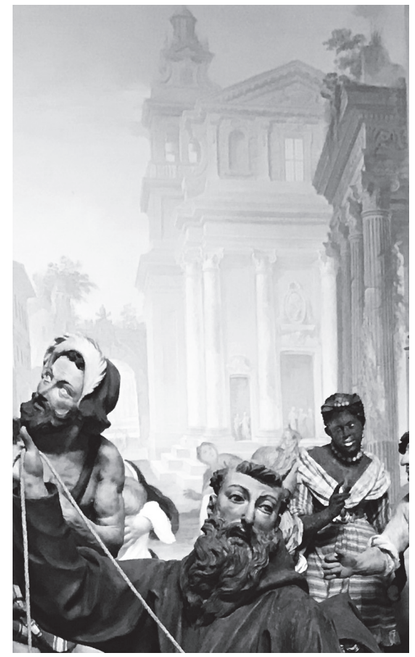
Appunti per un anno anale

Alla memoria di Mariasilvia Spolato

Prologo
di Salomè, Nietzsche e il pervertito

Era una calda mattina di piena primavera del 1882 quando Lou von Salomé arrivò al Sacro Monte di Orta, in Piemonte, in compagnia di Friedrich Nietzsche. Dopo essersi conosciuti poco tempo prima a Roma, i due avevano deciso di passare alcuni giorni sul Lago d'Orta, dove avrebbero alloggiato all'albergo del Leon d'Oro insieme alla madre di Lou e all'amico di Friedrich, Paul Rée. Quella mattina Lou attraversò il piccolo paesino d'Orta in salita, raggiungendo il vicino Monte di San Nicolao, insieme a Friedrich. Davanti ai suoi occhi si distendeva il complesso devozionale del Sacro Monte di Orta, percorso costituito da venti cappelle raffiguranti episodi della vita di San Francesco. Costruito in piena controriforma, il Sacro Monte aveva la funzione di educare pellegrin* alla vita del santo attraverso rappresentazioni quasi teatrali, permesse dalla simbiosi estetica tra pareti affrescate e sculture in legno dipinto. Lou si muoveva velocemente, di cappella in cappella, per scrutare e rapire ogni singolo elemento iconografico che non riusciva immediatamente a decifrare: da quell'abbraccio così intenso e spontaneo tra la madre di Francesco e la levatrice nella Cappella I[1], al ragazzo "moro" che scaglia una pietra contro Francesco nella Cappella III[2], o ancora al diavolo raffigurato come donna con seni cadenti nella Cappella X[3]. Lou avanzava e tornava sui propri passi, lasciando il proprio immaginario aprirsi verso dubbi, interpretazioni, rabbia e piacere. Nel frattempo Friedrich la seguiva con gli occhi, simulando un'intensa dose di concentrazione, meraviglia e illuminazione dinanzi a ognuna delle sacre rappresentazioni. Non capiva la frenetica indagine che Lou stava avanzando nei confronti

di ciascun simbolo, senza darsi la pace e il tempo per godersi l'esperienza. Lou era tesa e concentrata, viveva con febbrile passione la sfida di decodificare gli enigmi racchiusi nelle varie scene, completamente anestetizzata rispetto all'invito sentimentale e mistico che Friedrich tentava di rivolgerle. Lui allora la invitò a rilassarsi e a passeggiare rallentando il ritmo. Nella mente di Friedrich risuonava la domanda retorica con cui aveva approcciato Lou al primo incontro: "Cadendo da quali stelle siamo stati spinti qui, l'uno incontro all'altra?". Lou rifiutò di calmarsi, adducendo motivazioni relative a una comprensione del Sacro Monte che stava raggiungendo. In quel momento vide una mano, riprodotta sul muro esterno di una cappella, che le indicava una direzione. Seguendola ne scorse un'altra, che questa volta indicava con due dita un nuovo tragitto, diretto all'interno della Cappella XIII[4]. Come apprese dalla didascalia apposta, la Cappella rappresenta l'espressione più matura del barocco ortense ed è composta da 61 statue che riproducono personaggi del carnevale di Assisi, tra le quali Francesco, quasi nudo e accompagnato da cinque frati, che esorta i presenti all'umiltà. Lo sguardo di Lou esaminava velocemente tutti i soggetti della rappresentazione, dal bambino atterrito dall'improvviso morso di un cane, al soldato



che fieramente osserva la scena su un cavallo, all'immagine di un uomo che per godersi la festa si arrampica precariamente su un'asta in legno. Ma la sua attenzione venne rapita da una figura secondaria e fuori dalla norma: un uomo, connotato come tale da barba, baffi e un fisico nerboruto, che veste abiti da donna e congiunge le mani sotto il ventre in una posa che sconfessa completamente questa esibita virilità. Osservandol*, Lou decise di sedersi e di ricorrere a una pratica riflessiva che aveva iniziato a chiamare autocoscienza e che le permetteva di astrarsi, immergendosi in lunghe riflessioni. Chiuse gli occhi e immaginò nuovi futuri.

---

del barocco, delle pornotopie e del cruising come progetto

Nel primo numero dell' Internazionale situazionista, *pubblicato nel giugno 1958, in* Contributo ad una definizione situazionista del gioco, *Debord, Dahou, Gallizio e Wyckaert proponevano il superamento tra vita corrente e gioco, individuando nel barocco lo stile che avrebbe avuto un "grande spazio nel prossimo regno del piacere". Trent'anni dopo, nel 1988, dopo le contestazioni studentesche, la lotta armata e quasi un decennio di riflusso, Deleuze torna a parlare del barocco attraverso la metafora della piega, un motivo che torna all'infinito su se stesso, simile alla struttura architettonica del labirinto. Dopo altre tre decadi Paul B. Preciado ripercorre il tema del barocco, identificandolo prima come lo stile e l'estetica della colonizzazione – come simbolo dell'eccesso dell'oro che proviene dalle miniere delle colonie e che testimonia un processo di oppressione ed espropriazione –, e poi come espressione dell'inaspettata alleanza tra religione e industria farmaco-porno-capitalista, unite da un obiettivo comune: la costruzione di un sistema normativo eterosessuale inteso come struttura per la ri-produzione e monetizzazione della specie.*

Lo stile barocco del Sacro Monte di Orta ci invita ad avanzare alcune riflessioni attorno alla postura,

accostabile al teatro, che accomuna quelli che potremmo definire i *dispositivi* Sacri-Monti.

I Sacri Monti sono complessi devozionali cattolici, costruiti in Lombardia e Piemonte tra il Quindicesimo e il Diciannovesimo secolo. Il primo esempio di Sacro Monte sorge a Varallo, il cui cantiere fu avviato nel 1481 sotto la spinta del frate francescano Bernardino Caimi per contrastare l'elevata mortalità di pellegrin* in visita a Gerusalemme per ottenere l'indulgenza plenaria. Per questo motivo Caimi ottenne dal Vaticano il mandato per costruire una riproduzione dei luoghi della Terra Santa, organizzati in un percorso pedagogico che sarebbe stato celebrato come la "Nuova Gerusalemme". La progettazione fu commissionata al pittore, scultore e architetto Gaudenzio Ferrari che, operando con un gusto registico, decise di strutturare il percorso in differenti cappelle. Queste erano concepite come architetture autonome, affrescate alle pareti e animate al loro interno da corpi, statue in movimento in terracotta e legno, coreografate in scene che lo scrittore, drammaturgo e storico dell'arte Giovanni Testori avrebbe definito come "il gran teatro montano". Sull'esempio di Varallo, nacquero nei decenni successivi numerosi altri Sacri Monti, tra i quali quello di Orta.

