956), il trascendentalismo non era un'esotica alternativa al calvinismo dei puritani, ma una sua evoluzione. La figura di transizione è Jonathan Edwards, vissuto un secolo dopo la colonizzazione del Nuovo Mondo. Edwards sostiene che le cose di questo mondo riflettono delle verità più alte, trascendenti. Un'affermazione che sarebbe stata di fondamentale importanza per la concettualizzazione della natura di Emerson quasi ottant'anni dopo. Del resto, quando Edwards scriveva, i sobri, frugali e alacri puritani del New England avevano trasformato la wilderness americana in produttive fattorie e splendidi città sulla collina. La wilderness incontrata dalla prima generazione dei puritani era demonizzata. Era il vasto dominio del diavolo e dei suoi servitori. Ai tempi di Edwards il numero di animali pericolosi era drasticamente diminuito, così come quello dei nativi. Ciò che rimaneva della natura incolta e non urbanizzata divenne, quindi, uno spazio edenico e benigno. Il peccato era ora da trovare nelle città e non nei boschi e il diavolo nelle anime dei peccatori. In breve, la natura, in America passò dall'essere demonizzata all'essere divinizzata. A metà dell'Ottocento la natura incorrotta stava diventando una risorsa così scarsa nel cuore dell'America puritana che Thoreau si sentì in obbligo di lottare per la sua conservazione (cfr. Perry Miller 1984).

<sup>22</sup> Lo psichiatra Virgil è modellato sulla figura di Charles Silverstein, autore con Edmund White di *The Joy of Gay Sex*.

<sup>23</sup> DayGlo è il nome di una marca di coloranti per effetti speciali, tinte, inchiostri, ecc.

<sup>24</sup> Crisco è il nome di un noto lubrificante per rapporti sessuali.

<sup>25</sup> Lillian Gish (1893-1993) era un'attrice statunitense, una delle dive del cinema muto e sonoro più longeve di tutti i tempi. W. C. Fields (1880-1946) era un comico e attore statunitense, attivo dapprima in teatro e poi nel cinema. W.C. Fields è stato uno dei più amati e al contempo "odiati" comici del suo tempo: bizzarro e cinico, ha portato sulle scene e sullo schermo il suo personaggio di misogino tracagnotto dal naso sempre rosso, alcolizzato e sboccato, pronto a sparare del Natale, dei bambini, delle vecchiette, e di qualsiasi ipocrita convenzione sociale.

<sup>26</sup> Xavier Mayne è lo pseudonimo di Edward Irenaeus Prime Stevenson (1868-1942), romanziere, critico, storico e studioso dell'omosessualità. Stevenson è l'autore di *The Intersexes* (1908), la prima storia dell'omosessualità scritta negli Stati Uniti. Scrisse anche libri per ragazzi, due dei quali (*White Cockades: An Incident of the "Forty-Five"* (1887) e *Left to Themselves: Being the Ordeal of Gerald and Philip* (1891)) contengono un sottotesto omoerotico. Il capolavoro di Stevenson è però proprio *Imre: A Memorandum*, un romanzo cerebrale, ma affascinante, che ha un forte debito nei confronti dello stile di Henry James. Scritto in forma di romanzo psicologico, *Imre* racconta il nascere dell'amore tra il poco più che trentenne Oswald e il venticinquenne ufficiale dell'esercito magiaro Imre ed esplora le dinamiche

psicologiche del *coming out* dei due personaggi principali, entrambi virili e amanti dell'arte. Il romanzo presenta un lieto fine senza precedenti: si tratta del primo libro della letteratura americana in cui due amanti omosessuali, alla fine del racconto, vivono felici la loro storia, senza eventi tragici, omicidi, suicidi o pazzia. Tra le altre opere di Mayne va ricordata anche la raccolta *Her Enemy, Some Friends: And Other Personages* (1913), pubblicata dall'autore a proprie spese, che contiene molte storie omoerotiche, descritte con accenti per lo più tragici.

<sup>27</sup> Nel romanzo *The Family of Max Desir* il protagonista, in realtà, compie un primo viaggio in Europa già al penultimo anno del college. In tale circostanza non manca un episodio omosessuale: Max segue un uomo in un hotel di Monaco di Baviera, ma in quell'occasione "they did not have sex beyond frottage" (Ferro 1987a, 52). Per Max il *frottage* non è vero sesso, perché rimane in superficie. Conta la penetrazione, anale o orale, perché valica i confini esterni del corpo e perciò ha un significato dal punto di vista psicologico. Per questo motivo quando Max torna in Europa per la seconda volta si considera ancora una persona che non ha sperimentato il sesso.



## Bibliografia e sitografia

### **Testi primari**

COOPER, Dennis

- 1989 *Closer*, New York: Grove Weidenfeld (trad. it. di Marco Pensante, *Tutti gli amici di George*, Milano: Marco Tropea, 2001).
- 1991 *Frisk*, New York: Grove Weidenfeld (trad. it. di Giovanna Granato, *Frisk*, Torino: Einaudi, 1997).
- 1994 *Try*, London: Serpent's Tail (trad. it. di Alessandro Golinelli, *Ziggy*, Milano: Marco Tropea, 1997).
- 1998 *Guide* (1997), London: Serpent's Tail (trad. it. di Marco Pensante, *Idoli*, Milano: Marco Tropea, 1998).
- 2000a *Period*, London: Serpent's Tail.

CUNNINGHAM, Michael

- 1995 *Flesh and Blood*, New York: Farrar, Straus, and Giroux (trad. it. di Ettore Capriolo, *Carne e sangue*, Milano: Bompiani, 2000).

FERRO, Robert

- 1987a *The Family of Max Desir* (1983), London: Arena.
- 1987b *The Blue Star* (1985), London: GMP.
- 1988 *Second Son*, London: Arena.

FITZGERALD, Francis S.

- 1998 *The Great Gatsby* (1925), Oxford: Oxford University Press (trad. it. di Fernanda Pivano, *Il grande Gatsby*, Milano: Mondadori, 1950).

FORSTER, Edward M.

- 1987 *Maurice* (1971), London; Harmondsworth: Penguin. Il romanzo, pubblicato postumo per volere dell'autore, è stato scritto tra il 1913 e il 1914 (trad. it. di Marcella Bonsanti, *Maurice*, postfazione di Marisa Bulgheroni, Milano: Garzanti, 1999).

GLÜCK, Robert

- 1986 *Jack the Modernist* (1985), London: GMP.

GRUMLEY, Michael

- 1978 *After Midnight: The World of the People Who Live and Work at Night*, New York: Scribner.

HAWTHORNE, Nathaniel

- 2006 "Young Goodman Brown" (1835), in LAUTER, Paul (ed.), *The Heath Anthology of American Literature. Volume B: Early Nineteenth Century: 1800-1865*, Boston; New York: Houghton Mifflin, pp. 2258-67 (trad. it. di Nadia Boaretto, *Il giovane Goodman Brown e altri racconti*, Milano: Edimar, 1996).

HOLLERAN, Andrew

1983 *Nights in Aruba*, London: Penguin.

1986 *Dancer from the Dance* (1978), New York: Plume (trad. it. di Andrea Fossati, *Dancer from the Dance. O corpo governato dalla musica*, Forlì: Zoe, 2001).

HOLLINGHURST, Alan

1994 *The Folding Star*, London: Chatto and Windus (trad. it. di Ettore Capriolo, *La stella di Espero*, Milano: Mondadori, 1995)

KENT, Nial

1949 *The Divided Path*, New York: Greenberg.

KRAMER, Larry

2000 *Faggots* (1978), New York: Grove Press.

LAUTER, Paul (ed.)

2006 *The Heath Anthology of American Literature. Volume B: Early Nineteenth Century: 1800-1865*, Boston; New York: Houghton Mifflin.

LEAVITT, David

1998 *The Page Turner*, Boston; New York: Houghton Mifflin (trad. it. di Delfina Vezzoli, *Il voltapagine*, Milano: Mondadori, 2000).

