

Corso di Dottorato in
Storia e trasmissione delle eredità culturali
XXXVIII ciclo
Scuola di Dottorato in Scienze Umane e Sociali

*Scritture al margine: rappresentazioni
del maschile nella letteratura italiana
contemporanea*

S.S.D.: LICO-01/A (ex L-FIL-LET/11)

Candidato
Carmelo D'Amelio

Supervisora
*Prof.ssa
Elena Porciani*

Coordinatrice
*Prof.ssa
Nadia Barrella*

Carmelo D'Amelio

Elena Porciani

Nadia Barrella

Indice

Introduzione	7
Capitolo I.	17
Mascolinità, potere, differenza	17
1. La volontà di sapere: che cos'è la mascholinità?	17
1.1. Mascolinità tra relazioni e gerarchie	20
1.2. Sessualità e potere	23
1.3. Dalla confessione alla scrittura del sé	26
2. I Men's Studies: stato dell'arte	29
2.1. I Men's Studies	29
2.2. La mascholinità egemone	36
3. Maschile e femminile: prospettive queer per la rappresentazione	40
3.1. La Queer Theory: il soggetto eccentrico	40
3.2. Il soggetto nomade	44
3.3. Il margine	46
4. Corpo a corpo: sconfinamenti di genere	49
4.1. "Note" sul camp	49
4.2. Corpo, genere e performatività	55
5. Sul personaggio	62
5.1. Il "problema" del personaggio	62
5.2. Nuove prospettive teoriche	66
6. Rappresentazione e finzionalità: per una genealogia del maschile	71
6.1. Il "fuori campo attivo"	71
6.2. I Performance Studies	73
6.3. Contro-canone: nuove genealogie	77
Capitolo II.	80
Oltre la mascholinità: Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli	80
1. Genesi di un mito generazionale: il caso Tondelli	80
1.1. Tra redenzione e militanza: fraintendimenti critici dell'opera tondelliana	80
1.2. Cosa è rimasto degli anni Ottanta?	83
1.3. Controcultura e nuove sensibilità	87
1.4. Colpo d'oppio e Quel ragazzo... (o della letteratura emozionale)	96
2. Raccontare il margine: Altri libertini	103
2.1. Postoristoro	106
2.2. Mimi e istrioni	111
2.3. Viaggio	118

2.4. Oltre la mascolinità, oltre il canone _____	128
Capitolo III. _____	133
«Padroni respinti»: Seminario sulla gioventù di Aldo Busi _____	133
1. Il tramonto della paternità _____	133
1.1. L'evaporazione del padre: prospettive a confronto _____	134
1.2. Crisi del mito paterno e mutazione antropologica nella postmodernità _____	139
1.3. I giovani narratori: lo statuto della finzione nella narrativa italiana tardonovecentesca _____	143
2. Seminario sulla gioventù: il rifiuto delle tradizioni _____	149
2.1. La dialettica autofinzionale in Aldo Busi _____	149
2.2. Profilo editoriale di Seminario sulla gioventù _____	158
2.3. La mascolinità in Seminario sulla gioventù _____	160
2.4. L'invenzione del sé _____	169
2.5. Un «canarino intelligente», una «foglia di lattuga» e una «gabbia come tante altre» _____	177
Capitolo IV. _____	185
Marginalità egemoniche: Leggenda privata _____	185
1. Michele Mari, uno scrittore inattuale _____	185
2. Leggenda privata: «isshgioman'zo con cui ti chonsgedi» _____	191
2.1. Grumi irrisolti: Enzo Mari _____	191
2.2. Nodi da districare: Gabriela Ferrario _____	202
2.3. La Donatella-Ivana-Loretta _____	211
Capitolo V. _____	224
«Autoritratto di un mostro; anzi no». Scuola di nudo di Walter Siti _____	224
1. Premesse critiche _____	224
1.1. Un ordigno inesplosivo _____	225
1.2. Il dibattito critico (1995-1999) _____	228
2. Questioni di realismo _____	234
2.1. Il realismo è l'impossibile _____	234
2.2. Realismo gnostico _____	240
3. Contro l'egemonia: mascolinità de-formanti _____	247
3.1. Walter e i culturisti _____	247
3.2. Desiderio e catessi _____	252
3.3. Il Cane _____	257
3.4. Bruno e Ruggero _____	266

Conclusioni	282
Bibliografia	288

Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence. Il cache notre réalité. Il s'épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre. La réalité c'est l'âme. À parler absolument, notre visage est un masque. Le vrai homme, c'est ce qui est sous l'homme.

Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*

Ciò che hai ereditato dai padri,
riconquistalo, se vuoi possederlo davvero.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*

Ah, questa insana voglia di un finale!

Aldo Busi, *Seminario sulla gioventù*

Introduzione

Nel corso di uno dei numerosi flashback che strutturano *Aracoeli* (1982), Manuele – protagonista e voce narrante dell'ultimo romanzo di Elsa Morante – rievoca l'infanzia trascorsa sotto lo sguardo giudicante dei nonni paterni, esponenti di una famiglia aristocratica piemontese tanto potente quanto opaca, di cui il narratore tace persino il cognome. È in questo contesto che affiora il mandato virile impostogli fin dall'infanzia: «*Comportarsi virilmente!*» In realtà, i nonni dovettero accorgersi prestissimo che questa era una presunzione illusoria, nel caso mio. Senz'altro, ai genitori di mio padre bastò vedermi per capire che non ero un nipote secondo i loro voti e non rispondevo per niente al loro ideale virile»¹. Le parole di Manuele restituiscono con chiarezza la pressione psicologica causata da un modello di mascolinità ritenuto naturale, normativo e quindi immediatamente riconoscibile, rispetto al quale il soggetto si scopre da subito in difetto.

In questa prospettiva, *Aracoeli* sintetizza uno dei problemi centrali della letteratura italiana del secondo Novecento: la difficoltà, per il personaggio maschile, di abitare un'identità prescritta senza sperimentarla come violenza simbolica, fallimento o colpa. Ne derivano una serie di interrogativi stimolanti: cosa significa essere *uomo* nella letteratura del Novecento italiano? Entro quali confini simbolici, culturali e narrativi si definisce la *mascolinità* dei personaggi? E quale relazione intrattiene con l'idea di *virilità*, spesso assunta come suo correlato necessario e tuttavia costantemente messa in crisi dal racconto? La forma romanzo, intesa come strumento privilegiato di interrogazione del reale, consente di osservare da vicino i processi attraverso cui tali modelli si producono e si trasmettono. Occuparsi di mascolinità implica dunque il confronto con una costruzione storica instabile e sottoposta a continue ridefinizioni, come ha sottolineato Manuela Spinelli nell'*Introduzione a Mascolinità nella letteratura*

¹ Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 2015, p. 333.

italiana contemporanea (2018), uno dei primi tentativi, in ambito italianistico, di mettere in dialogo *Men's Studies* e critica letteraria: «come la femminilità, nemmeno la mascolinità è un dato di fatto o un elemento naturale che si acquisisce semplicemente crescendo. Al contrario, è ormai assodato che ci si trova di fronte a una costruzione culturale, stratificata»².

Nella *Premessa a La volontà di sapere* (1976), Michel Foucault richiamava la difficoltà di esplorare un «territorio complesso» come quello della sessualità nella società contemporanea, interrogandosi «in che modo, nelle società occidentali, la produzione di discorsi cui si è attribuito [...] un valore di verità è legata ai vari meccanismi ed istituzioni di potere»³. Se è indubbio che, per gran parte della storia occidentale, gli uomini abbiano occupato posizioni di predominio, contribuendo a strutturare la rigida opposizione tra maschilità e femminilità, ridurre il maschile a una categoria monolitica risulta insufficiente. La mascolinità tende a presentarsi come norma, ma al suo interno ospita forme diverse, talora conflittuali, che rendono più appropriato parlarne al plurale.

In *Masculinities* (1995), Raewyn Connell insiste sulla necessità di non arrestarsi al semplice riconoscimento della pluralità delle mascolinità, ma di indagarne le relazioni che le legano secondo assi di alleanza, subordinazione e dominio. Muovendo da questi presupposti teorici, il presente lavoro di tesi intende problematizzare criticamente i concetti di mascolinità e virilità, troppo spesso sovrapposti in modo improprio, attraverso una contestualizzazione storico-sociale affiancata da un'analisi di carattere critico-letterario. Si sono prese pertanto in esame alcune significative opere della letteratura italiana contemporanea, con l'obiettivo di contribuire a una mappatura delle rappresentazioni del maschile nel panorama letterario dell'ultimo secolo.

² Manuela Spinelli, (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, in «Narrativa», n. 40, 2018, p. 7.

³ Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2024, p. 8.

All'avvio del percorso dottorale, l'interesse per i *Men's Studies* si presentava come un'esigenza eminentemente critica, maturata a partire da una semplice constatazione: a fronte della centralità di figure maschili problematiche nella narrativa del Novecento e dei primi anni Duemila, la riflessione teorica sul maschile faticava a consolidarsi, in Italia, come ambito di studi strutturato e riconosciuto. L'ipotesi iniziale, che assumeva la mascolinità come costruzione storica e relazionale, ha progressivamente acquisito un valore operativo sempre più marcato, orientando non solo la lettura dei modelli di genere rappresentati, ma anche l'analisi delle forme narrative, dello statuto del personaggio e delle strategie retoriche adottate nei testi. L'analisi dei romanzi presi in considerazione ha mostrato, infatti, come la mascolinità, lungi dall'essere un semplice attributo identitario, agisca come principio organizzatore della narrazione, incidendo sulla rappresentazione dei legami familiari, delle dinamiche del desiderio e del rapporto con la memoria, tanto personale quanto collettiva. Da qui la scelta di lavorare su un corpus di testi circoscritto ma fortemente significativo, composto da *Altri libertini* (1980) di Pier Vittorio Tondelli, *Seminario sulla gioventù* (1984) di Aldo Busi, *Scuola di nudo* (1994) di Walter Siti e *Leggenda privata* (2017) di Michele Mari.

Allo stesso tempo, l'avanzamento della ricerca ha reso evidente il peso del contesto storico e culturale nella definizione di tali rappresentazioni, suggerendo l'adozione di un criterio metodologico "ibrido", capace di tenere insieme le due prospettive. L'ordine dei capitoli riflette questa scelta, con una sola eccezione: *Leggenda privata* è discusso in continuità con *Seminario sulla gioventù*, nonostante la distanza temporale che li separa, per la presenza di costanti rilevanti, in particolare sul piano della scrittura autobiografica – o, più precisamente, autofinzionale – e della rappresentazione del rapporto padre-figlio, che rendono proficua una lettura ravvicinata e comparativa.

Inoltre, a compimento della stratificata metodologia della ricerca, lo studio del personaggio maschile si inserisce in un più ampio rinnovato interesse critico per lo statuto del personaggio romanzesco. Contributi quali *L'avventura del personaggio* (2004) di Arrigo Stara o *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo* (2009) di Enrico Testa – per citare alcuni tra i più noti – hanno messo in luce la necessità di considerare il

personaggio non come una mera funzione narrativa, ma come un veicolo privilegiato di senso. Si è reso pertanto indispensabile un lavoro narratologico puntuale che, attraverso il confronto con il canone novecentesco – da Svevo a Morante, fino a Pasolini –, consentisse di collocare i testi analizzati entro una genealogia più ampia, in cui figure del calibro di Zeno Cosini o Carlo di *Petrolio* mettono in crisi le forme tradizionali del personaggio, riflettendo un mutamento profondo dei paradigmi della mascolinità lungo il secolo.

Il lavoro si articola in cinque capitoli. Il primo, *Mascolinità, potere, differenza: quadri teorici per una lettura di genere*, definisce il quadro teorico di riferimento, interrogando la mascolinità come costruzione storica, relazionale e simbolica. Muovendo dalle riflessioni foucaultiane sul nesso tra potere, discorsi e processi di soggettivazione, il capitolo ricostruisce lo stato dell'arte dei *Men's Studies*, con particolare attenzione alla nozione di mascolinità egemone elaborata da Raewyn Connell e alle gerarchie che strutturano il campo del maschile. A questa prima ricognizione, segue un confronto con alcuni snodi centrali della teoria femminista e queer: dalla critica alla naturalizzazione del genere, formulata a partire da Simone de Beauvoir, fino alle rielaborazioni contemporanee che insistono sul carattere situato e performativo dell'identità. In questo quadro si collocano le riflessioni sul soggetto nomade di Rosi Braidotti e sul margine come spazio epistemico e politico in bell hooks, strumenti teorici decisivi per pensare il maschile oltre il centro normativo. Il capitolo affronta inoltre il tema degli sconfinamenti di genere, soffermandosi su alcune posizioni di Judith Butler e sulla proposta di Susan Sontag di leggere il *camp* come una lente interpretativa capace di destabilizzare le grammatiche egemoniche del gusto, del corpo e dell'identità. Una sezione a prevalente vocazione letteraria introduce infine la nozione di personaggio come luogo di condensazione simbolica delle tensioni identitaria, anticipando questioni – quali l'autofinzione e il rapporto tra esperienza e forma – che sono sviluppate nei capitoli successivi. In chiusura, il capitolo propone una riflessione sulla possibilità di istituire nuove genealogie di mascolinità, fondate su

pratiche di decostruzione dell'ordine androcentrico e sui dispositivi della smarginatura, così come intesa da Elena Ferrante, e del fuori campo attivo, fertile proposta di Daniela Brogi originariamente applicata ai *Women's Studies* ma altrettanto efficace per aprire nuovi spazi di rinegoziazione del soggetto maschile.

Il secondo capitolo, *Oltre la mascolinità: Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, è dedicato alla raccolta di racconti con cui Tondelli esordisce nel 1980, inaugurando una nuova sensibilità letteraria e culturale che si afferma negli anni Ottanta e segna una frattura profonda rispetto ai precedenti modelli di rappresentazione del soggetto maschile. Muovendo da una riflessione sull'eredità di quel decennio – una stagione storica che è stata soprattutto laboratorio di pratiche discorsive, contro-culturali e intermediali – il capitolo interroga il mito generazionale tondelliano, mettendone in luce tanto la forza innovativa quanto le ambiguità critiche che ne hanno accompagnato la ricezione. Nella prima parte, l'attenzione si concentra sui saggi tondelliani *Colpo d'oppio* e *Quel ragazzo...*, letti come testi militanti che consentono di formulare alcune ipotesi sulla cosiddetta "letteratura emozionale" di Tondelli, a partire da un'intuizione di Roberto Carnero, e di superare alcune interpretazioni riduttive oscillanti tra una lettura redentiva di matrice cristiana e una lettura invece eccessivamente appiattita sugli elementi biografici, specialmente in relazione all'omosessualità dello scrittore. Il capitolo si sposta poi sul terreno dell'analisi testuale, affrontando *Altri libertini* come racconto dai margini: attraverso l'esame della genesi redazionale dell'opera e dei primi tre racconti della raccolta (*Postoristoro*, *Mimi e istrioni*, *Viaggio*), si indaga la costruzione di personaggi maschili che eccedono la norma senza tematizzarla esplicitamente, dando per scontata la legittimità di esperienze e corpi tradizionalmente esclusi dalla rappresentazione letteraria e artistica. In dialogo con le prospettive di hooks e Braidotti, *Altri libertini* viene così letto come un testo capace di mettere in crisi tanto il maschile egemone quanto il canone letterario, aprendo uno spazio di visibilità per soggettività eccentriche e prefigurando la possibilità di una post-mascolinità fondata sulla divergenza e sulla continua reinvenzione dell'immaginario dominante.

Il terzo capitolo apre un nuovo asse di indagine, concentrandosi sul ruolo della paternità e sulla sua costruzione nell'alveo della crisi della mascolinità contemporanea, attraverso l'analisi di *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi. A partire dall'espressione «padroni respinti», il capitolo interroga il tramonto dell'autorità paterna nel secondo Novecento, assumendo la paternità non soltanto come dato biologico, ma come funzione simbolica che attraversa la sfera familiare, istituzionale e politica. Una prima sezione, di carattere ricognitivo e dichiaratamente preliminare, ripercorre due prospettive psicoanalitiche fondamentali – quella freudiana e lacaniana – utili a definire il passaggio dall'ideale normativo del padre alla sua progressiva “evaporazione”, così come tematizzata nel discorso teorico e culturale contemporaneo. Questo quadro funge da sfondo per collocare *Seminario sulla gioventù* all'interno di una più ampia mutazione antropologica e letteraria, segnata dall'emergere di nuovi *giovani narratori* e di forme di soggettività maschile caratterizzate dall'indebolimento dell'autorità paterna e dalla necessità di riformare il proprio statuto identitario. Il capitolo dedica quindi un'attenzione specifica alla dimensione autofinzionale dell'esordio busiano, chiarendone i confini teorici e analizzando l'uso che Busi ne fa come strumento di invenzione di sé e di messa in scena critica del maschile. *Seminario sulla gioventù* rappresenta un laboratorio di forme maschili eccentriche e contraddittorie, in cui la crisi della paternità si traduce in una riflessione più ampia sulla genealogia, sull'eredità simbolica e sulle possibilità – instabili e conflittuali – di ridefinizione del maschile al di fuori del paradigma patriarcale.

Il quarto capitolo, *Marginalità egemoniche: Leggenda privata di Michele Mari*, prosegue il discorso sulla paternità e sul maschile avviato nel capitolo precedente, collocandolo però in un contesto più strettamente contemporaneo. La scelta di accostare direttamente Mari a Busi, nonostante la distanza cronologica che separa le due opere (1984 e 2017), come si è già detto risponde a un'esigenza eminentemente tipologica: entrambe le scritture condividono una matrice autofinzionale e fanno della narrazione del sé uno strumento privilegiato di interrogazione identitaria, ma divergono radicalmente nelle modalità di messa in scena del desiderio, del rapporto con il padre

e della posizione assunta da chi scrive rispetto al maschile egemone. Se in *Seminario sulla gioventù* la crisi della paternità si intreccia a una soggettività omosessuale che rivendica il desiderio come forza costitutiva e antagonistica, *Leggenda privata* mette in scena una mascolinità segnata da un desiderio instabile e ambivalente verso il femminile, narrato però da una condizione di minorità e scarto rispetto al centro normativo. Il capitolo si apre con una riflessione sull'inattualità rivendicata da Mari, da intendersi non come rifiuto della contemporaneità, ma piuttosto come strategia estetica che ibrida spinte moderniste e posture postmoderne, evidente ad esempio nel folto apparato iconotestuale del romanzo. Dopo la presentazione dell'«isshgioman'zo con cui ti chonsgedi», l'analisi si concentra su alcune figure chiave dell'universo di Mari – il padre Enzo Mari, la madre Gabriela Ferrario e la misteriosa Donatella-Ivana-Loretta – per mostrare come il rapporto parentale e il dispositivo del doppio strutturino una rappresentazione del maschile fondata su ossessioni, subordinazioni e tentativi falliti di autorità. In una simile prospettiva, i margini cessano di coincidere con una singola categoria identitaria – come è il caso dell'omosessuale – e si configurano come uno spazio di pluralità, che include tutte le soggettività che si discostano dal centro pur restando inevitabilmente in relazione con esso. *Leggenda privata* diventa così uno strumento prezioso per osservare le trasformazioni del maschile in epoca ipercontemporanea: una mascolinità non egemone, ma ancora profondamente segnata dall'eredità patriarcale, che attraverso la scrittura autofinzionale tenta di rinegoziare il rapporto con il padre (quindi con l'autorità), con sé stessi e, infine, con il desiderio.

Proprio il desiderio costituisce il centro propulsore dell'ultimo capitolo, il quinto, intitolato «*Autoritratto di un mostro; anzi no*»: *Scuola di nudo di Walter Siti*. Pubblicato nel 1994, a dieci anni dall'esordio narrativo di Aldo Busi, *Scuola di nudo* rappresentò, per stessa ammissione di Siti, un vero e proprio “ordigno inesplosivo”, un esordio dirompente, la cui carica destabilizzante era legata tanto alla scabrosità dei temi affrontati quanto alla presunta veridicità delle vicende narrate, affidate alla voce di un Walter che, come l'autore, è un professore universitario originario di Modena. Solo nel

finale il lettore viene avvertito dello strano caso di omonimia tra il personaggio finzionale e l'autore reale. La serrata critica all'istituzione accademica funge da pretesto per una più ampia fenomenologia del desiderio, condotta attraverso l'analisi del culto dei nudi maschili, vero e proprio feticcio del protagonista. Personaggio minoritario per eccellenza, Walter elabora la propria identità maschile entro uno sfondo teorico segnato dallo gnosticismo e da una concezione del realismo letterario coerente con le posizioni critiche dello stesso Siti. La sua mascolinità, pur marginale, non apre tuttavia a una messa in crisi del modello patriarcale; al contrario, finisce per minare dall'interno i tentativi di elaborazione di un maschile alternativo, rivelandone le contraddizioni strutturali. Quella messa in scena da Siti è una mascolinità marginale che, nella piena consapevolezza della distanza dal modello normativo, tende a recuperare e interiorizzare le stesse logiche che la escludono, riducendo il confronto con il potere a una resa dei conti destinata a rivelarsi fallimentare. Il capitolo si apre con alcune premesse critiche, attraverso la rilettura di tre interventi pubblicati tra il 1995 e il 1999 che colsero immediatamente gli elementi di maggiore innovazione del romanzo; prosegue con un paragrafo dedicato alle posizioni del Siti critico, in particolare alle riflessioni sul realismo impossibile e sulla nozione di realismo gnostico, che costituisce la cornice metodologica dell'analisi; infine, la sua parte conclusiva è riservata allo studio delle mascolinità *de-formanti* messe in scena nel testo, mediante l'analisi del rapporto tra Walter e i culturisti, un approfondimento sul desiderio fondato su una rilettura del concetto di *catessi* in Connell, e l'esame dei personaggi del Cane, antagonista del romanzo, e delle due figure amate, pur per ragioni differenti, Bruno e Ruggero.

Nel loro insieme, i cinque capitoli di questo elaborato delineano un percorso che, pur articolandosi attorno a nuclei tematici distinti, mantiene una forte coerenza interna ed è fondato sull'idea che la mascolinità, nella letteratura italiana contemporanea, non offra modelli stabili, ma esponga piuttosto zone di frattura e di opacità. Questa *Introduzione* intende dunque rendere conto del percorso compiuto: una ricerca che, pur

muovendo da un progetto iniziale definito, ha individuato il proprio baricentro teorico nel corso dell'analisi, lasciandosi interrogare dai testi e accettando di rimettere in discussione alcune ipotesi di partenza. Più che offrire definizioni conclusive della mascolinità, il lavoro si propone di mostrarne le aporie, nella convinzione che sia proprio in questi punti di crisi che la letteratura continua a esercitare la propria funzione critica.

Capitolo I.

Mascolinità, potere, differenza

1. *La volontà di sapere: che cos'è la mascolinità?*

Che cos'è la mascolinità? La domanda, apparentemente semplice, apre a una complessità teorica che non può essere elusa e che attraversa l'intero Novecento letterario. Interrogare la mascolinità significa infatti mettere in discussione un insieme di pratiche, rappresentazioni e dispositivi simbolici che hanno a lungo goduto di uno statuto di invisibile evidenza: il presente lavoro intende mettere in dialogo le metodologie proprie della critica letteraria – come l'analisi testuale – con quelle più recenti degli studi sulla mascolinità, nel tentativo di circoscrivere, nelle sue connotazioni pratiche, le configurazioni identitarie del maschile.

Per avviare questo percorso è necessario tornare a un testo fondativo del pensiero novecentesco sugli studi di genere: *Le deuxième sexe* (1949) di Simone de Beauvoir. Inserita, com'è noto, nel contesto dell'esistenzialismo francese e profondamente segnata dal dialogo con Sartre, l'opera introduce un cambiamento concettuale destinato a produrre effetti di lunga durata, ben oltre l'ambito specificamente filosofico. Quando de Beauvoir afferma che «donna non si nasce, piuttosto lo si diventa»¹, non propone ancora una teoria femminista nel senso pienamente sviluppato che il termine assumerà nei decenni successivi, ma inaugura una prospettiva sicuramente inedita: l'identità femminile non è un dato biologico innato, ma un costrutto sociale e culturale forgiato attraverso esperienze, educazione e ruoli imposti dalla società. È il discorso prodotto dalla storia a imporre ruoli, funzioni e gerarchie che finiscono per delimitare lo spazio di libertà del soggetto femminile. “Diventare donna” significa allora fare esperienza, in forma attiva o passiva, di tali vincoli,

¹ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 271.

aprendo al tempo stesso alla possibilità di una compiuta emancipazione attraverso l'autonomia e la scelta.

