

# Teatro e performance LGBT+

*Antonio Pizzo*

Il 15 aprile 1971, il primario neurologo Andrea Romero pubblicò su “La Stampa” di Torino una recensione del volume *Diario di un omosessuale* scritto dal suo collega Giacomo Dacquino. L'articolo s'intitolava *Linfelice che ama la propria immagine* e seguiva un approccio molto comune in quegli anni: dalla criminalizzazione delle persone omosessuali si passava alla proposta della loro medicalizzazione. In questa prospettiva, l'omosessualità era considerata una patologia derivante da una immaturità dell'Io che doveva essere risolta mediante cure psicologiche. Tutto ciò veniva “dimostrato” nella storia narrata da Dacquino, storia nella quale un paziente omosessuale era stato condotto «fin sulla soglia della guarigione». <sup>1</sup> Angelo Pezzana, reagì subito chiedendo al direttore del giornale di aprire un dibattito; la risposta negativa del quotidiano fu la scintilla che innescò, poche settimane dopo, la fondazione a Torino del primo movimento omosessuale italiano, il FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano). Questo primo gruppo di amici e amiche radunò in breve tempo molte persone che in quegli anni erano già attive, o erano pronte a esserlo, in quella che poi sarà definita come lotta di liberazione omosessuale.

L'urgenza di smantellare definitivamente la prospettiva psicopatologica in breve tempo nella necessità di dare visibilità e cittadinanza alle persone omosessuali e transessuali, generando una ricchissima formazione di idee ed esperienze che avrebbe trovato terreno fertile nel dibattito politico e sociale degli anni Settanta. Fu come se all'improvviso le voci delle migliaia di persone, costrette fino allora al silenzio, trovassero finalmente una possibilità di manifestare la propria esistenza. Tanto grande fu quell'esplosione che in breve non si poté parlare più di un singolo movimento, bensì di diversi movimenti, i quali, sebbene il punto di partenza comune fosse la sessualità degli individui, erano portatori di esiti politici e filosofici anche molto distanti.

<sup>1</sup> Andrea Romero, *Linfelice che ama la propria immagine*, «La Stampa», 15 aprile 1971, p. 17. Si veda anche l'intervista di Angelo Pezzana in Simone Alliva, *Fuori i nomi!*, Fandando, Roma 2021..

Seguendo la categorizzazione proposta da Massimo Prearo, il complesso quadro delle posizioni che allora si contendevano le assemblee e le piazze può essere ricondotto a una triade. Il FUORI diede vita a una posizione «istituzionalista», cercando di intervenire nei processi decisionali delle politiche pubbliche e poi federandosi con il Partito Radicale. Quasi contemporaneamente si presentò una posizione «liberazionista», riconducibile ai Collettivi Omosessuali Milanesi (ma ne seguirono altri in altre città italiane), animata soprattutto da Mario Mieli, e collocabile in una prospettiva rivoluzionaria che partiva da posizioni marxiste e metteva al centro lo sviluppo della coscienza politica ed esistenziale degli individui. Poco dopo emerse anche una posizione «frocialista», vicina alla sinistra antagonista ma con obiettivi meno radicali riguardo la rivoluzione comunista e più attenta alle azioni che favorissero la visibilità delle persone omosessuali e la costruzione di una convivenza civile che migliorasse il quotidiano dei gay, delle lesbiche e dei transessuali. Era una posizione che assumeva tratti mutuati dalle prime due, ma si costituiva come una terza via, sulla traccia della quale poi se ne sviluppò un'altra che si sarebbe concretizzata con la nascita dell'Arcigay.<sup>2</sup>

Anche se questo schema non rappresenta compiutamente le istanze che animavano le persone coinvolte, ne lascia intravedere la vitalità e soprattutto ci aiuta a intendere come, nel corso dei decenni, le posizioni più radicalmente rivoluzionarie lasciarono il posto a politiche di integrazione, cittadinanza e salute, in un percorso che ha ottenuto importanti riforme come, ad esempio, la legge che permise la riassegnazione chirurgica del sesso nel 1982.