2005 *The Lost Language of Cranes* (1986), New York; London: Bloomsbury (trad. it. di Delfina Vezzoli, *La lingua perduta delle gru*, Milano: Mondadori, 1987).

MATTHIESSEN, Francis O.

1978 *Rat and the Devil: Journal Letters of F. O. Matthiessen and Russell Cheney*, edited by Louis Hyde, Hamden, CT: Shoe String Press.

MAYNE, Xavier (Edward I. P. STEVENSON)

1975 *Imre: A Memorandum* (1906), New York: Arno Press.

MENDELSON, Daniel

2000 *The Elusive Embrace: Desire and the Riddle of Identity* (1999), New York: Vintage.

MONETTE, Paul

2002 *Becoming a Man: Half a Life Story* (1992), London: Abacus.

PICANO, Felice

1979 *The Lure*, New York: Delacorte.

1989 *Men Who Loved Me: A Memoir in the Form of a Novel*, New York, Plume.

1996 *Like People in History* (1995), London: Abacus.

1997 *A House on the Ocean, A House on the Bay: A Memoir in the Form of a Novel*, Boston: Faber.

PROPP, Vladimir J.

1946 *Istoričeskie korni volšebnoy skazki*, Leningrad: Izdat. Leningradskogo Gosud. Univ. (trad. it. di Salvatore Arcella, “Le radici storiche dei racconti di magia” in *Morfologia della Fiaba e Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma: Newton Compton, 2003, pp. 127-478).

PROULX, Annie

2005 *Brokeback Mountain* (1997), New York; London; Toronto; Sidney: Scribner. Il racconto è stato originariamente pubblicato in *The New Yorker* (trad. it. di Mariapaola Dettore, *I segreti di Brokeback Mountain*, Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005).

TAYLOR, Bayard

2005 *Joseph and His Friend: A Story of Pennsylvania* (1870), Ann Arbor: University of Michigan Library (versione digitalizzata dell'originale, New York: G. P. Putnam & Sons, 1870).

TWAIN, Mark

2001 *The Adventures of Huckleberry Finn* (edited with an introduction by Luciana Pirè, Firenze: Giunti (trad. it. di Gabriele Musumarra, *Le avventure di Huckleberry Finn*, introduzione di Pietro Citati, Milano: BUR, 2007).

VIDAL, Gore

1948 *The City and the Pillar*, New York: Signet (trad. it. di Alessandra Osti, *La statua di sale*, Roma: Fazi, 1998).

WHITE, Edmund

1973 *Forgetting Elena*, New York: Random House.

1988 *The Beautiful Room is Empty*, London: Picador (trad. it. di Sandro Melani, *E la bella stanza è vuota*, Torino: Einaudi, 1992)

1996a “Skinned Alive”, in *Skinned Alive*, New York: Vintage.

1996b *Skinned Alive*, New York: Vintage (trad. it. di Elena Giustarini, rev. di Mauro Trotta, *Scorticato vivo. Racconti autobiografici*, Roma: DeriveApprodi, 2002).

1998 *The Farewell Symphony* (1997), London: Vintage (trad. it. di Sandro Melani, *La sinfonia dell'addio*, Milano: Baldini e Castoldi, 1998).

2002 *A Boy's Own Story* (1981), London; Basingstoke; Oxford: Picador (trad. it. di Sandro Melani, *Un giovane americano*, Torino: Einaudi, 1990).

WHITMORE, George

1985 *The Confessions of Danny Slocum* (1980), San Francisco: Grey Fox Press.

## **Testi secondari**

ABELOVE, Henry

- 1993 "Freud, Male Homosexuality, and the Americans", in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, pp. 381-93.
- 2003 *Deep Gossip*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.)

- 1993 *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge.

ADAMS, Barry

- 1985 "Structural Foundations of the Gay World", *Comparative Studies in Society and History*, n. 27, pp. 658-71.

ADAMS, Stephen

- 1980 *The Homosexual as Hero in Contemporary Fiction*, Totowa: Barnes & Noble Books, 1980.

ALDERSON, David; Linda ANDERSON (eds.)

- 2000 *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*, Manchester; New York: Manchester University Press.

ALEXANDER, Jonathan

- 2006 "Dennis Cooper", in BRULOTTE, Gaëtan; John PHILLIPS (eds.), *Encyclopedia of Erotic Literature*, New York; London: Routledge, vol. 1, pp. 275-78.

ALLEN, Paula Gunn

- 1990 "Lesbians in American Indian Cultures", in DUBERMAN, Martin B.; Martha VICINUS; George CHAUNCEY (eds.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York: Meridian, pp. 106-17.

ALTMAN, Dennis

- 1972 *Homosexual: Oppression and Liberation* (1971), Sydney: Angus and Robertson (trad. it. *Omosessuale: Oppressione e liberazione*, introduzione di Fernanda Pivano, prefazione di Alfredo Cohen, Roma: Arcana, 1974).
- 1980 *Coming Out in the Seventies*, Sydney: Penguin.
- 1983 *The Homosexualization of America* (1982), New York: St. Martin's Press.
- 2001 "Rupture or Continuity? The Internationalization of Gay Identities", in HAWLEY, John C. (ed.), *Post-Colonial, Queer: Theoretical Interpretations*, Albany: SUNY Press, pp. 19-41.

ANNESLEY, James

- 2006 "Contextualising Cooper", in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 68-79.

- ANZALDÚA, Gloria  
 1987 *Borderlands/ La frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books (trad. it. *Terre di confine. La frontiera*, a cura di Paola Zaccaria, Bari: Palomar, 2006)  
 1990 (ed.), *Making Face, Making Soul/ Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- AUSTEN, Roger  
 1977 *Playing the Game: The Homosexual Novel in America*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- BABUSCIO, Jack  
 1984 "Camp and the Gay Sensibility", in DYER, Richard (ed.), *Gays and Films*, New York: Zoetrope, pp. 40-57.
- BAHR, David  
 2000 "Hannibal Lecture", *Advocate*, May 9, n. 811, p. 88.
- BARBER, Stephen M.; David L. CLARK (eds.)  
 2002 *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, New York: Routledge.
- BARTHES, Roland  
 1973 *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil (trad. it. di Lidia Lonzi, *Il piacere del testo*, Torino : Einaudi, 1980).
- BEAM, Joseph (ed.)  
 1986 *In the Life: A Black Gay Anthology*, Boston: Alyson Publications.
- BEEMYN, Brett; Mickey ELIASON (eds.)  
 1996 *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, New York: New York University Press.
- BEHRENDT, Jörg  
 2002 *Homosexuality in the Work of Gore Vidal*, Berlin; Hamburg; Münster: LIT Verlag.
- BELL, David  
 1995 "Perverse Dynamics, Sexual Citizenship and the Transformation of Intimacy", in BELL, David; Gill VALENTINE, *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*, London: Routledge, pp. 304-17.
- BELL, David; Jon BINNIE  
 1998 "Theatres of Cruelty, Rivers of Desire: The Erotics of the Street", in FYFE, Nicholas R. (ed.), *Images of the Street: Planning, Identity, and Control in Public Space*, London; New York: Routledge.
- BELL, David; Jon BINNIE; Julia CREAM; Gill VALENTINE

1994 "All Hyped Up and No Place to Go", *Gender, Place and Culture*, n. 1, pp. 31-47.

BELL, David; Gill VALENTINE

1995 (eds.), *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*, London: Routledge.

BELLAGAMBA, Alice; Paola DI CORI, Marco PUSTIANAZ (eds.)

2000 *Generi di traverso. Culture, storie e narrazioni attraverso i confini delle discipline*, Vercelli: Mercurio.

BERGMAN, David,

1991 *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*, Madison: University of Wisconsin Press.

1993 *Camp Ground: Style and Homosexuality*, Amherst: University of Massachusetts Press.

1994 (ed.), *The Violet Quill Reader: The Emergence of Gay Writing After Stonewall*, New York: St. Martin's Press.