Quasi venti anni dopo, nel saggio *Tout compte fait* (1972), l'autrice francese concludeva così il suo ragionamento, ampliandone la portata: «la mia tesi è esatta e dovrebbe solo essere completata: Non si nasce uomo, lo si diventa»². Con questa formulazione, de Beauvoir prendeva progressivamente le distanze da quelle letture della sessualità ancora legate a una concezione strutturante dell'inconscio e dello sviluppo psicosessuale – eredità riconducibile, seppur in forme poco ortodosse, al paradigma freudiano – per insistere invece sul carattere storico, sociale e relazionale dell'identità di genere. Il genere viene così pensato come un processo *in fieri*, dinamico e situato, piuttosto che come l'esito di una determinazione originaria³. Una simile concezione dell'identità di genere contiene in sé il nucleo di ogni ricerca che voglia interrogare criticamente il genere e rende visibile, seppur in filigrana, la presenza di norme e precetti sociali che stabiliscono cosa è maschile e cosa è femminile.

Se non si nasce uomini ma lo si diventa, sarà necessario allora comprendere il funzionamento di tale processo e della differenziazione tra le costruzioni identitarie del maschile e del femminile. Nel tentativo di giustificare la superiorità dell'uno e non dell'altro, l'argomentazione più frequente riguarda la differenza anatomica tra i due sessi sancita da una serie di caratteristiche biologiche definibili sin dalla nascita, come il funzionamento degli ormoni, il codice genetico, gli attributi sessuali etc. Tuttavia, diversi studi hanno dimostrato il contrario, evidenziando la sussistenza di molteplici possibilità nella caratterizzazione del genere e l'impossibilità di classificare il sesso biologico mediante uno schema binario⁴. In *Masculinities* (1995), uno dei volumi

² S. de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972, p. 497. Per la traduzione, cfr. Manuela Spinelli (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, in «Narrativa», n. 40, 2018, p. 7.

³ Per una più ampia trattazione del passaggio tra psicoanalisi empirica di stampo freudiano a quella esistenziale, nonché una migliore contestualizzazione dell'evoluzione degli approcci utilizzati nello studio dei generi e della sessualità, cfr. Raewyn Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 27 e sgg.

⁴ Sul sesso come risultato di pratiche sociali, piuttosto che come dato biologico immediatamente evidente, oltre al già citato *Maschilità*, cfr. Suzanne J. Kessler, Wendy McKenna (a cura di), *Gender: An Ethnomethodological Approach*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

apripista dei *Men's Studies*, la sociologa australiana Raewyn Connell ha riflettuto proprio sul carattere sessuato delle scienze contemporanee, comprese la sociologia e la biologia, denunciando la fallacia di un metodo che ha incorporato in sé una sorta di gerarchia culturale precostituita tra i due generi⁵.

Su questa scia possiamo leggere quanto scritto pochi anni dopo da Pierre Bourdieu ne *Il dominio maschile* (1998), secondo cui «la definizione sociale degli organi sessuali [...] è il prodotto di una costruzione operata a costo di una serie di scelte orientate o, meglio, attraverso l'accentuazione di certe differenze e la scotomizzazione di talune similitudini»⁶. Bourdieu struttura le gerarchie tra i sessi nei termini di una violenza simbolica che si genera a partire dal cosiddetto *paradosso della doxa*, «il fatto cioè che l'ordine del mondo così com'è, con i suoi sensi unici o vietati, in senso proprio e figurato, i suoi obblighi e le sue sanzioni, venga più o meno rispettato»⁷. Secondo lo studioso, l'ordine che regola la divisione sociale e sessuale del lavoro non trova il proprio fondamento nella riproduzione biologica, ma in una costruzione arbitraria del biologico che trasforma il corpo maschile e femminile in principio di legittimazione dell'ordine androcentrico. In questo senso, la cosiddetta *sociodicea maschile* si fonderebbe su un duplice movimento: «legittima un rapporto di dominio inscrivendolo in una natura biologica che altro non è per parte sua se non una costruzione sociale naturalizzata»⁸.

Il dominio maschile si configura quindi nella costruzione simbolica del corpo biologico⁹ e si presenta da un lato nella subalternità dei soggetti femminili lungo tutta la storia dell'Occidente, dall'altro nel rifiuto dei soggetti non allineati alla norma egemonica a partire principalmente dal XVIII secolo. In questa prospettiva, la

⁵ Cfr. R. Connell, *Maschilità*, cit., pp. 3 e sgg.

⁶ Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 23.

⁷ Ivi, p. 7.

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ L'analisi di Bourdieu, seppur indirizzata al funzionamento di certe pratiche di dominio maschile nelle società occidentali, si avvale anche di un interessante *case study*, cioè quello dei contadini berberi della Cabilia. L'indagine permette quindi di verificare le fondamenta di una società androcentrica anche laddove non sussistono dinamiche tipiche delle società occidentali.

mascolinità emerge non come un dato naturale, ma come un prodotto storicamente situato e culturalmente negoziato e pertanto rappresenta un terreno fertile per analisi interdisciplinari che rivelino le strutture di potere sottese alle costruzioni identitarie di genere.

1.1. Mascolinità tra relazioni e gerarchie

Giulio Iacoli ha recentemente proposto un'interessante definizione della parola "uomo" nel suo *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati* (2023):

Concepito [...] come significante non marcato e plurale, stabilmente volto a includere uomini e donne nella sua categoria di "universale umano, specifico", o norma "talmente potente e indiscussa da restare opaca, senza definizione", 'uomo' non ha, dalla sua, un'immediata percepibilità e riconoscibilità sotto il profilo del genere. Il maschile non viene a essere immediatamente osservato in quanto componente parziale dell'umanità, individuata e attraversata, in realtà, da significative implicazioni e relazioni, e ciò non porterebbe a individuare elementi di grande rilevanza al suo interno, ideali e comportamenti predominanti e forme di mascolinità divergente e/o subalterna, come pure, nel confronto con il femminile, tratti identificativi problematici e enormemente variabili, nel tempo, nelle culture e nei contesti presi in esame¹⁰.

Iacoli sottolinea che la parola "uomo" non è percepita come un indicatore immediato di genere, ma piuttosto come un significante "non marcato", che si presenta come neutro e universale. Questa osservazione è cruciale per comprendere come la mascolinità sia naturalizzata nel linguaggio e nella cultura dominante: l'uomo si configura come un'istanza universale che non viene interrogata, mentre il femminile è costantemente definito in relazione a lui. Tale dinamica contribuisce a costruire la mascolinità come l'unica forma di umanità piena e completa, con la donna relegata a una posizione di alterità.

¹⁰ Giulio Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2023, pp. 23-24. Il primo virgolettato è da attribuire a Sandro Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004, p. 19; il secondo a Chiara Volpato, *Psicosociologia del maschilismo*, Bari, Laterza, 2013, p. 4.

Dal punto di vista teorico, sono due le questioni da analizzare: la *componente relazionale* della mascolinità – si è uomini di fronte a sé stessi, agli altri uomini e all’*altro da sé*¹¹ – e la *parzialità* del soggetto maschile; in altri termini, la mascolinità appare come una rappresentazione artificiosa del sé in dialogo con la società e con gli *altri*. La componente relazionale, aggiunge Manuela Spinelli, «ha prima di tutto una dimensione diacronica: non esiste un’unica mascolinità»; i modelli di riferimento, infatti, «cambiano a seconda delle epoche storiche e dei contesti considerati. Il genere è storicamente contingente». Ciò permette di riflettere, inoltre, sulla dimensione sincronica del maschile, a sancire «la coesistenza di una pluralità di mascolinità in uno stesso luogo e tempo» che interagiscono costantemente con la società¹².

È possibile individuare una componente relazionale interna e una componente relazionale esterna, all’interno di un quadro interpretativo che, in questa fase, assume ancora il genere secondo una logica prevalentemente binaria¹³. Quella interna è indirizzata alla costruzione della mascolinità attraverso il confronto con i propri pari, in un processo che inizia a radicarsi dai primi anni di vita e dura pressoché tutta la vita, e tende a delinarsi soprattutto nella forma di *male bonding*, «una condotta acquisita e istituzionalizzata grazie alla quale gli uomini riconoscono e rinforzano l’appartenenza di un altro uomo al genere maschile e grazie alla quale si ricordano a vicenda che non sono nati donne»¹⁴. La componente relazionale esterna, invece, non si limita al solo polo maschile ma si estende altresì a quello femminile, inteso non come soggetto autonomo e intero, bensì come una sorta di specchio nel quale riflettersi, cioè

¹¹ Per Bourdieu «la virilità deve essere convalidata dagli altri uomini, nella sua verità di violenza attuale o potenziale, e certificata dal riconoscimento dell’appartenenza al gruppo dei “veri uomini”. Molti riti di istituzione, scolastici e militari soprattutto, comportano vere e proprie prove di virilità orientate verso il rafforzamento delle solidarietà virili». Quella di virilità è infatti una «nozione eminentemente *relazionale*, costruita di fronte e per gli altri uomini e contro la femminilità, in una sorta di *paura* del femminile, e innanzitutto in se stessi» (P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., rispettivamente p. 64 e 65).

¹² Cfr. M. Spinelli, *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 12 e sgg.

¹³ Tale impostazione binaria è qui adottata in funzione descrittiva e verrà successivamente problematizzata attraverso prospettive non binarie e *queer*.

¹⁴ John Stoltenberg, *Toward Gender Justice*, in Jon Snodgrass (a cura di), *For men against Sexism*, Albion, Times Change Press, 1977, p. 75 (la traduzione è ancora una volta in M. Spinelli, *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 13).

l'altro da sé da cui bisogna distinguersi perché alieno e parziale, se non addirittura insufficiente. In effetti, come già notato da de Beauvoir, «l'umanità è maschile e l'uomo definisce la donna non in quanto tale ma in relazione a se stesso; non è considerata un essere autonomo. [...] Egli è il Soggetto, l'Assoluto, lei è l'Altro»¹⁵.

Nel *Pensiero femminista* (1999), Adriana Cavarero aggiunge che «l'altra non è veramente l'altra, bensì appunto l'altra a partire da lui e per lui. È un'altra senza una parola o una immagine propria»¹⁶. Questo meccanismo simbolico e relazionale trova riscontro anche in letteratura: Virginia Woolf osserva, ad esempio, come le donne servano «da specchi con il magico e delizioso potere di riflettere la figura dell'uomo due volte più grande rispetto alla sua dimensione naturale»¹⁷, suggerendo che la loro funzione principale è quella di confermare e amplificare il potere e la centralità dell'uomo. In termini sociologici, Pierre Bourdieu spiega che il dominio maschile «finisce col porre le donne in uno stato permanente di insicurezza corporea o, meglio, di alienazione simbolica: le donne esistono innanzitutto per e attraverso lo sguardo degli altri, cioè in quanto *oggetti* accoglienti, attraenti, disponibili»¹⁸. L'analisi congiunta di queste prospettive letterarie e teoriche consente di comprendere come la mascolinità si costruisca in relazione all'alterità femminile, la quale è al contempo specchio e conferma del potere maschile.

La componente relazionale esterna è forse la dinamica meglio approfondita dagli studi di genere, poiché manifestandosi esplicitamente nella vita di tutti i giorni è già da tempo oggetto di studi dei *Women's Studies*. L'oggetto di questa ricerca, tuttavia,

¹⁵ S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 16.

¹⁶ Adriana Cavarero, *Il pensiero femminista. Un approccio teoretico*, in A. Cavarero, Franco Restaino (a cura di), *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999, p. 120.

¹⁷ «Questo serve in parte a spiegare la necessità che così spesso gli uomini hanno delle donne. E serve a spiegare anche per quale motivo gli uomini si agitano tanto se criticati da una donna; quanto per lei sia impossibile dir loro questo libro è brutto, questo dipinto è debole, o qualsiasi altra cosa, senza arrecare più dolore e stimolare più rabbia di quanta ne arrecherebbe un uomo rivolgendo le stesse critiche. Perché se la donna comincia a dire la verità, la figura nello specchio rimpicciolisce; la sua adeguatezza alla vita si riduce. Come potrebbe continuare a dare giudizi, a civilizzare indigeni, promulgare leggi, scrivere libri, vestirsi alla moda e tenere discorsi durante i banchetti, senza potersi vedere, almeno a colazione e a cena, grande il doppio rispetto alla sua reale stazza?» (Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Garzanti, 2020, p. 33, edizione digitale).

¹⁸ P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., p. 80.

sono le dinamiche interne del maschile nella relazione che si costituisce tra *pari* – o *presunti pari* – e nella distribuzione dei rapporti di potere tra quegli uomini che rivestono una posizione egemonica e quelli invece confinati al margine. Si tratta allora di lavorare alle relazioni *orizzontali*, cioè gli attributi comuni alla nozione di mascolinità, e a quelle *verticali*, che riguardano le gerarchie istituite tra gli uomini.

1.2. Sessualità e potere

Con il termine potere mi sembra che si debba intendere innanzitutto la molteplicità dei rapporti di forza immanenti al campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione; il gioco che attraverso lotte e scontri incessanti li trasforma, li rafforza, li inverte¹⁹.

Così Michel Foucault scriveva nel primo volume della *Storia della sessualità, La volontà di sapere* (1976), con l'obiettivo di indagare lo statuto ontologico della sessualità e il suo rapporto con le dinamiche di potere nelle società occidentali moderne²⁰. La parola "potere" è spesso associata alla sfera del maschile e il suo esercizio si manifesta anche attraverso la regolazione della sessualità e dei corpi. In altre parole, la sessualità esemplifica desideri individuali ed è un dispositivo culturale attraverso il quale le società producono discorsi che definiscono ciò che è consentito o proibito, costruendo al contempo le categorie di mascolinità e femminilità. In questo senso, la sessualità diventa uno strumento fondamentale per la costruzione e il mantenimento delle relazioni di potere legate al genere: secondo Foucault,

[...] non bisogna descrivere la sessualità come una pressione recalcitrante, estranea per natura e ribelle per necessità a un potere che, dal canto suo, si consuma nel tentativo di sottometterla [...]. Essa appare piuttosto come un punto di passaggio particolarmente denso per le relazioni di potere: fra uomini e donne, fra giovani e vecchi, fra genitori e figli²¹.

¹⁹ Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2024, p. 82. Le relazioni di potere, inoltre, «sono contemporaneamente intenzionali e non soggettive» e pertanto sono esercitate attraverso «una serie di intenti e di obiettivi» (ivi, p. 84).

²⁰ Il secondo e il terzo volume della *Storia della sessualità, L'uso dei piaceri e la cura di sé*, sono stati pubblicati nel 1984; *Le confessioni della carne* è stato invece pubblicato postumo nel 2018.

²¹ M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., pp. 91-92.

Il suo ragionamento prosegue così: «se si prendono questi ultimi tre secoli nelle loro trasformazioni continue, [...] intorno ed a proposito del sesso c'è stata una vera e propria esplosione discorsiva»²². Al contempo,

Non solo si è allargato il campo di ciò che si poteva dire del sesso e costretto gli uomini ad estenderlo sempre di più, ma soprattutto si è innestato sul sesso il discorso, secondo un dispositivo complesso e con effetti svariati, che non può esaurirsi nel semplice riferimento ad una legge di proibizione. Censura del sesso? Si è costituito piuttosto un dispositivo per produrre sul sesso discorsi, sempre più discorsi, suscettibili di funzionare e di produrre effetti nella sua stessa economia²³.

Il discorso foucaultiano è rivolto tanto alla sessualità quanto alla corporalità e di fatto non si limita alla sola storia della sessualità, ma ne dimostra la rilevanza nei discorsi – i dispositivi di produzione di verità – delle società moderne occidentali. Detto altrimenti, a essere chiamato in causa è il *bio-potere*, ovvero un meccanismo volto alla regolamentazione e alla gerarchizzazione della vita che utilizza la costruzione dei corpi e della sessualità come dispositivi strategici di controllo sociale e normalizzazione. A questo punto possiamo chiederci «in che modo, nelle società occidentali moderne, la produzione di discorsi cui si è attribuito (almeno per un certo periodo di tempo) un valore di verità è legata ai vari meccanismi ed istituzioni di potere?»²⁴; e – per allineare l'argomentazione foucaultiana agli studi sulla mascolinità – potremmo aggiungere: in che modo la mascolinità, intesa come un elemento normativo del sé in contrasto rispetto all'*altro*, si lega al potere in epoca contemporanea? Come si conserva tale potere e quali sono i meccanismi utilizzati per la sua diffusione?²⁵ Per rispondere, si rende necessario operare in chiave decostruttiva

²² Ivi, p. 19.

²³ Ivi, p. 25.

²⁴ Ivi, p. 8.

²⁵ Foucault indica la strada da percorrere negli studi di genere e nel nostro caso negli studi sulla mascolinità: l'obiettivo, infatti, è «definire le strategie di potere che sono immanenti a questa volontà di sapere. A partire dal caso preciso della sessualità, costituire l'«economia politica» di una volontà di sapere» (ivi, p. 68).

e trovare gli strumenti per individuare il modello dominante e capirne il funzionamento.

Innanzitutto, Foucault riflette sulla proliferazione dei discorsi sulla sessualità dal XVII secolo in poi, il cui obiettivo era la definizione e il consolidamento delle basi del sistema sociale borghese. Se in età moderna l'esercizio del potere funziona da elemento classificatorio degli individui, in epoca contemporanea esso si trasforma in un elemento di tipo repressivo²⁶: ne deriva che la conoscenza dei dispositivi sessuali rientra in una strategia di potere e non è determinata da un unico gruppo sociale, ma si genera da una serie di relazioni mobili e incontrollabili. La necessità di rendere la sessualità un dispositivo di conoscenza nasce perché le società moderne hanno iniziato a regolare il proprio funzionamento sulla riproduzione della vita umana, da intendersi non nella sua dimensione biologica ma come forza produttrice in un sistema capitalista: più semplicemente, dalla vita dipende la salvaguardia della specie, nonché il suo futuro.

A ben vedere, tale schema riproduce parimenti le dinamiche di potere interne alla mascolinità: ad una codificazione sempre più stringente della norma virile corrisponde l'ipotesi di una crisi della mascolinità. I due ambiti, cioè norma virile e crisi della mascolinità, restano pressoché invariati, e dunque quanto più è necessario difendere il modello egemonico, tanto più si parla di una presunta crisi del maschile. Tra i vari elementi di novità degli ultimi due secoli spicca però l'emergere di *sessualità periferiche*²⁷ non allineate con la norma preesistente. Ne è un esempio la distinzione tra il sodomita e l'omosessuale:

L'omosessualità è apparsa come una delle figure della sessualità quando è stata ricondotta dalla pratica della sodomia ad una specie di androginia interiore, un ermafroditismo dell'anima. Il sodomita era un recidivo, l'omosessuale ormai è una specie. [...] La meccanica del potere che dà la caccia a tutto quest'universo disparato non pretende di sopprimerlo

²⁶ Cfr. *ivi*, cit., p. 15.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 40; la definizione di sessualità periferiche mi sembra pertinente con l'oggetto della nostra ricerca e rievoca non solo l'omosessualità, ma tutto ciò che è periferico rispetto al virile propriamente inteso.

dandogli una realtà analitica, visibile o permanente: essa lo fa entrare nei corpi, insinuarsi dietro i comportamenti, ne fa un principio di classificazione e d'intellegibilità, lo costituisce come ragion d'essere ed ordine naturale del disordine. Esclusione di queste mille sessualità aberranti? No, specificazione purtroppo, solidificazione regionale di ciascuna di esse. Si tratta, disseminandole, di diffonderle nel reale e d'incorporarle all'individuo²⁸.

Sono quattro le strategie messe in atto in epoca moderna per sviluppare dispositivi di sapere e di potere in relazione alla sessualità: *isterizzazione del corpo della donna, pedagogizzazione del sesso del bambino, socializzazione delle condotte procreatrici e psichiatrizzazione del piacere perverso*; dispositivi che danno vita rispettivamente a quattro soggetti di notevole interesse, cioè la donna isterica, il bambino masturbatore, la coppia malthusiana e l'adulto perverso²⁹. La patologizzazione di alcuni di questi atteggiamenti – è il caso della donna isterica o dell'adulto perverso – permette di postulare una norma e di separare i presunti soggetti "normali" da quelli "diversi", periferici, subalterni o marginali.

1.3. Dalla confessione alla scrittura del sé

Se la sessualità è definita dal potere, essa non va considerata come semplice espressione di desideri individuali, ma come un insieme di relazioni normative e gerarchiche che producono e stabiliscono verità sociali. D'altro canto, i discorsi sulla sessualità non si suddividono rigidamente in dominanti e dominati, ma formano un intreccio complesso di dispositivi in relazione reciproca: Foucault, infatti, ritiene che «i discorsi [...] non sono sottomessi al potere» ma bisogna «ammettere un gioco complesso ed instabile in cui il discorso può essere contemporaneamente strumento ed effetto di potere, ma anche ostacolo, intoppo, punto di resistenza ed inizio di una strategia opposta»³⁰.

²⁸ Ivi, p. 43.

²⁹ Cfr. ivi, p. 92 e sgg.

³⁰ Ivi, p. 90.

In questo quadro, la confessione assume un ruolo centrale: secondo Foucault, «la confessione della verità si è iscritta nel seno delle procedure d'individualizzazione da parte del potere»; la società moderna, infatti, «rompendo con le tradizioni dell'*ars erotica*, si è data una *scientia sexualis*» e «ha perseverato nel compito di produrre discorsi veri sul sesso, e questo adattando, non senza difficoltà, la vecchia procedura della confessione alle regole del discorso scientifico»³¹. La confessione quindi, più che semplice atto morale o religioso, può rappresentare un meccanismo di potere attraverso cui l'individuo viene reso "intellegibile" e inserito in relazioni normative, producendo effetti concreti sulle gerarchie sociali e sui ruoli di genere.

A ben vedere, una simile funzione era già stata messa in scena, in forma letteraria, da Rousseau nelle *Confessioni* (1782). In questo caso, la rivelazione delle proprie colpe e delle proprie vergogne risponde a un'esigenza di autoanalisi e come strategia di autenticazione del discorso autobiografico: confessare ciò che è riprovevole – si pensi al celebre episodio del furto³² – diventa la garanzia stessa della sincerità del narratore. La confessione costruisce così un patto di attendibilità con il lettore, anticipando sul piano narrativo quel nesso tra verità, soggettivazione e potere che Foucault avrebbe successivamente descritto in termini teorici.

Un simile meccanismo trova un terreno privilegiato nella letteratura contemporanea autofinzionale, in cui i personaggi, attraverso narratori che coincidono con la loro stessa voce e che si presentano come instabili, inaffidabili o contraddittori, espongono porzioni della loro biografia: la finzionalità, lungi dall'essere un semplice artificio estetico, costituisce così il dispositivo attraverso cui la verità personale può essere articolata, mediata e resa narrativamente accessibile. Per Lorenzo Marchese:

³¹ Ivi, p. 54, 63 e sgg.

³² Nelle *Confessioni* Rousseau rievoca un episodio avvenuto durante la giovinezza quando, impiegato come domestico presso Madame de Vercellis a Torino, ruba un nastro. Scoperto, per sottrarsi alla punizione, accusa ingiustamente Marion, una giovane serva che viene così umiliata per il gesto. Rousseau ne riconosce retrospettivamente la gravità morale, insistendo sulla viltà della menzogna e sul senso di colpa che lo ha accompagnato per tutta la vita: l'episodio è dunque emblematico della confessione come strategia narrativa di autenticazione del sé, in cui la vergogna non è occultata, ma esibita come garanzia di verità; cfr. in particolare Jean Jacques Rousseau, *Le confessioni*, in Id., *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze, Sansoni, 1993, pp. 792-794.