Con senno di poi, quindi, possiamo riconoscere che le posizioni liberazioniste radicali seguirono una parabola comune ad altri movimenti politici di quegli anni, perdendo via via di centralità ma lasciando importanti tracce e testimonianze nella storia del pensiero. Tra queste è indubbio che rientri, quale documento che restituisce con forza l'atmosfera culturale di quegli anni, l'importante opera saggistica e pubblicistica di Mario Mieli. Nei suoi scritti si trovano argomentazioni delle quali non si può tracciare una diretta influenza nell'evoluzione delle norme di diritto civile, anche perché si basavano sul sovvertimento delle norme e su un'idea di libertà che non derivava da autorità costituite. È indubbio comunque che hanno lasciato tracce profonde nella nostra cultura, fino a tornare in auge in anni

<sup>2</sup> Cfr. Massimo Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio*, ETS, Pisa 2015.

più recenti e negli studi che riconoscono in quelle idee gli elementi fondativi delle teorie queer.

Però notiamo come anche quella tensione verso la liberazione sia stata una linfa potente per la pratica spettacolare; la scena teatrale e performativa, negli anni, sembra essere stata il loro luogo elettivo. In sintesi, possiamo sostenere che l'attivismo orientato a interventi sociali è stato assorbito da una pratica di lotta per i diritti sul piano delle norme all'interno delle istituzioni; l'attivismo dedito alla riflessione filosofica volta a una radicale liberazione individuale ha invece fornito linfa vitale alla creazione artistica. Di ciò ne è certamente esempio *La Traviata Norma*, spettacolo che può essere letto come un *enactment* di *Elementi di critica omosessuale*; ma lo stesso si può dire della maggior parte della breve stagione del cosiddetto "teatro frocio" tra il 1976 e il 1986.<sup>3</sup> L'influenza del pensiero radicale si legge soprattutto nelle forme assunte dalle performance dei gruppi militanti di quella stagione, in cui l'azione scenica era soprattutto occasione di un'esperienza collettiva fondata su drammaturgie in cui il corpo era più importante della parola, e dove gli attori e le attrici erano prima di tutto militanti. Il teatro non era il luogo in cui esprimere l'esperienza omosessuale nella forma della storia ben strutturata, bensì quello in cui incarnare l'anelito alla libertà in chiave camp.

In questo senso è da leggere la minore attenzione in Italia per la declinazione sociale della drammaturgia sul modello del teatro basato su grandi temi politici, come emerge chiaramente se si tiene presente la produzione teatrale LGBT+ in lingua inglese. Negli USA la vita delle persone omosessuali, da *The Boys in the Band*, fino ad *Angels in America* o al più recente *The Inheritance*, è stata contenuta anche in un quadro di teatro civile, in cui si sono raccontate le questioni della vita quotidiana (dall'omofobia interiorizzata alla rinnovata idea di famiglia). Nei numerosissimi testi analizzati da Alan Sinfield, i tratti della «dissidenza sessuale» non sono tanto un problema dell'Io quanto della cittadinanza della persona nella società democratica.<sup>4</sup> Nel panorama teatrale LGBT+ italiano, il tema civile appare in secondo piano mentre l'omosessualità si impone come politica del corpo, eversione dai generi, manifestazione del sé. Non è possibile, ad esempio, riconoscere in Italia un equivalente della potente epica della lotta all'AIDS nella drammaturgia statunitense, così come non è altrettanto affermato il genere del "coming of age" omosessuale. A parte pochi esempi

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Pizzo, *Teatro gay. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019.

<sup>4</sup> Cfr. Alan Sinfield, *Out on Stage*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

come Riccardo Reim o Mino Bellei, la scena italiana degli anni Settanta e Ottanta sembra più interessata al racconto di figure fortemente eccentriche rispetto al contesto sociale.