2002 "American Literature: Gay Male, Post-Stonewal", in SUMMERS, Claude J., *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, 2002, ultimo aggiornamento 21 agosto 2008, visitato il 12 novembre 2008, < [www.glbtq.com/literature/am\\_lit3\\_gay\\_post\\_stonewall.html](http://www.glbtq.com/literature/am_lit3_gay_post_stonewall.html) >.

2004 *The Violet Hour: The Violet Quill and the Making of Gay Culture*, New York: Columbia University Press.

BERLANT, Laurent; Elizabeth FREEMAN

1994 "Queer Nationality", in WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp. 193-229.

BERSANI, Leo

1976a *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*, Boston: Little Brown.

1976b "The Jamesian Lie", in BERSANI, Leo, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*, Boston: Little Brown, 1976, pp. 126-55.

1995 *Homos*, Cambridge, MA: Harvard University Press (trad. it. di Luca Vitali, *Homos*, Milano: Pratiche, 1998).

BÉRUBÉ, Allan; Jeffrey ESCOFFIER

1991 "Queer/Nation", *Out/Look: National Lesbian and Gay Quarterly* 11, Winter 1991, pp. 13-15.

BINNIE, Jon

1995 "Trading Places: Consumption, Sexuality and the Production of Queer Space", in in BELL, David; Gill VALENTINE, *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*, London: Routledge, pp. 182-99.

BLACK, Allida (ed.)

2001 *Modern America Queer History*, Philadelphia: Temple University Press.

- BLAU, Herbert  
 1987 *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*, Theories of Contemporary Culture 9, Bloomington: Indiana University Press.
- BOFFIN, Teresa; Jean FRASER (eds.)  
 1991 *Stolen Glances*, London: Pandora.
- BOLLAS, Christopher  
 1993 *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience*, London: Routledge (trad. it. di Daniela Molino, *Essere un carattere. Psicoanalisi ed esperienza del sé*, Roma: Borla, 1995).
- BOONE, Joseph Allen  
 1987 *Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.  
 2000 *Queer Frontiers: Millennial Geographies, Genders and Generations*, Madison: University of Wisconsin Press.
- BOSWELL, John  
 1981 *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago; London: University of Chicago Press (trad. it. di Egle Lauzi, *Cristianesimo, tolleranza e omosessualità. La chiesa e gli omosessuali dalle origini al 14° secolo*, Milano: Leonardo, 1989).
- BOWERS, Rick  
 2002 "Hysterics, High Camp, and *Dido Queene of Carthage*", IN DEATS, Sarah Munson; Robert A. LOGAN (eds.), *Marlowe's Empery: Expanding His Critical Contexts*, Newark: University of Delaware Press
- BRADBURY, Malcolm  
 1992 *The Modern American Novel* (1983), New Edition, Oxford: Oxford University Press.
- BRAVMANN, Scott  
 1997 *Queer Fictions of the Past: History, Culture and Difference*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAY, Alan  
 1988 *Homosexuality in Renaissance England*, London: Gay Men's Press.
- BREDBECK, Gregory  
 1994 "Narcissus in the Wilde: Textual Cathexis and the Historical Origins of Queer Camp", in MEYER, Moe (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London: Routledge, pp. 51-74.  
 1996 "Troping the Light Fantastic: Representing Disco Then and Now", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 3, n. 1, pp. 71-107.

2002 "Literary Theory: Gay, Lesbian, and Queer", in SUMMERS, Claude J., *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, 2002, ultimo aggiornamento 6 luglio 2005, visitato il 12 novembre 2008, <[www.glbtq.com/literature/lit\\_theory.html](http://www.glbtq.com/literature/lit_theory.html)>.

BREKHUS, Wayne

2003 *Peacocks, Chameleons, Centaurs: Gay Suburbia and the Grammar of Social Identity*, Chicago; London: The University of Chicago Press.

BRISTOW, Joseph,

1992a "Introduction", in BRISTOW, Joseph (ed.), *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*, London: Routledge, pp. 1-8.

1992b (ed.), *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*, London: Routledge.

1997 *Sexuality*, London: Routledge.

BROD, Harry (ed.)

1987 *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, Boston: Allen & Unwin.

BRONSKI, Michael

1984 *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*, Boston: South End Press.

1996 (ed.), *Flashpoint: Gay Male Sexual Writing*, New York: Masquerade Books.

1998 *The Pleasure Principle: Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom*, New York: St. Martin's Press.

BROOMFIELD, Nick

1996 *Fetishes*, New York: Lafayette Films.

BROWNE, Kath; Jason LIM; Gavin BROWN (eds.)

2007 *Geographies of Sexualities: Theory, Practices and Politics*, Aldershot: Ashgate Publishing.

BROWNING, Frank

1994 *The Culture of Desire: Paradox and Perversity in Gay Lives Today* (1993), New York: Vintage Books.

1996 *A Queer Geography: Journeys Toward a Sexual Self*, New York: Crown.

BRULOTTE, Gaëtan; John PHILLIPS (eds.),

2006 *Encyclopedia of Erotic Literature*, New York; London: Routledge, 2 voll.

BUCHBINDER, David

2000 "Queer Diasporas: Towards a (Re)Reading of Gay History" in PETRILLI, Susan, *Tra segni*, Roma: Meltemi. pp. 159-74.

BUCK-MORSS, Susan

1991 *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA: MIT Press.



BURROUGHS, William

- 2006 "Notes on Frisk" (1991), in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson UP, pp. 80-82.

BURSTON, Paul; Colin RICHARDSON (eds.)

- 1995 *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London: Routledge.

BUTLER, Judith

- 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge (trad. it. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, presentazione di Giulio Giorello, Milano: Sansoni, 2004).
- 1991 "Imitation and Gender Insubordination", in FUSS, Diana (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge pp. 13-31.
- 1992 "The Body You Want. Liz Kotz Interviews Judith Butler", *Artforum*, November 1992, pp. 82-89.
- 1993 *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge (trad. it. di Simona Capelli, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano: Feltrinelli, 1996).
- 1997a *Excitable Speech: A Politics of the Performance*, New York: Routledge.
- 1997b *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford: Stanford UP (trad. it. di Elena Bonini e Carlotta Scaramuzzi, *La vita psichica del potere. Teorie della soggettivazione e dell'assoggettamento*, Roma: Meltemi, 2005).

BUTTERS, Ronald; John CLUM; Michael MOON (eds.)

- 1989 *Displacing Homophobia: Gay Male Perspectives in Literature and Culture*, Durham: Duke University Press.

CABIBBO, Paola; Annalisa GOLDONI

- 1983 "Per una tipologia del romanzo d'iniziazione", in CABIBBO, Paola (ed.), *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma: La Goliardica, pp. 13-51.

CABIBBO, Paola (ed.)

- 1983 *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma: La Goliardica.

CALIFIA, Pat

- 1997 "Identity Sediton and Pornography", in QUEEN, Carol; Lawrence SCHIMEL (eds.), *Pomosexuals: Challenging Assumptions about Gender and Sexuality*, San Francisco: Cleis Press, pp. 87-106.