L'autofiction (o autofinzione, nel corrispettivo italiano) è una forma contemporanea di scrittura in prosa, che nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lungo corso: la scrittura del sé (che comprende uno spettro di generi che vanno dall'autobiografia al diario) e quella di finzione [...]. Il risultato è un testo di aspetto autobiografico segnato dalla coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio e da un'esibita autenticità, che però a una lettura attenta rivela che la materia della storia è da interpretarsi come falsa³³.

La pratica autofinzionale consente di esprimere verità scabrose, quasi come se lo scrittore, situandosi in una posizione minoritaria, cercasse l'assoluzione rispetto ai meccanismi di potere che regolano la società. Storicamente, questa dinamica si colloca all'interno di una *metamorfosi nella letteratura* individuata da Foucault, perché dal piacere tradizionale «di raccontare e di ascoltare, che era centrato sul racconto eroico o meraviglioso delle “prove” di bravura o di santità, si è passati» in epoca contemporanea «ad una letteratura finalizzata al compito infinito di far sorgere dal fondo di se stessi, fra le parole, una verità che la forma stessa della confessione fa intravedere come inaccessibile»³⁴.

In questo primo paragrafo si è dunque delineata una mappatura iniziale delle relazioni tra genere, mascolinità e scrittura, prendendo come riferimento la critica foucaultiana alla sessualità e ai dispositivi di conoscenza in epoca moderna e contemporanea. La pratica della confessione, trasferita dall'ambito religioso alla narrativa, diventa strumento attraverso cui è possibile costruire la propria verità in relazione a gerarchie e norme sociali. Sarà ora necessario definire con più nettezza le modalità attraverso le quali questo discorso si può applicare ad una teoria della letteratura e soprattutto a un'interpretazione in chiave di genere del discorso letterario. Prima di farlo, però, è utile presentare una panoramica del campo di studi in cui questa tesi si inserisce, quello dei *Masculinity Studies*.

³³ Lorenzo Marchese, *L'autofiction*, in Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci editore, 2021, p. 183.

³⁴ M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., p. 55.

2. I *Men's Studies*: stato dell'arte

2.1. I *Men's Studies*

Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, sulla scia della *second wave* femminista e delle emergenti istanze post-strutturaliste, negli ambienti accademici statunitensi iniziò a diffondersi un nuovo ambito di ricerca interessato al maschile e alle mascolinità. Il movimento prese il nome di *Men's Studies* e, se in un primo momento agiva in controtendenza ai *Women's Studies*, nel tentativo di ristabilire il primato maschile a fronte di una presunta crisi della mascolinità, dagli anni Novanta in poi, complice un quadro teorico sempre più solido, i *Men's Studies* hanno iniziato ad essere una parte integrante dei *Gender Studies*³⁵.

Tra le prime pubblicazioni di riferimento si segnalano gli studi pionieristici di Jack Sawyer (*On Male Liberation*, 1970), Warren Farrell (*The Liberated Men*, 1974) e Marc Fasteau (*The Male Machine*, 1975)³⁶, tutti in debito con le riflessioni critiche sul capitalismo e sulla società di massa di Herbert Marcuse, autore di *One Dimensional Man* (1964)³⁷. In Italia una ricostruzione storica delle prime pubblicazioni riconducibili ai *Men's Studies* è offerta da Claudio Vedovati, che nel saggio *Tra qualcosa che mi manca e qualcosa che mi assomiglia* (2007) analizza la riflessione sul maschile tra genere e storia nel contesto nazionale³⁸.

Nell'ambito di questa ricerca, a fronte di un dibattito terminologico ancora aperto e sulla scia di alcune recenti pubblicazioni sul tema, si è scelto di utilizzare la parola

³⁵ Cfr. Terry Eagleton, *The Significance of Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 30; cfr. altresì Anna De Biasio, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», XXII, 61, 2010, pp. 9-10.

³⁶ Cfr. Jack Sawyer, *On Male Liberation*, Know, Pittsburgh, 1970; Warren Farrell, *The Liberated Men*, New York, Bantam Books, 1974; Marc Feigen Fasteau, *The Male Machine*, New York, Doll, 1975.

³⁷ Cfr. Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1999. Per un approfondimento delle implicazioni per i *Men's Studies*, cfr. Elisabetta Ruspini, *Chi ha paura dei men's studies?*, in «AboutGender», vol. 1, n. 1, 2012, p. 40.

³⁸ Claudio Vedovati, *Tra qualcosa che mi manca e qualcosa che mi assomiglia. La riflessione maschile in Italia tra men's studies genere e storia*, pp. 127 e sgg., in Elena Dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Torino, Utet, 2007.

mascolinità. Se da un lato a ragione Anna De Biasio scrive che la parola *maschilità* «permette di mantenere una certa neutrale apertura, evitando di inscrivere nell'oggetto dell'indagine un contenuto o giudizio preventivo, che svolge già una sottile azione normativa»³⁹, è altresì vero che il sostantivo *mascolinità* esprime compiutamente il prodotto di una codificazione culturale ormai pienamente legittimata: a essere messo in discussione non è il dato biologico ma la costruzione discorsiva operata sul maschile. Più semplicemente, una ricerca che ha come obiettivo la critica ai meccanismi di potere intrinseci alle dinamiche di genere maschile e all'ordine simbolico patriarcale, è da rivolgersi alle modalità – relazionali e non – attraverso le quali si è riusciti a edificare delle strutture normative ed egemoniche divenute nel tempo *naturali*.

Inoltre, come nota anche Iacoli, «le ricerche degli ultimi anni, fra le diverse discipline, paiono aver eletto 'mascolinità', di uso più comune e in ogni caso traduzione non solo consentita, ma in sé irreprensibile, dell'inglese *masculinity*, a termine di riferimento»⁴⁰. Analogamente, Manuela Spinelli specifica che il termine *maschilità* tende a evocare sfumature più biologiche, mentre *mascolinità* privilegia la dimensione culturale: indica cioè un insieme di caratteristiche storicamente e socialmente costruite che definiscono il genere maschile senza riferirsi strettamente al sesso anatomico⁴¹. Nondimeno, si aggiunga che alla definizione *Men's Studies* è ormai preferita quella di *Masculinity Studies*, per indicare con più nettezza il soggetto di interesse di questo campo di studi, e cioè non il maschio in senso stretto ma la *mascolinità* con le sue implicazioni di carattere socioculturale.

Diverse sono state le obiezioni sollevate contro un campo di studi dedicato principalmente alla *mascolinità*. Si pensi, ad esempio, alla domanda rivolta da una collega allo studioso Peter Filene durante un congresso del 1982 dedicato alla storia degli uomini: «Ma cosa intendi quando dici che ti occupi di "men's history"? [...] Non

³⁹ A. De Biasio, *Studiare il maschile*, cit., p. 10.

⁴⁰ G. Iacoli, *Mascolinità in gioco*, cit., p. 10.

⁴¹ Cfr. M. Spinelli, *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 8-9.

è forse stata *tutta* la storia, dopo tutto, una storia che si è occupata di uomini?»⁴². Non è poi da sottovalutare il fatto che i primi studi sulla mascolinità erano nati in risposta alla forte affermazione delle rivendicazioni femministe degli anni Sessanta e Settanta⁴³, con l'intento – talvolta esplicito, talvolta implicito – di riabilitare un soggetto maschile che tali rivendicazioni avevano contribuito a smascherare e mettere in crisi⁴⁴. Solo in un secondo momento, nel corso degli anni Ottanta, questo ambito di ricerca ha trovato una più solida collocazione all'interno del più ampio dibattito sul genere, intrecciandosi con l'emergere di una critica decostruzionista e, successivamente, dei *Queer Studies*. In questo quadro si collocano i contributi teorici di studiose come Teresa de Lauretis, Judith Butler e Rosi Braidotti, che hanno svolto un ruolo decisivo nel ridefinire i presupposti epistemologici degli studi di genere e nel precisarne l'orizzonte teorico, tanto nella prospettiva femminile quanto in quella maschile. All'opposizione binaria di matrice essenzialista e strutturalista tra uomo e donna e sesso e genere, si è così progressivamente sostituita una concezione della realtà come campo complesso, instabile e relazionale. Sebbene il lavoro critico svolto negli ultimi decenni abbia contribuito a mettere in discussione molte delle obiezioni inizialmente rivolte a questi studi, il loro statuto teorico e la loro legittimazione all'interno del canone accademico restano tuttora oggetto di dibattito.

Le principali esperienze annoverabili nel campo dei *Men's Studies* sono da ricondurre principalmente a due studiosi: da un lato, la già citata Raewyn Connell ha elaborato il

⁴² Lo scambio di battute è riportato da Sandro Bellassai, *La storia invisibile*, in Cesarina Casanova, Vincenzo Lagioia (a cura di), *Genere e Storia: percorsi*, Bologna, Bononia University Press, 2014, p. 277. Già nel 1979 Peter Stearns, professore presso la George Mason University, avanzava provocatoriamente lo stesso dubbio: «[...] perché abbiamo bisogno della storia degli uomini? Non la conosciamo già questa storia?» (Peter Stearns, *Be a Man! Males in Modern Society*, New York, Holmes and Meier, 1979, p. 2). Per una panoramica sul dibattito inerente la legittimità degli studi sulla mascolinità, cfr. Claudio Vedovati, *Tra qualcosa che mi manca e qualcosa che mi assomiglia*, cit., p. 127 e sgg.

⁴³ Si pensi, ad esempio, alla fioritura di corsi e dipartimenti di *Women's Studies* nell'Accademia statunitense (cfr. A. De Biasio, *Studiare il maschile*, cit., p. 13).

⁴⁴ È il caso del già citato volume di Marcuse, *One Dimensional Man*. Più voci hanno inoltre denunciato il rischio intrinseco ai *Men's Studies* di perpetrare dinamiche di potere attraverso una presunta decostruzione del soggetto maschile ai danni delle donne e dei soggetti marginali. Sul tema, cfr. Tom Digby (a cura di), *Men Doing Feminism*, New York-London, Routledge, 1998; A. De Biasio, *Studiare il maschile*, cit., p. 17 e sgg.

concetto di “mascolinità egemone” – intesa come configurazione dominante che struttura gerarchie di genere attraverso pratiche sociali dinamiche – in opere come *Gender and Power* (1987)⁴⁵ e *Masculinities*, rivoluzionando gli studi di genere e fornendo strumenti per analizzare le modalità attraverso cui il potere maschile si riproduce simbolicamente; dall’altro, Michael Kimmel, nel suo *Manhood in America* (1996)⁴⁶, esplora in aperto dialogo con le teorie di Connell l’evoluzione storica della mascolinità americana, riflettendo sui fattori economici, razziali e sociali che hanno contribuito alla sua costruzione culturale, attraverso un approccio che Anna Di Biasio attribuisce alla «maschilità autoriflessiva»⁴⁷, che invita gli uomini a interrogare (e quindi individuare) i propri privilegi.

A questi contributi fondativi si affianca una produzione critica sempre più articolata, che negli ultimi decenni ha esteso l’indagine sulle mascolinità a una pluralità di contesti disciplinari. Ne è testimonianza il *Routledge International Handbook of Masculinity Studies* (2020), curato da Lucas Gotzén, Ulf Mellström e Tamara Shefer, che offre una ricognizione aggiornata dei principali orientamenti della ricerca internazionale nel campo dei *Masculinity Studies*⁴⁸.

Sul versante italiano, sono poche le ricerche condotte specificamente sui *Men’s Studies* e più voci hanno denunciato una lacuna ormai estesa nel tempo che, salvo alcune rare eccezioni, fatica a essere colmata. Iacoli, ad esempio, lamenta la «vistosa insussistenza, in Italia, di strutture, centri, dove condurre studi in quest’ambito, reti – a differenza di quanto avviene, da tempo, con gli studi sulle donne o con gli studi queer – che pongano in contatto e in collaborazione tra loro studiose e studiosi»⁴⁹; De Biasio invece richiama alcune delle iniziative avviate nel campo più vasto dei *Women’s Studies* e degli studi di genere, come il «gruppo Diotima a Venezia, l’Archivio delle Donne a Napoli,

⁴⁵ Cfr. R. Connell, *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press, 1987.

⁴⁶ Cfr. Michael Kimmel, *Manhood in America. A Cultural History*, New York, The Free Press, 1996.

⁴⁷ A. De Biasio, *Studiare il maschile*, cit., p. 16.

⁴⁸ Lucas Gotzén, Ulf Mellström, Tamara Shefer (a cura di), *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, London, Routledge, 2020.

⁴⁹ G. Iacoli, *Mascolinità in gioco*, cit., p. 21.

Zebra – centro di studi sui linguaggi delle identità – a Bergamo e la Società Italiana delle Storiche»⁵⁰, ma in ogni caso si tratta di realtà ancora poco radicate nel tessuto accademico. Pressoché assenti invece realtà simili nel ramo dei *Men's Studies*. Al di fuori dell'ambito meramente accademico si segnalano poche (e preziose) eccezioni, quali l'Associazione nazionale Maschile Plurale, nata a Roma nel 2007 come rete di autocoscienza maschile volta a superare dinamiche patriarcali, e alcune iniziative locali come – tra le altre – l'Associazione il Cerchio degli uomini, con sede a Milano e Torino. Al netto della significatività di queste esperienze, la riflessione sul maschile fatica ancora a trovare uno spazio riconosciuto e strutturato all'interno del dibattito pubblico⁵¹.

Pur in assenza di strutture dedicate a questo ambito di studi, non mancano contributi critici che, muovendo da prospettive diverse, hanno inaugurato piste interpretative affini a quelle della presente ricerca. Sul versante degli studi letterari, Cristina Savettieri ha indagato il nesso tra corpo, mascolinità e identità nazionale nelle scritture della Grande Guerra, mentre Beatrice Sica ha analizzato la costruzione culturale del maschile attraverso il mito dell'uovo a cavallo nel contesto del primo Novecento e del fascismo. Gian Maria Annovi, con la monografia *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta* (2008) e con il contributo *Fallografie. Sul maschile in Moravia, Malerba e Pasolini* (2010), ha invece posto al centro dell'indagine la corporalità maschile in letteratura. Sul versante dell'antropologia letteraria, Marco Antonio Bazzocchi, nei volumi *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura del Novecento* (2005), *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento* (2016) ed *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, ha indagato i significati dell'apparizione del corpo e della sessualità nei testi novecenteschi, pur senza situarsi esplicitamente nell'alveo dei

⁵⁰ A. De Biasio, *Studiare il maschile*, cit., p. 29. Bisogna segnalare inoltre, sulla scia di quanto già scritto da De Biasio, che la maggior parte delle pubblicazioni sul tema è di ambito storico, mentre resta sullo sfondo l'area letteraria: «si tratta di un'area di cruciale importanza, se si considera il ruolo centrale giocato dai testi letterari come luoghi destinati alla costruzione del soggetto e delle identità sociali, e quindi anche delle identità di genere» (cfr. *ivi*, p. 32).

⁵¹ Cfr. Cristiana Ottaviano, *Corpi e cura nelle nuove narrazioni delle maschilità*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», VII, 14, 2017, p. 176 e sgg.

*Masculinity Studies*⁵². La presente ricerca si inserisce dunque su questa scia, raccogliendo l'eredità metodologica di simili lavori e provando ad applicarne gli strumenti interpretativi a un corpus di testi ipercontemporanei, nel tentativo di verificarne la tenuta e la produttività su un territorio della letteratura italiana ancora poco indagato.

A proposito del rapporto tra storiografia e questioni di genere, Claudio Vedovati ritiene che «la resistenza – o meglio l'indifferenza personale della maggior parte degli studiosi – alla rivoluzione epistemologica di cui possono essere portatori i *men's studies* è una delle ragioni della difficoltà ad orientare, anche in Italia, il discorso storiografico attraverso la bussola del genere»; un discorso pressoché identico può essere applicato alla critica letteraria. Gli studi sulla mascolinità invitano il soggetto maschile – o meglio *i* soggetti maschili – a riflettere sulla propria parzialità, una parzialità derivata dallo stesso principio che definisce il genere come una serie di attributi, storicamente consolidati e culturalmente contingenti, che qualificano l'individuo. Non più una visione totalizzante, entro la quale la mascolinità appare come un elemento al di fuori di ogni classificazione, ma una prospettiva dimidiata in cui l'imperatore – per citare Sandro Bellassai – è privato dei suoi vestiti⁵³.

In letteratura, le rappresentazioni del maschile contemporaneo si dispiegano in una pluralità di configurazioni che mettono in crisi i modelli egemonici tradizionali. In

⁵² Cfr., rispettivamente, Cristina Savettieri, *Maschile plurale: genere e nazione nella letteratura della Grande Guerra*, in «Allegoria», XXVIII (2016), 74, pp. 9-40; Beatrice Sica, *Le seduzioni pericolose dell'uomo a cavallo. Mussolini, Gadda, Palazzeschi e la cultura virile in Italia tra primo Novecento e fascismo*, in M. Spinelli (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 49-67; Gian Maria Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008; Id., *Fallografie. Sul maschile in Moravia, Malerba e Pasolini*, in Nicola Catelli, G. Iacoli, Paolo Rinoldi (a cura di), *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bologna University Press, 2010, pp. 63-78; Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; Id., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016; Id., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017. Per una più ampia panoramica della bibliografia italiana nell'ambito degli studi sulla mascolinità, cfr. altresì G. Iacoli, *Mascolinità in gioco*, cit., specificamente pp. 19-26.

⁵³ Il riferimento è al provocatorio titolo del saggio di S. Bellassai, *I vestiti perduti dell'imperatore. La nuova nudità politica del maschile di fine millennio*, in M. Spinelli (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, cit., pp. 37-48.

molte opere emergono tipologie di mascolinità non convenzionali e non necessariamente omosessuali: è il caso, ad esempio, di Zeno Cosini (Italo Svevo, *La Coscienza di Zeno*, 1923), di Vitangelo Moscarda (Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, 1926) o di Michele Ardengo (Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, 1929). Spostandosi di qualche decennio, si possono richiamare anche figure come Anguilla (Cesare Pavese, *La luna e i falò*, 1950) o Gonzalo Pirobutirro, protagonista de *La cognizione del dolore* (Carlo Emilio Gadda, 1963): personaggi liminali che, per una ragione o un'altra, mettono in scena forme di mascolinità spesso deformate o patologiche, segnate da una fragilità identitaria e affettiva che non si esaurisce nella crisi dell'io novecentesco⁵⁴.

Questi personaggi problematici, generalmente in conflitto con la legge dei padri e con le norme del sistema patriarcale, simboleggiano forme alternative di soggettività maschile rispetto ai modelli canonici della tradizione letteraria che, proprio per questa loro eccentricità, non di rado restano marginali nelle mappature critiche consolidate. Di fronte a uno scenario così complesso, Adriana Cavarero interpreta il maschile attraverso la cornice interpretativa della parola "vulnerabilità": la radice *vel* infatti non indica solo una lacerazione ma fa riferimento alla pelle «liscia, nuda e, perciò, esposta»⁵⁵. L'eroe della tradizione classica, l'uomo indomito e autosufficiente, lascia spazio a un modello di maschilità segnato dalla fragilità, un maschio vulnerabile che «per definizione diventa l'inerte»⁵⁶.

⁵⁴ L'elenco dei personaggi qui richiamati ha una funzione orientativa e non pretende di delineare una tipologia coerente o unitaria del soggetto maschile novecentesco, anche perché un simile tentativo implicherebbe un lavoro di mappatura che eccede gli obiettivi del presente studio. Piuttosto, si limita a indicare alcuni snodi testuali rilevanti del canone letterario italiano del Novecento, utili a mettere in evidenza modalità ricorrenti di problematizzazione del maschile. In questo senso, si è scelto di evitare l'uso di etichette critiche fortemente tipizzanti, come quella di "inetto", che rischiano di semplificare dinamiche in cui l'identità dei personaggi risulta strettamente intrecciata non solo alla crisi dell'io, ma anche ai contesti storici, culturali e simbolici entro cui esse si configurano.

⁵⁵ C. Ottaviano, *Corpi e cura nella nuova narrazione della maschilità*, cit., p. 184.

⁵⁶ Cfr. A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013, p. 219.

2.2. La mascolinità egemone

Tanto la categoria di genere quanto quella di mascolinità dipendono dal contesto storico entro cui sono inserite e dagli attori sociali messi in gioco. Per fare un esempio, discutere della mascolinità lungo il Rinascimento implicherà delle coordinate metodologiche diverse rispetto ad una ricerca che si concentri sull'evoluzione della mascolinità nel corso del Novecento, in cui emerge una tipologia di società imperniata sul modello borghese e sul suo superamento in chiave liberale e postmoderna. Connell, in questo senso, predilige una ricerca di impianto pluralista, prendendo in esame non il maschile inteso come un soggetto unico e neutro, bensì tenendo in considerazione l'intrinseca pluralità del maschile e le *performance* messe in atto individualmente. Riprendendo il concetto di egemonia culturale di Antonio Gramsci, la sociologa australiana definisce così la mascolinità egemone:

La 'maschilità egemone' non è un tipo caratteriologico fisso, sempre e dovunque lo stesso: essa è invece la maschilità che occupa una posizione di egemonia in un dato modello di rapporti fra i generi, ossia una posizione continuamente contestabile. [...] La maschilità egemone può definirsi come quella configurazione della prassi di genere che incarna la risposta, in quel dato momento accettata, al problema della legittimità del patriarcato, e che garantisce (o si presume garantisca) la posizione dominante degli uomini e la subordinazione delle donne⁵⁷.

È interessante, in questo passaggio, il modo in cui Connell utilizza la nozione di egemonia per descrivere la mascolinità come una configurazione storicamente determinata dei rapporti di genere. La mascolinità egemone non designa un modello antropologico stabile, ma quella particolare forma di mascolinità che, in un determinato contesto sociale, riesce a imporsi sulle altre, garantendo la riproduzione del patriarcato attraverso pratiche riconosciute e condivise. Il suo carattere egemonico risiede dunque nella capacità di occupare una posizione dominante all'interno di un assetto relazionale esposto per definizione al conflitto e alla trasformazione. Il riferimento a Gramsci va inteso in questa prospettiva: Connell riprende l'idea di

⁵⁷ R. Connell, *Maschilità*, cit., p. 42.

egemonia come forma di dominio che si esercita anche sul piano culturale e simbolico, per il tramite di meccanismi di consenso e naturalizzazione, senza però trasporre integralmente il quadro teorico marxiano. Nei *Quaderni del carcere*, l'egemonia culturale designa quella forma di direzione politica e intellettuale attraverso cui un gruppo sociale riesce a presentare i propri interessi particolari come interessi generali, ottenendo il consenso degli altri gruppi e assicurandosi la stabilità del proprio assetto di potere mediante istituzioni, pratiche educative, dispositivi culturali e rapporti materiali; è soprattutto questa dimensione fattuale, più che la sua articolazione strettamente politico-economica, a risultare operativa per l'analisi dei rapporti di genere⁵⁸.

La tesi di Connell nega sostanzialmente l'assolutezza del soggetto maschile e di converso l'a-storicità della stessa idea di mascolinità, che si fonda su un dominio culturalmente sancito, non definito per natura. La preservazione del potere maschile in questo modo è direttamente legata alla legittimità del patriarcato, attraverso uno schema circolare che parte dal maschio e finisce con il maschio. Detto altrimenti, il sistema di dominio maschile – o potremmo dire il patriarcato – è alimentato dall'egemonia del maschio, corroborata a sua volta da una presunta legittimità auto-sancita. In questo modo, la contestabilità della mascolinità egemone è garantita dai soggetti subordinati, cioè il femminile (*l'altro da sé*), e dalle mascolinità non convenzionali. Per tali ragioni, ancora con le parole di Connell,

[...] individuare la diversità nelle varie maschilità non basta: dobbiamo poter individuare anche le relazioni che intercorrono fra i diversi tipi di maschilità, relazioni di alleanza, di dominanza e di subordinazioni. Abbiamo insomma, all'interno della maschilità, una politica dei generi. [...] L'egemonia, dunque, non sempre vuol dire un controllo totale: non è automatica, e può essere rovesciata, o anche distruggersi da sé⁵⁹.