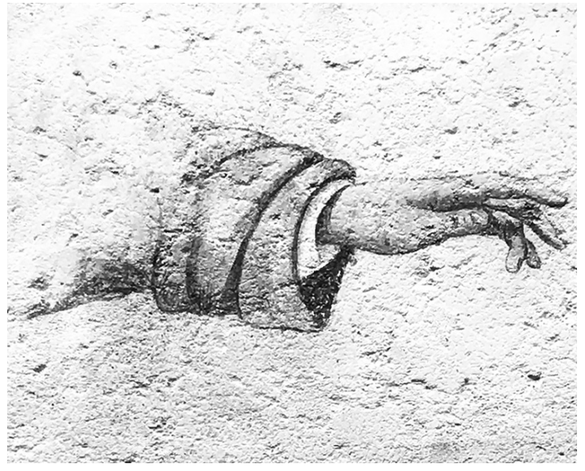
Il Sacro Monte di Orta, la cui costruzione fu avviata nel 1590, rappresenta il trionfo assoluto dell'estetica controriformistica, una dimensione spazio-temporale che attraversa manierismo e barocco e costruisce, attraverso 20 cappelle, un percorso indirizzato e normato, un modello paideutico che invita il fedele ad abbracciare un'azione performativa – il cammino lungo l'altura, il sostare, il volgersi in preghiera.
Ogni cappella offre uno scenario differente, costituito da personaggi e da una proliferazione di storie e significati, che vengono costantemente ripiegati su loro stessi, contemporaneamente esibiti e celati. Le riforme attuate dal Vaticano dopo il Concilio di Trento (1545 - 1563), implementate per contrastare le devianze eterodosse attraverso l'istituzione di nuovi canoni figurativi e la "correzione" delle rappresentazioni dei corpi con panni che ne coprano le nudità, trovarono a Orta una fertile applicazione. Il barocco del Sacro Monte di Orta adotta queste pratiche e cela tra le sue pieghe l'operazione di castrazione di tante voci. Come quelle della Cappella VI[5] in cui Francesco benedice i frati invitandoli a predicare: "andate, carissimi, a due a due per varie parti del mondo e annunciate agli uomini la pace e la penitenza… siate pazienti… rispondete con umiltà… benedite, ringraziate…". Le indicazioni del santo evocano sentori coloniali, specialmente se lette osservando l'affresco sulla parete destra della navata, in cui un esercito di frati barbuti copre con un largo drappo bianco i corpi nudi e inginocchiati di quattro presunti infedeli di spalle.
Al tempo stesso questi spazi e queste rappresentazioni resistono alle tensioni normativo-politiche dei legislatori che li hanno plasmati, diventando silenziosamente finestre su altri mondi. Le cappelle del Sacro Monte dischiudono le possibilità immaginative perché sovraffollano in un'unica locazione geografica una multi-dimensione performativa di già-eventi successi in un altrove, capaci di scardinare la linearità del tempo. Le cappelle provocano dei cortocircuiti, in quanto "contro-spazi" che incastrano gli occhi di chi le osserva perché sospendono le norme critiche e razionali. Sono luoghi provvisori dove altri spazi e altri tempi si accumulano e si confondono. Utilizzando un termine forse stanco ed equivoco, potremmo definirle "eterotopie"[6].

Rileggendo la storia di Orta, quella esclusa dalla narrazione dell'"idillio", ma che immaginiamo possa esser stato il naturale prosieguo per Nietzsche, incontriamo altri non-luoghi accuratamente situati, come i bordelli, cartografate architetture del piacere intese a estrarre la forza orgasmica dai loro avventori. Nell'urbanistica del sesso, i casini – case chiuse alla luce del sole – hanno rappresentato delle tecniche biopolitiche per la costruzione del soggetto nell'epoca del regime disciplinare in quanto hanno confinato la possibilità dell'evasione, l'inevitabile desiderio di contraddire un divieto, a precisi perimetri urbani o sub-urbani. Questi luoghi, pur con un capovolgimento, rappresentano dispositivi di controllo specifici e attivi esclusivamente al loro interno.
Al contrario, nel buio e nell'interstizio della criminalità, tra arbusti sempreverdi e piccoli pini, frotte di corpi, soggetti non conformi, hanno proposto un'urbanistica differente fatta di carezze, incroci per poco progettati, e pompini e lingue che nel lento mescersi scambiano informazioni genetiche. Seppure ai margini della condotta morale[7], i luoghi di *battuage* erano e, talvolta ancora sono, locati al centro di aree cittadine. Rappresentano pratiche performative alternative perché oppongono all'*esprit de géométrie* del legislatore l'*esprit de finesse* del corpo. Sono alternative spazio-temporali, dissolvono la realtà con l'unica forza dell'illusione[8], perché mettono in scena logiche ed episodi che solitamente non ottengono visibilità.

Forse proprio nei percorsi di passaggio tra le cappelle disperse, le/i pellegrin* incrociavano i loro corpi fugacemente, approfittando dei dislivelli del bosco sul Monte di San Nicolao, animati da quegli sguardi tra le statue, dal casuale sfiorarsi del saio di alcuni dei viaggiatori e, ancora, dalla giustapposizione tra fondali affrescati e azioni tridimensionali all'interno delle cappelle, immaginando forse anche l'appagamento degli scultori nel realizzare le statue – quasi senza genere e sicuramente senza sesso –, infine dalle mani con le dita affusolate, che nel Sacro Monte d'Orta indicano il percorso da seguire. Talvolta una sola, altre in coppia, lì sono collocati quei dispositivi performativi che dissolvono la realtà e, nell'illusione e nella fantasmagorica intelligenza del fedele barocco lo trasportano in un altrove dove i suoi peccati vengono redenti e la sua ricompensa è la salvezza nei cieli.

> *….quando incontrammo d'anime una schiera*
> *che venian lungo l'argine, e ciascuna*
> *ci riguardava come suol da sera*
> *guardare uno altro sotto nuova luna*
> *e sì ver' noi aguzzavan le ciglia*
> *come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.*[9]

Questo parallelismo – ardito e vegetale, tra il vagabondare sotto le ombreggiate fronde delle querce piemontesi, guidati solo da segni di esili mani che segnano la seguente stazione e l'erratica ed eccitata ricerca di sguardi che si nascondono dietro a bassi cespugli – avvicina il rifare-il-mondo del primo cruising, quella riappropriazione degli spazi di un'utopia forse passatista e legata a immaginari omosessuali maschili, al nuovo costruire-il-mondo del Sacro Monte. Da un lato l'eterotopia (come quella del teatro, appunto) che materializza la vita di San Francesco nella confusione delle statue senza sesso, dall'altra la pornotopia del cruising.
Paul B. Preciado, in *Pornotopia*[10], descrive la *mansion* di *"Playboy"* come un luogo che ha stabilito relazioni singolari tra spazio, sessualità, piacere e tecnologia – alterando la descrizione delle soggettività sessuali e, anzi, producendo una propria narrazione di queste a partire da coordinate spaziali prescelte. *"Playboy"* disegna l'immagine dello scapolo urbano che si oppone alla retorica familiare e sub-urbana a cui il maschio eterosessuale era costretto dalle scelte politiche americane nel primo decennio dopo la Seconda guerra mondiale. *"Playboy"* rende pubblica la sessualità per monetizzarla entro specifiche griglie di accettabilità. E se la *mansion* di Hugh Hefner è il *casus belli*, i quartieri a luci rosse, le cabine porno in un senso, i *dungeons* sadomasochisti e le *dark-room* in un altro, non sono che ulteriori esempi.
Ora, tali pornotopie (a cui si aggiungono quelle virtuali – le varie applicazioni di *sexting* o *sex dating*) si affiancano al cruising – madre di tutte le pornotopie – distanziandosene perché questo è manifestazione di un'utopia sessuale che nutre un'agentività politica trasformativa e libera, che eccede le regole e le architetture dell'economia libidinale e costruisce altri spazi.
In altre parole, il cruising è una pornotopia della resistenza: esibisce, come sulla scena di un teatro improvvisato, logiche e strategie che non hanno visibilità nella cartografia dell'urbano, disintegra la struttura topografica della città e della virtualità.