CAMPBELL, Joseph

- 1968 *The Hero with a Thousand Faces* (1948), Princeton, NJ: Princeton University Press (trad. it. *L'eroe dai mille volti*, Parma: Guanda, 2007)

CANNING, Richard

- 2000 *Gay Fiction Speaks: Conversations with Gay Novelists*, New York: Columbia University Press.
- CARTER, David  
2004 *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*, New York: St. Martin's Press.
- CASS, Vivienne C.  
1979 "Homosexual Identity Formation: A Theoretical Model", *Journal of Homosexuality*, vol. 4, n. 3, pp. 219-35.
- CHAMBERS, Ross  
2002 "Strategic Constructivism? Sedgwick's Ethics of Inversion", in BARBER, Stephen M.; David L. CLARK (eds.), *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, New York: Routledge, pp. 165-80.
- CLARK, John M.  
1987 *Liberation and Disillusionment: The Development of Gay Male Criticism and Popular Fiction a Decade After Stonewall*, Las Colinas: Liberal Press.
- CLETO, Fabio  
1999 (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- COHEN, Ed  
1991a "Constructing Gender", in ELLIOT, Emory [et al.] (eds.), *The Columbia History of the American Novel*, New York: Columbia UP, pp. 542-557.  
1991b "Who Are 'We'? Gay 'Identity' as Political (E)motion (A Theoretical Ruminantion)", in FUSS, Diana, (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge.  
1993 *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*, New York: Routledge.
- CONNELL, R. W.  
1995 *Masculinities*, Cambridge: Polity Press (trad. it. di David Mezzacapa, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano: Feltrinelli, 1996).
- CONNER, Randy P.  
1997 *Cassell's Encyclopedia of Queer Myth, Symbol and Spirit: Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgender Lore*, London; Herndon: Cassell.
- COOPER, Dennis  
1988 "Smoke Screen", in COOPER, Dennis; Tim GUEST (eds.), *They See God*, New York: Pat Hearn Galleries, pp. 1-2.  
2000b *The Official Guide to Period*, Leroy, <[www.jtleroy.com/whattheysay/jt\\_dennis.html](http://www.jtleroy.com/whattheysay/jt_dennis.html)>, visitato il 10 giugno 2006.

- COOPER, Dennis; Tim GUEST (eds.)  
1988 *They See God*, New York: Pat Hearn Galleries.
- CORNILLON, Susan Koppelman  
1972 (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press.
- CORONA, Mario  
1983 *I puritani d'America* (1972), Milano: Unicopli.  
1987 "Ciascuno alla propria maniera", *L'Indice dei libri del mese*, vol. 4, n. 4, aprile 1987, pp. 12-13.  
1999 (ed.), *Incroci di genere. De(i)stituzioni, transitività e passaggi testuali*, Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante.  
2001 "Sulle radici religiose dell'identità statunitense", in MARZOLA, Alessandra (ed.), *Racconti di identità*, Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante.  
2007 *Un rinascimento impossibile. Letteratura, politica e sessualità nell'opera di Francis Otto Matthiessen*, Verona: Ombre Corte.
- CORY, Daniel M.  
1963 *Santayana: The Later Years, A Portrait with Letters*, New York: Braziller.
- CORY, Donald Webster (pseudonimo di Edward SAGARIN)  
1951 *The Homosexual in America*, New York: Peter Nevill.
- CREECH, James  
1993 *Closet Writing/Gay Reading: The Case of Melville's Pierre*, Chicago: The University of Chicago Press.
- CRIMP, Douglas  
1993 "The Boys in My Bedroom", in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, 1993, pp. 344-49.  
1994 "Right On, Girlfriend!", in WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp.300-20.
- CRISHOLM, Diane  
2005 *Queer Constellations: Subcultural Space in the Wake of the City*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CRUIKSHANK, Margaret  
1992 *The Gay and Lesbian Liberation Movement*, New York: Routledge.
- CUNNINGHAM, Michael  
2006 "Oh for a Little Despair: Try", in Lev, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 225-27.

- DALLARI, Marco  
 2000 *I saperi e l'identità. Costruzione delle conoscenze e della conoscenza di sé*, Milano: Guerini.
- DANK, Barry M.  
 1979 "Coming Out in the Gay World", in Levine, Martin P., *Gay Men: The Sociology of Male Homosexuality*, New York: Harper, 1979, pp. 103-33
- DAVIDSON, Guy  
 2000 "Liberation, Commodity Culture and Community in 'the Golden Age of Promiscuity'", *Australian Humanities Review*, September, <[www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-September-2001/davidson2.html](http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-September-2001/davidson2.html)>, visitato il 30 luglio 2008.
- DEATS, Sarah Munson; Robert A. LOGAN (eds.)  
 2002 *Marlowe's Empery: Expanding His Critical Contexts*, Newark: University of Delaware Press.
- DECTER, Midge  
 1980 "The Boys on The Beach", *Commentary*, September, pp. 35-48.
- DELANY, Samuel R.; Joseph BEAM  
 1986 "Samuel R. Delany: The Possibility of Possibilities", in BEAM, Joseph (ed.), *In the Life: A Black Gay Anthology*, Boston: Alyson Publications, pp. 185-208.
- DE LAURETIS, Teresa  
 1986 (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press.  
 1987 *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana university Press.  
 1991 "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, n. 2, pp. iii-xviii.
- D'EMILIO, John  
 1983 *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States 1940-1970*, Chicago: University of Chicago Press.  
 1993 "Capitalism and Gay Identity" (1983), in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, pp. 467-76  
 2002 *The World Turned: Essays on Gay History, Politics and Culture*, Durham: Duke University Press.
- DOLLIMORE, Jonathan  
 1986 "The Dominant and the Deviant: A Violent Dialectic", *Critical Quarterly*, vol. 28, n. 1-2, pp. 179-92.

1991 *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford: Clarendon Press.

2001 *Sex, Literature, and Censorship*, Cambridge: Polity Press.

DOTY, Alexander

2000 *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, New York: Routledge.

DOVER, Kenneth J.

1978 *Greek Homosexuality*, New York: Vintage (trad. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino: Einaudi, 1985).

DOWNING, Christine

1989 *Myths and Mysteries of Same-Sex Love*, New York: Continuum (trad. it. di Maria Irmgard Wuhel, *Amore per lo stesso sesso: miti e misteri*, Milano: La biblioteca di Vivarium, 1998).

DUBERMAN, Martin B.; Martha VICINUS; George CHAUNCEY (EDS.)

1990 *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York: Meridian.

1993 *Stonewall*, New York: Dutton.

DUGGAN, Lisa

1992 "Making It Perfectly Queer", *Socialist Review*, 22, n. 1, pp. 11-31.

1995 *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*, New York: Routledge.

DUNCAN, Nancy

1996 (ed.), *BodySpace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, London: Routledge.

DYER, Richard

1984 (ed.), *Gays and Films*, New York: Zoetrope.

1992 *Only Entertainment*, London: Routledge.

1993 *The Matter of Images: Essays on Representations*, London: Routledge (trad. it. di Carla Capetta, Davide Oberto, rev. di Robert Martinez, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Torino: Kaplan, 2004).

2002 *The Culture of Queers*, London; New York: Routledge.

DYNES, Wayne R.; Stephen DONALDSON (eds.)

1987 *Homosexuality: A Research Guide*, New York: Garland Publishing.

1990 *Encyclopedia of Homosexuality*, New York: Garland Publishing.

1992 *Homosexual Themes in Literary Studies*, New York; London: Garland Publishing

EDELMAN, Lee

1993 "Tearrooms and Sympathy, or, The Epistemology of the Water Closet", in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, 1993, pp. 553-74

- 1994 *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York: Routledge.
- 2004 *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham; London: Duke University Press.

EDWARDS, Tim

- 2006 *Cultures of Masculinity*, London; New York: Routledge.

ELLIOT, Emory [et al.] (eds.)

- 1991 *The Columbia History of the American Novel*, New York: Columbia UP.

ESCOFFIER, Jeffrey

- 1985 "Sexual Revolution and the Politics of Gay Identity", *Socialist Review*, 15, pp. 119-53.
- 1998 *American Homo: Community and Perversity*, Berkeley: University of California Press.

EVANS, Caroline and Lorraine Gamman

- 1995 "The Gaze Revisited, Or Reviewing Queer Viewing", in BURSTON, Paul; Colin RICHARDSON (eds.), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London: Routledge.

FALUDI, Susan

- 1991 *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, London: Chatto and Windus (trad. it. *Contrattacco. La guerra non dichiarata contro le donne*, Milano: CDE, 1993).

FETTERLEY, Judith

- 1978 *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.

FIEDLER, Leslie A.

- 1955a *An End of Innocence: Essays on Culture and Politics*, Boston: Beacon Press.
- 1955b "Come back to the raft ag'in, Huck honey!", in *An End of Innocence: Essays on Culture and Politics*, Boston: Beacon Press, pp.142-51.
- 1970 *Love and Death in the American Novel* (1960), second edition 1966, London: Paladin (trad. it. di Valentina Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano: Longanesi, 1990).