⁵⁸ Per questo lavoro si è consultata la seguente edizione: Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Edizione Critica a cura dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2012.

⁵⁹ R. Connell, *Maschilità*, cit., p. 42.

Il modello egemone è una costruzione astratta e storicamente determinata dal contesto che si intende indagare e, inoltre, tende a coincidere con ciò che comunemente viene definito *virilità*. Non è una categoria monolitica, ma è un soggetto in cui convergono le ambizioni di quelle individualità che rientrano nella rappresentazione canonica dell'uomo *normativo*, destinato "*per natura*" al dominio. Attorno ad esso si estende una galassia di uomini in cui possiamo inserire tutte le mascolinità non egemoniche, secondo fattori interpretativi quali la classe di appartenenza, la razza, l'orientamento sessuale e così via.

Torneremo più volte su questo tema ma occorre adesso aprire una parentesi di carattere linguistico: l'italiano presenta tre aggettivi per riferirsi all'uomo, e cioè *maschio*, *mascolino* e *virile*⁶⁰. Sono tre parole di uso comune, con dei leggeri slittamenti di significato a seconda dell'uso dei parlanti e portatrici di un immaginario ben consolidato, soggetto alla differenziazione sociale in chiave di genere. Nel vocabolario online curato dall'Istituto Treccani, la voce "*maschile*" è così definita: «di maschio, di uomo, che è caratteristico dell'uomo o riguarda soltanto gli uomini, cioè i maschi [...]; e in contrapp. esplicita o implicita a femminile, a ciò che è proprio cioè della donna [...]. In biologia, di carattere proprio del sesso maschile»⁶¹; "*mascolino*" invece è ciò «che è proprio del maschio o ne ha le caratteristiche [...]; e con riferimento a donne (con il sign. del più com. *maschile*): *lineamenti m.*; *atteggiamenti m.*; *in abbigliamento m.*; *un modo di camminare mascolino*»⁶². Di altro carattere, infine, è la definizione di "*virilità*": «termine che, facendo particolare riferimento ai caratteri sessuali, primari e secondari, propri del sesso maschile, designa l'età biologica dell'uomo il cui sviluppo fisico e psichico è completamente ultimato [...]. La caratteristica e la qualità di essere virile,

⁶⁰ Il termine *maschile* è qui escluso perché, a differenza di "*maschio*", "*mascolino*" e "*virile*", possiede un valore prevalentemente neutro e classificatorio ed è impiegato come categoria descrittiva generale, mentre i tre aggettivi presentano un più marcato valore connotativo.

⁶¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/maschile/> [consultato in data 22/10/2024].

⁶² <https://www.treccani.it/vocabolario/mascolino/> [consultato in data 22/10/2024].

spec. come capacità sessuali [...]. La qualità propria dell'uomo forte, sicuro di sé e risoluto, coraggioso, che si manifesta nelle sue azioni»⁶³.

Ciò che emerge abbastanza chiaramente è la sfumatura che ciascuno degli aggettivi assume a seconda del loro contesto d'utilizzo: se "maschio" e "mascolino" implicano rispettivamente una prospettiva di tipo biologico e culturale, l'aggettivo "virilità" è situato a metà tra le due prospettive, perché da un lato indica la maturazione dell'uomo in termini fisiologici, mentre dall'altro è riferito alle "qualità proprie dell'uomo forte". Sono proprio queste qualità che definiscono il soggetto egemonico e le sue caratteristiche, più specificamente la capacità di governare, la sfrontatezza, il vigore, la robustezza fisica e morale, l'irreprensibilità emotiva, il rifiuto verso la cura etc.

«Una posizione sociale dominante», scrive Cristiana Ottaviano, «chiede e pretende sacrifici: capacità riproduttiva, sessuale e sociale, ma anche attitudine alla competizione, alla lotta, all'esercizio della forza. Impresa faticosa che necessita in ogni momento di essere affermata e convalidata»⁶⁴. Inoltre, l'uomo è tale (*deve* essere tale) perché non è donna e rifiuta *in toto* qualsiasi attributo tipicamente femminile. Al giorno d'oggi quindi è quanto mai necessario «costruire parole per raccontare ed esprimere l'esperienza maschile del cambiamento», dal momento che «il mutamento delle relazioni tra i sessi, la trasformazione dei ruoli sociali di donne e uomini, delle rappresentazioni dei corpi e dei desideri non trovano oggi un'adeguata rappresentazione»⁶⁵.

⁶³ <https://www.treccani.it/vocabolario/virilita/> [consultato in data 22/10/2024].

⁶⁴ C. Ottaviano, *Corpi e cura nelle nuove narrazioni delle maschilità*, pp. 173-174. Sempre Ottaviano, inoltre, insiste sui caratteri propri della virilità e della norma egemonica, «costi che colpiscono, non solo ma in particolar modo il "corpo" [...]: la virilità come conquista (non chiedere, non avere paura [...]); una sessualità performante e conforme alla norma (necessariamente eterosessuale); dar prova della propria forza e del dominio di sé (non esprimere emozioni in pubblico, non perdere il controllo); ricoprire il ruolo di protettore e custode della propria famiglia (soprattutto dal punto di vista economico)» (cfr. Ivi, p. 174).

⁶⁵ Stefano Ciccone, *Isole nella corrente. Parole, strumenti, prospettive per esprimere e rappresentare l'esperienza maschile*, p. 23, in Saveria Chemotti (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

3. Maschile e femminile: prospettive *queer* per la rappresentazione

3.1. La *Queer Theory*: il soggetto eccentrico

La letteratura è uno dei possibili strumenti d'indagine per "raccontare ed esprimere l'esperienza maschile del cambiamento" di cui parla Stefano Ciccone: è stata, però, anche uno dei *medium* artistici che più hanno fatto fatica – e tuttora faticano – ad assorbire e recepire la lezione della *Queer Theory*. *Ça va sans dire*, il riferimento non è al testo in sé e per sé nella sua dimensione contenutistica e formale ma alla critica tradizionale e agli impianti metodologici di cui essa si serve per interpretare il prodotto letterario. In questo paragrafo, quindi, si cercherà di presentare innanzitutto il concetto di *queer*, per coniugarlo poi più compiutamente all'oggetto della nostra ricerca. In ambito accademico, la definizione della parola *queer* è attribuita a Teresa de Lauretis, che per la prima volta ne ha parlato – con l'accezione di «soggetto eccentrico» – in un convegno sugli studi di genere che si era svolto nel 1990 presso l'Università della California. Quella di soggetto eccentrico è, invece, una locuzione già utilizzata per il titolo di un articolo scritto nel 1987 e pubblicato nel 1990, appunto *Eccentric Subjects*⁶⁶. Questa definizione è introdotta da de Lauretis per circoscrivere il soggetto che si viene a costituire nella pratica femminista dagli anni Ottanta del Novecento ed è quindi utilizzata esclusivamente per l'ambito femminile:

A mio avviso tale punto di vista o posizione discorsiva eccentrica è necessaria al pensiero femminista [...]. È una posizione raggiunta sia concettualmente sia nelle altre dimensioni della soggettività; è fonte di resistenza e di una capacità di agire e di pensare in modo eccentrico rispetto agli apparati socioculturali dell'eterosessualità [...], una pratica di linguaggio nel senso più lato⁶⁷.

⁶⁶ Cfr. Teresa de Lauretis (a cura di), *Queer Theories. Lesbian and Gay Sexualities*, in «differences», vol. 3, n. 2, 1991; cfr. Ead., *Eccentric Subjects*, in «Feminist Studies», 16, 1990, pp. 115-150.

⁶⁷ T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 48.

La categoria critica si è poi aperta più compiutamente agli studi di genere in senso ampio, definendo eccentrico – *queer* – qualsiasi soggetto che non rientri in un discorso di egemonia culturale e di dominanza. La studiosa, nella relazione tenuta nel 1996 *Gender and Sexuality in Critical Studies*, raccolta poi nell'edizione di *Soggetti eccentrici* del 1999 con il titolo *La nemesi di Freud. Per un'archeologia degli studi su genere, sessualità e cultura*, spiega infatti che

[...] il termine *queer* (strano, strambo, bislacco) era da più di un secolo usato in senso spregiativo per designare una persona omosessuale, ma era già stato ripreso e riscattato dal movimento di liberazione gay [...]. Nel definire il tema dell'incontro che stavo organizzando con quelle parole invece di, per esempio, "sessualità lesbica e gay", volevo aprire una vertenza e mettere in discussione, per prima cosa, l'idea che l'omosessualità maschile e quella femminile fossero, indipendentemente dal genere, una forma medesima forma di sessualità e, in secondo luogo, che questa fosse identificabile solo per il contrasto con l'eterosessualità. In altre parole, volevo coniare un'espressione nuova che spingesse i partecipanti a considerare le due forme di omosessualità [...] nelle rispettive condizioni di esistenza storica, materiale, sociosimbolica e a farne oggetto di riflessione teorica⁶⁸.

Se già Gayle Rubin, nel celebre saggio *The Traffic in Women: Notes toward a Political Economy of Sex* (1975), introduceva il concetto di *sex/gender system*, cioè l'insieme «dei dispositivi tramite i quali una società trasforma l'istinto sessuale biologico in prodotto dell'attività umana e attraverso cui i bisogni sessuali, così trasformati, sono soddisfatti»⁶⁹, la proposta interpretativa di de Lauretis rappresenta sicuramente uno spartiacque senza precedenti:

Eccentrico rispetto al campo sociale, ai dispositivi istituzionali, al simbolico, allo stesso linguaggio, [il soggetto eccentrico] è un soggetto che contemporaneamente risponde e resiste ai discorsi che lo interpellano, e al medesimo tempo soggiace e sfugge alle proprie determinazioni sociali. Un soggetto capace di disaffiliarsi dalle sue stesse appartenenze e conoscenze acquisite, dunque disidentificato dalle formazioni culturali dominanti ma anche critico e autodislocato rispetto a quelle minoritarie con pretese egemoniche, tra le quali includerei un certo femminismo omologato o accomodante, razzista e perbenista. Un soggetto che sa di costituirsi nel corso di una storia sempre *in fieri*, in un processo di interpretazione e

⁶⁸ Ivi, pp. 104-105.

⁶⁹ Gayle Rubin, *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*, in «Nuova DWF», 1, 1976, pp. 24-25.

di riscrittura di sé a partire da un'altra cognizione del sociale, della cultura, della soggettività. È questa posizione mobile, multipla, precaria, inevitabilmente compromessa ma assolutamente nuova nel pensiero occidentale, cui do il nome di soggetto eccentrico⁷⁰.

Con una simile innovazione metodologica gli studi di genere si trovano a rivedere tutta una serie di acquisizioni ben consolidate nella pratica femminista. Tale discorso, inoltre, implica una serie di ragionamenti attorno alla sessualità e nello specifico all'eterosessualità, se è vero che – come sottolinea ancora Teresa de Lauretis – gli apparati ideologici costituiscono il soggetto, «che quindi non è più soggetto trascendentale, ma soggetto di relazioni sociali materiali». Infatti, se «il genere è uno di questi apparati, un apparato ideologico cui il corpo sessuato serve da sostegno materiale, allora ciò che (ri)produce e regola mediante il genere una specifica differenza di potere tra donne e uomini» - e aggiungiamo anche tra uomini e uomini - «non è un dato biologico bensì l'istituzione sociale dell'eterosessualità. In questa luce il privilegio maschile [...] è costitutivo del soggetto *in-generato* dal contratto sociale eterosessuale, ossia un soggetto sociale che è fin dall'inizio diversificato in due generi complementari che si escludono e si implicano a vicenda»⁷¹. Qui de Lauretis, parlando di contratto sociale, riflette su una serie di griglie concettuali fondative del pensiero occidentale, come nel caso del contratto sociale di Rousseau, che distingue i generi maschile e femminile, oppure il contratto tra parlanti che secondo Ferdinand de Saussure è fondativo del linguaggio⁷².

Una simile prospettiva focalizza l'attenzione sull'innaturalità dell'eterosessualità, da intendersi come costruzione sociale nonché prodotto semiotico-ideologico del

⁷⁰ T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, cit., p. 8.

⁷¹ Ivi, p. 31.

⁷² Nell'argomentazione di de Lauretis c'è poi un riferimento al complesso edipico, che è un contratto psicosociale, al contratto cinematografico, che stimola reazioni a loro volta provocate dall'associazione tra suoni, immagini e significato e, infine, al già citato contratto eterosessuale, «ossia l'accordo tra sistemi teorici o epistemologie moderne di non mettere in questione l'a priori del genere e di presumere che l'opposizione sociosessuale tra "uomo" e "donna" sia il momento necessario e fondante di ogni cultura», così come pensato e proposto da Monique Wittig: cfr. ivi, pp. 31-32; Monique Wittig, *The Straight Mind*, in «I quaderni viola», 4, 1995, pp. 69-72.

genere⁷³. Vediamo bene che ad essere tematizzato è ancora una volta il concetto di norma, che è quindi il vero ostacolo a qualsiasi pratica decostruzionista. La gerarchia tra i sessi, ma anche la disparità tra gli uomini, è il risultato di un pensiero costruito sulla norma e sul conseguente distanziamento dalla norma, sulla regola e sull'infrazione di quella regola, e si oppone diametralmente alla *queerness*⁷⁴. Ancora una volta bisogna tornare a Foucault e in particolare alla sua interpretazione del sesso come tecnologia sociale, cioè quell'insieme di dispositivi sociali (l'istruzione, la religione, la giurisprudenza, la medicina etc.) che sono stati perfezionati negli ultimi tre secoli e hanno regolato la sessualità nei termini perentori dell'eterosessualità. A contare non sono tanto le declinazioni private della sessualità (quindi pensare la sessualità come atti sessuali tra persone che si svolgono nella sfera privata) ma piuttosto le rappresentazioni della sessualità che sono diffuse in epoca contemporanea⁷⁵.

In questo modo, i discorsi sulla differenza sessuale e sul genere palesano il rischio implicito di perpetrare dinamiche riconducibili a una prospettiva "fallologocentrica" ed eterosessista, limitando la decostruzione del dominio patriarcale ad un separatismo radicale o alla ricerca (vana) di una sorta di uguaglianza universale. Peraltro, per comprendere più facilmente la definizione di soggetto eccentrico, si può provare a isolare ancora meglio la categoria di "identità": «identità viene a significare un'autocollocazione, una scelta – sempre sovradeterminata dall'esperienza – tra le possibili posizioni accessibili nel campo sociale, ossia che possono essere assunte dal

⁷³ Cfr. T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, cit., p. 32 e sgg.

⁷⁴ Al di là di tutta una serie di connotazioni che non rientrano negli interessi di ricerca di questa tesi, le categorie di eccentricità e *queerness* ci interessano non tanto in relazione all'orientamento sessuale del soggetto (seppure avremo modo di parlare di omosessualità e mascolinità), ma piuttosto nel senso di fuoriuscita dalla norma prestabilita, quindi alterità rispetto alla norma sociale e culturale.

⁷⁵ Ancora de Lauretis sintetizza efficacemente il carattere normativo dell'eterosessualità: «L'istituzione dell'eterosessualità non è semplicemente uno tra i vari "meccanismi di dominazione maschile" ma è intimamente implicata in ciascuno di essi; è struttura portante del patto sociale e fondamento delle norme culturali» (T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, cit., p. 35).

soggetto involontariamente (ideologicamente) oppure sotto forma di coscienza politica»⁷⁶.

L'introduzione della prospettiva "eccentrica" ha inoltre significato il passaggio dal pensiero della *differenza sessuale* a quello delle *differenze sessuali*, prendendo in considerazioni la razza, la classe, l'orientamento sessuale etc. La stessa categoria di differenza apre le porte a tutta una serie di ragionamenti sulla soggettività e sulla marginalità e soprattutto sulla posizione del soggetto dislocato nei confronti del soggetto dominante o, con altre parole, la gerarchia istituita tra le mascolinità egemoniche e quelle eccentriche. A scanso di equivoci, ci si riferisce al soggetto che non è posizionato al centro, appunto *dis-locato*, quel soggetto – "rimosso" in senso freudiano – la cui differenza diventa una forza sovversiva capace di minare la stessa integrità del genere e delle sue espressioni. Non è solo un tentativo di decostruire il dominio patriarcale mediante un'operazione di decostruzione, ma è una nuova impostazione teorica che ci permette di analizzare l'io marginale, deviante, subalterno, con un'attenzione specifica alla sua soggettività. Piuttosto che decostruire, è ragionevole verificare da un lato la costruzione della norma, dall'altro tutto ciò che invece non è norma. In questo senso, le pratiche culturali – e nel nostro caso specifico la letteratura – offrono una testimonianza diretta di come queste differenze si configurano nel pensiero novecentesco, talvolta in forma di alterità, qualche volta in forma di ribellione, altre volte ancora attraverso l'esagerazione di una *performance* che distorce qualsiasi espressione di genere.

3.2. Il soggetto nomade

Più o meno negli stessi anni della composizione dei saggi contenuti in *Soggetti eccentrici* – precisamente nel 1994 – Rosi Braidotti, filosofa tra le più influenti nell'alveo degli studi femministi, lavorava ad un'altra importante (e rivoluzionaria) innovazione

⁷⁶ Ivi, p. 45.

critica, quella di *soggetto nomade*⁷⁷. Gli anni Novanta sono «un momento che segnala il passaggio, nel femminismo ma non solo, dalla fluidità postmoderna al nomadismo postumano come pensiero critico»⁷⁸: lo sfondo – che si ritroverà poi nell’analisi del *corpus* letterario selezionato per la nostra ricerca – è il postmodernismo⁷⁹, con la sua ritrosia verso ogni tipo di identità fissa e qualsiasi dogma imposto dalla società tardocapitalista e borghese dell’immediato dopoguerra. Da qui la necessità di individuare una nuova soggettività estranea a qualsiasi griglia interpretativa che incorporasse invece la diversità, nonché l’intersezionalità, delle individualità ipercontemporanee⁸⁰. La proposta epistemologica di Braidotti è pienamente inserita nel contesto in cui la studiosa scrive ed è tesa a capovolgere quella che potremmo definire – per richiamare Bourdieu – la *doxa*: il soggetto nomade, infatti, è «inteso come relazionale, cioè complesso; eterogeneo, vale a dire ibrido, dinamico e non unitario»⁸¹ e tiene conto delle sfide rappresentate dall’avvento della tecnologia e dalle nuove forme di potere e sapere prodotte nell’era tecnologica⁸².

⁷⁷ *Nomadic Subjects* è stato pubblicato per la prima volta nel 1994 dalla Columbia University Press, mentre la prima edizione italiana a cura di Donzelli è del 1995. Per una contestualizzazione più accurata della storia editoriale di *Soggetti nomadi* cfr. Rosi Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Roma, Castelvecchi, 2023, pp. 5-6.

⁷⁸ Ivi, p. 7.

⁷⁹ Nel fare riferimento alla post-modernità, Braidotti recupera la posizione di Inderpal Grewal e Caren Kaplan in *Scattered Hegemonies: Post-modernity and Transnational Feminist Practices* (University of Minnesota Press, 1994), intendendo la post-modernità come «una maniera più fluida di organizzare l’accumulazione capitalistica, che favorisce la mobilità transnazionale dei capitali» (R. Braidotti, *Soggetti nomadi*, cit., p. 27).

⁸⁰ A questo proposito, Braidotti scrive: «I soggetti nomadi sono situati nello spazio e nel tempo, nei posizionamenti e nella Storia. Esprimono la consapevolezza che la collocazione geopolitica, l’appartenenza di genere, etnica, di classe e di età, il senso delle genealogie critiche e delle storie condivise stabiliscono criteri ferrei di appartenenza, ma anche di esclusione dal mondo strutturato dalle nuove tecnologie. [...] Penso in effetti che nel terzo millennio la soggettività in generale, e quella dei soggetti minoritari in particolare, sia diventata un luogo paradossale, un complesso teatro ove giocano molteplici intrecci sociali, simbolici, discorsivi» (cfr. ivi, p. 9).

⁸¹ Ivi, p. 16.

⁸² Uno snodo fondamentale nell’approccio di Braidotti al materialismo corporeo e alle forme della corporalità postumane è dato dalla lettura, tra le altre, di Donna Haraway. Cfr. a questo proposito la produzione di Haraway e nello specifico *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2018 (il saggio originale fu pubblicato nel 1985 sulla rivista statunitense «Socialist Review» con il titolo *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*).

Una parola chiave tanto nell'elaborazione del pensiero nomade quanto nella strutturazione dell'eccentricità del soggetto è *posizionamento*: il soggetto che vive nel terzo millennio è chiamato a riscoprire nuove modalità di esistenza in una società drammaticamente mutevole e stratificata, giacché non è più possibile teorizzare una posizione fissa, scomponibile analiticamente e ricomponibile in un secondo momento a seconda delle necessità; piuttosto siamo di fronte a infinite possibilità interpretative per soggettività multiple, dislocate e soprattutto non posizionate⁸³. Secondo Braidotti,

Un corpo nomade non è dualistico, ma una soglia di trasformazioni costanti. È un gioco complesso di negoziazioni con regole sociali e simboliche imposte dall'alto. Il corpo è una superficie di intensità e un campo affettivo in interazione con gli altri – tanti, molteplici ed eterogenei. [...] Il soggetto nomade è un insieme di esperienze molteplici, complesse e potenzialmente contraddittorie, un posizionamento definito dalla sovrapposizione di tante variabili come la classe sociale, la razza, l'età, lo stile di vita, le preferenze sessuali e così via. [...] Si tratta, dunque, di una posizione radicalmente antiessenzialista, aperta a molteplici differenze⁸⁴.

La riflessione di Braidotti va situata nella direzione del pensiero di un'altra studiosa fondamentale nell'elaborazione del pensiero femminista contemporaneo, cioè l'attivista afroamericana bell hooks, ed è alla sua produzione che dobbiamo rivolgerci prima di concludere questa breve panoramica sui possibili sviluppi della teoria *queer* applicata agli studi sulla mascolinità, prestando particolare attenzione alla questione della *marginalità*.

3.3. Il margine

⁸³ Braidotti, con il soggetto nomade, cerca di «ridefinire una teoria materialista – che abbia caratteri mobili e transnazionali – della soggettività femminista impegnata a operare entro i parametri del mondo contemporaneo» e sottolinea «l'importanza della politica della collocazione, o del posizionamento» e di un prospettivismo critico che «è la lezione chiave dell'epistemologia radicale del pensiero femminista nomade» (cfr. R. Braidotti, *Soggetti nomadi*, cit., p. 18).

⁸⁴ Ivi, pp. 31-32.

hooks intende il margine come una «posizione e luogo di resistenza»⁸⁵, interpretando la marginalità come l'appartenenza dall'esterno di un individuo al corpo principale⁸⁶. L'operazione rientra nella «creazione di pratiche culturali contro-egemoniche»⁸⁷ in un processo di revisione epistemologica che investe interamente le sfere della sessualità e del genere e si interseca con altri fattori determinanti quali razza e dominio di classe. È un riposizionamento ideologico che favorisce la prospettiva degli oppressi a quella degli oppressori, in maniera non dissimile a quanto proveremo a fare nei prossimi capitoli, nel tentativo di «immaginare atti estetici di opposizione nuovi e alternativi»⁸⁸. In effetti, già Foucault aveva definito una certa contingenza tra esercizio del potere e forme di resistenza; anzi,

[...] là dove c'è potere c'è resistenza e [...] tuttavia, o piuttosto proprio per questo, essa non è mai in posizione di esteriorità rispetto al potere. [...] Non c'è dunque rispetto al potere *un* luogo del grande Rifiuto [...]. Ma *delle* resistenze che sono degli esempi di specie: possibili, necessarie, improbabili, spontanee, selvagge, solitarie, concertate, striscianti, violente, irriducibili, pronte al compromesso, interessate o sacrificali; per definizione, non possono esistere che nel campo strategico delle relazioni di potere⁸⁹.