Ancora, altera le "modalità normative della codificazione del genere e della sessualità, delle pratiche del corpo e dei rituali di produzione del piacere"[11]. E, che sia forse questa una descrizione di cosa rivela l'incedere lento tra le frasche del Monte San Nicolao e le sue cappelle barocche?
Quanto rimane, a questo punto, è il parallelismo della costruzione del mondo, un certo "queer-world making"[12] – prendendo in prestito le parole di José Esteban Muñoz – che alimenta la costruzione di paesaggi utopici per tramite di memorie restituite nella fantasia. Ed il barocco, a ben vedere, non è distante.

L'architettura barocca del Sacro Monte d'Orta viene risignificata a partire dalla sua esclusività come eterotopia e, immaginativamente, è affiancata alla pornotopia del cruising con cui condivide le intenzioni: un rifare il mondo per disegnare differenti cartografie, pervertendo le monetizzazioni della potentia gaudendi.

---

del corpo, del gesto performativo e del godimento

Le tecniche teatrali vengono ampiamente impiegate nella costruzione delle scene nel percorso del Sacro Monte, con l'intento di stupire pellegrin. Tali strategie sono affiancabili alla* realness *con cui nelle balls si valuta il successo di una performance: il sovvertimento delle convenzioni di genere scardina l'epistemologia della differenza. Tali processi di risignificazione rafforzano la convinzione nel potere plastico del linguaggio: le parole costruiscono mondi e pertanto il valore di verità si costruisce stabilendo i perimetri del raggio d'azione.*
Come suggerisce Shoshana Felman, il linguaggio ha una dimensione legata al godimento che garantisce il successo delle sue imprese plasmatrici di nuovi mondi. Tale dimensione lega il linguaggio performativo a una potenzialità di radicale smantellamento e disarticolazione, locando la sua stessa possibilità di esistenza nel corpo – il quale, come dice Butler, ammette polisemie maggiori della parola manifesta.

Nella Cappella VIII[13] San Francesco lievita a diversi metri d'altezza, sedendo, con le braccia allargate in posa scenica, su un carro trainato da due cavalli rampanti. Lo stesso carro posa su uno stretto palcoscenico rosso sospeso, a forma di fiamma. A terra, uno stuolo di frati in differenti posizioni, inginocchiati e sdraiati, disposti a coprire l'intera pianta circolare dell'architettura, lo osservano stupefatti. San Francesco *ex machina* si presenta in sogno, secondo quanto sostiene la didascalia, ma la sua apparizione è così fisica e corporea che l'annichilimento dei frati si estende a tutte le spettatrici e gli spettatori presenti. A un occhio attento e filologico non sfugge però che la fissità delle statue a terra, quelle loro espressioni che con difficoltà stabiliscono un legame emotivo con gli osservatori, quella spigolosità con cui alcuni colori sono stesi, siano caratteristiche riconducibili a precise strategie riferibili alla loro funzione politica dell'epoca: quella di sbalordire il pellegrino, di trascinarlo in un altrove, senza però depistarlo completamente verso licenze non concesse. Una tecnica certamente teatrale: spesso i trucchi degli attori sono accentuati e mal disposti perché, complice la lontananza del palco e la scarsità di illuminazione, il raggiungimento dell'obiettivo è garantito da questa esagerazione. Così, l'arrangiamento delle statue del Sacro Monte di Orta potrebbe essere osservato attraverso la lente della *realness*.

Già sul finire del Diciannovesimo secolo, racconta Genny Beemyn[14], si diffuse una certa abitudine, soprattutto negli Stati Uniti, di organizzare sfilate, vere e proprie competizioni, dove donne e uomini bianchi indossavano indumenti socialmente attribuiti al genere opposto, sfidandosi a chi fosse in grado di vestirsi e portare al meglio l'abito.
L'obiettivo era raggiungere un aspetto quanto più reale per trarre in inganno e conquistare il riconoscimento della serata. Di riflesso le danze a partner invertiti, e gli intrattenimenti in una totale e iperbolica sovversione delle convenzioni performative, provocavano una temporanea sospensione delle stesse convenzioni. Langston Hughes – sociologo e attivista per i diritti civili statunitense – in *Spectacles in Color,* uno degli ultimi capitoli del primo volume della sua autobiografia *The Big Sea*, descrive la sfilata dell'Hamilton Club Lodge Ball al Rockland Palace Casino di Harlem, sottolineando come spesso le comunità latine e afro-americane fossero escluse dal raggiungimento dei primi premi.

> *It is the ball where men dress as women and women dress as men. [...] it was fashionable for the intelligentsia and social leaders of both Harlem and the downtown area to occupy boxes at this ball and look down from above at the queerly assorted throng on the dancing floor, males in flowing gowns and feathered headdresses and females in tuxedos and box-back suits.*[15]

Tuttavia saranno soprattutto queste comunità che, alcuni anni più tardi, svilupperanno intorno a tali spettacoli una cultura fatta di *house*, *voguing* e categorie da impersonificare. L'obiettivo rimane inalterato: indossare i panni di qualcun altro e farlo tanto bene da non risultare distinguibile. Quell'altro di solito è la rappresentazione della normatività di genere che viene però capovolta, esagerata, portata agli estremi, ricostruita filologicamente e, pertanto, denaturata. Ovviamente vince la categoria – sia essa *sexy siren, women's vogues, face* o *body* – che riesce nella finzione a proporre un più alto grado di realtà, una intercambiabile *realness* – che è tale solo nella più artificiosa e minuziosa finzione.

Le performance delle *balls*, in altre parole, attraverso la strategia della sovversione, si appropriano dell'estetica cis-gender per porla ai propri servizi. Judith Butler in *Gender Trouble* [16] definisce il genere come un fare, una pratica che costituisce sé medesima e l'agente nello stesso istante: si tratta di stilizzazioni di gesti, posizioni e idealtipi che funzionano come modelli (e che per giunta si auto-producono costantemente); sono atti performativi che – come aveva già affermato Austin[17] – "fanno cose", producono mondi, con apparati valoriali e gnoseologici conseguenti.
Soprattutto, questi atti performativi negano l'argomentare dualistico, mettendo in crisi l'epistemologia costruita per contrapposizioni. Tale epistemologia confonde "differenza" e "opposizione", sovrapponendole e appesantendole di una tensione violenta. Si limita, di conseguenza, a registrare le distinzioni come già presenti, fondando la sua retorica normativa su supposte leggi di natura. Occorrerebbe quindi aprire una breccia: riconoscere la differenza come semplice distinzione quantitativa o aritmetica, e comprenderla come un fare, come una *performance*. Così, le *drag queen* operando obliquamente spostano l'epistemologia dualistica e destabilizzano i suoi risultati, sfilando nella *category Wall Street realness* la distinzione tra artificiale e naturale, interiore ed esteriore, pubblico e privato è smontata. La presentazione del soggetto viene accolta nella complessità della sua costruzione teatrale: un'azione politica individuale che denuncia la *performatività del sé*, dell'*auto-esporsi* con un atteggiamento esegetico e generoso.
Pertanto, la conseguente missione politica e la possibilità trasformativa delle *drag queen* coincidono esattamente con la libertà e l'obbligo di essere pubblici nel momento in cui si agisce per inceppare i meccanismi costruttivi del sociale e "ripetere o, meglio, ripetere e, attraverso una radicale proliferazione del genere, *dislocare* le stesse norme di genere che permettono la ripetizione stessa"[18]. Ripetere per riaffermare.