Questa direzione era inscritta nelle posizioni liberazioniste proprio perché quelle pratiche rivoluzionarie contenevano al loro interno un'istanza performativa. La radicalità rivoluzionaria dell'ideologia di Mario Mieli si è dimostrata poco efficace come piattaforma programmatica e più feconda come performance politica. Quando, nel 1972 sul «Fuori!», Mario Mieli sviluppa un parallelo tra l'oppressione degli ebrei e quella degli omosessuali, risolve la prima in chiave marxista mediante il superamento delle religioni, per cui l'ebreo non sarà più oppresso soltanto quando cesserà di considerare la religione una parte della propria identità, ovvero smettere di essere ebreo. Per Mieli, lo stesso valeva per gli omosessuali che sarebbero stati oppressi fintanto che si fossero riconosciuti nella prospettiva di una sessualità che non fosse indistinta, totalmente emancipata e transessuale.<sup>5</sup> Questo impianto di pensiero, che Mieli riproporrà in modo sostanzialmente invariato nel corso degli anni, si basa su una completa adesione alla dottrina comunista della rivoluzione del proletariato che avrebbe condotto, infine, al regno delle libertà e della completa espressione dell'individuo. Si tratta di una posizione che smantella i fondamenti delle lotte identitarie di affrancamento all'interno dei sistemi democratici occidentali riconoscendosi invece in una palingenesi possibile soltanto con la totale abolizione del sistema liberale e capitalista. Mentre la storia mostrava che i tentativi di rivoluzione comunista si erano mutati in regimi oppressivi, queste posizioni entravano anche in conflitto con le posizioni dei partiti di sinistra, innanzitutto il PCI, che si dimostrava ostile alle istanze libertarie sul sesso poiché distraevano dalla lotta di classe: in sostanza non erano ammesse partizioni all'interno della società che non fossero quelle tra classi, cosicché l'orientamento sessuale e l'identità di genere non costituivano elementi sui quali costruire una prassi politica. Nel corso dei decenni le posizioni della sinistra italiana sono cambiate e si sono dimostrate capaci di accogliere le istanze identitarie dei movimenti LGBT+; al tempo stesso, le idee liberazioniste hanno lasciato sempre più il posto a un attivismo che mirasse soprattutto a una migliore convivenza sociale anziché al sovvertimento della struttura democratica.

<sup>5</sup> Cfr. Mario Mieli, *Per la critica della questione omosessuale*, «Fuori!» 3, settembre 1972, ora in Mario Mieli, *La gaia critica*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 35-44.

Nello stesso momento, quella tensione alla liberazione del sé, anche se non il programma politico connesso, ha alimentato una vivacissima produzione teatrale in cui la scena diventava il luogo in cui dare corpo a pulsioni recondite, in cui fare apparire alcune istanze di libertà senza doverle tradurre in programma politico: la performance era il luogo in cui vivere le proprie libertà in un atto di condivisione. Si pensi ai varietà del KTTMCC o al cabaret del KGB&B, e si potrà notare che non solo riprendevano istanze comuni alla contemporanea sperimentazione teatrale ma tendevano a trasformare le politiche liberazioniste in una estetica.

A ben vedere, è una operazione che appartiene innanzitutto allo stesso Mario Mieli che nelle improvvisazioni delle sue performance, in giro per l'Italia, traduceva la ferrea dottrina rivoluzionaria in un delirio scenico in cui il logos si trasformava in presenza corporea. Nei suoi due interventi su «Scena» Mieli disegna una figura di performer capace con la propria presenza di liberare le pulsioni nascoste proprie e del pubblico, un «attore masochista» perché riesce a percorrere i territori pericolosi della verità e della libertà, quasi in un'opera di trasfigurazione del reale. Nelle sue opinioni la scena è quindi un «luogo magico» al quale affidare un compito mistico: «penso che proprio in questa società, ch'è crollante palcoscenico delle Persone e regno del falso, ci si possa dare al teatro per comunicare agli altri ciò che non è concesso, altrimenti, di dire pubblicamente: si tratta di fingere di servirsi della finzione teatrale per esprimersi sinceramente in pubblico».<sup>6</sup>

Non è raro che la produzione critica di Mieli appaia acquisire maggior slancio quando proiettata sulla scena. Le sue opinioni sulle persone transex, ad esempio, in cui descrive «la buia angoscia del travestito» che nella sala operatoria aspira allo «stereotipo di donna frigida, castrata, sterile, oppressa», oppure commenta i pregiudizi che «inceppano» la vita e la sessualità di Monica, «travestito e prostituto marchigiano», sembrano intendere la necessità di rielaborare l'esperienza intima e sociale delle persone sui rigidi binari dell'ideologia della liberazione comunista. Dal suo punto di vista, «la stragrande maggioranza dei travestiti» sono «schiavi dell'ideologia patriarcal-borghese [...] si sforzano di apparire e cioè diventare donne nel contesto storico sociale in cui la femminilità è ridotta ad apparenza, al fine di addormentare la colpa, che è stata associata all'omosessualità del