La marginalità di hooks, inoltre, similmente al nomadismo di Braidotti, è in senso lato una condizione geografica, perché investe da una parte la sfera della spazialità fisica, dall'altra la dimensione dell'individualità in un sistema fisso di relazioni dal carattere multiforme. Si tratta quindi di recuperare quelle voci andate perdute non solo nella produzione letteraria ma in tutti i campi del sapere, lasciando riemergere ciò che è stato rimosso nel corso della storia occidentale per il mantenimento dello *status* egemonico. L'egemonia maschile, poiché esclusiva, pone le proprie radici su un terreno fragile, sensibile al cambiamento e alla differenza (non a caso la norma virile fa leva più sull'imperativo dell'essere uomini che sulle reali motivazioni per cui si

⁸⁵ bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 68.

⁸⁶ Per una panoramica sul tema, cfr. b. hooks, *Feminist Theory: From Margin To Center*, Boston, South End Press, 1984.

⁸⁷ b. hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 62.

⁸⁸ Ivi, p. 63.

⁸⁹ M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit., pp. 84-85.

potrebbe essere definiti tali). Secondo hooks, per rovesciare questo schema millenario, bisogna «sperimentare e accettare dispersione e frammentazione come fasi della costruzione di un nuovo ordine mondiale che riveli appieno dove siamo e chi possiamo diventare»⁹⁰. È la rivendicazione delle specificità dell'Altro, del soggetto silenziato e gettato ai margini della società per il colore della pelle, oppure per il sesso biologico, per l'identità di genere, per l'orientamento sessuale e così via. L'esclusione dallo spazio egemonico diventa però l'occasione per l'Altro di occupare attivamente lo spazio marginale⁹¹ e di «concettualizzare alternative, spesso improvvisando», facendo del «bordo» uno «spazio di apertura radicale»⁹². Sarà allora compito delle pratiche culturali elaborare teorie critiche ed estetiche che diano conto della marginalità. A tal proposito, hooks riassume così la sua proposta:

[...] la marginalità è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza. Questa marginalità, che ho definito spazialmente strategica per la produzione di un discorso contro-egemonico, è presente non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere. Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto a un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi. [...] lo spazio del rifiuto da cui si può dire no al colonizzatore, a chi ti opprime, sta ai margini⁹³.

In un'ottica di genere focalizzata prevalentemente alle rappresentazioni della mascolinità, toccherà riformulare la riflessione di hooks adeguandola ai termini della nostra ricerca, sostituendo al colonizzatore la mascolinità egemone e agli oppressi le mascolinità non convenzionali che rifiutano relazioni di alleanza con il soggetto dominante. Il carattere intersezionale della categoria critica di marginalità permette

⁹⁰ bell hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 66.

⁹¹ «Io sono nel margine. Faccio una distinzione precisa tra marginalità imposta da strutture oppressive e marginalità eletta a luogo di resistenza – spazio di possibilità e apertura radicale. Questo luogo di resistenza è permanentemente caratterizzato da quella cultura segregata di opposizione che è la nostra risposta critica al dominio. [...] La nostra trasformazione, individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui poter articolare il nostro senso del mondo» (ivi, pp. 72-73).

⁹² Ivi, p. 67.

⁹³ Ivi, p. 68.

infatti di riadattare lo schema metodologico utilizzato dalla scrittrice e di allargarne in un certo senso l'orizzonte di attesa⁹⁴.

4. Corpo a corpo: sconfinamenti di genere

4.1. "Note" sul *camp*

Susan Sontag, con la pubblicazione di *Notes on «Camp»* (1964) sulla rivista «Partisan Review», avviò una riflessione decisiva per trasformare qualcosa che, fino ad allora, era stato poco più di un vezzo linguistico o sociale in una vera categoria estetica capace di illuminare tensioni culturali più ampie⁹⁵. Il saggio, testimonianza viva dell'immaginario degli anni Sessanta, ha il merito di aver inaugurato un filone interpretativo destinato a esercitare una forte influenza in diversi ambiti, dalla moda alla cultura popolare fino alle pratiche *queer*, ponendosi come crocevia tra gusto estetico e strategie identitarie.

Ripreso in seguito all'interno della raccolta *Contro l'interpretazione*, la cui prima edizione risale al 1966, *Note sul «Camp»* definisce con particolare nitidezza lo spirito critico del decennio, anticipando spinte e tendenze che oggi riconosciamo come tipicamente postmoderne. Nella prefazione all'edizione per il trentennale di *Contro*

⁹⁴ Il possibile rischio di una simile operazione potrebbe essere di parlare del margine con le coordinate interpretative del colonizzatore o, ancora peggio, di idealizzare il concetto di margine postulando una purezza primigenia degli oppressi. A queste possibili rimostranze, risponde direttamente hooks, quando scrive: «non sto cercando di riabilitare e romanticizzare il concetto di marginalità spaziale, secondo cui gli oppressi vivono "in purezza", separati dagli oppressori. Voglio affermare che questi margini sono stati luoghi di repressione, ma anche di resistenza» (ivi, p. 70).

⁹⁵ È opportuno ricordare che il termine *camp* conosce una prima articolazione già alcuni anni prima dell'intervento di Susan Sontag, in particolare in *The World in the Evening* (1954) di Christopher Isherwood, tradotto in italiano con il titolo *Il mondo di sera*. La scelta di riferirsi in questa sede prevalentemente all'accezione proposta da Sontag risponde tuttavia a esigenze di ordine metodologico: l'ampiezza e la stratificazione del dibattito sul campo eccedono gli obiettivi e l'indirizzo del presente lavoro, che assume la riflessione di Sontag come strumento operativo funzionale all'analisi qui condotta. Per una prima ricognizione del tema, cfr. Fabio Cleto (a cura di), *PopCamp*, 2 voll., Milano, Marcos y Marcos, 2008.

l'interpretazione, Sontag si descrive come una scrittrice «che si interessa a tutto»⁹⁶, un autoritratto che dà sorprendentemente conto della curiosità onnivora che caratterizza i suoi interessi intellettuali e culturali. Come precisa la stessa Sontag, l'interesse per le gerarchie tra alto e basso e per le dicotomie tradizionali «inibivano la giusta comprensione delle nuove opere da me ammirate. Inevitabilmente, ciò mi portò a concentrarmi sull'opera dei contemporanei, benché non avessi alcun programmatico impegno a favore del "moderno" o del nuovo»⁹⁷. Tale dichiarazione chiarisce la sua prospettiva critica, fondata su una costante tensione verso il presente e su un'apertura alle forme espressive più marginali o eccentriche, che diventeranno in seguito un tratto distintivo della sua riflessione sul *camp* e, più in generale, sulla funzione conoscitiva dello stile.

La studiosa statunitense rivolge spesso la propria attenzione a opere che trasgrediscono vecchi tabù consolidati e incarnano quella cultura «pluralistica» e «polimorfa»⁹⁸ che lei stessa evoca in un orizzonte aperto a molteplici linguaggi. Non sorprende che questa tendenza si ritrovi nel citazionismo di *Altri libertini*, ma anche nelle tecniche di "montaggio" che informano la prosa di Aldo Busi in *Seminario sulla gioventù*, rivelando una sensibilità spiccatamente *camp*. Come ricorda Sontag, «l'essenza di *Camp* è il suo amore per l'innaturale, per l'artificio, per l'eccesso. In più *Camp* è esoterico, una specie di cifrario privato, addirittura un distintivo di riconoscimento tra piccole cricche urbane. [...] Parlare di *Camp* equivale quindi a tradirlo»⁹⁹; è, inoltre, una «sensibilità che, tra le altre cose, tramuta il serio in frivolo»¹⁰⁰.

Quando Sontag compose il saggio, il termine *camp* circolava principalmente nei contesti gay di New York e Londra, ma non era ancora entrato nella lingua comune. Sebbene etimologicamente *camp* possa essere tradotto con "senza gusto" – dal francese *se camper*, reso in inglese con "put oneself in a bold, provocative pose", cioè "mettersi

⁹⁶ Susan Sontag, *Trent'anni dopo...*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, p. 9.

⁹⁷ Ivi, p. 12.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ S. Sontag, *Note su «Camp»*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., p. 369.

¹⁰⁰ Ivi, p. 370.

in una posa sfacciata e provocante”¹⁰¹ – la scrittrice lo utilizza per designare un modo specifico di percepire e apprezzare il mondo: un’estetica fondata sull’esagerazione, sull’artificio, sulla teatralità e sull’ironia, che si oppone al gusto convenzionale del bello e del naturale.

Presentato sotto forma di appunti (perché sarebbe «imbarazzante trattare di *Camp* con solennità sistematica»¹⁰²), *Note sul «Camp»* è dedicato a Oscar Wilde, considerato il precursore dell’estetica *camp* per l’ironia, il gusto del paradosso, l’amore per l’artificio, ma anche per la sfida lanciata a una concezione moralistica di quanto può essere definito vero o autentico. «*Camp* è una forma particolare di estetismo», scrive Sontag, ed è «un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico. Questo modo, il modo di *Camp*, non si misura sulla bellezza ma sul grado d’artificio e di stilizzazione»¹⁰³. Inoltre, «la sensibilità *Camp* è disimpegnata e spolitizzata, o perlomeno apolitica» e rappresenta «una qualità individuabile negli oggetti e nel comportamento delle parole»¹⁰⁴.

Il gusto *camp* si associa con maggiore facilità a determinati tipi di arti piuttosto che ad altre, trattandosi di un’arte essenzialmente decorativa «che mette in rilievo il

¹⁰¹ Sul significato della parola *camp*, Sontag scrive: «[...] “*to camp*”, qualcosa che la gente fa. *To camp* è un modo di sedurre, impiegando tecniche vistose e suscettibili di una duplice interpretazione; gesti carichi di ambiguità, con un significato ironico per gli informati e un altro, più impersonale, per gli estranei. Nello stesso modo, e per estensione, quando la parola diventa un sostantivo, quando una persona o una cosa è “un *Camp*”, entra in gioco un elemento di duplicità. Dietro il significato pubblico, “immediato”, che si può dare a una cosa, si è individuata un’esperienza privata, e buffonesca, della cosa stessa» (Ivi, p. 377). Più generalmente, le origini dell’appropriazione della parola *camp* nello slang omosessuale sono assai incerte, come attestato da diversi vocabolari etimologici, che si limitano a riportare esclusivamente le voci più generiche.

¹⁰² Ivi, p. 371.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 372. A tal proposito, Sontag precisa che non tutto può rientrare nella definizione di *camp* e propone una serie di esempi emblematici: dalle lampade Tiffany a un celebre ristorante di Los Angeles, il Brown Derby di Sunset Boulevard – la stessa strada panoramica citata da Tondelli nel racconto *Viaggio* (P. V. Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 67) – fino a *Il lago dei cigni* o alle opere di Vincenzo Bellini, passando per la regia di Luchino Visconti di *Salomè* e per la canzonettista cubana La Lupe; un insieme eterogeneo che, nella sua varietà di riferimenti, restituisce appieno la complessità e la natura pressoché sfuggente della sensibilità *camp*.

tessuto, la sensualità della superficie e lo stile a spese del contenuto»¹⁰⁵. In questo quadro Sontag precisa che:

In un certo senso è giusto dire: “È troppo buono per essere *Camp*”. O “troppo importante”, non abbastanza marginale. [...] Così sono *Camp* la personalità e molte opere di Jean Cocteau, ma non quelle di André Gide; le opere di Richard Strauss, ma non quelle di Wagner; i prodotti di Tin Pan Alley e di Liverpool, ma non il jazz. Molti esempi di *Camp*, da un punto di vista “serio”, sono arte cattiva o *kitsch*. Non tutti però. Non solo *Camp* non è necessariamente arte cattiva, ma esistono opere d’arte che possono essere considerate *Camp* (per esempio, i film più importanti di Louis Feuillade) pur meritando la più seria ammirazione e il più serio studio¹⁰⁶.

Questo passaggio è cruciale per la nostra analisi: il *camp*, infatti, si applica con maggiore naturalezza a opere marginali che fanno del *kitsch* la propria cifra stilistica. Se da un lato, attenendoci fedelmente alle indicazioni di Sontag, potremmo essere portati a escludere Tondelli e Busi da tale sensibilità – considerato il successo editoriale dei loro esordi e taluni tentativi critici postumi di “beatificazione” che hanno provato a epurarne gli aspetti più “scandalosi” – è altrettanto vero che *Altri libertini* e *Seminario sulla gioventù* aderiscono efficacemente alla formulazione proposta da Sontag, grazie a una forma deliberatamente ostentata, talvolta così esageratamente da metterne in ombra i contenuti¹⁰⁷. A emergere sono soprattutto i personaggi, le loro corporalità e il desiderio di esporre sé stessi agli occhi dei lettori: si tratta di figure costruite, spesso intenzionalmente innaturali, perfettamente coerenti con un’altra caratteristica distintiva della sensibilità *camp*, quella per cui tutti «gli oggetti e le persone *Camp* hanno in sé un elemento importante di artificio. Non c’è nulla in natura che possa essere *campy*... Il *Camp* rurale è pur sempre fatto dall’uomo e gli oggetti *campy* sono quasi sempre urbani»¹⁰⁸.

A questo punto Sontag compie un ulteriore scarto teorico:

¹⁰⁵ S. Sontag, *Note su «Camp»*, cit., p. 373.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 373-374.

¹⁰⁷ Come si vedrà nel prossimo capitolo, le trame dei racconti di *Altri libertini* sono poco articolate e, se ricondotte a una narrazione discorsiva e lineare, tendono a risultare fragili.

¹⁰⁸ S. Sontag, *Note su «Camp»*, cit., p. 374.

Camp è una visione del mondo in termini di stile, ma di uno stile particolare. È l'amore per l'eccessivo, per l'eccentrico, per le cose-che-sono-come-non-sono. L'esempio migliore è l'Art Nouveau, il più tipico e compiuto degli stili *Camp*. [...] In quanto gusto per le persone, *Camp* risponde particolarmente a ciò che è decisamente attenuato e a ciò che è vigorosamente sottolineato. L'androgino è certo una delle grandi immagini della sensibilità *Camp* [...]: la forma più raffinata dell'attrazione sessuale (nonché del piacere sessuale) consiste nell'andar contro l'inclinazione del proprio sesso. Ciò che c'è di più bello negli uomini virili è qualcosa di femminile; ciò che c'è di più bello nelle donne femminili è qualcosa di maschile... Accanto al gusto per l'androgino, c'è in *Camp* qualcosa che sembra molto diverso ma non lo è: una predilezione per l'esagerazione delle caratteristiche sessuali e delle affettazioni della personalità. Per ragioni ovvie, i migliori esempi che si possono citare concernono i divi del cinema. La femminilità banale e vistosa di Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo; la virilità eccessiva di Steve Reeves o Victor Mature. Le grandi virtuose del temperamento e della maniera, come Bette Davis, Barbara Stanwick, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère»¹⁰⁹.

Da semplice categoria estetica, il *camp* diventa una forma di visione del mondo "in termini di stile", con un gusto particolare per l'ambiguità e le contraddizioni, attraverso un atteggiamento che rovescia l'idea tradizionale di serietà e verità artistica. Particolarmente interessante è l'associazione con la figura dell'androgino, inteso come incarnazione visiva di una sensualità ambivalente e trasgressiva, ma ancor di più l'oscillazione tra maschile e femminile: l'affermazione secondo cui "ciò che c'è di più bello negli uomini virili è qualcosa di femminile" prefigura una concezione del desiderio che sovverte i suoi caratteri eteronormativi, anticipando – in chiave estetica, più che politica – alcuni nuclei delle già enunciate teorie *queer* contemporanee. In tal senso, l'androgino, destabilizzando i confini di genere e la distinzione tra naturale e artificiale, si configura come personaggio liminare: «*Camp*», infatti, «è il trionfo dello stile ermafrodita»¹¹⁰.

Ne deriva, più generalmente, l'idea di un'estetica fortemente performativa che smaschera la *performance* continua che le soggettività contemporanee sono chiamate a svolgere nella vita di tutti i giorni¹¹¹, restituendo il ritratto di individualità banalmente

¹⁰⁹ Ivi, pp. 374-375.

¹¹⁰ Ma, chiarisce subito dopo Sontag, «lo stile, cioè l'artificio, in fondo è sempre ermafrodita. La vita non ha stile. E neanche la natura» (ivi, pp. 375-376).

¹¹¹ Non a caso, «*Camp* vede ogni cosa tra virgolette. Non una lampada, ma una "lampada"; non una donna, ma una "donna". Scorgere *Camp* negli oggetti e nelle persone significa intendere gli esseri come

eccentriche e ingenuamente stravaganti¹¹². Siamo di fronte a un'inevitabile «teatralizzazione dell'esperienza»¹¹³ fondativa tanto dell'esperienza tondelliana quanto del filone autofinzionale che andremo a esplorare con Busi, Siti e Mari. Ciò spiega anche la predilezione tutta contemporanea per il personaggio romanzesco:

Ciò a cui il gusto *Camp* reagisce è il "personaggio immediatamente dato" (il che, naturalmente, è molto settecentesco); e viceversa ciò che proprio non lo eccita è lo sviluppo del personaggio stesso. Il personaggio è inteso come una condizione di incandescenza permanente: una persona che è una cosa sola, molto intensamente. Questo atteggiamento di fronte al personaggio è un elemento fondamentale di quella teatralizzazione dell'esperienza che si esprime nella sensibilità *Camp*. E aiuta a spiegare il fatto che l'opera e il balletto sono considerate inesauribili riserve di *Camp*, perché nessuna di queste forme può rendere facilmente giustizia alla complessità della natura umana. Dove esiste evoluzione del personaggio, l'elemento *Camp* diminuisce¹¹⁴.

La sensibilità *camp* si inserisce così in un panorama culturale che, già dagli anni Cinquanta e Sessanta, desacralizza l'aura dell'opera d'arte e contesta l'idea che il linguaggio artistico debba aspirare obbligatoriamente a un registro alto o altisonante. Soppiantata l'idea del personaggio psicologicamente coerente, moralmente edificante e impegnato a portare a termine un percorso di evoluzione da un punto di partenza, spesso problematico, a un punto di arrivo in cui la sua parabola narrativa si compie per il meglio, la narrativa si prepara a fare spazio a tutta una serie di figure senza alcuna ambizione didascalica, specchiando le inquietudini individuali che segnano il tramonto del secolo breve.

interpreti di un ruolo. È l'estensione estrema, sul terreno della sensibilità, della metafora che vedere la vita come teatro». In tal senso, allora, il «problema non è "Perché il travestimento, la personificazione, la teatralità?", ma piuttosto: "Perché travestimento, personificazione e teatralità acquistano l'aroma particolare di *Camp*?" "Perché l'atmosfera delle commedie di Shakespeare (*Come vi piace*, eccetera) non è ermafrodita, e quella del *Rosenkavalier* sì?» (*ibidem*).

¹¹² «Visto in termini un po' meno rigorosi, *Camp* è completamente ingenuo o è totalmente consapevole (quando si gioca a essere *campy*). [...] Carattere distintivo di *Camp* è lo spirito della stravaganza. È *Camp* una donna che passeggia con un vestito fatto di tre milioni di piume. Sono *Camp* i quadri di Carlo Crivelli, con i gioielli autentici, gli insetti *trompe-l'oeil* e le fessure nei muri. [...] In *Camp* c'è spesso qualcosa di *démésuré* anche nelle intenzioni, e non soltanto nello stile dell'opera» (ivi, pp. 380-381).

¹¹³ Ivi, p. 384.

¹¹⁴ S. Sontag, *Note su «Camp»*, cit., p. 384.

4.2. Corpo, genere e performatività

Judith Butler scrive, parafrasando Foucault, che «il corpo non è “sessuato” in alcun senso significativo prima di essere determinato entro un discorso che lo investe dell’“idea” di sesso naturale o essenziale. Il corpo acquisisce significato all’interno del discorso solo nel contesto delle relazioni di potere». In questo senso, la «sessualità è un’organizzazione storicamente specifica del potere, del discorso, dei corpi e dell’affettività»¹¹⁵. Inoltre,

La distinzione sesso/genere e la stessa categoria di sesso sembrano presupporre una generalizzazione “del corpo” che preesiste all’acquisizione del suo significato sessuato. Questo “corpo” spesso sembra essere un medium passivo, che viene significato da un’iscrizione derivante da una fonte culturale figurata [*figured*] come “esterna” a quel corpo. Qualunque teoria del corpo culturalmente costruito, tuttavia, dovrebbe mettere in questione “il corpo” come costruito dalla generalità sospetta, quando viene figurato come passivo e antecedente al discorso¹¹⁶.

In altri termini, Butler riflette sulla storica passivizzazione del corpo, troppo a lungo interrogato come superficie neutra su cui il discorso binario dei generi imprimeva le sue gerarchie. Una tale prospettiva affonda le sue radici nella tradizione cristiana e in quella cartesiana, entrambe inclini a pensare il corpo come sede del peccato o dell’inganno, ovvero – per dirla con Foucault – come una «superficie d’iscrizione degli eventi»¹¹⁷. Nella contemporaneità, i tabù sociali e i dispositivi di potere individuati da Foucault continuano a operare, aggiornando lo schema rigido del binarismo e mantenendo i corpi in uno spazio di sorveglianza simbolica.

Come osserva Mary Douglas, citata dalla stessa Butler, «il corpo è un modello che può valere per qualsiasi sistema circoscritto» e «i suoi confini possono servire a

¹¹⁵ Per questa e per la citazione precedente, vd. Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 132.

¹¹⁶ Ivi, p. 183.

¹¹⁷ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, p. 50.

raffigurare tutti i confini minacciati e precari»¹¹⁸, determinando un rinnovato punto di contatto con il tema della marginalità. Le società, sostiene la studiosa, sono inevitabilmente esposte alle loro zone liminali, e sono proprio i corpi che sfuggono ai dispositivi di regolamentazione normativa a destabilizzarne l'impalcatura. Butler precisa:

Se il corpo è una sineddoche del sistema sociale *in sé*, o il luogo in cui convergono sistemi aperti, allora qualsiasi tipo di permeabilità non regolamentata costituisce un luogo di contaminazione e pericolo. Dato che il sesso anale e orale tra uomini istituisce chiaramente alcuni tipi di permeabilità del corpo non sanciti dall'ordine egemonico, l'omosessualità maschile costituirebbe, secondo questa prospettiva egemonica, un luogo di pericolo e contaminazione [...]. Significativamente, essere "fuori" dall'ordine egemonico non significa essere "dentro" a uno stato di natura sporco e disordinato. Paradossalmente, l'omosessualità viene quasi sempre concepita, entro un'economia omofobica della significazione, come non civilizzata e non naturale *al contempo*»¹¹⁹.

Ne deriva la sistematica pressione a delimitare i corpi e a circoscriverne le espressioni entro confini ritenuti dai più rassicuranti. Queste dinamiche si riflettono anche in ambito letterario, da un lato attraverso la pressoché totale assenza di personaggi omosessuali nel canone, dall'altro attraverso la caricatura che accompagna i pochi ritratti prodotti in tal senso da scrittori e scrittrici italiane. La narrazione letteraria tradizionale presuppone la presenza di un eroe o un protagonista degno di questo titolo, e anche laddove la figura eroica viene sostituita dal suo contrario – come avviene a inizio Novecento con l'antieroe o l'inetto – essa continua comunque a rispondere a logiche identitarie stabilizzanti che non prevedono una reale fuoriuscita dalla norma. Proprio in questo orizzonte, ad esempio, Tondelli compie – ineditamente nella

¹¹⁸ Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino, 1975, p. 178.

¹¹⁹ Le riflessioni di Butler e di Douglas si intrecciano qui con il riferimento alla tragica epidemia di AIDS – *Questione di genere* viene pubblicato proprio negli anni del picco della contagiosità della malattia –, letta come espressione estrema di un immaginario della contaminazione: infatti, non solo «la malattia viene figurata come l'«infezione gay», ma nella reazione isterica e omofoba dei media alla malattia stessa si è persino data la costruzione tattica di una continuità tra lo statuto contaminato dell'omosessuale, relativo all'attraversamento di confine costituito dall'omosessualità, e l'infezione quale specifica modalità di contaminazione omosessuale»; per entrambe le citazioni e per i dovuti approfondimenti, cfr. J. Butler, *Questione di genere*, cit., p. 187.

narrativa di ampio successo commerciale – una rottura decisiva, rovesciando «la stilizzazione corporea del genere»¹²⁰: in *Altri libertini*, infatti, il conflitto con la società dei padri e l'attitudine contro-egemonica dei personaggi si esprime con particolare evidenza attraverso il corpo e i gesti.