La ripetizione garantisce anche un'incisiva azione plastica. E di conseguenza il linguaggio in un'operazione di mascheramento e disvelamento della *realness* riacquisisce manifestamente il suo potenziale costruttivo e performativo. In aperta critica con le posizioni identitarie essenzialiste, che obbligano la ricerca di un nucleo originario da svelare (si tengano a mente a proposito i pensieri proto-queer freudomarxisti rivoluzionari di Mari* Mieli e Guy Hocquenghem[19]), Butler ribadisce che "l'agente è costruito nel e attraverso l'atto" performativo, ovvero per tramite della potenzialità di malleabilità del linguaggio. In un fantomatico dominio del pre-discorsivo, infatti, l'*io* non avrebbe di che esistere. La nominazione e specificazione dell'individuo (come conglomerato di identità sostantiva) accade, quindi, in un processo di significazione che ribadisce le capacità semantiche del linguaggio.
Alcuni anni prima la penna lesbista materialista di Monique Wittig, debitrice delle ricerche di Marx, aveva già delineato questi esiti. Nel tracciare l'impegno rivoluzionario delle donne e in un processo analitico di decostruzione del pensiero eterosessuale, al fine di sviluppare armi concettuali per una sua definitiva capitolazione, Wittig è particolarmente chiara:

> *Il linguaggio non è che la realtà della società – quella realtà che il linguaggio stesso forgia e plasma con violenza. Gli stessi corpi degli attori sociali sono modellati da linguaggi astratti (così come da quelli meno astratti). Ciò accade a conferma della plasticità del reale al linguaggio.*[20]

Il *self* – qualcosa di diverso dall'individuo, seppur esito di processi di individuazione – usa ripetizioni e linguaggio per autoprodursi sulla scena: "il *sé* è il *prodotto* di una scena che viene rappresentata e non una sua *causa*"[21]. È un'affermazione assodata in un certo ambito strutturalista: la scoperta dell'archeologia di Foucault, l'idea che non esista un s/oggetto all'infuori della materia che lo costruisce per studiarlo.
Così, esiste una sincronicità esistenziale dello spazio performativo e del soggetto performante: appare un evento, qualcosa che accade e nel suo accadere determina il sorgere del nuovo. E nell'evento si dà allora il significato del performativo – nulla di diverso da dire che l'uso stabilisce il campo semantico del performativo (secondo una lieve *queerizzazione* di Ludwig Wittgenstein).
È un'archeologia del sapere, insieme a un bizzarro procedere per immagini, che ha ribadito che il performativo fa delle cose con le parole. Austin, a cui si è fatto cenno, è certo nel sottrarre la forza performativa degli atti di linguaggio all'autorità del valore di verità, quella vetusta preoccupazione della filosofia classica, dal momento in cui questi non si danno cura della descrizione di fatti di cose, piuttosto fanno sì che quelle cose esistano, creandole.

Un passo deciso, pantaloni ampi sulle caviglie, una curva che veloce si chiude sulle fossette di Apollo che raccolgono goccioline di sudore che scorrono dalle spalle. Lì ricadono capelli riccioluti che compongono una smaliziata attaccatura a cuore sulla fronte, leggermente sghembа sulla sinistra – una simmetria del viso perfetta. Hector Xtravaganza sta sfilando nella categoria *Model's Effect Realness*. I gesti accentuati da mani nerborute ribadiscono che non c'è una verità nella sua esibizione ma solo l'efficacia di stabilire un dominio di verità all'interno del quale Hector è un modello i cui lineamenti latini rompono la retorica del maschio Versace per spostarla e ampliarla, renderla accogliente. E tale efficacia è garantita da un sistema di citazioni rispetto a pose, sfilate, estetiche, atti.
L'efficacia performativa, allora, sgretola il pilastro normativo della gnoseologia occidentale: la preoccupazione non sta nella verità, ma nella verità che possiamo rendere efficace in uno specifico spazio di cui contrattiamo i riferimenti e le citazioni. Il linguaggio – e, a questo punto si sarà capita la vasta semantica che assegniamo a tale termine –

nella sua affidabilità demolitrice e *costruens* allora non ha a che fare con la conoscenza. Non si cura della conoscenza, in quanto è piuttosto interessato al giovamento che la felicità della sua riuscita garantisce. È tale potenzialità rivoluzionaria che sta alla base degli atteggiamenti di resistenza della *scientia sexualis* agli apparati che spacciano per vere delle affermazioni tali solo sulla base di momenti di contrattazione e, conseguente, esposizione. Se la verità è una temporanea creazione di verità, essa non è altro che *realness*. E la *realness* sovverte.

Shoshana Felman scrive *Le scandale du corps parlant*[22] nel 1980. Secondo una prospettiva lacaniana che libera il soggetto dalla sua intenzionale individualità – dal momento in cui l'Io, conteso tra conscio e inconscio, risulta un assemblaggio non perfettamente integrato e mai pienamente sovrano – re-interpreta i performativi secondo la potenza seduttiva di Don Giovanni. Ciò che ha garantito al libertino veneziano la sua fama sarebbe non tanto il bell'aspetto, quanto la sua capacità di sfruttare e giocare a suo piacimento la carta di cui si è detto: l'utilizzo di un linguaggio che nell'informare stabilisce la verità delle sue informazioni.
C'è allora un esito. L'idea che il linguaggio – al di là d'un normativo utilizzo come asserzione di verità – abbia una dimensione di godimento che permette la riuscita e il successo di imprese plasmatrici. In altre parole, è presente una *potentia gaudendi*, una forza orgasmica di eccitazione, "una forza che trasforma il mondo in piacere-con"[23]. Preciado sostiene che è sullo sfruttamento di questa potenza, che coinvolge tutte le forze somatiche e psichiche, le risorse biochimiche e le strutture della mente, che il capitalismo dell'era farmaco-pornografica agisce e si rende immune da possibili crisi. Ed è forse dal suo recupero e dalla sua dislocazione che si può elaborare un piano di guerriglia.
Ora, questa dimensione di infinita potenzialità orgasmica – che trova la sua condizione di esistenza nella possibilità di istituire spazi in cui la verità viene decostruita e ricostruita in favore dei legami tra i corpi che abitano questi luoghi – ha un risvolto di negatività radicale. Lo insegna Butler quando invita ad utilizzare gli strumenti per la costruzione del genere in una relazione parassitaria e sovversiva, lo ricorda prima Foucault quando svela la costruzione dei regimi di verità e quindi fornisce le armi per il loro smantellamento. Il performativo ha nel godimento la possibilità del suo stesso capovolgimento e della sua disarticolazione.
Una disarticolazione che ha una dimensione corporea. Si è detto della citazionalità, una delle prime condizioni di necessità del performativo. Ora c'è il corpo. Questo – come scrive Butler nella postfazione a Felman – " 'says' more than it can ever intend or know"[24]. Certo, nelle parole di Felman risuona il pensiero di Lacan e, tuttavia, il corpo riassume le condizioni organiche della verbalizzazione: non c'è atto di linguaggio senza l'organico.
Da ultimo, allora, queste condizioni garantiscono un portato di negatività perché, laddove citano per destituire la filologia o mostrano il carattere pulsionale del corpo organico, stanno in realtà rompendo la dimensione identitaria, utilizzando quello stesso linguaggio che da sé garantisce la comparsa di quella stessa identità. È per tramite delle rappresentazioni linguistiche nel loro esclusivo portato performativo ed esibizionistico – dove in questo caso si intende il loro darsi apertamente e volontariamente sulla base di una scelta di mettersi in mostra – che i corpi rompono con il contratto sociale.

Le sperimentazioni linguistiche ed epistemologiche, nella rappresentazione e nella politica, quando molti/e di noi scelgono di descriversi (fra le molte altre possibilità) come femme aggressive, finocchi radicali, fantasiste/i, drag queen/king, cloni, feticisti/e e leather, signore con lo smoking, donne femministe o uomini femministi, masturbatori/masturbatrici, cominare, dive, superchecce, regine, butch, narratrici di storie, transessuali, zie, etero-checche, uomini che si identificano come lesbiche o lesbiche che vanno a letto con gli uomini…"[25] rompono con il portato nel momento in cui si espongono e nella loro visibilità e nella loro invisibilità.