<sup>6</sup> Cfr. il testo di Mario Mieli, frutto di un incontro con Antonio Attisani, *Lattore è un masochista*, «Scena», III, 3/4 (1978) e l'intervento dal titolo *Fingere di fingere*, nel dossier “Dibattito sull'attore”, «Scena», IV, 2 (1979) (la citazione è tratta da quest'ultimo, p. 41, corsivo originale).

loro desiderio, nel sogno di una vita in regola con i canoni della cultura dominante, che è eterosessuale». <sup>7</sup> Sono affermazioni che appaiono per lo meno problematiche se da esse si tenta di fare scaturire un giudizio sulla posizione delle persone trans nella società.

Ma nelle stesse pagine di Mieli si può rintracciare un discorso sul travestitismo nella prospettiva di una teatralizzazione dell'esistenza, e nel quale quelle rigidità ideologiche sembrano dileguarsi. Esiste quindi una messa in scena del travestitismo che «traduce nel comico la tragicità che è nella polarità tra i sessi [...] Capita spesso che, come in uno specchio deformante, chi osserva un travestito rida della deformazione di se stesso; in quella immagine assurda egli riconosce, senza avvedersene, l'assurdità della propria immagine e risponde con riso all'assurdo». <sup>8</sup> Quando Mieli sostiene che «vestendosi da donna, un uomo non risolve l'antitesi tra i sessi in una sintesi che è il superamento dialettico» bensì la mette in luce «abbigliandosene» indica una chiave eminentemente performativa del potenziale rivoluzionario del travestimento. <sup>9</sup> Oltre ad anticipare i discorsi sulla performatività del genere, mostra il passaggio da un "discorso sulla politica" a una "manifestazione della politica" come esperienza, come testimonianza e incorporamento. Sono indicazioni che non solo contribuiscono alla comprensione delle sue performance, ma aiutano anche a riconoscere la componente politica e, in fin dei conti, rivoluzionaria in altri artisti che hanno riproposto l'en travesti in scena: Alfredo Cohen, Ciro Cascina, Leopoldo Mastelloni, Erio Masina, Enzo Moscato, Annibale Ruccello.

Il teatro e la performance possono essere la lente attraverso la quale osservare l'intera attività di Mario Mieli, anche quella in cui assume i caratteri del filosofo, in cui l'azione politica si trasfigura in delirio mistico proprio in virtù delle potenzialità della scena: dalla filosofia del pensiero a quella del corpo. <sup>10</sup>

Se è quindi possibile rintracciare una linea che lega le tesi rivoluzionarie e liberazioniste di una parte dei primi movimenti omosessuali alla pratica del teatro, dall'altra c'è un più generale senso di coincidenza tra i temi LGBT+ e lo spettacolo. Alan Sinfield ha sostenuto che il teatro è stato

<sup>7</sup> Il primo dei passi di Mario Mieli citati è tratto da: *Marocco: miraggio omosessuale*, «Fuori!» 4, (1972); gli altri due da *My first lady*, «Comune Futura» 1975; adesso pubblicati in Mario Mieli, *La gaia critica* cit., p. 50 e pp. 129, 131.

<sup>8</sup> Mario Mieli *My first lady*, in Id. *La gaia critica* cit., p. 118.

<sup>9</sup> Ivi, p. 129.

<sup>10</sup> Sul teatro di Mario Mieli cfr. almeno Stefano Casi, *L'omosessualità e il suo doppio: il teatro di Mario Mieli*, «Rivista Sessuologia», XVI, 2 (1992), pp. 158-168.

effettivamente uno dei principali luoghi in cui le diverse identità omosessuali hanno preso forma, poiché offriva opportunità di condivisione, visibilità, tematizzazione, in gradi e valori scalabili a seconda delle limitazioni o aperture nella società. Figure e temi omosessuali hanno trovato nel teatro il luogo in cui apparire, prima che nel cinema e nella televisione; a volte nella forma di codici condivisi dalla sub-cultura urbana, altre nei caratteri espliciti di storie e personaggi; in ogni caso, la scena è stata la palestra in cui esercitare la visibilità e dare cittadinanza a tutte le persone le cui scelte sessuali o affettive non corrispondevano alla norma eterosessuale.