Butler, inoltre, problematizza l'idea che il genere possieda un nucleo di autenticità, sostenendo piuttosto che esso sia il semplice risultato di una costruzione discorsiva e sociale. Ciò che percepiamo come un genere "vero" coincide con una fantasia culturalmente istituita, inscritta sui corpi mediante pratiche ripetute di significazione. Le identità di genere non sono quindi né vere né false, ma funzionano come effetti di verità prodotti da un discorso che, a sua volta, presuppone l'esistenza di un'identità stabile e originaria. Rifacendosi alle analisi di Esther Newton sulle pratiche del travestimento, la studiosa mostra come l'impersonificazione renda visibile il processo stesso di costruzione del genere, rivelandone il carattere intrinsecamente performativo. Il *drag*, in particolare, non solo mette in crisi la distinzione tra interiorità ed exteriorità, ma opera un'aperta parodia contro la pretesa di autenticità implicita nel modello binario.

In questa prospettiva, il *drag* rappresenta un punto di osservazione utile per avvicinarsi ad alcuni personaggi tondelliani che, pur essendo uomini, agiscono come donne e giocano consapevolmente sull'evidente contrasto tra corporeità maschile e fisicità femminile. Come osserva Butler,

Il drag, così come crea un'immagine unificata della "donna" (cosa che viene spesso contestata), rivela anche la distintività di quegli aspetti dell'esperienza connotata dal punto di vista del genere che vengono falsamente naturalizzati come un'unità attraverso la finzione regolativa della coerenza eterosessuale. *Nell'imitare il genere, il drag rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso, nonché la sua contingenza [...].* L'idea di parodia di genere che sostengo qui non presuppone che ci sia un originale che viene imitato da queste identità parodiche. In effetti la parodia è davvero quella della nozione di un originale; come la nozione psicoanalitica di identificazione di genere è costituita dalla fantasia di una fantasia, la trasfigurazione di un Altro che è già sempre una "figura" in questo senso duplice, così la parodia di genere rivela che l'identità originale su cui si modella il genere è un'imitazione

¹²⁰ Ivi, p. 192.

senza origine. Per essere più precisa: è una produzione che in effetti, vale a dire, nei suoi effetti, assume la postura di un'imitazione. Questa dislocazione perpetua costituisce una fluidità di identità che indica un'apertura alla risignificazione e ricontestualizzazione; la proliferazione parodica priva la cultura egemonica e chi la critica della possibilità di rivendicare identità di genere naturalizzate o essenzialiste. I significati di genere assunti in questi stili parodici, anche se sono chiaramente parte di una cultura egemonica e misogina, sono comunque denaturalizzati e mobilitati attraverso la loro ricontestualizzazione parodica. In quanto imitazioni che effettivamente dislocano il significato dell'originale, imitano il mito dell'originalità stessa¹²¹.

Il cuore della sua argomentazione poggia principalmente su due questioni: da una parte, il genere viene artificialmente reso coerente dal modello eterosessuale dominante; dall'altra, il drag non imita un modello ritenuto autentico, ma mostra la struttura imitativa e contingente di quel presunto originale. La forza del discorso risiede nella capacità di far emergere ciò che per secoli è stato occultato: l'eteronormatività istituisce un modello regolativo che esige coerenza, disciplina e naturalizzazione. Tradizionalmente, si assume che corpo anatomico, identità di genere e *performance* corrispondano in modo lineare, mentre Butler dimostra la fallacia di una simile interpretazione: le pratiche di travestimento non si limitano a contestare semplicemente il modello binario maschio/femmina, ma mirano a mettere in crisi lo stesso modello decostruendolo in chiave provocatoria.

È altresì vero, però, come avverte Butler, che la «parodia di per sé non è sovversiva, e ci deve essere un modo per capire che cosa rende certi tipi di ripetizione parodica effettivamente dirompenti, veramente disturbanti, e quali ripetizione vengono invece addomesticate e rimesse in circolo come strumenti di egemonia culturale»¹²²: questo significa che la mera imitazione parodica del genere non garantisce una rottura dell'egemonia, ma molto dipende dal contesto di utilizzo, dalle pratiche discorsive interne, dal pubblico e dalla ricezione e, infine, dai rapporti di potere.

In *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale* (1992), Marjorie Garber scrive:

¹²¹ Ivi, p. 195.

¹²² Ivi, p. 196.

Nella cultura occidentale [...] la storia del travestitismo è [...] legata alla storia dell'omosessualità e dell'identità gay, dal "drag" e dal "voguing" alla moda e allo stage design, dagli attori giovinetti della scena rinascimentale inglese a Gertrude Stain e Divine. [...] Eppure, per quanto la cultura gay sia importante rispetto al travestitismo e viceversa, ci sono altre e rilevanti aree nelle quali il travestitismo è stato un elemento di definizione e di sconcerto, un elemento non sufficientemente teorizzato, persino nell'attuale clima d'interesse per l'androginia, lo stile unisex, i cross-dresser storici e *Tootsie*¹²³.

La studiosa afferma giustamente che il cross-dressing costituisce un indice della «manifatturabilità delle categorie di genere»¹²⁴, concetto che giustifica, d'altro canto, l'interesse – mediatico e non solo – che, sul finire del Novecento, il cinema e la musica popolare mostrano nei confronti del travestitismo e delle identità androgine¹²⁵. Ancora Tondelli, ad esempio, si colloca senz'altro all'interno di questo orizzonte teorico, pur con una prospettiva tutt'altro che pacificatrice: mentre gran parte della critica ha preferito guardare «*attraverso il* piuttosto che *il* cross-dressing, per sottrarsi all'incontro ravvicinato con il travestito e per volontà di sussumere invece tale figura all'interno di uno dei due generi tradizionali»¹²⁶, lo scrittore costruisce personaggi che, nel rifiutare le istanze ordinatrici del reale ed emancipandosi dai tradizionali binari normativi, *indossano* il travestitismo come espressione più profonda della fluidità delle categorie di genere.

Gli sconfinamenti di genere – corporei ma anche identitari – di alcuni protagonisti dei testi che saranno presi in esame esprimono un rifiuto congiunto della mascolinità e della femminilità, attraverso l'amplificazione di tratti volutamente femminili che

¹²³ Marjorie Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 5.

¹²⁴ Ivi, p. 11.

¹²⁵ Sono numerosi i film, da *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) a *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993), da *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) a *Priscilla, la regina del deserto* (Stephan Elliott, 1994), che si interessano a personaggi che sovvertono o giocano con le convenzioni di genere; parallelamente, nel panorama musicale, artisti come David Bowie, Prince, Boy George o, in Italia, Renato Zero, sperimentano linguaggi estetici e performativi fondati sull'ambiguità sessuale e sull'oscillazione tra maschile e femminile, a testimonianza della presenza di inediti spazi di interrogazione critica riguardante le identità di genere e i loro codici sociali.

¹²⁶ M. Garber, *Interessi truccati*, cit., p. 11.

contrastano con elementi inequivocabilmente maschili¹²⁷. A partire dalla lettura di Garber, Gianni Cimador parla allora «di una vera e propria *teatralizzazione della differenza*» in Tondelli, «che contemporaneamente mette in questione i limiti della rappresentazione e quelli di una retorica della *performance* senza riferimenti ontologici ben delimitati, anche se riferibile in qualche modo al radicarsi dell'identità maschile, in quanto "sesso invisibile", nelle sue pratiche e alla "necessaria costruzione 'in negativo' della visibilità del maschio", che è sempre eccessiva, enfatica e ipertrofica»¹²⁸. Tale teatralizzazione, allora, non soltanto incide sulle modalità espressive dell'io (consentendo delle riflessioni di carattere più "culturale"), ma anche sui dispositivi narrativi che si celano dietro la costruzione dei personaggi di un racconto e che esibiscono, in prospettiva, la forte natura performativa della scrittura stessa.

Tornando a Garber,

[...] uno degli aspetti più importanti del cross-dressing è come esso sfidi facili nozioni di binarismo, mettendo in discussione le categorie di "femminile" e "maschile", tanto che le si consideri ontologiche o costruite, biologiche o culturali. Che il tema del cross-dressing sia oggi tanto popolare nell'arte e nel discorso critico rappresenta, a mio parere, il riconoscimento non sufficientemente teorizzato del bisogno di sottoporre a critica il pensiero binario, nelle varianti di maschile e femminile [...]. Tale critica spesso prende forma, come già si è visto, attraverso la creazione di ciò che sembra essere un terzo termine. [...] Ma ciò che è cruciale a questo punto – e non lo si sottolineerà mai con abbastanza forza – è che il "terzo termine" non è un *termine*. E tanto meno è un *Sesso*, certamente non l'improvvisato sesso "sfocato" indicato da termini quali "androgino" o "ermafrodito" [...] Il "terzo" è una forma di articolazione, un modo di

¹²⁷ È il caso, ad esempio, di Benny, una delle protagoniste del racconto tondelliano *Mimi e istrioni* (cfr. capitolo II, paragrafo 3.2).

¹²⁸ Il concetto di *teatralizzazione della differenza* ci riconduce evidentemente a quello di *teatralizzazione dell'esperienza* suggerito da Sontag (cfr. nota 110). Inoltre, per Gianni Cimador, «in *Mimi e istrioni* Tondelli gioca sulla ricontestualizzazione parodica delle categorie di genere e sulla letteralizzazione della fantasia travestitica, destabilizzando e defamiliarizzando i segni distintivi attraverso la loro costante reversibilità. [...] La sovraesposizione della costruzione artificiale dell'identità spinta all'estremo limite [...] e quindi la conseguente sottolineatura della manufacturabilità e manipolabilità dei generi mettono in luce l'inafferabilità e la mobilità dei significanti, cui corrisponde un processo di spettacolarizzazione che decostruisce la 'naturalità' dei ruoli, ridotti a mere apparenze [...]. La transessualità segnala una volontà di inventarsi e codificarsi da se stessi, una percezione del corpo come forma da trasformare, e perciò mette in discussione tutta l'antropologia occidentale, spostando la definizione dell'identità dal piano metafisico a quello della concretezza dell'esistenza vissuta e inserendo il corpo in una nuova prospettiva ontologica che lo concepisce come "risorsa per individuare un'alterità rispetto all'idealismo"» (G. Cimador, *Le 'tattiche' dell'osceno: forme del carnevalesco in Altri libertini e Pao Pao*, in «Studi novecenteschi», vol. 41, n. 88, 2014, pp. 361-362).

descrivere, uno spazio del possibile. Tre mette in discussione l'idea di uno: di identità, di autosufficienza, conoscenza di sé¹²⁹.

Come si vedrà, gli autori analizzati in questo elaborato di tesi si muovono con decisione dentro questa zona di scarto e di eccesso, spingendo fino al parossismo – anche in chiave provocatoria – tratti e posture del maschile e del femminile, offrendo un *modo di descrivere* il “terzo” polo cui allude Garber sicuramente originale, con un'operazione di critica radicale alla categoria stessa di genere, in linea peraltro con il carattere sovversivo della parodia¹³⁰: la nostra ipotesi, quindi, in linea con la proposta di Garber, è di intendere il travestitismo come «*uno spazio di possibilità che struttura e disorganizza la cultura: un imprevisto elemento di disordine*»¹³¹.

Abbiamo dunque individuato nella perifericità, nell'eccentricità e nel nomadismo dei supporti teorici per meglio definire le mascolinità non allineate alla norma egemonica, quelle che rispetto al modello virile sono problematiche, dislocate, marginalizzate. Iacoli ha parlato – con ammirevole efficacia semantica – di «mascolinità fissurate»¹³², nel suo caso per descrivere alcuni dei personaggi maschili nati dalla penna di Dino Buzzati: l'utilizzo di un aggettivo prevalentemente usato in ambito medico e biologico è fortemente indicativo dell'ambiguità intrinseca alla dimensione maschile¹³³, a indicare nel maschile qualcosa di ineguale, addirittura screpolato. La rappresentazione di un personaggio da parte di un autore o di un'autrice si offre allora come un notevole strumento di indagine per inquadrare nitidamente la realtà di chi scrive e il contesto in cui chi legge è inserito. La letteratura, similmente ad altri prodotti culturali, funziona come una sorta di prisma e racchiude in sé il riflesso di molteplici immagini: sta dunque al critico provare a dialogare con il testo e trarre possibili interpretazioni che

¹²⁹ M. Garber, *Interessi truccati*, cit., pp. 12-13.

¹³⁰ A essere minata, insomma, per dirla con le parole di Butler, è l'idea di genere come «un'identità costituita debolmente nel tempo, istituita in uno spazio esteriore attraverso una *ripetizione utilizzata di atti*» (J. Butler, *Questione di genere*, cit., p. 199).

¹³¹ M. Garber, *Interessi truccati*, cit., p. 21.

¹³² Cfr. G. Iacoli, *Mascolinità in gioco*, cit., p. 15.

¹³³ Va da sé che il riferimento è tanto al maschile quanto al femminile, posto che, come abbiamo visto, la stessa categoria di genere è fortemente ambigua.

le permettano di rivelare i propri significati, impliciti o espliciti che siano. Nel prossimo paragrafo analizzeremo il personaggio letterario e alcune delle sue funzioni narratologiche, iniziando ad anticipare le argomentazioni che riutilizzeremo poi per lo studio dei romanzi presi in esame, consapevoli che «identità e regolarità stretta non esistono nella storia dello spirito, e concetti astrattamente sintetici falsano o distruggono i fenomeni individuali nel loro dispiegarsi»¹³⁴.

5. Sul personaggio

5.1. Il “problema” del personaggio

Che cos'è il personaggio? È solo un “pezzo di carta”¹³⁵ o è uno strumento autoriale che può dirci molto di più di un testo e della pratica letteraria di uno scrittore?¹³⁶ Che sia *piatto* o *a tutto tondo*, uno «pseudo-oggetto»¹³⁷ o un «paradigma di tratti»¹³⁸, una definizione puntuale di questa categoria narratologica – volta a circoscrivere l'oggetto

¹³⁴ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1984, p. IX.

¹³⁵ Così definiva i personaggi provocatoriamente Roland Barthes nell'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* (in AA.VV., *L'analisi del racconto: le strutture della narrazione nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Milano, Bompiani, 1987, p. 34).

¹³⁶ La prospettiva adottata per questo lavoro di tesi privilegia il punto di vista del lettore e la ricezione del testo letterario, affidando dunque al personaggio un ruolo di primaria importanza. Non è questa la sede per una rassegna di altre posizioni critiche, come quella formalista prima e strutturalista poi: per una più puntuale trattazione, si rinvia ai saggi che sono stati consultati per l'elaborazione di questo paragrafo: Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004; Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012 (nello specifico il secondo capitolo, *Forme e strutture*, pp. 53-80); Gloria Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci editore, 2024; per verificare alcune delle principali posizioni critiche sul personaggio, cfr. Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966; R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970; Italo Calvino, *I livelli della realtà in letteratura*, in Id., *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 310-323.

¹³⁷ Gérard Genette parla così del personaggio. Nella prospettiva genettiana, infatti, quella di personaggio è solo una categoria discorsiva da inserire in un più ampio lavoro di analisi testuale (cfr. Id., *Nuovi discorsi del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 116).

¹³⁸ La definizione è di Seymour Chatman: secondo lo studioso, «una teoria funzionale del personaggio dovrebbe mantenersi aperta e considerare i personaggi come esseri autonomi e non come pure funzioni dell'intreccio» (Id., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981, p. 123). Sul personaggio come “paradigma di tratti”, cfr. *ivi*, p. 130 e sgg.

della nostra ricerca – può essere rintracciata nei lavori di Arrigo Stara. Nell'*Avventura del personaggio* (2004), un volume imprescindibile per gli studi sul tema e per chiunque si approcci a tali questioni, il critico scriveva:

la nozione di *personaggio*, esattamente come quella di *persona*, ci parla di un mondo che è il mondo dell'uomo; [...] ci parla del modo in cui l'uomo si rappresenta il proprio mondo, delle unità in cui lo suddivide, di cosa siano per lui gli altri esseri, le divinità, gli animali e i vegetali, gli oggetti, gli elementi, il fuoco e l'acqua, la terra e l'aria. [...] i personaggi permettono di parlare di un mondo costituito da individui, da cose stabili, da unità sostanziali, di un mondo che si difende dal caos, dalla molteplicità pura, dalla permutabilità di tutto con tutto¹³⁹.

In effetti, quella di personaggio è una categoria che unisce la dimensione del reale con la finzionalità, generando un cortocircuito metodologico di non facile risoluzione. È «una categoria interessante sotto vari aspetti: alla sua natura finzionale, fa da contrappunto una componente esistenziale, che ha a che fare necessariamente con gli esseri umani; alla sua costituzione di artefatto linguistico, corrisponde una incredibile capacità di vivere nell'esperienza e nell'immaginazione del lettore; alla sua modalità semiotica e simbolica sottende un atteggiamento estetico che ne svela la potenzialità argomentativa»¹⁴⁰. Scarfone ha recentemente scritto che «il problema letterario del personaggio ruota intorno a una serie di questioni ineludibili [...]: *mimesis*, *eikós*, *hòmoios*, *homalòs*, *diànoia*»¹⁴¹, cioè alle questioni della rappresentazione, della verosimiglianza, della somiglianza, della coerenza e del pensiero, fondative – a partire dalla *Poetica* e dalla *Retorica* di Aristotele – di una lunga storia di studi sulle nozioni di personaggio, tipo e carattere. Se è vero che «la categoria di personaggio rimane ed è destinata a rimanere sfuggente», è altresì vero che «in questa inafferrabilità risiede d'altronde la sua forza; perché quest'impossibile concettualizzazione è il correlativo di un fatto essenziale: pur essendo un luogo specifico della letteratura, il personaggio è uno degli spazi in cui più la letteratura esce dai suoi confini, in cui più mondo reale e

¹³⁹ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 17.

¹⁴⁰ L. Neri, *Identità e finzione*, cit., p. 7.

¹⁴¹ G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 59. Per una più ampia disamina delle categorie chiamate in causa, cfr. il capitolo 1, *Prodromi. Platone, Aristotele, la mimesis, l'ethos*, pp. 21-59.

finzionale si incontrano»¹⁴². In un certo senso, lo spazio del personaggio è uno spazio liminare o, ancora meglio, marginale, e pertanto si presta perfettamente ad un'analisi che fa dell'eccentricità e della perifericità i propri cardini metodologici. È quindi doveroso dedicare qualche riflessione a questa figura per poi strutturare un discorso critico che, partendo dal prodotto letterario, sarà incrociato con le questioni di genere e le diverse problematiche della mascolinità.

Il motivo per cui approfondiremo i personaggi di Tondelli, Busi, Siti e Mari risiede nella problematicità e nella complessità delle loro individualità o, per rifunzionalizzare un'espressione di Guido Mazzoni, nella loro capacità di incarnare «la perpetua mobilità dei nostri ego»¹⁴³: se in Mazzoni il riferimento è alla rilettura dostoevskijana di Nathalie Sarraute¹⁴⁴, nel nostro caso si tratta di riconoscere una dinamicità intrinseca ai personaggi del *corpus* selezionato che consente di lavorare su dei caratteri esemplari. Un'altra ragione poi riguarda l'utilizzo della forma romanzo negli autori citati, sicché nel secolo scorso «la forma romanzo si trova di fronte alla necessità di imboccare una via quasi obbligata: non può che descrivere la modificazione e la crisi contemporanee, innanzitutto attraverso la metamorfosi che investe il personaggio-uomo»¹⁴⁵. È ancora una volta un esercizio complesso, perché per sua natura un personaggio in “perpetua mobilità” sfugge a dei tentativi di tipizzazione e dunque alla possibilità di un'analisi criticamente fondata.

Può tornare utile allora una piccola parentesi etimologica: la parola *personaggio* è derivata dal francese *personnage*, a sua volta voce dotta ripresa dal latino *persona* – cioè “maschera, individuo, ruolo” – e dall'etrusco *phersu*, “maschera”. *Carattere*¹⁴⁶, invece, è

¹⁴² Ivi, p. 12.

¹⁴³ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 331.

¹⁴⁴ A questo proposito cfr. Nathalie Sarraute, *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1959.

¹⁴⁵ L. Neri, *Identità e finzione*, cit., p. 48.

¹⁴⁶ «*Charaktèr*: è la pietra angolare dell'antropologia classica ed è anche il termine greco che, insieme alla parola latina *persona*, si contende il primato etimologico del concetto di personaggio nelle principali lingue europee (francese: *personnage/caractère*; italiano: *personaggio*; inglese: *character*; tedesco: *Charakter*; spagnolo: *personaje*). *Charaktèr* deriva dal [...] greco [...] e comporta l'idea che il carattere sia un timbro un'impronta, qualcosa da cui il personaggio è segnato e che lo rende riconoscibile» (G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 41).

una parola di discendenza greca e risale alla voce *charaktér*, “impronta”, e al verbo *charàssein*, “incidere”. Entrambe indicano in qualche modo una sovrapposizione rispetto alla persona, la costruzione di un ruolo e l’impronta lasciata, quasi a sottintendere lo sviluppo di una *performance* nel passaggio tra l’essere una persona e l’essere un personaggio. Laura Neri ha giustamente riflettuto sulla metafora della maschera e sulla dicotomia tra persona e personaggio, giacché «la maschera corrisponde a una finzione, a ciò che non è autentico; è un artificio utile a celare la propria identità, o a trasformarla per attribuire a quella identità caratteri diversi, contrari, o semplicemente deformati in alcuni tratti. In questo senso l’opposizione tra volto e maschera non è più così netta, ma diventa un’interazione, uno scambio di tratti. Si crea un rapporto di somiglianza tra l’imitante e l’imitato»¹⁴⁷. La critica, quindi, si è a lungo interrogata sulla possibilità di determinare dei *caratteri* fissi e universali da utilizzare nell’analisi letteraria del personaggio: l’eroe, il cavaliere innamorato, la donna angelicata e angelicante, sono solo alcuni dei *tipi* letterari più celebri della letteratura dei secoli scorsi. Un punto di svolta è inevitabilmente rappresentato – come abbiamo già visto parlando delle soggettività contemporanee – dal cambio epocale di paradigma sociale e soprattutto culturale avvenuto a cavallo tra XIX e XX secolo, con l’avvento – tra le altre cose – della psicoanalisi, l’insorgere delle grandi guerre, l’indebolimento delle certezze individuali, tutti fattori che in letteratura si traducono nell’apparizione di una nuova tipologia di personaggio irrisolto ed estremamente vulnerabile. A tal proposito e in riferimento alla produzione di Tolstoj, György Lukács in *Teoria del romanzo* (1920) scriveva che «l’uomo in quanto uomo [...] fa la sua comparsa nella sfera di un’anima semplicemente reale; [...] si rendevano visibili i presagi di una nuova epoca universale, ma rimasero degli spunti polemici e nostalgici [...]. Questo nuovo mondo viene individuato e delimitato solo nelle opere di Dostoevskij»¹⁴⁸, con una linea di demarcazione che individua in Dostoevskij il sorgere

¹⁴⁷ L. Neri, *Identità e finzione*, cit., pp. 11-12.

¹⁴⁸ György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999, p. 145-146.

di nuove modalità interpretative del personaggio o, detto altrimenti, di un nuovo *tipo* di personaggio.

5.2. Nuove prospettive teoriche

Il grande discrimine tra il personaggio tradizionale e il personaggio moderno sta nella sua caratterizzazione psicologica e nei nuovi meccanismi di riconoscimento da parte del lettore, con un processo di empatizzazione¹⁴⁹ che permette a chi legge non solo di riconoscere la rappresentazione esterna – caratteriologica – del tipo, ma soprattutto la sua configurazione interna, al contempo emotiva e psicologica. Ad esempio, parlando di Don Chisciotte, Alfonso Berardinelli ha rilevato efficacemente che

Per un personaggio come don Chisciotte non potremmo certo parlare di “esistenza” nel senso novecentesco (o anche ottocentesco e romantico). In un tale personaggio la vita individuale non è interiorizzata, è sempre illuminata dalla luce della scena, è interamente riassorbita nella assoluta singolarità del tipo. Don Chisciotte può essere considerato, nonostante la sua originalità storica, un “carattere” in senso classico, secondo la tradizione di Teofrasto¹⁵⁰.