Il corpo, allora, tramite il godimento nel performativo mira alla costruzione delle proprie verità – quand'anche queste fossero solamente date nella loro decostruzione.

La sfilata di corpi che animano la Cappella XIII[26] può essere letta proprio sotto questa lente, tenendo però presente la castrazione barocca che attraverso i processi di piegatura e ripiegatura tende a soffocare e normare le reazioni anti-identitarie che i personaggi della rappresentazione stanno performando. Nani, bambini, donne anziane, animali, diversamente abili, mori e un travestito, partecipano alla festa di Assisi tentando di sottrarsi a quella censura stilistica che proprio ora siamo in grado di vedere come completamente simmetrica ai regimi di verità della società eterosessuale. La loro *realness* emerge come pratica resistente nell'eccesso delle loro posture, nella sicurezza dei loro gesti e nell'esibizione fiera dei loro corpi. La *ball* rappresentata nella Cappella XIII è una coreografia dell'auto-determinazione, una concitata ma immobile danza che celebra celati processi di disidentificazione.

Le potenzialità plastiche del linguaggio mostrano il carattere pulsionale del corpo organico e si fondano, infine, sul godimento – decostruendo la gnoseologia occidentale che aveva individuato il perno delle sue preoccupazioni filosofiche nella domanda sulla verità. Quando la verità risulta null'altro che una costruzione, è per tramite delle possibilità performative ed esibizionistiche che i corpi possono rompere il contratto sociale e garantire l'auto-determinazione.

dei pervertiti, della leggibilità, dell'esibizione e dell'ano

Il pervertito d'Orta, come rinominato nella vulgata, manifesta performativamente i segni della sua storia e si rende leggibile, risignificandosi come post-transessuale, nelle parole di Sandy Stone. Come dispositivo biopolitico, il post-transessuale rompe l'epistemologia binaria per ribadire pratiche di costruzione del sé. Allo stesso modo, negli anni Settanta, Mari Mieli – nel teatro e nel romanzo* Il Risveglio dei Faraoni *– utilizza la mitopoiesi e la self-fiction per costruire uno spazio di visibilità che abbia consistenza ontologica autonoma. Il riconoscimento della messinscena nevrotico-grottesca causata dalle logiche neo-liberali trova così una nuova strategia di sovvertimento – che rielabora sulle possibilità plastiche del linguaggio.*
Il sesso entra, in tal modo, nella sfera pubblica con le rivendicazioni degli anni Settanta: un essere qui *come corpo e come ano. Il ricentramento del discorso intorno all'analità trova in Hocquenghem e Mieli i primi difensori e, circa trent'anni dopo, in Paul B. Preciado un paladino. La sfericità del corpo, finalmente affermata, rompe la costruzione architettonica e temporale del capitalismo e immagina nuove utopie.*

Nella calca della scena, spostata sulla sinistra dello spazio, la nostra figura barbuta in abiti da donna partecipa alla festa cingendo le mani sotto il ventre e aggrottando le sopracciglia in una posa mista tra disinteresse e interdizione. È una persona sulla cinquantina, che veste un lungo abito azzurro dal quale emerge timidamente solo il piede sinistro. Una spalletta è scivolata giù verso l'avambraccio, fermata dal tricipite teso per la congiunzione delle mani. La scollatura provocata dal movimento non lascia intravedere tuttavia alcun pelo sul petto, a differenza del volto che è ricoperto da una folta ma curata barba bruna. Sul capo un velo rosso copre i capelli e nasconde parte della sua fronte segnata da rughe, mentre i segni del lavoro si possono intravedere nelle mani tozze e nelle braccia muscolose percorse da vene.

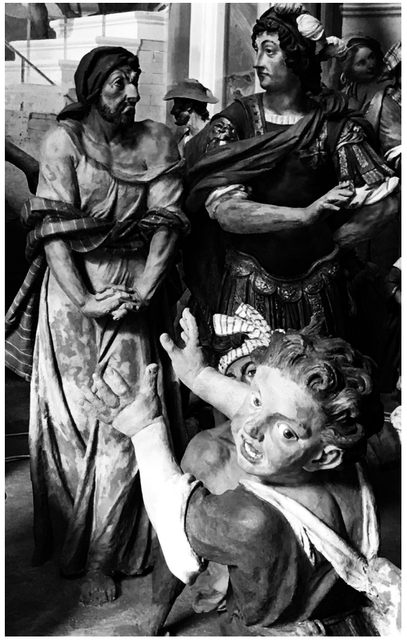
Il personaggio è stato nel corso degli anni oggetto continuo del pubblico ludibrio per la sua non conformità di genere, fino a essere etichettato nella vulgata comune, alimentata da differenti giornali locali, come il "pervertito d'Orta". Per sedare illazioni e maldicenze, alcuni studiosi si sono anche prodigati per ricontestualizzare e normalizzare la figura, identificandola come un attore che, sappiamo, recitava anche il ruolo femminile. Tuttavia, al di là di coerenti o sghembe ricostruzioni storiche, il "pervertito d'Orta" porta i segni della sua vicenda, mostra leggibili le sfide che pone alla normatività delle differenze binarie collocandosi in una posizione conciliatoria e mediana: la barba e l'accenno di seno, le sopracciglia e l'espressione disgustata lo collocano nel campo degli agenti resistenti – tra coloro che sanno opporsi alla norma, agli affossamenti della struttura eterosessuale. Del resto, il transessuale (o transgender) si pone come un dispositivo biopolitico, secondo la terminologia di Foucault, e, pur essendo il risultato di tensioni e architetture di micropoteri del contesto farmaco-pornografico[27], scombina le coordinate conservatrici e gli obiettivi di riproduzione a cui i corpi sono allenati in tale regime. Il transessuale di Orta, detto altrimenti, sessualizza il suo corpo, mostra le sue cicatrici senza altri obiettivi se non quelli di essere leggibile.
Si potrebbe dire che tale atteggiamento si accompagna ad una performatività esibizionistica che garantisce la fuoriuscita dall'invisibilità e, quindi, la lettura di quella storia. Il corpo sessualizzato del *post-transessuale* (secondo una definizione di Sandy Stone[28]) scrive il proprio regime di verità cancellando prescrizioni stereotipate. La sessualizzazione passa per tramite dell'esibizionismo, vale a dire la leggibilità della propria vicenda come iscrizione sul corpo delle avventure e delle iniziazioni attraverso cui si è passati.