FITZGERALD, Frances

- 1986 *Cities on a Hill: A Journey Through Contemporary American Culture*, New York: Simon and Schuster.

FLYNN, Elisabeth; Patrocínio SCHWEICKART (eds.)

- 1986 *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- FONE, Byrne R. S. (ed.)  
 1981 *Hidden Heritage: History and the Gay Imagination: An Anthology* (1979), New York: Irvington.  
 1994 *A Road to Stonewall: Male Homosexuality and Homophobia in England and America 1750-1969*, New York: Twayne Publishers.  
 1998 *The Columbia Anthology of Gay Literature: Readings From Western Antiquity to Present Day*, New York: Columbia University Press.
- FORD, Charles H.; Ira COHEN  
 1978 "Interview with Charles Henri Ford", in Winston LELAND (ed.), *Gay Sunshine Interviews*, vol. 1, San Francisco: Gay Sunshine Press, pp. 35-66.
- FOUCAULT, Michel  
 1976 *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard (trad. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, *La volontà di sapere*, Milano: Feltrinelli, 2007).
- FRANTZEN, Allen J.  
 1998 *Before the Closet: Same Sex Love from Beowulf to Angels in America*, Chicago: University of Chicago Press.
- FREUD, Sigmund  
 1976 "Jenseits des Lustprinzips" (1920), in *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, vol. 13, Frankfurt am Main: Fischer Verlag (trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007).
- FRONTAIN, Raymond-Jean  
 2003a "Introduction", in FRONTAIN, Raymond-Jean (ed.), *Reclaiming the Sacred: The Bible in Gay and Lesbian Culture*, New York; London; Oxford: Harrington Park Press, pp. 1-24.  
 2003b (ed.), *Reclaiming the Sacred: The Bible in Gay and Lesbian Culture*, New York; London; Oxford: Harrington Park Press.
- FRYE, Marilyn  
 1993 "Some Reflections on Separatism and Power", in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, pp. 91-98.
- FUSS, Diana  
 1989 *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York: Routledge.  
 1991 (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge.  
 1995 *Identification Papers*, New York; London: Routledge.
- FYFE, Nicholas R.  
 1998 (ed.), *Images of the Street: Planning, Identity, and Control in Public Space*, London; New York: Routledge.

- GAMMAN, Lorraine; Merja MAKINEN  
1994 *Female Fetishism: A New Look*, London: Lawrence & Wishart.
- GEIS, Deborah R.; Steven F. KRUGER (eds.)  
1997 *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- GELTMAKER, Tom  
1992 "The Queer Nation Acts Up: Health Care, Politics, and Sexual Diversity in the County of Angels", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 10, n. 6, pp. 609 – 650.
- GENNERO, Valeria  
2002 *L'impero dei testi. Femminismo e teoria letteraria anglo-americana*, Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante.
- GERSTNER, David A.  
2006 *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*, London; New York: Routledge.
- GITTLEMAN, Sol  
1978 *From Shtetl to Suburbia: The Family in Jewish Literary Imagination*, Boston: Beacon Press.
- GLASER, Chris  
1998 *Coming Out as Sacrament*, Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- GLICKMAN, Susan  
1998 *The Picturesque and the Sublime: A Poetics of the Canadian Landscape*, Montreal; Kingston: McGill-Queen's University Press.
- GNERRE, Francesco; Gian Pietro LEONARDI  
2007 *Noi e gli altri. Riflessioni sullo scrivere gay. Interviste*, Milano: Il Dito e La Luna.
- GOLDBERG, Jonathan  
1994 "Sodomy in the New World: Anthropologies Old and New", in WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp. 3-18.
- GOLDSTEIN, Bill  
2006 "Writer of Gay Classic Evokes Mrs. Lincoln", *The New York Times*, June 3, 2006.
- GOVE, Ben  
2000 *Cruising culture: Promiscuity, Desire and American Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GOWING, Laura



- 1997 "History", in MEDHURST, Andy; Sally MUNT (eds.), *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, London: Cassell, pp. 53-66.
- GREENBERG, David F.  
1988 *The Construction of Homosexuality*, Chicago: University of Chicago Press.
- GREENBERG, Joanne  
1972 *Rites of Passage*, New York: Holt, Reinart and Winston.
- GRINDSTAFF, David A.  
2006 *Rhetorical Secrets: Mapping Gay Identity and Queer Resistance in Contemporary America*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- GUSCIO, Lelia  
1995 *"We Trust Ourselves and Money. Period": Relationships, Death and Homosexuality in David Leavitt's Fiction*, Berne; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien: Peter Lang.
- HADEN-GUEST, Anthony  
1997 *The Last Party: Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, New York: William Morrow, 1997.
- HAGGERTY, George E.  
2000 "The Gay Canon", *American Literary History*, vol. 12, nn. 1 and 2, Spring/Summer 2000, pp. 284-97.
- HAGGERTY, George E.; Bonnie ZIMMERMANN (eds.)  
1995 *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*, New York: Modern Language Association of America.
- HALL, Donald E.  
2003 *Queer Theories*, Houndsmills; Basinstroke; New York: Palgrave MacMillan.
- HALL, Richard  
1983 "Henry James: Interpreting an Obsessive Memory" (1983), in KELLOGG, Stuart, *Essays on Gay Literature*, New York; Binghamton: Harrington Park Press, 1985, pp. 83-97.
- HALL, Stuart  
1993 "Deviance, Politics and the Media", in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, pp. 62-90.
- HALLAM, Paul  
1993 *The Book of Sodom*, London: Verso.
- HALLEY, Janet E.

1994 *The Construction of Heterosexuality*, in WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp. 82-102.

HALPERIN, David

1990a "Homosexuality: A Cultural Construct. An Exchange with Richard Schneider", in HALPERIN, David, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York: Routledge, pp. 41-53.

1990b *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, New York: Routledge.

1993 "Is There a History of Sexuality?", in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, pp. 416-31.

1995 *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York: Oxford University Press.

2002 *How to Do the History of Homosexuality*, Chicago: University of Chicago Press.

HAND, Elizabeth

2006 "The District of Sorrow", *The Washington Post*, July 2.

HARALSON, Eric L.

2003 *Henry James and Queer Modernity*, Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid; Cape Town: Cambridge University Press.

HARNED, Joe

1994 "Psychoanalysis, Queer Theory, and David Leavitt's *The Lost Language of Cranes*", *South Central Review*, vol. 1, n. 4, Winter 1994, pp. 40-53.

HARRIS, Daniel

1997 *The Rise and Fall of Gay Culture*, New York: Hyperion.

HARRISON, Robert P.

1993 *Forests: The Shadow of Civilization* (1992), Chicago; London: University of Chicago Press (trad. it. di Giovanna Bettini, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano: Garzanti, 1992).

HAWLEY, John C. (ed.)

2001 *Post-Colonial, Queer: Theoretical Interpretations*, Albany: SUNY Press.

HAWTHORNE, Mark D.

1998 *Making it Ours: Queering the Canon*, New Orleans: University Press of the South.