L’interiorizzazione della vita individuale è dunque una dinamica pienamente moderna, rappresentata in letteratura solo a partire da un certo momento in poi¹⁵¹,

¹⁴⁹ A proposito dell’empatia tra chi legge e chi scrive: «la distinzione tra le individualità messe in gioco dalla comunicazione letteraria, quella che vive nel mondo reale e quella che appartiene all’universo di finzione, è anche la condizione affinché si crei un rapporto di empatia» (L. Neri, *Identità e finzione*, cit., p. 35). Al tema, inoltre, Stefano Ercolino e Massimo Fusillo hanno recentemente dedicato un interessante volume, dal titolo *Empatia negativa. Il punto di vista del male* (Milano, Bompiani, 2022).

¹⁵⁰ Alfonso Berardinelli, *Discorso sul romanzo moderno. Da Cervantes al Novecento*, Roma, Carocci editore, 2016, p. 13. Sui *Caratteri* di Teofrasto, cfr. ancora una volta il primo capitolo di G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., pp. 61 e sgg.; cfr. altresì John William Smeed, *The Theophrastan Character. The History of a Literary Genre*, Oxford-New York, Clarendon Press, 1985.

¹⁵¹ Sull’interiorizzazione della rappresentazione romanzesca e specialmente sul passaggio da una tipologia di personaggio votato all’esterno a un personaggio votato alla propria interiorità, mi sembra pertinente quanto scritto da Scarfone: «la localizzazione dentro/fuori – interiore/esteriore – è una modalità di interpretazione del sé storicamente determinata che ha potuto formarsi solo con la progressiva conquista di uno spazio autonomo del pensiero che oggi chiamiamo interiorità. L’idea che la mente sia uno spazio unico in cui hanno luogo tutti i nostri pensieri non esiste, per esempio, in Omero,

preliminarmente con l'avvento del Romanticismo e poi con piena forza da fine Ottocento: si tratta quindi di storicizzare e incasellare la rivoluzione epistemologica che si è generata con la scoperta dell'inconscio. Riflettendo su tale rottura epistemica¹⁵² e su un'intervista di Michel Foucault intitolata *Philosophie et psychologie* (1965), Davide Luglio scrive:

[...] attraverso la filosofia e poi la psicologia l'uomo diventa, verso la fine dell'Ottocento, un'entità estremamente problematica che corrisponde, via via sempre più, alla dissoluzione del soggetto attore sovrano del proprio pensiero e della propria azione, così come l'aveva configurato la psicologia sette-ottocentesca. E ancora una volta sarebbe facile popolare di personaggi letterari la riconfigurazione epistemica attorno all'inconscio di cui parla Foucault: da Svevo a Pirandello ai surrealisti fino ad arrivare al *nouveau roman* gran parte della letteratura novecentesca si costruisce attorno alla problematizzazione del soggetto e alla dissoluzione della sua pienezza ottocentesca¹⁵³.

Se nell'Ottocento la tradizione del romanzo naturalista aveva dato vita a personaggi che pur nella loro problematicità mantenevano dei nessi di causalismo che ne garantivano una corretta categorizzazione, con la possibilità di interpretarli attraverso degli schemi critici classici, nel Novecento assistiamo alla "dissoluzione del soggetto attore sovrano" e di conseguenza della sua tipicità¹⁵⁴: si pensi ad esempio alla – troppe

dove *psyché* indica una forza vitale presente in noi piuttosto che la sede dei pensieri e dei sentimenti. [...] per noi conta comprendere che la nozione moderna di interiorità ha una genealogia precisa perché senza la cognizione di questa genealogia rischieremo di non vedere nella giusta prospettiva la *svolta interiore* del romanzo moderno e le sue implicazioni» (G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p. 56).

¹⁵² «La costruzione di un quadro epistemico, la definizione di un'episteme o, come dice anche Foucault, di un ordine del discorso, procede per analogie tra campi dell'esperienza e del sapere lontani tra loro e in apparenza senza un legame esplicito. La struttura dell'episteme non è deduttiva ma reticolare, è un sistema di persistenze dove le differenze, le variazioni, le discontinuità nell'ambito dei saperi danno vita, nonostante tutto, a un grande isomorfismo. Non si tratta di una teoria, ma di un campo aperto in cui, "a una data epoca, si evidenziano fenomeni di relazione tra le scienze o tra i diversi discorsi appartenenti a settori scientifici disparati"» (Davide Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, in «Enthymema», n. XXV, 2020, p. 216).

¹⁵³ Ivi, p. 217.

¹⁵⁴ Laura Neri recupera una interessante distinzione operata da Giacomo Debenedetti nel saggio *Personaggi e destino* (1947) tra un'epica della *realtà* e un'epica dell'*esistenza*, che connota il passaggio dalla tradizione romanzesca ottocentesca a quella novecentesca: «la fiducia ottocentesca in un'epica della realtà si traduce nella potenzialità della letteratura e in un rapporto di intesa che viene a stabilirsi tra il personaggio e il mondo che egli abita. [...] L'epica a cui Debenedetti si riferisce è quella del realismo, del naturalismo, del verismo [...]. L'osservazione era proprio ciò che garantiva l'armonia tra racconto e

volte abusata – figura dell’inetto, o ancora al carattere del *dandy*, che se da un lato vuole rappresentare una generazione intera nel suo sfarzo, dall’altro fa della propria fragilità un motivo di riconoscimento sociale. Per citare Debenedetti, si prefigura una nuova tipologia di personaggio, cioè «un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia»¹⁵⁵, da affiancare all’inarrestabile decadenza della centralità dell’autore, con la preferenza per dei punti di vista interni e dei tipi di narrazione che prediligono la prospettiva dei personaggi¹⁵⁶.

Dopo aver avanzato tali considerazioni, sarebbe corretto chiedersi se sia «possibile individuare un paradigma che riconfiguri l’episteme tra XX e XXI secolo come è avvenuto tra Otto e Novecento»¹⁵⁷, prendendo le mosse per esempio dalla frattura tra modernismo e postmodernismo o tra avanguardie e neoavanguardie. Luglio ritiene che «se la scoperta dell’inconscio aveva segnato tra Otto e Novecento il superamento dell’uomo inteso umanisticamente come il soggetto sovrano della conoscenza e dell’azione, con l’affermarsi del paradigma mentale ciò che scompare è l’umanità stessa dell’uomo»¹⁵⁸ e propone di individuare una nuova antropologia del personaggio che tenga conto della rottura della frontiera tra naturale e artefatto e quindi in senso lato tra realtà e finzione. È questo un punto nodale, perché nel proporre una lettura di genere di romanzi pubblicati tra il 1980 e il 2017 – e quindi una lettura di genere di

realtà, poiché era sufficiente osservare per declinare l’oggetto [...]. All’inizio del Novecento cambiano le condizioni [...]. L’epica dell’esistenza pone in crisi quel principio finalistico che aveva finora sorretto sia il mondo che il destino del personaggio; non c’è più armonia tra le leggi della vita e le convenzioni della letteratura. [...] mancano ora i riferimenti più consolidati, le condizioni per l’imitazione dei modelli che erano stati appunto oggetto della rappresentazione. Forse perché quegli stessi modelli vengono a mancare anche nella realtà, e la loro è diventata un’esistenza in cui è avvertita la “perdita del padre”» (L. Neri, *Identità e finzione*, cit., pp. 46-47).

¹⁵⁵ Giacomo Debenedetti, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 1977, p. 164.

¹⁵⁶ «È pur vero che anche per il passato ci venivano comunicati spesso i pensieri dei personaggi di un romanzo o di una novella [...]. Ma in questi casi non si tentava quasi mai di rendere quel vagare e ondeggiare della coscienza che è mosso dal variare delle impressioni [...] ma ci si limitava razionalmente a quanto si riferiva all’azione o alla situazione del momento [...] E cosa ancor più importante, l’autore, con la sua conoscenza d’una verità obiettiva rimaneva sempre l’autorità conduttrice» (E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 319).

¹⁵⁷ D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, cit., p. 217.

¹⁵⁸ Ivi, p. 218.

romanzi coinvolti in un cambio di paradigma epocale inseriti in un contesto socioculturale ben preciso – bisognerà giocoforza rilevare le fattezze di personaggi che rifiutano *tout court* la tradizione. Con altre parole, se l'oggetto di interesse sono delle soggettività dinamiche in continuo movimento, anticonvenzionali e marginali, sarà necessario immaginare una tipologia di personaggi analizzabili non univocamente, selezionando delle categorie monodimensionali e rilevando le contingenze o le divergenze rispetto al modello, ma piuttosto dei caratteri *in fieri* situati oltre qualsiasi tipo di definizione canonica, anche perché «la forza del personaggio è proprio quella di incidere nella vita e nella mente dell'io leggente, per fargli vivere un'altra esperienza possibile»¹⁵⁹. Un simile processo ermeneutico consentirà di riflettere da un lato sulla letteratura contemporanea, sul suo stato dell'arte e sulle sue prospettive future, dall'altro sul ruolo della tradizione all'interno di un canone aperto e multiprospettico in chiave metaletteraria. «La letteratura», infatti, «può essere uno spazio di rispecchiamento dell'episteme, dell'ordine del discorso, oppure anche spazio di resistenza»¹⁶⁰ e pertanto riproduce specularmente le evoluzioni sociali, «le retoriche della comunicazione di massa, i ritmi, i colori, le inclinazioni del pop, le strategie della visibilità mediatica, della transtestualità, dei circuiti comunicativi»¹⁶¹.

Luglio, prendendo le mosse da *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle* (2017) di Alexandre Gefen, si è soffermato su due aspetti peculiari della letteratura contemporanea, cioè la finalizzazione aperta dei romanzi contemporanei e la loro conseguente eteronomia. Secondo Gefen, infatti, negli ultimi decenni la letteratura «rivolge al mondo un nuovo tipo di interesse per le problematiche della trasmissione e dell'identità, vuol essere uno strumento di costruzione di sé, di un'acuta riflessione morale»¹⁶², situandosi come «riparatrice di tutti i traumi della memoria individuale o

¹⁵⁹ L. Neri, *Identità e finzione*, cit., p. 34.

¹⁶⁰ D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, cit., p. 219.

¹⁶¹ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 25.

¹⁶² Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017, p. 10.

del tessuto sociale»¹⁶³. Da qui un ritorno al reale, in controtendenza rispetto alle dinamiche letterarie degli anni Sessanta e Settanta e un tipo di narrazioni tese sempre più alla biofinzionalità¹⁶⁴ e all'autofinzionalità. Per queste ragioni, Luglio recupera la tripartizione del personaggio proposta a suo tempo da Vincent Jouve tra personaggio effetto-personale, personaggio effetto-persona e personaggio effetto-pretesto e osserva che negli ultimi decenni lo schema prevalente è quello degli ultimi due casi. Si tratta di una tripartizione che guarda agli effetti prodotti nel lettore di fronte ad alcune scelte narratologiche e alla costruzione di alcune tipologie di personaggio. Il «primo tipo corrisponde alla ricezione di un personaggio inteso come strumento ermeneutico per decifrare un progetto narrativo e semantico. Il secondo è recepito invece come una persona che si muove in un mondo al quale il lettore si sente partecipe e omologo durante la lettura; il terzo è infine visto come un pretesto che consente di vivere per interposta figura una serie di situazioni fantasmatiche»¹⁶⁵. Nella nostra ricerca sembra che il caso più frequente sia quello del personaggio effetto-pretesto¹⁶⁶, perché «corrisponde a personaggi che si costituiscono come supporti che permettono di vivere immaginativamente i desideri irrealizzabili nel proprio vivere sociale, una sorta di mediatori tra l'immaginario dell'autore e le attese del lettore che gioca su delle costanti fantasmatiche preesistenti all'atto della lettura»¹⁶⁷. Non mancano tuttavia delle

¹⁶³ D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, cit., p. 220.

¹⁶⁴ A differenza dell'autofinzione, il termine biofinzione «tende a ricoprire oggi un'area [...] che spazia dalla biografia romanzata primonovecentesca al più recente romanzo biografico» (R. Castellana, *La biofiction*, in Id. (a cura di), *Fiction e non fiction*, cit., p. 157).

¹⁶⁵ D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, cit., pp. 220-221. Per una maggiore contestualizzazione, cfr. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 92-156.

¹⁶⁶ A tal proposito, si pensi a *Seminario sulla gioventù* e a *Leggenda privata*, che giocando sulla narrazione autodiegetica e sulla proposizione di temi universali come il rapporto con il paterno e con la propria sessualità permettono un coinvolgimento da parte del lettore che induce ad una sorta di riconoscimento nelle vicende dei protagonisti. È diverso invece il caso di *Altri libertini* e *Scuola di nudo*, ma avremo modo di approfondire più compiutamente il tema nei prossimi capitoli.

¹⁶⁷ D. Luglio, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, cit., p. 221. Inoltre, «nella configurazione della nuova episteme [...] si tratta di coniugare due istanze contrastanti: da una parte il bisogno di smarcarsi da una concezione dell'umano che non lascia nessuno spazio all'individualità intesa come particolare e insondabile. Insomma, il potere di dire io e di rivendicare una forma di originalità esistenziale. Dall'altra, la coazione a eteronormare il testo, a finalizzare tale originalità che è quasi sempre messa al servizio di una rivendicazione morale, etica o politica dai

ibridazioni – specialmente con la tipologia del personaggio effetto-personale – che sarà interessante rilevare nei prossimi capitoli.

6. Rappresentazione e finzionalità: per una genealogia del maschile

6.1. Il “fuori campo attivo”

Da un paio di anni, in particolar modo per le scritture femminili, si è fatta strada una nuova proposta interpretativa, quella di “fuori campo attivo” – la matrice è di area cinematografica – che può essere utile ai *Men’s Studies*, specie per quanto concerne il discorso sulla rappresentazione delle mascolinità in ambito letterario. Ne parla così Daniela Brogi ne *Lo spazio delle donne* (2022):

Nel linguaggio cinematografico il fuori campo è ciò che non viene mostrato ma che tuttavia esiste, perché vive nello spazio di cui l’inquadratura è solo una minima parte. Lo spazio delle donne costruito insieme può funzionare come fuori campo attivo, vale a dire come tipo di messa a fuoco dinamica che genera dubbi e domande intorno a ciò che si vede, creando una dialettica tra ciò che è visibile e riconoscibile e ciò che invece è invisibile, ma tuttavia è implicato. Lavorare sul canone, o preparare una mostra, per esempio, o programmare un’iniziativa significa anche attivare il fuori campo, ripensando i nostri modi di considerare e inquadrare la realtà, interrogandosi su cosa è stato tolto, perché e come. In questo modo, lo spazio delle donne agisce come terreno di complessità; ed è anche uno sguardo politico, non solo culturale, o letterario, o cinematografico, o artistico, perché è una prospettiva da ripensare continuamente, anche per decostruire un sistema simbolico maschilista¹⁶⁸.

contorni piuttosto didascalici: rivendicazione di genere, difesa delle minoranze di ogni tipo, emancipazione sessuale, conservazione e difesa della memoria, intervento sociale, denuncia economica o politica. È facile vedere come in racconti di questo tipo, costruiti sul personaggio-persona, l’effetto pretesto e l’effetto persona siano assolutamente dominanti. L’io pensato filosoficamente come processualità prevedibile e controllata, e che è istituito in questo stesso modo nelle pratiche statistiche dell’economia e della politica, trova nell’estetica lo spazio di una narrazione individuale costretta però da una duplice coazione. La necessità di singularizzarsi, infatti, si sottrae raramente all’estetizzazione, ovvero alla finalizzazione della forma. Il personaggio, stretto nei limiti di un’utilità che ha valore anche di esemplarità, assume allora inevitabilmente i contorni dell’effetto-pretesto» (*ibidem*).

¹⁶⁸ Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 104. Brogi, oltre allo spazio del fuori campo attivo, definisce altri spazi tipicamente assegnati alle donne, come il «recinto di minorità in cui le donne sono state messe e tenute per millenni, escluse dall’alfabetizzazione, dalla scuola»; il «mondo inabissato» della presenza femminile nei diversi ambiti della società lungo il corso della storia; l’«interstizio», vale a dire «una figura di spaccatura prodotta a colpi di silenzio, un terzo spazio, come lo definisce Bhabha, una smarginatura, come dice Ferrante»; infine, la «mappa», cioè «lo spazio delle

Nel nostro recupero delle rappresentazioni non convenzionali del maschile, si tratta di lavorare, come già ribadito nelle pagine precedenti, su quegli spazi marginali che ci permettano di interrompere la secolare associazione tra “maschile” e “patriarcale” e mostrare delle rappresentazioni alternative al modello egemone¹⁶⁹, dando spazio a quanto accade fuori dall’inquadratura (e, di riflesso, dalla pagina)¹⁷⁰. Brogi specifica che «la controparte di questo spazio è una cultura patriarcale e monologica, ma non include (o non riguarda) tutti gli uomini genericamente intesi, né soltanto loro, eventualmente, bensì un senso comune più trasversale – il conformismo spesso riprodotto, ora involontariamente, ora in mala fede, ora per una pigra fatica di vivere»¹⁷¹. Per tali ragioni, è necessario proporre un canone alternativo della mascolinità in cui includere tutti quei personaggi alieni al modello virile, mai realmente tematizzati dalla critica letteraria se non nei termini di un disfacimento dei valori sociali e culturali di una determinata epoca. In un certo senso, è la «modalità di sguardo, di inquadratura, di racconto della tradizione che richiede un cambiamento», adottando un punto di vista sostanzialmente diverso «per costruire, come avviene nel cinema, una dialettica tra campo e fuori campo, tra visibile e invisibile, che dia espressione al fuori campo attivo»¹⁷². Nella pratica, ci troveremo a ragionare sulla rappresentazione dei personaggi da parte della voce narratoriale – che, lo ricordiamo,

donne previsto (o non previsto) che si ha il potere di allestire e delimitare tutte le volte che vorremmo “comporre” una lista. Questa non agisce mai banalmente, come un elenco, ma è una rappresentazione del territorio, una messa in vista dell’essenziale, un ritratto (o autoritratto) di famiglia» (cfr. pp. 13-16).

¹⁶⁹ Rifaccio mio, a proposito del rinnovato interesse per il margine, quanto scritto da Elena Porciani nel 2021: «[...] il compito complessivo degli studi letterari di genere si può sintetizzare nell’obiettivo di operare smarginature nelle narrazioni storico-letterarie *mainstream*» (Elena Porciani, *Margine, marginalità e smarginatura. Note propedeutiche agli studi letterari di genere*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XI (2021), n. 44, p. 196).

¹⁷⁰ Il fuori campo attivo, quindi, «come dispositivo di sguardo capace di riconoscere i campi di forza e di opportunità (o di privilegio) da cui prendono forma le sperimentazioni artistiche» (D. Brogi, *Vedi alla voce: scrittrici*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-novecentesca», XIV (2024), n. 50, p. 61).

¹⁷¹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., pp. 18-19.

¹⁷² «Si tratta di elaborare mappe centrifughe, per così dire, cioè capaci di spingere l’attenzione anche verso i bordi; e di interrogarci non solo su cosa vediamo (come in un quadro, o in un film), o su cosa leggiamo, ma anche su come lo facciamo» (D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 23).

è *in primis* un'istanza autoriale – e sulle *performance* messe in atto dai soggetti maschili nella figurazione di sé stessi e dei personaggi che eventualmente li circondano. È una posizione debitrice della tradizione critica di ascendenza francofona e al lavoro di Käte Hamburger con *Die Logik der Dichtung* (1957), in cui si afferma che la «finzione è l'unico luogo [...] in cui è possibile parlare di persone terze non solo in quanto oggetti ma anche in quanto soggetti – l'unico luogo, cioè, in cui la soggettività di un altro può essere presentata come soggettività»¹⁷³; ma anche alle rivisitazioni successive dell'austriaca Dorrit Cohn, che amplia il discorso di Hamburger ai testi autobiografici in prima persona, in *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction* (1978)¹⁷⁴.

6.2. I Performance Studies

Quella dei *Performance Studies* è una corrente di studi – di conio relativamente recente – ormai ben radicata in alcuni settori disciplinari, tra i quali gli studi umanistici. Nell'ambito della nostra ricerca in più occasioni farà capolino il discorso sulla *performance*: in *Altri libertini*, ad esempio, il microcosmo dei personaggi “messi in scena” da Tondelli incarna l'esagerazione di ogni precetto normativo attraverso la rappresentazione di vite che agiscono una continua *performance*, prima agli occhi dei pari e poi della società. Sebbene «non ogni azione, ogni pratica culturale, ogni evento è una performance (ci sono limiti e condizioni dipendenti dal contesto storico e culturale, da specifiche convenzioni, usi e tradizioni)», è Richard Schechner – pioniere dei *Performance Studies* – a far notare che «pressoché qualsiasi cosa può essere studiata *as performance* – perfino oggetti materiali ivi inclusi testi letterari, testi audiovisivi,

¹⁷³ Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015, p. 155.

¹⁷⁴ Per questo elaborato, si è consultata la seguente edizione: Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1983. Dal 2025 è disponibile, a quasi cinquanta anni dalla prima pubblicazione, la prima edizione italiana per i tipi Carocci. Per una ricognizione accurata dei lavori di Cohn, cfr. R. Castellana, *Quando la narratologia conquistò l'America. Appunti su Seymour Chatman e Dorrit Cohn*, in AA.VV., *Testi trasparenti. Metodi e prospettive della nuova narratologia*, «Quaderni del Pens», n. 7 (2024), pp. 11 e sgg.

videogiochi, programmi digitali»¹⁷⁵. Ciò che emerge chiaramente e che giustifica un tale approccio è la valenza della dimensione *simbolica* nel discorso sui generi: Fabrizio Deriu scrive che «tratto peculiare delle arti e delle pratiche *performative* è infatti la loro intrinseca connessione con i dispositivi propri dello strato più arcaico della cognizione umana, là dove nel corso della evoluzione cognitiva della specie sono emerse le prime forme di *sapere pienamente simbolico*»¹⁷⁶. A questo punto ricorderemo che Bourdieu riflettendo sulle gerarchie istituite tra i generi parla di un ordine simbolico e soprattutto di una violenza simbolica intrinseca al dominio maschile¹⁷⁷: nel momento in cui analizziamo il discorso sulla mascolinità nei termini della sua valenza simbolica, nel senso quindi di un ordine precostituito riconoscibile negli schemi culturali della nostra società, possiamo interpretare l'atto performativo – cioè l'atto linguistico interpretabile nei termini di una *performance*, “*as a performance*” – come una riproposizione di quegli stessi schemi in una narrazione; in quanto tale e con gli strumenti tradizionali della metodologia letteraria, esso può essere oggetto di un'operazione di critica testuale.

Nell'*Introduzione* alla sezione monografica *I Performance Studies e la critica letteraria*, pubblicata sulla rivista «Oblio» nel 2021, Massimo Fusillo e Dario Tomasello hanno proposto «un'articolazione ternaria dell'indagine letteraria in termini di performatività». Per gli studiosi,

- in quanto frutto di una *performance*, [...] essa [l'indagine letteraria] può essere analizzata da un punto di vista storico;
- in quanto agente di una *performance* – processo, entità dinamica –, può diventare l'oggetto di una teoria della letteratura;

¹⁷⁵ Fabrizio Deriu, *Le fonti performative dell'istanza narrativa. Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XI (2021), nn. 42-43, p. 29. Per il testo di riferimento citato da Deriu, cfr. Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018.

¹⁷⁶ Ivi, p. 31. Senza addentrarci in una discussione che non si lega alle direzioni di ricerca di questo elaborato, Deriu propone «la nozione di *performativo* e la correlata formula *arti performative*, che può sostituire quella di *arti performative* nella misura in cui intende appunto riferirsi a un tratto preciso: vale a dire ai caratteri e alle funzioni che azioni e prassi teatrali, coreutiche, musicali svolgono nel contesto delle abilità umane di ogni età storico e preistorica» (*ibidem*).

¹⁷⁷ Cfr. nota 8.