Non potrei chiedere a un/a transessuale niente di più inconcepibile che rinunciare a passare per farsi consapevolmente decifrare, e per leggersi ad alta voce – e tramite questa lettura difficile ma produttiva, iniziare a iscriversi nei discorsi dai quali si è stati scritti – diventando così [...] post-transessuale.[29]

Tramite questa strategia esibizionistica il post-transessuale d'Orta rompe con l'epistemologia della differenza che caratterizza il pensiero eterosessuale[30]. Tale pensiero muove dalla naturalizzazione della differenza binaria: se non è positivo è negativo, se non è maschio allora è per necessità femmina, cancellando la gamma mediana di possibilità. Laddove tale sistema lavora a pieno regime, le deviazioni e le perversioni vengono normalizzate in virtù di una legge che non pare ulteriormente discutibile – quella della riproducibilità naturale e quindi della continuazione della specie. Come mostra Paul B. Preciado in *Testo Tossico*[31], il tardo-capitalismo coniuga tale programma con intenti di profitto e bio-tecnologie. Con il solo obiettivo, dichiarato, della ri-produzione i corpi vengono bio-modificati tramite dispositivi bio-chimici che vanno a mutare le strutture fisiche stesse dei portatori. La pratica discorsiva e performativa di costruzione del genere si combina a una gestione che è al contempo creazione del genere, o meglio, è "produzione della differenza sessuale attraverso tecniche di rappresentazione del corpo".[32] Il regime da cui si è formati agisce come un co-regista nell'assegnare una parte che si è invitati a performare sul palco, secondo un'ontologia ottica per cui il riconoscimento visivo stabilisce le verità naturali. Laqueur consegna una prima arma in favore del "pervertito" quando smaschera il processo di naturalizzazione dell'epistemologia visuale-sessopolitica su cui poggia il mito della differenza sessuale. In *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*[33], Thomas Laqueur ricostruisce uno slittamento di paradigma: il *one-sex model* – che assegnando esistenza ontologica esclusiva al sesso maschile interpretava il sesso femminile come una variante degenerata e fisicamente interiorizzata dell'apparato riproduttivo composto di gonadi e pene – viene sostituito dal modello binario che

sviluppa un "sistema di opposizioni" tra due sessi completamente differenti, con logiche e regole proprie. Così, a partire dal Diciottesimo secolo, si stabilisce una precisa gerarchia anatomico-politica e sociale che determina le patologizzazioni di quei corpi eccedenti le imposizioni. I corpi sono "individui da correggere"[34], le pratiche sessuali deviazioni o perversioni: la differenza assurge a trascendentale della produzione e ri-produzione capitalistica, perde l'origine storica-sociale e diviene architettura naturale.

Il *post-transessuale d'Orta* mette in crisi questo disegno, rompe le pretese normalizzanti del progetto capitalistico perché ri-dirige la sua stessa produzione. "Nel differente uso e nella riappropriazione delle



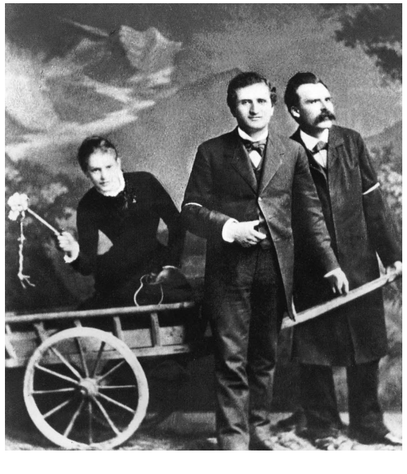
reali tecnologie di produzione della soggettività”[35] e di gestione del proprio corpo, la sua figura lascia aperta qualsiasi lettura.
Questo ci riporta a Mari* Mieli e a quanto il polimorfismo possa porsi come un simbolo per l’utopia a venire: “Ma questo marchio può trasformarsi in annuncio della nuova vita che sorge: sul volto di un travestito può ormai brillare la gaiezza del desiderio che si sta liberando, l’energia pro-positiva che volge alla creazione del comunismo”[36].
Mieli parla da una posizione freudo-marxista che consapevolmente non accoglie l’atteggiamento strutturalista inaugurato da Foucault, ma che è in grado di rilevare il gesto politico, sostenendo le posizioni esibizioniste come rivelazione delle tracce e come metodo di confessione o auto-confessione attraverso cui esportare la descrizione che di sé e del proprio corpo si è deciso di dare: del resto, l’*educastrazione* che norma i corpi e i loro portatori e standardizza il desiderio in forme commercializzabili e commodificabili viene traviata nella confessione esposta.

In Mieli l’esibizione del sé assume la svogliatezza borghese, il collo lungo, l’innata eleganza di Marella Agnelli; una somiglianza che Mieli rimarcava fieramente indossando tacchi, collane di perle e calze semitrasparenti dal gusto ricercato. Nell’autunno del 1977, il Movimento Studentesco di Bologna aveva organizzato una tre giorni di assemblee, cortei, performance e spettacoli contro la repressione. Dario Fo venne chiamato a concludere il raduno con un discorso in Piazza VIII Agosto, dal momento che Piazza Maggiore era stata interdetta da poliziotti in antisommossa per consentire al vescovo di celebrare una messa in onore del Congresso Eucaristico. Mario/Maria Mieli se ne curò poco: una gonna di raso gialla con calzette rosse, un golfino verde, l’aspetto di una contadinella inerme – come lui stesso si definì. Salì sul palco strappando dalle mani di Fo il microfono davanti a una folla di cinquantamila partecipanti, invitando a opporsi agli etero-sbirri, a infrangere le barricate e riprendersi piazza Maggiore. Di fronte ai fischi, si voltò e si alzò la gonna mostrando il culo nudo. Il corpo in quel momento divenne *piazza*, il luogo della propria manifestazione, lo spazio per un’auto-gestione del sé e delle proprie membra che possono indossare gonne e pantaloni a piacimento: una manifestazione del corpo sessualizzato che nell’atteggiamento performativo trovava i suggerimenti per costruire la sua propria realtà.
La Traviata Norma: Vaffanculo… ebbene sì rilancia e rivela tali scoperte, perché ricolloca tali strategie sulla scena teatrale. Nel 1976, va in scena in un teatro in Via Cesare Correnti a Milano lo spettacolo di Mieli: un gruppo di gay negli abiti più sgargianti finge – sul palco – di essere pubblico di uno spettacolo d’avanguardia eterosessuale. La figura retorica è quella dell’inversione per cui la norma è l’omosessualità, la perversione il suo contrario, ma il fuoco rimane identico perché l’obiettivo è la realizzazione della via transessuale, quell’impegno esoterico e schizofrenico a liberare le proprie narrazioni e costruire la propria finzione che assume valore di verità incontrovertibile quando esibita. Questi sono esempi di pratiche di mitopoiesi, di *self-fiction*, che stabiliscono i propri regimi e nella riscrittura confondono i piani. *Il Risveglio dei Faraoni* racconta della famiglia di Mario/Maria originari* della località del Alòr (travestimento dalle esoteriche atmosfere egiziane di Lora, sul Lago di Como). Non ci sono confini a separare la finzione dalla realtà. Nella trasformazione del corpo e nella confusione del risveglio e del sogno, il tesoro diviene la merda.

> *Pietra filosofale è il corpo dell’androgino*
> *<u>oro</u> la sua merda.*
> *Oro, comunque, <u>le feci</u>… don’t*
> *l’anagramma è felice*[37]

Il pervertito e la perversione dei regimi di verità, la costruzione di sé per tramite della finzione e l’esposizione come spazio di visibilità che garantisce una consistenza ontologica insistono in un’unica direzione: il corpo su cui tali pratiche performative ed espositive agiscono e per tramite del quale si rendono leggibili è un corpo sessualizzato che *perverte* la sfera pubblica. Si potrebbe dire, allora, che tale plastica performativa garantisce al sesso – e alle sue differenti forme e modi del darsi – di entrare nel campo sociale. Una proposizione che Guy Hocquenghem[38] e Mari* Mieli ricordavano insieme – sia pure con presupposti differenti laddove uno rivaluta l’analità avendo registrato l’appiattimento e la costruzione del desiderio e l’altro la rivaluta sulla base di aspirazioni a perversioni polimorfe d’una transessualità collettiva. Portare il sesso nello spazio pubblico, ribadire di *essere qui*, come mero corpo e ineludibile ano, sono pratiche di liberazione fantasiosa secondo la retorica degli anni Settanta, ma propongono l’identificazione erotica e il riconoscimento affettivo di ogni essere all’interno della propria comunità e del mondo che sia memore della sfericità e mobilità di ciascuno di noi – al di là di contraddizioni attuali e standardizzazioni imposte. Si comprende come tali parole siano cucite intorno ad un giro di anni cruciali e si alimentino mutualmente con quel tipo di impegno, grazie alle loro utopiche aspirazioni. Nondimeno è la visibilità dell’agone sessuale e delle pratiche a questo connesse che garantisce la cessazione della messinscena nevrotico-grottesca – in un contemporaneo e consapevole *détournement* delle logiche liberali della ipervisibilità entro stabiliti e rigidi confini: “diffida del tuo desiderio, qualunque esso sia. Diffida della tua identità, qualunque essa sia. L’identità non esiste se non come illusione politica. Il desiderio non è una riserva di verità, ma un artefatto costruito culturalmente”[39].