HELLER, Dana

1995 *Family Plots: The de-Oedipalization of Popular Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- HERDT, Gilbert  
 1981 *Guardians of the Flute: Idioms of Masculinity*, New York, McGraw-Hill.  
 1992 *Gay Culture in America: Essays From the Field*, Boston: Beacon Press.
- HIGGINS, Patrick (ed.)  
 1993 *A Queer Reader*, London: Fourth Estate.
- HOBBSAWM, Eric  
 1983 "Introduction: Inventing Traditions", in Eric HOBBSAWM; Terence RANGER (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.
- HOBBSAWM, Eric; Terence RANGER (eds.)  
 1983 *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press (trad. it. *L'invenzione della tradizione*, Torino: Einaudi, 2002).
- HOCQUENGHEM, Guy  
 1972 *Le désir homosexuel*, Paris: Éditions universitaires, 1972 (tr. it. di Marina Alessi, *L'idea omosessuale*, Roma: Tattilo, 1973).
- HOLLERAN, Andrew  
 1997 "My Harvard", in SCHNEIDER, Richard Jr. (ed.), *The Best of "The Harvard Gay and Lesbian Review"*, Philadelphia: Temple University Press, pp. 4-19.
- HORNE, Peter  
 1996 "Sodomy to Salome: Camp Revisions of Modernism, Modernity and Masquerade", in NAVA, Mica; Alan O'SHEA (eds.), *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity*, London: Routledge, pp. 129-60.
- HUMPHREY, Laud  
 1979 "Exodus and Identity: The Emerging Gay Culture", in LEVINE, Martin P., *Gay Men: The Sociology of Male Homosexuality*, New York: Harper.
- HURLEY, Kelly  
 1996 *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siecle*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HUTCHEON, Linda  
 1991 *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988), New York; London: Routledge.
- IANNONE, Carol  
 1987 "Post-Counterculture Tristesse", *Commentary*, vol. 83, n. 2, 57-61.
- INGRAM, Gordon Brent; Anne-Marie BOUTHILLETTE; Yolanda RETTER (eds.)  
 1997 *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle: Bay Press, 1997

JACKSON, Earl, Jr.

- 1995 *Strategies of Deviance: Studies in Gay Male Representation*, Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- 2006a “Killer Looks: Dennis Cooper’s Tough Platonic Love”, in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 83-93.
- 2006b “Death Drives Across Pornutopia: Dennis Cooper on the Extremities of Being”, in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 151-174.

JAGOSE, Annamarie

- 2004 *Queer Theory: An Introduction* (1996), Washington Square; New York: New York University Press.

JEFFERSON, Thomas L.

- 2005 *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, New York: Palgrave MacMillan.

JUNG, Carl G.

- 1995 “Die Dynamik des Unbewußten” (1967), in *Gesammelte Werke*, Solothurn; Düsseldorf: Walter, 1995 (trad. it. *La dinamica dell’inconscio*, Torino: Boringhieri, 1984).

KATZ, Jonathan N.

- 1985 *Gay American History: Lesbians and Gay Men in the USA: A Documentary* (1976), New York: Harper and Row.

KEEHNEN, Owen

- 1996 “The Dance Continues: Catching Up With Andrew Holleran”, <[www.queerculturalcenter.org/Pages/Keehnen/Holleran.html](http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Keehnen/Holleran.html)>, visitato il 31 luglio 2008.

KEKKI, Lasse

- 2003 *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner’s Play Angels in America I-II*, Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Peter Lang.

KELLOGG, Stuart

- 1985 *Essays on Gay Literature*, New York; Binghamton: Harrington Park Press. Il libro è stato originariamente pubblicato nel 1983 dalla Haworth Press, Inc. con il titolo *Literary Visions of Homosexuality*. È stato anche pubblicato come *Journal of Homosexuality*, vol. 8, nn. 3/4, Spring/Summer 1983.

KIMMEL, Michael S.; Michael A. MESSNER (eds.)

- 1989 *Men’s Lives*, New York: MacMillan.

KING, Anthony (ed.)

- 1996 *Representing the City*, London: Macmillan.
- KING, Nicola  
 1994 *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KNIGHTS, Ben  
 1999 *Writing Masculinities: Male Narratives in Twentieth Century Fiction*, London: MacMillan.
- KOPELSON, Kevin  
 1994 *Love's Titany: The Writing of Modern Homoerotics*, Stanford: Stanford University Press.
- KOPONEN, Wilfrid R.  
 1993 *Embracing a Gay Identity: Gay Novels as Guides*, Westport, Connecticut; London: Bergin & Garvey.
- KOSKI, Lena M. (ed.)  
 2001 *American Studies at the Millennium: Ethnicity, Culture and Literature*, University of Turku, Department of Art Studies, Series A, n. 45.
- KRISTEVA, Julia  
 1980 *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil (trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano: Spirali, 2006)
- LAHR, John  
 1979 "Camp Tales", *The New York Times*, January 14.
- LAURENCE, Alexander  
 1995 "Interview with Dennis Cooper", *The Write Stuff*, visitato il 25 ottobre 2008, <[www.altx.com/int2/dennis.cooper.html](http://www.altx.com/int2/dennis.cooper.html)>.
- LAURITSEN, John; David THORSTAD (eds.)  
 1974 *The Early Homosexual Rights Movement*, New York: Times Change Press.
- LEAVITT, David  
 1994 "Introduction", in LEAVITT, David; Mark MITCHELL (eds.), *The Penguin Book of Gay Short Stories*, New York: Penguin, pp. xv-xxviii.
- LEAVITT, David; Mark MITCHELL (eds.)  
 1994 *The Penguin Book of Gay Short Stories*, New York: Penguin.
- LELAND, Winston (ed.)  
 1978 *Gay Sunshine Interviews*, vol. 1, San Francisco: Gay Sunshine Press.
- LEV, Leora

- 2006a (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- 2006b "Introduction: Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper", in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 15-39.
- 2006c "Sacred Disorder of the Mind: Sublimity, Desire Police, and Dennis Cooper's Hallucination of Words", in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 200-224.

LEVIN, James

- 1991 *The Gay Novel in America*, New York: Garland.

LEVINE, Martin P.

- 1979a "Gay Ghetto", in LEVINE, Martin P. (ed.), *Gay Men: The Sociology of Male Homosexuality*, Boston: Beacon, pp. 182-204.
- 1979b (ed.), *Gay Men: The Sociology of Male Homosexuality*, Boston: Beacon.
- 1998 *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*, New York: New York University Press.

LEYLAND, Winston (ed.)

- 1991 *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine*, San Francisco: Gay Sunshine Press.

LILLY, Mark

- 1990 *Lesbian and Gay Writing: An Anthology of Critical Essays*, Philadelphia: Temple University Press.
- 1993 *Gay Men's Literature in the Twentieth Century*, Houndmills; Basingstoke; London: MacMillan.

LINNÉ, Rob

- 1996 "Coming of Age and Coming Out: Representation of Gays and Lesbians in Young Adult Literature", *Taboo: The Journal of Culture and Education*, Fall, pp. 71-87.

LITVAK, Joseph

- 1997 "Strange Gourmet: Taste, Waste, Proust", in SEDGWICK, Eve Kosofsky (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham: Duke University Press, pp. 74-93.

LO, Mun-Hou

- 1995 "David Leavitt and the Etiological Maternal Body", *Modern Fiction Studies*, vol. 41, nn. 3-4, Fall-Winter 1995, pp. 439-65.

MALINOWSKI, Sharon (ed.)

- 1998 *Gay and Lesbian Literature*, Detroit: St. James Press, 2 voll.

MALINOWSKI, Sharon; Christa BRELIN(eds.)

- 1995 *The Gay and Lesbian Literary Companion*, Detroit: Visible Ink Press, 1995.
- MARCUS, Eric  
 2002 *Making Gay History: The Half-Century Fight for Lesbian and Gay Equal Rights*, New York: Perennial.
- MARTIN, Robert K.  
 1978 “‘The High Felicity’ of Comradeship: A New Reading of *Roderick Hudson*”, *American Literary Realism*, n. 2, pp. 100-108.  
 1979 *The Homosexual Tradition in American Poetry* (1977), Austin: University of Texas Press.
- MAY, Elaine Tyler  
 2001 “‘Family Values’: Politics and Private Life in Twentieth-Century America”, KOSKI, Lena M., *American Studies at the Millennium: Ethnicity, Culture and Literature*, University of Turku, Department of Art Studies, Series A, n. 45, pp. 1-12.
- MCCARRON, Kevin  
 2001 “‘The Crack-House Flicker’: The Sacred and the Absurd in the Short Stories of Dennis Cooper, Dennis Johnson, and Thom Jones”, *The Yearbook of English Studies*, vol. 31, n. 1, January 1, pp. 50-61.
- MCCORMICK, John  
 1987 *George Santayana: A Biography*, New York: Alfred A. Knopf.
- MCINTOSH, Mary  
 1992 “The Homosexual Role” (1968), in STEIN, Edward (ed.), *Forms of Desire: Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, New York: Routledge. Published originally in *Social Problems*, vol. 16, n. 2, 1968.
- MCRUER, Robert  
 1997 *The Queer Renaissance: Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities*, New York: New York University Press.
- MEDHURST, Andy; Sally MUNT (eds.)  
 1997 *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, London, Cassell.
- MEYER, Michael J.  
 2000 *Literature and Homosexuality*, Amsterdam; Atlanta: Rodopi.
- MEYER, Moe  
 1994a “Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp”, in MEYER, Moe (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London: Routledge, pp. 1-22.  
 1994b (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London: Routledge.