Per questa ragione, a cinquant'anni dalla fondazione del primo movimento omosessuale abbiamo voluto celebrare la storia di tutte e tutti coloro che hanno discusso, marciato, lottato, raccogliendo interventi e memorie su persone, opere, figure che, in diversa misura, sono legate ai temi LGBT+, in una prospettiva multidisciplinare e aperta a diverse interpretazioni. Ne viene fuori un quadro molto variegato in cui emerge con forza la componente queer nelle produzioni e nelle letture, e in cui si apprezza la vivacità di un dibattito non sopito.

Aprire la serie di saggi compresi in questo numero di «Mimesis Journal» quello di Stefano Casi in cui si traccia una connessione tra i modelli performativi alla base de *La Traviata Norma* e quelli di alcuni tra i più famosi spettacoli queer dei primi dieci anni del primo millennio. Giada Cipollone svolge una indagine d'archivio per fornire un quadro dell'attività di uno dei più importanti gruppi femministi italiani e della sua animatrice: Le Nemesiache e Lina Mangiacapre. Samantha Marenzi ci avvicina alla carriera di danzatore Stefano Taiuti anche grazie alla ricostruzione di un percorso che parte dal mino, si avvicina alla tecnica butō, per poi incrociarsi con la scena queer berlinese. Irene Pipicelli presenta una documentata indagine sull'attività performativa di Chiara Fumai fino alla sua prematura scomparsa. Andrea Meroni ricorda l'inaspettata incursione del teatro commerciale nelle tematiche omosessuali, ricostruendo con documenti d'epoca la messa in scena di *Oh Gay!* al Bagaglino di Roma. Angela Zinno mette al centro l'opera di Enzo Moscato e la figura del travestito, per illustrare le linee che hanno guidato il regista Francesco Saponaro nella recente messa in scena di *Ragazze sole con qualche esperienza*. Anche Massimo Roberto Beato discute di travestitismo, ma a partire dalla figura del femminiello napoletano sulla scena teatrale e leggendone le ragioni antropologiche e performative. Attilio Cantore e Alberto Massarotto propongono una lettura queer di un'opera musicale del Novecento, il *Perseo e Andromeda* di Sciarrino, tenendo presente il mito che la ispira e la mediazione letteraria di Laforgue. Frances Clemente ci riporta molto indietro negli anni leggendo la dinamica

del desiderio nella messa in scena di *Le Martyre de saint Sébastien* di Gabriele d'Annunzio con protagonista in travesti Ida Rubiňštejn.

La sezione punti di vista accoglie due importanti testimonianze. La prima è costituita dalle memorie di Sergio Facchetti sulla vita nel movimento omosessuale milanese degli anni Settanta. La seconda è la puntuale ricostruzione dell'attività delle Pumitrozzole (ex KTTMCC) che Claudio Grimaldi ha realizzato con una intervista ai protagonisti. Seguono tre interviste curate da Daniele Palma che aiutano a mettere in luce la presenza della tematica LGBT+ nella musica colta contemporanea.

Il numero si chiude con l'importante lavoro di documentazione di Marco Calogero Battaglia che cura la redazione del testo inedito di *Lina Mangiacapre: Cenerella, psicofavola femminista*.

L'insieme degli articoli che pubblichiamo fornisce un quadro alquanto omogeneo, soprattutto per quanto riguarda la prospettiva di studio: più che il tema delle opere, sono le forme a essere oggetto d'indagine così come i processi culturali che sottendono alla produzione, o gli strumenti utili alla rilettura queer.

Purtroppo, non siamo riusciti a dar seguito a tutte le proposte pervenute, ma speriamo di riuscire a pubblicarne alcune nei prossimi numeri. In ogni caso l'interesse suscitato dalla nostra *call* tematica, e la ricchezza degli approcci, dei punti di vista, dei metodi, ci spinge a credere che discutere di teatro e performance LGBT+ sia importante, sia perché ci sono ancora molti documenti da rintracciare e molte esperienze artistiche da restituire alla memoria, sia perché è un terreno di dibattito sul quale s'incontrano questioni sempre più centrali nella società contemporanea.