Il corpo sessualizzato è allora la chiave nel successo della propria auto-esibizione. Nondimeno, a contrasto di quanto s’accusa all’epistemologia della differenza, tale sessualizzazione riconosce alcune premesse, indipendentemente da come ciascun corpo si caratterizzi o scelga di nominarsi: il linguaggio come garante dei propri risultati performativi e performanti e il corpo sessualizzato ri-centrato intorno all’ano, fulcro della propria agenda e agentività politica.
Di nuovo, sono Mieli e Hocquenghem che segnalando la “rimozione pressoché assoluta dei desideri anali”[40], tra i primi individuano nella rivendicazione del potere politico e performativo dell’ano una delle armi contro lo *status-quo* genitale (e visuale-binario) su cui poggia la costruzione dello spazio e del discorso dominante. L’ano, per converso, è il luogo di tutt* e, in quanto posseduto da tutt* risulta di proprietà di nessun*. L’ano è un semplice orifizio anti-sistema di cui i corpi sono biologicamente dotati. In *Terrore Anale* Preciado afferma: “Non si tratta più del corpo umano, né del corpo femminile o maschile, né del corpo razzialmente superiore o inferiore, bensì *del corpo come piattaforma relazionale vulnerabile, storica e socialmente costruita, i cui limiti si vedono costantemente ridefiniti*”[41]. Un *locus* post-identitario che diviene sole per nuove virtù teleologiche: non più identificazione che trasforma visibilità in commerciabilità, bensì post-identità fisico-corporee che riaffermano un’inalienabile uguaglianza, quella dell’ANO.



La ricentralizzazione della mappa del corpo intorno all’ano, come più volte Preciado ha sottolineato, raccoglie attenzioni architettoniche nel rompere la successione spaziale e nello spezzare la linearità riproduttiva del tempo: l’esibizione del sé,

l’espletazione dei propri desideri-bisogni per tramite del *buco del culo*, recettore non più riproduttivo, può svelare – quando tali condizioni di equità e condivisione sono assicurate – alternative. “Non ci si può aspettare da quest’organo produzione di beneficio né di plusvalore: né sperma, né ovuli, né riproduzione sessuale. Solo merda. Questo è il luogo eccelso della non-produzione ecologica”[42]. Tale etica anti-consumistica, trova nell’ano la celebrazione di una certa negatività radicale – è scarto, rifiuto, riutilizzo, morte. Una negatività che assurge a *irrelata* dal momento in cui la dimensione della positività ri-produttiva è abdicata a causa dell’abbandono di una certa epistemologia binaria. La celebrazione della passività/negatività diviene dunque celebrazione di quella condizione equitaria per cui è la corporeità nella sua struttura bio-tecnologica a imporsi – e quindi nel suo presentare l’ano come sole e centro. Leo Bersani potrebbe aver avuto intuizioni simili, sia pure rimanendo legato a fascinazioni unicamente omosessuali e machiste: “But if the rectum is the grave in which the masculine ideal (an ideal shared—differently—by men and women) of proud subjectivity is buried, then it should be celebrated for its very potential for death”[43].

Quanto s’è detto si riassume in poche battute: scucire l’ano, ricentrarlo sul corpo. L’esposizione di sé e della sessualizzazione della propria assemblea di carni è l’auto-confessione aperta, la leggibilità manifesta, il riconoscimento della negatività radicale come alternativa sia pure nel contesto delle tecniche di costruzione del sé. Il corpo che mostra i segni e gli odori acri del proprio sesso, nel manifestare performativamente il proprio godimento – e quindi la propria verità – si è riappropriato dello spazio, trasformando ogni suo incedere in un vagabondare attento, in cruising.

Epilogo
l’idillio Anale e Sessuale d’Orta

Dopo un lungo viaggio di astrazione lucida Lou si fermò improvvisamente. Erano calate le tenebre e l’ansiosa voce di Friedrich rimbombava tra le cappelle e il bosco invocando il suo nome. Lou si voltò verso l’ingresso del complesso e vide il filosofo che arrancando le chiedeva preoccupato dove fosse stata nascosta per tutta l’ultima ora trascorsa. Le prese le mani e la spostò verso l’esterno della cappella, chiedendole di sedersi insieme per pochi minuti, sopra un muretto vicino. In quel momento le dichiarò il suo amore, accarezzandole la spalla, e le chiese con entusiasmo e trasporto di sposarlo . Lou era completamente dissociata perché ancora volta alle proprie riflessioni sul Sacro Monte e certamente disinteressata rispetto alla proposta. Friedrich non le concesse il tempo di affrontare quanto aveva appena annunciato perentoriamente e si avvicinò con veemenza per baciarla. Lou lo rifiutò seccamente e lasciatolo in lacrime su quel muretto al Sacro Monte, prese con calma la mulattiera, e scese giù verso Orta, dove la madre e Paul Rée la stavano aspettando da tutto il pomeriggio al Leon d’Oro.

Lou von Salomé negli anni successivi diventerà un’importante psicanalista, scrittrice e proto-femminista, nel 1915 scriverà il saggio *Anale e Sessuale*. Friedrich Nietzsche ricorderà per tutta la vita quella giornata al Sacro Monte come uno dei momenti più romantici della sua esistenza: come da lui stesso definito *L’Idillio d’Orta*.