- MEYER, Richard  
 1988a (ed.), *Cuz*, New York: The Poetry Project.  
 1988 "Interview: Dennis Cooper", in MEYER, Richard (ed.), *Cuz*, New York: The Poetry Project.
- MEYERS, Jeffrey  
 1977 *Homosexuality and Literature 1890-1930*, London: Athlone Press.
- MIELI, Mario  
 1977 *Elementi di critica omosessuale*, Torino: Einaudi.
- MILLER, Brian  
 1989 "Life-style of Gay Husbands and Fathers", in KIMMEL, Michael S.; Michael A. MESSNER (eds.), *Men's Lives*, New York: MacMillan, pp. 559-567.
- MILLER, Perry  
 1984 *Errand into the Wilderness* (1956), Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- MOON, Michael  
 1998 *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham; London: Duke University Press.
- MORAGA, Cherríe  
 1993 *The Last Generation*, Boston: South End.
- MORETTI, Franco  
 1999 *Il romanzo di formazione* (1986), Torino: Einaudi.
- MORTON, Donald (ed.)  
 1996 *The Material Queer: A LesBiGay Cultural Studies Reader*, Boulder: Westview Press.
- MORTON, Paul  
 2007 "An Interview With Andrew Holleran", *Bookslut*, <[www.bookslut.com/features/2007\\_03\\_010776.php](http://www.bookslut.com/features/2007_03_010776.php)>, March 2007, visitato il 30 luglio 2007.
- MUNT, Sally  
 1995 "The Lesbian Flaneur", in BELL, David; Gill VALENTINE, *Mapping Desire: Geographies of Sexuality*, London: Routledge.
- MURPHY, John  
 1971 *Homosexual Liberation: A Personal View*, New York: Praeger Publishers, 1971.
- MURRAY, Stephen O.  
 1996 *American Gay*, Chicago: University of Chicago Press.  
 2000 *Homosexualities*, Chicago: University of Chicago Press.



- NASH, Roderick F.  
1967 *Wilderness and the American Mind*, New Haven, CT: Yale University Press.
- NAVA, Mica; Alan O'SHEA  
1996 (eds.), *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity*, London: Routledge.
- NEWTON, Esther  
1993 *Cherry Grove, Fire Island: Sixty Years in America's First Gay and Lesbian Town*, Boston: Beacon Press.
- NORTON, Rictor  
1991 "Ganymede Raped: Gay Literature – The Critic as Censor" (1974), in LEYLAND, Winston (ed.), *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine*, San Francisco: Gay Sunshine Press, pp. 328-36.
- OLIVER, Myrna  
1997 "James Robert Baker: Satiric Novelist, Cult Filmmaker", *Los Angeles Times*, November 15, p. A-20.
- PACKARD, Chris  
2005 *Queer Cowboys: And Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*, New York; Houndmills; Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- PANOFSKY, Erwin  
1972 *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Harper, 1972 (tr. it. di Renato Pedio, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 1999).
- PARKER, Andrew; Eve Kosofsky SEDGWICK (eds.)  
1995 *Performativity and Performance*, New York: Routledge.
- PÉRALDI, François  
1978 "The Crane-Child", in ROLAND, Alan (ed.), *Psychoanalysis, Creativity, and Literature: A French-American Inquiry*, New York: Columbia University Press, pp. 96-97.
- PETRILLI, Susan (ed.)  
2000 *Tra segni*, Roma: Meltemi.
- PLUMMER, Ken (ed.)  
2002 *Sexualities: Critical Concepts in Sociology*, London; New York: Routledge.
- PRATT, Mary Louise  
1991 "Arts of the Contact Zone", *Profession*, n. 91, pp. 33-40.

- PRESTON, John (ed.)  
 1991 *Hometowns: Gay Men Write About Where They Come From*, New York: Dutton.
- PUSTIANAZ, Marco  
 1999 "L'ombra dell'oggetto. Identità, identificazioni, disidentificazioni...", in CORONA, Mario (ed.), *Incroci di genere*, Bergamo: Sestante, pp. 9-46.  
 2004 "Lo spazio dell'inversione", in Marco PUSTIANAZ; Luisa VILLA (eds.), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante, pp. 159-96.
- PUSTIANAZ, Marco; Luisa VILLA  
 2004a "Introduzione", in Marco PUSTIANAZ; Luisa VILLA (eds.), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante, pp. 7-17.  
 2004b (eds.), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante.
- QUEEN, Carol; Lawrence SCHIMEL (eds.)  
 1997 *Pomosexuals: Challenging Assumptions About Gender and Sexuality*, San Francisco: Cleis Press.
- RAPHAEL, Ray  
 1988 *The Men from the Boys: Rites of Passage in Male America*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- RECHY, John  
 1979 *The Sexual Outlaw: A Documentary: A Non-Fiction Account, with Commentaries, of Three Days and Night in the Sexual Underground*, London: Futura.
- REITZ, Daniel  
 2000 "Dennis Cooper", *Salon.com*, visitato il 25 ottobre 2008, <dir.salon.com/people/feature/2000/05/04/cooper/print.html>.
- REMOTTI, Francesco  
 1999 "Introduzione: Van Gennep, tra etnologia e folklore", in VAN GENNEP, Arnold, *I riti di passaggio* (1909), Torino: Einaudi, pp. vii-xxix.
- RICH, Adrienne  
 1980 "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980), in PLUMMER, Ken (ed.), *Sexualities: Critical Concepts in Sociology*, London; New York: Routledge, pp. 98-126.
- RIES, Julien (ed.)  
 1986 *Les rites d'initiation: actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 20-21 novembre*, Louvain-la-Neuve: Centre d'histoire des religions (trad. it. *I riti di iniziazione*, Milano: Jaca Book, 1989).

- ROBERTSON, Jennifer  
 2005 (ed.) *Same Sex Cultures and Sexualities: An Anthropological Reader*, Malden, MA; Oxford; Carlton, Victoria, Australia: Blackwell Publishing.
- ROLAND, Alan (ed.)  
 1978 *Psychoanalysis, Creativity, and Literature: A French-American Inquiry*, New York: Columbia University Press.
- RUBIN, Gayle  
 1993 "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality" (1984), in ABELOVE, Henry; Michèle Aina BARALE; David HALPERIN (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York; London: Routledge, pp. 3-44.
- RUTLEDGE, Leigh W.  
 1992 *The Gay Decades: From Stonewall to the Present: The People and Events that Shaped Gay Lives*, New York: Plume.
- SANDFORT, Theo [et al.] (eds.)  
 2000 *Lesbian and Gay Studies: An Introductory, Interdisciplinary Approach*, London; Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- SCHNEIDER, Richard Jr. (ed.)  
 1997 *The Best of "The Harvard Gay and Lesbian Review"*, Philadelphia: Temple University Press.
- SCOTT, D. Travers  
 1997 "Le Freak, C'est Chic! Le Fag, Quelle Drag!" in QUEEN, Carol; Lawrence SCHIMEL (eds.), *Pomosexuals: Challenging Assumptions About Gender and Sexuality*, San Francisco: Cleis Press, pp. 62-68.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky  
 1990 *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.  
 1992 *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* (1985), New York: Columbia University Press.  
 1994a "How to Bring Your Kids Up Gay", in Michael WARNER (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp. 69-81.  
 1994b *Tendencies*, London: Routledge.  
 1997 (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham: Duke University Press.
- SEGAL, Lynne  
 1990 *SLOW MOTION: Changing Masculinities, Changing Men*, London: Virago.
- SEIDMAN, Steven

1994 "Identity and Politics in a 'Postmodern' Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes", in WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press, pp.105-42.