NOTE

1 Cappella I. Nascita di San Francesco d'Assisi.
2 Cappella III. San Francesco rinuncia ai beni terreni nelle mani del Vescovo.
3 Cappella X. Vittoria di San Francesco sulle tentazioni.
4 Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi.
5 Cappella VI. (Abside) Francesco invita i Frati a predicare. (Navata) I miracoli confermano la predicazione.
6 "A differenza delle utopie, che sono spazi privi di un luogo reale ed intrattengono con la società un rapporto di analogia diretta o rovesciata, le eterotopie sono invece dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che sono predisposti nell'istituzione stessa della società, che costituiscono delle specie di contro-spazi, delle utopie effettivamente realizzate in cui tutti gli altri spazi reali che possiamo trovare all'interno della cultura sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati, delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili" – Michel Foucault, Spazi Altri, Mimesis, Milano 2001, p. 25.
7 O almeno nella narrazione di Alberto Costa, sociologo e criminologo positivista, che nel 1981 scrive Relitti Umani. In Difesa della Morale, tra i primi ritratti letterari del fenomeno del cruising.
8 Michel Foucault., Le Corps Utopique. Les Hétérotopies, Lignes, Parigi, 2009, pp. 28-29.
9 Dante Alighieri, Inferno, XV, 16-21. Le due terzine di endecasillabi, tratte dal canto dedicato ai "violenti contro Dio" – tra cui sono puniti anche i sodomiti e il maestro del poeta fiorentino, Brunetto Latini. Questi versi sono citati da Mario Mieli, in Elementi di Critica Omosessuale, quando scrive dell'omosessualità nella poesia di Dante Alighieri.
10 Paul B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: Architettura e Sessualità,* Fandango Libri, Roma, 2011.
11 Paul B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: Architettura e Sessualità,* op. cit., p. 114.
12 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity,* New York University Press, New York, 2019, p. 37.
13 Cappella VIII. San Francesco appare ai frati, in sogno, rapito su un carro di fuoco.
14 Genny Beemyn, *US History*, in Laura Erickson-Schroth (ed.), *Trans Bodies, Trans Selves. A Resource for the Transgender Community*, Oxford University Press, New York, 2014, pp. 501-536.
15 Langston Hughes., *The Collected Work of Langston Hughes. Autobiography: The Big Sea. Volume XIII,* University of Missouri Press, Columbia e Londra, 2002, p. 208.
16 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity,* Routledge, Londra, 1990.
17 John Langshaw Austin., *Come Fare Cose con le Parole*, Marietti, Genova, 1987.
18 Judith Butler, *Questione di Genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità,* Editori Laterza, Bari-Roma, 2017, p. 209.
19 Mario Mieli, *Elementi di Critica Omosessuale,* Feltrinelli, Milano, 2017. Cfr. Hocquenghem, G., Le Désir Homosexuel, Fayard, Parigi, 1972.
20 Monique Wittig, *Sul Contratto Sociale, in Il Pensiero Eterosessuale,* Ombre Corte, Verona, 2019, pp. 54-67, qui p. 65.
21 Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 289. Corsivo degli autori.
22 Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford, 2002.
23 Paul B. Preciado, *Testo Tossico. Sesso, Droghe e Biopolitiche nell'Era Farmacopornografica,* Fandango Libri, Roma, 2015, p. 38.
24 Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages,* op. cit., p. 114.
25 Eve Sedgwick Kosofsky, *Queer e Ora!* (1993), trad. it. in Arfini, E. A. G., e Lo Iacono, C., Canone Inverso. Antologia di Teoria Queer, Edizioni ETS, Pisa, pp. 162-163.
26 Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi.
27 Tale termine, proposto da Paul B. Preciado, indica un regime biopolitico instauratosi nel corso del Ventesimo secolo. In tale regime i processi di soggettivazione sono fondati sulla gestione bio-molecolare e medica (farmaco) e sulla produzione semiotico-tecnologica di immagini pornografiche (pornografico).
"La nuova 'economia-mondo' dipende dalla produzione di centinaia di tonnellate di steroidi sintetici e da organi trasformati tecnologicamente, fluidi, cellule [...], dalla diffusione globale di un flusso di immagini pornografiche, dall'elaborazione e diffusione di nuove varietà di sostanze psicotropiche sintetiche legali e illegali, dal flusso di segni e dai circuiti di trasmissione digitale di informazione, dall'estensione alla totalità del pianeta di una forma di architettura urbana diffusa nella quale megacittà-bidonville convivono con nodi di alta concentrazione di sesso-capitale" (Paul B. Preciado, Testo Tossico. Sesso, Droghe e Biopolitiche nell'Era Farmacopornografica , op. cit., p. 31).
28 Sandy Stone, *L'impero colpisce ancora. Un Manifesto Post-Transessuale (1987)*, trad. it. in Elisa A. G. Arfini e Christian Lo Iacono, *Canone Inverso. Antologia di Teoria Queer*, Edizioni ETS, Pisa.
29 Sandy Stone, *L'impero colpisce ancora. Un Manifesto Post-Transessuale*, op.cit., p. 150.
30 Monique Wittig, *Il Pensiero Eterosessuale*, Ombre Corte, Verona, 2019.
31 Paul B. Preciado, *Testo Tossico. Sesso, Droghe e Biopolitiche nell'Era Farmacopornografica*, op. cit., p. 38.
32 Ivi, p. 100.
33 Thomas W. Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud,* Harvard University Press, Cambridge (MA), 1990.
34 Michel Foucault, *Gli Anormali,* Feltrinelli, Milano, 2000.
35 Paul B. Preciado, *Testo Tossico. Sesso, Droghe e Biopolitiche nell'Era Farmacopornografica*, op.cit, p. 116.
36 Mario Mieli, *Elementi di Critica Omosessuale,* op. cit., p. 237.
37 Mario Mieli, *Strofetta in una lettera a Umberto Parisi,* in De Laude, S., Mario Mieli. *E Adesso*, Edizioni Clichy, Firenze, 2016, p. 120.
38 Guy Hocquenghem, *Le Désir Homosexuel,* op. cit.
39 Paul B. Preciado, *Terrore Anale. Appunti sui primi giorni della rivouzione sessuale*, Fandango Libri, Roma, 2018, p. 60-61.
40 Mario Mieli, *Elementi di Critica Omosessuale*, op. cit., p. 147.
41 Paul B. Preciado, Terrore Anale. Appunti sui primi giorni della rivouzione sessuale, op.cit, p. 39 (corsivo nostro).
42 Ivi, p. 75.
43 Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave? And other essays*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. 86.

DIDASCALIE IMMAGINI in ordine di apparizione

1 Dettaglio dall'affresco dei fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere detti i Fiamminghini. Cappella VI. (Abside) (1614 - 1615).
2 Dettaglio dall'affresco dei fratelli Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone. Cappella X. Vittoria di San Francesco sulle tentazioni (1640 - 1650).
3 Dettaglio dall'affresco dei fratelli Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone. Cappella X. Vittoria di San Francesco sulle tentazioni (1640 - 1650).
4 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Giuseppe Rusnati e Bernardo Falconi. Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi (Fine 1600).
5 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Dionigi Bussola. Cappella XX. La canonizzazione del Santo.
6 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Dionigi Bussola. Cappella XVII. La morte di San Francesco (1661 - 1665)
7 Dettaglio dall'affresco di Antonio Maria Crespi detto il Bustino. Cappella VII. Innocenzo III approva i propositi di vita di San Francesco e i suoi primi compagni (1619-1623)
8 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Giuseppe Rusnati e Bernardo Falconi. Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi (Fine 1600).
9 Dettaglio di indicazione esterna alla Cappella III. San Francesco rinuncia ai beni terreni nelle mani del Vescovo (1956).
10 Dettaglio dall'affresco dei fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere detti i Fiamminghini. Cappella VI. (Abside) Francesco invita i Frati a predicare. (Navata) I miracoli confermano la predicazione. (1614 - 1615)
11 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Dionigi Bussola. Cappella X. Vittoria di San Francesco sulle tentazioni (1640 - 1650).
12 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Dionigi Bussola. Cappella X. Vittoria di San Francesco sulle tentazioni (1640 - 1650).
13 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Giuseppe Rusnati e Bernardo Falconi. Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi (Fine 1600).
14 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Dionigi Bussola. Cappella XX. La canonizzazione del Santo.
15 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Dionigi Bussola. Cappella XX. La canonizzazione del Santo.
16 Vista del gruppo scultoreo di Giuseppe Rusnati e Bernardo Falconi all'interno del quale spicca il "Pervertito d'Orta". Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi (Fine 1600).
17 Dettaglio dal gruppo scultoreo di Bartolomeo Tiberino. Cappella VIII. San Francesco appare ai frati, in sogno, rapito su un carro di fuoco (1629).
18 Dettaglio dal gruppo scultoreo di di Giuseppe Rusnati e Bernardo Falconi. Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi (Fine 1600).
19 "The Holy Trinity", Lou von Salomé, Paul Rée e Friedrich Nietzsche, Lucerne (maggio 1882).
20 Lou Andreas-Salomé, Paul Rée e Friedrich Nietzsche nello studio di Jules Bonnet, Lucerne (maggio 1882).

Progetto Grafico: Sebastiano Pala
Crediti Foto: Lucrezia Calabrò Visconti
Si ringraziano: Georges Bataille, Friedrich Nietzsche, Lou Von Salomè, il pervertito d'Orta, Mario Mieli, Paul B. Preciado, Lorenzo Bernini, Tommaso Pagani, Stefano Collicelli Cagol, Le Ragazze di Porta Venezia, Lucrezia Calabrò Visconti, Caterina De Nicola, Marco Giordano, Mathieu Lucas, Alessandro Sagramora

IL COLORIFICIO
Via Giambellino 71
20146 - Milano
www.ilcolorificio.org
ciao@ilcolorificio.org

Il Colorifizi