SHIELDS, Rob

1996 "A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory", in KING, Anthony (ed.), *Representing the City*, London: Macmillan, pp. 227-52.

SILVERMAN, Kaja

1992 *Male Subjectivity at the Margins*, New York; London: Routledge.

SINFIELD, Alan

1989 *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain*, Berkeley: University of California Press.

1994a *Cultural Politics – Queer Reading*, London: Routledge.

1994b *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London: Cassell.

1998 *Gay and After*, London: Serpent's Tail.

2004 *On Sexuality and Power*, New York: Columbia University Press.

SLATER, Peter

2001 "A Gay Man is More Than Limp Wrists and Laughs", *The Independent*, March 14.

SMITH, Carlton; Deborah PAES DE BARROS

1995 "Singing in the (Post-Apocalyptic) Rain: Some High/Low Notes on Postmodernism and Contemporary American Fiction", *American Studies International*, April 1995, vol. XXXIII, n. 1, pp. 1-18.

SMITH-ROSENBERG, Carroll

1986 "Writing History: Language, Class, and Gender", in DE LAURETIS, Teresa (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 31-54.

SOLOMON, Alisa

1997 "Wrestling with Angels: A Jewish Fantasia", in GEIS, Deborah R.; Steven F. KRUGER, *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 118-33.

SONTAG, Susan

1989 *AIDS and Its Metaphors*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

1991a "The Pornographic Imagination", in SONTAG, Susan, *Styles of Radical Will*, New York: Anchor, 1991, pp. 35-73.

1991b *Styles of Radical Will*, New York: Anchor, 1991 (trad. it. di Giuseppe Strazzeri, *Stili di volontà radicale*, Milano: Mondadori, 1999).

1999 “Notes on Camp” (1964), in CLETO, Fabio (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 53-65 (trad. it. di Ettore Capriolo, “Note sul Camp”, in *Contro l’interpretazione*, Milano: Mondadori, 1998).

STEIN, Edward

1992 *Forms of Desire: Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy*, New York: Routledge.

SULLIVAN, Nikki

2003 *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edimburgh: Edinburgh University Press.

SUMMERS, Claude J. (ed.)

1990 *Gay Fictions: Wilde to Stonewall: Studies in a Male Homosexual Literary Tradition*, New York: Continuum.

1995 *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, New York: Henry Holt & Co.

2002 *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*, 2002, ultimo aggiornamento 6 luglio 2005, visitato il 12 novembre 2008, <[www.glbtq.com](http://www.glbtq.com)>.

SUPPE, Frederick

1981 “The Bell and Weinberg Study: Future Priorities for Research on Homosexuality”, *Journal of Homosexuality*, vol. 6, n. 4, pp. 69-97.

TAYLOR, Marvin

2006 “‘A Dorian Gray Type of Thing’: Male-Male desire and the Crisis of Representation in Dennis Cooper’s *Closer*”, in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 175-99.

TEATHER, Elizabeth K. (ed.)

1999 *Embodied Geographies: Spaces, Bodies and Rites of Passage*, London; New York: Routledge.

TESTER, Keith

1994 (ed.), *The Flâneur*, London: Routledge.

TÓIBÍN, Colm

2004a *Love in a Dark Time: And Other Explorations of Gay Lives and Literature* (2001), New York; London; Toronto; Sidney: Scribner (trad. it. di Pietro Meneghelli, *Amore in un tempo oscuro. Vite gay da Wilde ad Almodovar*, Roma: Fazi, 2003).

2004b “Roaming the Greenwood”, in Colm TÓIBÍN, *Love in a Dark Time: And Other Explorations of Gay Lives and Literature* (2001), New York; London; Toronto; Sidney: Scribner, pp. 9-36. Il saggio è stato pubblicato originariamente in *London Review of Books*, January 21, 1999. In rete è reperibile all'indirizzo <[www.lrb.co.uk/v21/n02/toib01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v21/n02/toib01_.html)> (trad. it. di Pietro Meneghelli, “A

zozzo per il parco”, in *Amore in un tempo oscuro. Vite gay da Wilde ad Almodovar*, Roma: Fazi, 2003, pp. 13-36).

TROIDEN, Richard R.

1979 “Becoming Homosexual: A Model of Gay Identity Acquisition”, *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes*, n. 42, pp. 362-73

TURNER, William B.

2000 *A Genealogy of Queer Theory*, Philadelphia: Temple University Press, 2000

VALENTINE, Gill

1996 “Renegotiating the ‘Heterosexual Street’: Lesbian Productions of Space”, in Duncan, Nancy (ed.), *BodySpace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, London: Routledge, pp. 146-55.

VAN GENNEP, Arnold

1991 *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, ecc.*, Paris: Picard (trad. it. di Maria Luisa Remotti, *I riti di passaggio*, Torino: Einaudi, 1999).

WALTERS, Suzanna D.

2001 *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago: University of Chicago Press.

WARNER, Michael

1994 (ed.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (1993), Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

1999 *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, New York: The Free Press.

WEEKS, Jeffrey

1983 *Coming Out: Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present* (1977), 2<sup>nd</sup> edition, London: Quartet.

1990 *Sexuality and Its Discontents* (1985), London: Routledge.

1991 *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*, London: Rivers Oram Press.

WEINBERG, Thomas S.

1983 *Gay Men, Gay Selves: The Social Construction of Homosexual Identities*, New York: Irvington Publishers.

WESTON, Kath

1995 “Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration,” *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies* 2, n. 3, pp. 253-58.

WHARTON, Greg (ed.)

2003 *The Love that Dare Not Speak Its Name: Essays on Queer Desire and Sexuality*, Wasaga Beach: Boheme Press.

WHITE, Edmund

1980 *States of Desire: Travels in Gay America*, New York: Dutton (trad. it. *Stati del desiderio: guida alle città e agli uomini americani*, Forlì: Zoe, 1997).

1991 (ed.), *The Faber Book of Gay Short Fiction*, Boston: Faber.

1995 *The Burning Library: Writings on Art, Politics and Sexuality 1969-1993* (1994), edited by David Bergman, London; Basingstoke: Picador.

1997 "The Joy of Gay Lit.", *Out*, n. 47, September 1997, pp. 110-14, 196-97.

2001a "American Sublime", in WHITE, Edmund (ed.), *Loss Within Loss: Artists in the Age of AIDS*, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 3-12.

2001b (ed.), *Loss Within Loss: Artists in the Age of AIDS*, Madison: University of Wisconsin Press.

WHITE, HAYDEN V.

1978 *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

WHITMORE, George

1978 "The Gay Novel Now", *Gaysweek*, October 9, pp. 11-12.

WINCH, Robert P.

1971 *The modern Family* (1952), New York: Holt, Rinehart, and Winston.

WOODHOUSE, Reed

2000 *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945-1995* (1998), Amherst: University of Massachusetts Press.

WOODS, Gregory

1999 *A History of Gay Literature: The Male Tradition* (1998), New Haven; London: Yale University Press.

YINGLING, Thomas E.

1990 *Hart Crane and the Homosexual Text: New Thresholds, New Anatomies*, Chicago: University of Chicago Press.

YOHALEM, John

1978 "Apostrophes to a Dead Lover", *The New York Times Review of Books*, December 10.

YOUNG, Elizabeth

2001 *Pandora's Handbag: Adventures in the Book World*, London: Serpent's Tail.

2006 "Death in Disneyland: The Work of Dennis Cooper" (1992), in LEV, Leora (ed.), *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, pp. 43-67.

ZERUBAVEL, Eviatar

1991 *The Fine Line: Making Distinctions in Everyday Life*, New York: Free Press.