- in quanto veicolo dei valori che la *performance* incorpora e trasmette, può essere indagato con un approccio culturalista¹⁷⁸.

Tre aspetti che, aldilà di ogni incasellamento critico, consentono di procedere lungo interessanti piste interpretative e di osservare l'oggetto di studio – il testo – nella sua interezza: l'opera letteraria, infatti, nasce da uno stimolo esterno, inscena degli stimoli (sia interni che esterni) e produce sui lettori e sulle lettrici altrettanti stimoli (questa volta esterni), in un processo circolare idealmente infinito. Ci proponiamo quindi di organizzare così la nostra indagine: dal punto di vista storico, ci interesserà individuare diacronicamente alcune forme di mascolinità mettendole in relazione con il contesto di appartenenza degli autori selezionati e più lateralmente con la speciale configurazione della cronologia di riferimento di questo lavoro (1980-2017); lavoreremo poi sull'agente della *performance*, il personaggio, delineandone le principali caratteristiche narratologiche e rilevando il discrimine rispetto ad altre figure tipiche della narrativa contemporanea, coerentemente con l'idea di proporre una teoria letteraria delle mascolinità marginali; infine, tenteremo un "approccio culturalista" mediante la critica al sistema valoriale e simbolico che talune forme di mascolinità veicolano rispetto ad altre. Tutto l'impianto di tale sistema è imperniato sulla forma, cioè sull'analisi delle modalità espressive e linguistiche prodotte nell'atto dell'enunciazione narrativa attraverso la rielaborazione, rispettivamente, della posizione dell'autore, poi del personaggio e infine dell'opera. Se da un lato ci interesserà – recuperando la fortunata distinzione genettiana tra storia (*histoire*) e discorso (*discours*)¹⁷⁹ – analizzare *che cosa* si racconta (gli eventi, l'intreccio, i personaggi), dall'altro sarà fondamentale interpretare *come* si racconta (la focalizzazione del narratore, il ruolo del narratario, l'autorialità).

¹⁷⁸ M. Fusillo, D. Tomasello, *Introduzione*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XI (2021), nn. 42-43, p. 13.

¹⁷⁹ Genette distingue infatti il racconto, inteso come significante della narrazione e dunque *discorso*, dalla *storia*, cioè il significato o contenuto narrativo. Per una dovuta ricognizione critica, cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

L'atto enunciativo "performante" implica una piena identificazione del lettore con le vicende raccontate dal narratore o, meglio, dall'autore nel testo (l'autore implicito¹⁸⁰), attraverso l'utilizzo di una lingua e di uno stile peculiari, spesso tendente alle forme dell'oralità. Non a caso, le narrazioni autofinzionali (o comunque con un alto grado di autofinzionalità) sono quelle in cui sarà più facile lavorare nei termini di *performance* e di rappresentazioni problematiche del genere, a loro volta mediate dall'esagerazione di taluni tratti caratteristici (due esempi su tutti: la sessualità sfrontata dei personaggi tondelliani e il travagliato rapporto con la figura paterna in *Leggenda privata* che prende vita per il tramite della fantasmatica Accademia dei Ciechi). Si vedrà meglio nei prossimi capitoli il funzionamento di questi meccanismi nella *fictio* narrativa; per adesso, intanto, può interessarci l'associazione proposta da Mark Turner tra la mente umana e la cosiddetta mente letteraria:

Narrative imagining – story – is the fundamental instrument of thought. [...] It is our chief means of looking into the future, of predicting, of planning, and of explaining. [...] This is the first way in which the mind is essentially literary. [...] If we want to study the everyday mind, we can begin turning to the literary mind exactly because the everyday mind is essentially literary¹⁸¹.

Parafrasando il discorso di Turner, la stessa struttura delle nostre menti richiama in senso figurale il processo creativo del narrare una storia. In tal modo gli studi di genere possono trarre beneficio da una teoria della letteratura in cui il discorso letterario assume più significati oltre a quello finzionale, soprattutto nei termini della rappresentanza e della rappresentazione di un oggetto (o, meglio, di un personaggio). Ci sarebbe da interrogarsi sul reale statuto della finzionalità nelle narrazioni

¹⁸⁰ Sebbene la distinzione tra autore reale e autore implicito sia da ricondursi a Genette (cfr. *ivi*, pp. 155-156), la utilizziamo qui nell'accezione data da Chatman, secondo cui l'autore implicito è «il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione, che ha sistemato le carte in un certo modo, ha fatto succedere queste cose a questi personaggi, in queste parole o in queste immagini» (S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 155).

¹⁸¹ Mark Turner, *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 112.

contemporanee, ma ci sarà modo di farlo – con le sue stratificate possibilità – nei prossimi capitoli.

6.3. Contro-canone: nuove genealogie

Già ne *Il rosso e il nero* (1830) Stendhal – con una lungimiranza che ha pochi eguali nella narrativa moderna – tematizzava in Julian Sorel la crisi senza rimedio delle nuove generazioni, scisse tra l’attaccamento ancestrale alla tradizione e la spinta propulsiva verso l’indipendenza da essa¹⁸². Da allora nel panorama letterario sono comparsi in maniera sempre più pervasiva una serie di uomini “irrisolti” in aperto conflitto con le leggi e con le consuetudini, con il sé e con l’altro da sé, con la propria immagine e il riflesso di quell’immagine nella società. In termini critici, siamo di fronte al «forte terremoto epistemologico»¹⁸³ che investe la letteratura tra Ottocento e Novecento, con la ridefinizione di paradigmi culturali fino a quel momento ben saldi e il superamento della fortunata tradizione positivista. Senza invischiarci in una sorta di storia della tradizione letteraria, si rende necessaria l’identificazione di un canone alternativo e soprattutto di nuove *genealogie*, questa volta maschili, a partire dei numerosi esempi di personaggi non conformi nella produzione letteraria degli ultimi secoli. Il debito, ancora una volta, è verso gli studi femministi, che nel tempo hanno prodotto genealogie di scrittrici e di personaggi femminili sino a quel momento ignorati dalla critica. A ben vedere, però, nonostante gli sforzi prodotti in questa direzione, siamo ancora in presenza di un canone a forte trazione maschile, dal carattere esclusivo e fortemente egemonico. Fatte salve alcune rare eccezioni, i programmi scolastici contano su uno sparuto gruppo di scrittrici da presentare agli studenti e alle studentesse come la parte emersa di una rimozione universale e nei termini di una

¹⁸² Cfr. Stendhal, *Il rosso e il nero*, Milano, Feltrinelli, 2022.

¹⁸³ Federico Bertoni, *Il romanzo*, in Massimiliano Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 7.

straordinarietà che poco ha a che fare con le istanze femministe¹⁸⁴; inoltre, i cenni alla nozione di genere – la famigerata teoria *gender* – sono pressoché assenti, anche in virtù delle più recenti indicazioni ministeriali, così come è del tutto assente una discussione sulle soggettività non convenzionali o addirittura sul *queer*. Insomma, benché se ne dica, la questione del canone è ancora cocente e fatica a essere realmente messa in discussione. Il superamento di un canone monologico e verticale a favore di più canoni, questa volta dialogici tra di loro e quindi orizzontali, con l'individuazione di personaggi maschili multidimensionali, slegati dalle imposizioni culturali di genere e affiancati prospetticamente all'universo di personaggi femminili riemerso negli ultimi decenni, non significherebbe solo uno sterile indice di nomi ma piuttosto offrirebbe un'inedita rete di genealogie dall'alta significatività per iniziare a decostruire con cognizione di causa le pratiche egemoniche del maschile e di conseguenza le gerarchie di genere¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Mi sembra assai rilevante quanto scritto da Brogi: «[...] la messa ai margini delle donne, anche delle donne artiste, appartiene a una storia più complessa delle loro biografie individuali, perché non si è compiuta soltanto applicando in maniera monologica la condizione mai discussa di un canone essenziale maschile. La storia delle moltitudini perdute non si fa riportando in salvo i nomi propri e basta; per questo lo spazio delle donne da guardare non potrà essere solo quello delle eccezionalità miracolate o delle eroine» (D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 27).

¹⁸⁵ «Mettere in discussione il canone permette anche di lavorare sull'epoca in cui quel canone è stato determinante nel selezionare alcune opere ed escluderne altre. Altrimenti, stile e canone rischiano di rimanere laboratori permanenti di disuguaglianza e di sessismo. Per smontare il patriarcato, non si tratterà di aggiungere o togliere, e basta, dunque; ma di cambiare prospettiva e senso del paesaggio, anche per creare "ascolto", come avrebbe detto Doris Lessing: una delle sedici autrici insignite del Premio Nobel per la Letteratura, su un totale di centodiciotto assegnazioni» (ivi, p. 89).

Capitolo II.

Oltre la mascolinità: *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli

1. Genesi di un mito generazionale: il caso Tondelli

1.1. Tra redenzione e militanza: fraintendimenti critici dell'opera tondelliana

Come osserva Luca Prono, l'opera di Pier Vittorio Tondelli, seppur attraversata dalla centralità dell'esperienza omosessuale, è stata a lungo travisata o neutralizzata da due fronti critici opposti: da un lato la critica cattolica e una parte della critica gay hanno contribuito – per motivazioni diverse – a costruire l'immagine di uno scrittore ritornato alla fede negli ultimi mesi di vita, secondo il modello del “redeemed libertine”¹, da cui è derivata una narrazione incentrata sui motivi della redenzione, della sofferenza e del ritorno a una presunta purezza infantile, che ha semplificato la complessità della produzione tondelliana e, soprattutto, la sua rappresentazione della sessualità, in linea con il clima dottrinario degli anni Ottanta². Sul fronte opposto, invece, alcuni critici omosessuali hanno espresso una forte insoddisfazione nei confronti dell'atteggiamento di Tondelli, ritenuto (almeno all'apparenza) poco militante e pertanto insufficientemente *orgoglioso*³ per assumere un'identità gay marcata, quasi a confermare un'interiorizzazione repressiva della propria differenza, dando luogo al ritratto del “closeted gay”⁴.

¹ Luca Prono, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», vol. 5, no. 4, 2000, p. 308.

² Si veda, nel caso richiamato da Prono, la *Lettera ai Vescovi della Chiesa cattolica sulla cura pastorale delle persone omosessuali* (Congregazione per la Dottrina della Fede, 1 ottobre 1986; disponibile online: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19861001_homossexual-persons_it.html, consultato in data 25 novembre 2025).

³ Con riferimento alla parola inglese *proud*.

⁴ L. Prono, *A Different Pier*, cit., p. 308. Prono individua inoltre una terza riduzione critica nell'etichetta di scrittore generazionale, che isola Tondelli come voce degli anni Ottanta italiani: per lo studioso, infatti, questa categoria banalizza la sua opera, storicizzandola e impedendo di cogliere la portata

Nell'articolo *A Different Pier*, Prono contesta questa posizione, che si fonda su un'idea monolitica e normativa di identità gay, smentita anche dagli sviluppi più recenti delle teorie queer. A titolo esemplificativo, si è visto nel primo capitolo come Butler decostruisca le categorie identitarie, attraverso la messa in evidenza delle dinamiche attive di regolazione normativa: queste categorie possono tanto rafforzare strutture oppressive quando diventare punti di aggregazione per contestarle. Nicola Field, lungo questo solco, evidenzia l'impossibilità di costituire una comunità omogenea, perché attraversata da differenze che complicano qualsiasi idea di interessi o agende politiche condivise. Infine, Eve K. Sedgwick sottolinea come il concetto di identità gay sia un possesso instabile e decentrante, difficilmente definibile in termini unitari⁵. Per tali ragioni, Prono suggerisce una lettura che restituisca centralità alla sessualità come luogo politico all'interno dell'opera tondelliana. A suo avviso, Tondelli interroga il modello eteronormativo – cioè la pretesa dell'eterosessualità di ergersi a forma naturale, universale e socialmente legittima – e denuncia la complicità tra Chiesa e ideologia dominante nella marginalizzazione delle vite omosessuali. Allo stesso tempo, non risparmia una critica anche ai modelli identitari gay quando riproducono logiche comunitarie rigide e altrettanto normalizzanti.

Il desiderio di ricondurre la personalità di Tondelli entro schemi interpretativi precostituiti rischia di appiattire la forza narrativa dei suoi testi e contraddice lo stesso movimento della sua *quête*, alla ricerca di forme sempre rinnovate di espressione. L'analisi di Prono lascia emergere le contraddizioni che hanno attraversato l'esperienza autobiografica dello scrittore – un'esperienza conflittuale e mai del tutto pacificata –, senza mai prediligere però una singola direttrice interpretativa a scapito della

politica e culturale della sua riflessione sulle forme del desiderio e sui dispositivi di normalizzazione dell'identità. Sebbene in parte una simile posizione sia condivisibile, è indubbia la presenza di una linea tematica "giovanile", la cui comprensione è di fondamentale importanza sia per comprendere le ragioni di un così vasto successo, sia per determinare le premesse che conducono a precise rappresentazioni identitarie e di genere all'interno di *Altri libertini*.

⁵ Cfr., Judith Butler, *Imitation and Gender Insubordination*, in Donald Morton (a cura di), *The Material Queer: A Lesbian Cultural Studies Reader*, Boulder, Westview Press, 1996; Nicola Field, *Over the Rainbow: Money, Class and Homophobia*, in D. Morton, *The Material Queer*, cit.; Eve Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Un'epistemologia della sessualità*, Roma, Carocci editore, 2011.

molteplicità di interrogativi che la produzione tondezziana continua a sollevare a quaranta anni dall'esordio⁶. Il rischio, infatti, è di sovrapporre alle categorie dell'interpretazione letteraria le opinioni autoriali, legittime e utili per meglio contestualizzare l'opera, ma mai risolutive⁷; in questo scenario critico, l'opera di Tondelli appare dunque attraversata da una tensione interpretativa irrisolta, che ha spesso privilegiato letture unidirezionali a scapito della complessità dei testi, poiché riduzione della sua esperienza a paradigmi identitari rigidi o a traiettorie simboliche precostituite ha contribuito a oscurare il modo in cui la scrittura tondezziana tratteggia una sessualità che è spazio di esposizione e rinegoziazione del soggetto maschile. Laddove il desiderio non si lascia ricondurre a un'identità pacificata né a una appartenenza comunitaria omogenea, emerge con maggiore evidenza la questione della mascolinità, intesa non come dato naturale o ruolo socialmente codificato, ma come processo narrativo in continua ridefinizione.

Altri libertini si posiziona al crocevia tra due decenni e due orizzonti culturali differenti: da un lato gli anni Settanta, in cui Tondelli entra in contatto con un *milieu* culturale che la raccolta traspone in maniera efficace e suggestiva; dall'altro l'ingresso negli anni Ottanta, in cui il mito tondezziano si consolida, rendendo la sua figura e la sua produzione simboli indiscussi della generazione di quegli anni. Analizzare *Altri libertini* da questa prospettiva consente quindi di leggere la produzione dello scrittore non come un semplice documento generazionale, ma come un laboratorio creativo in cui si sperimentano forme di esistenza alternative, periferiche e spesso irrisolte. Su

⁶«Communities are just as inclusive as they are exclusive. This is why Catholic and gay critics have been so silent about certain aspects of Tondelli's oeuvre, and have instead preferred to reduce Tondelli's complexity to stereotypes (the redeemed libertine, the closeted gay) that may include or exclude him from their communities. I find this approach highly unsatisfactory because in the long run, it silences the books that this novelist wrote in favor of dubious speculation on how he lived his sexuality or his religiosity» (L. Prono, *A Different Pier*, cit., p. 308).

⁷ Una simile operazione risulta problematica, perché come nota Prono «It does not take into account that a text is always irreducibly plural, and that the plurality of its voices cannot be interpreted and ordered as having a single source in the author who thus loses his or her position of authority when interpreting his or her own text». Anche le conclusioni raggiunte da Prono, in tal senso, sono assolutamente condivisibili: «The contemporary developments of gay, lesbian, and queer literary theory could help to bring out the specific concern of Tondelli's books with gay identity, as well as their rejection and subversion of institutions and system of values that are hostile to it» (ivi, p. 309).

queste basi si innesterà l'analisi dei paragrafi successivi, dedicati all'esame puntuale dei testi e dei personaggi che li abitano.

1.2. Cosa è rimasto degli anni Ottanta?

In occasione del settantesimo anniversario della nascita di Pier Vittorio Tondelli, caduto il 14 settembre 2025, la storica rivista di fumetti «Linus» ha dedicato un numero monografico allo scrittore di Correggio, considerato un interprete privilegiato degli anni Ottanta, un decennio su cui vale ancora la pena soffermarsi per comprendere gli esiti contemporanei e ipercontemporanei delle pratiche artistiche occidentali. Nel primo contributo della sezione dedicata allo scrittore, Daniele Brolli si chiede quale sia l'eredità degli anni Ottanta, attraverso un articolo intitolato proprio *Cosa resterà di questi anni 80*, una domanda ancora attuale quando si confronta con il destino delle pratiche artistiche di quel decennio, molte delle quali hanno faticato a mantenere visibilità e centralità nel tempo⁸.

Il richiamo a «Linus», rivista con cui Tondelli collaborò a partire dal 1982, non è casuale, ma consente di mettere subito a fuoco la vocazione visionaria e la marcata intermedialità della sua scrittura. Nonostante la scomparsa prematura e una produzione relativamente esigua⁹, Tondelli ha lasciato un'impronta decisiva nella

⁸ Il titolo dell'articolo cita indirettamente il titolo della canzone di Raf *Cosa resterà degli anni '80*, presentata al Festival di Sanremo nel 1989 e divenuta, nonostante un modesto piazzamento in gara, uno dei brani più emblematici della cultura musicale italiana. Il testo, costruito come una meditazione sul decennio appena concluso, intreccia memoria privata («Delle nostre voglie e dei nostri jeans che cosa resterà / di questi anni maledetti dentro gli occhi tuoi») e immaginario collettivo («Anni ballando, ballando Reagan-Gorbaciov / danza la fame nel mondo, un tragico rondò»), interrogandosi su ciò che sopravvive delle esperienze, delle illusioni e dei modelli culturali di una stagione segnata dall'edonismo, dal consumo e dalla spettacolarizzazione del quotidiano («Anni rampati dei miti sorridenti da wind-surf / sono già diventati graffiti ed ognuno pensa a sé / [...] Anni allegri e depressi di follia e lucidità / sembran già degli anni ottanta per noi / quasi ottanta anni fa»). A riprova della sua duratura fortuna, il brano è stato incluso nella colonna sonora di *Notte prima degli esami* (2006), a sua volta divenuto un film cult nella costruzione nostalgica di una memoria generazionale.

⁹ Ci riferiamo qui alla produzione strettamente letteraria, che si compone complessivamente di una raccolta di racconti (*Altri libertini*, 1980) e tre romanzi (*Pao pao*, 1982; *Rimini*, 1985; *Camere separate*, 1989). Un discorso a parte è da farsi, invece, per la copiosa produzione saggistica, che raggiunge il culmine con la pubblicazione di *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* (1990), e per i diversi scritti apparsi su rivista e volumi, oltre alle antologie curate dallo scrittore: *Giovani Blues (Under 25 I)* (1986),

letteratura italiana fin dal suo esordio nel 1980 con *Altri libertini*, in cui «raccontava i vagabondaggi, la desolazione e le patetiche vite di personaggi borderline, tutti alle prese con qualche dipendenza. Tutti in fuga metaforica e in alcuni casi concreta»¹⁰. Sono figure che restano costantemente ai margini di qualsiasi principio di centralità e di ricomposizione unitaria dell'esperienza; personaggi che una penna come quella di Tondelli – «ragazzo schivo», ma con «le antenne per non farsi sfuggire il mondo esterno»¹¹ – bene poteva imbrigliare nelle maglie della lingua scritta.

In un articolo del 1985, suggestivamente intitolato *Gli scarti*, Tondelli scriveva:

Il mio parrucchiere ventenne, Richard, che di teste giovanili se ne intende, è abbastanza d'accordo con me quando affermo che i ragazzi di oggi mi sembrano molto conservatori, frivoli, tradizionalisti. Mi risponde con una frase molto intelligente: "Vengono qui ogni mese, per farsi la testa come questo o quel cantante. In realtà, è la faccia che vogliono". Per una certa fascia di ragazzi sembrerebbe allora importantissimo – direbbe il tuttologo che è in me – rifiutare la propria individualità per uniformarsi alla massa del momento che la rockstar, come il divo o il campione di calcio, diventa un punto di riferimento valido per tutti. Il fatto è che ormai un divo vale l'altro. [...] Altre volte, i giovani hanno tentato di distaccarsi dalla massa amorfa e dai valori della cultura dei padri, inventandosi una propria immagine e un proprio linguaggio. Pazienza se poi finivano per vestirsi tutti in uno stesso modo o per pensarla alla stessa maniera. Il punto di partenza era la ricerca della diversità: volersi diversi per amalgamarsi tutti e poi rivendicare un'illusoria diversità, come mi sembra stia succedendo ora. (Bisognerebbe forse capire che, nella civiltà dell'immagine, l'immagine non conta più, e che la diversità può essere solo interiore. Conciatevi come volete. Vi ho già visti a Sanremo.)¹²

Se è vero che una parte dei "ragazzi di oggi" appare conservatrice, frivola e tradizionalista, nonostante l'ostentata adesione a modelli pop e rock, il paradosso è che i modelli cui si ispirano non producono differenza, ma conformismo. Il modello, insomma, è indifferente, perché ciò che conta non è il suo contenuto simbolico, bensì la possibilità di uniformarsi rapidamente a un'immagine dominante, fino a rendere la rinuncia alla propria individualità l'obiettivo stesso dell'azione. Il confronto con le

Belli & Perversi (Under 25 II) (1987) e *Papergang (Under 25 III)* (1990); per una più ampia trattazione, si rinvia a Fulvio Panzeri, *Scritti di Pier Vittorio Tondelli*, in Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, vol. II, Milano, Bompiani, 2001, pp. 1148-1168.

¹⁰ Daniele Brolli, *Cosa resterà di questi anni 80*, in «Linus», settembre 2025, pp. 49-50.

¹¹ Elisabetta Sgarbi, *Un sempre aperto teatro*, in «Linus», cit., p. 54.

¹² P. V. Tondelli, *Gli scarti*, in Id., *Opere*, cit., p. 685.

generazioni precedenti serve a marcare uno scarto netto: in passato, infatti, i più giovani tentavano di distaccarsi dalla massa amorfa inventando nuove immagini e un proprio linguaggio. Anche quando queste forme di differenziazione si traducevano in tentativi di omologazione (tutti vestiti allo stesso modo, tutti a pensarla allo stesso modo), il punto di partenza era comunque una spinta antagonista. Nel presente descritto da Tondelli, invece, il movimento appare rovesciato. Ci si omologa immediatamente, per poter poi rivendicare una “illusoria diversità”. Proprio perché tutto ormai è immagine, nessuna immagine risulta davvero significativa. La sola differenza possibile, suggerisce Tondelli, è “interiore”, non visibile né spettacolarizzabile. L’invito finale – “Conciatevi come volete. Vi ho già visti a Sanremo” – chiude il discorso smascherando la natura profondamente normalizzante di quelle presunte eccentricità giovanili.

Un «discorso sincero sui giovani», prosegue lo scrittore, «dovrebbe partire proprio dagli scartamenti individuali rispetto alla norma, dalle piccole o grandi trasgressioni, dalle deviazioni rispetto ai percorsi stabili»¹³, introducendo così nel dibattito letterario e culturale la presenza concreta di soggettività marginali e marginalizzate che reclamano visibilità, ascolto e rappresentazione. Quella descritta da Tondelli è una generazione che, con le parole di Renato Barilli,

mostra i tratti del degrado, dell’appannamento, pari allo stesso stato di logorio umano e psicologico che ne colpisce gli utenti. Dall’efficienza perfetta dei *fast food* negli USA al “postoristoro”, lo spaccio, il bar dozzinale e decisamente provinciale in cui si riunisce il polipaio di misere esistenze degradate che costituisce il primo degli abbozzi forniti da *Altri libertini*. Da lì si parte per frequentare gli altri luoghi del piacere, quale è fornito dai “tempi moderni” o, meglio, postmoderni; e tra queste tappe trova posto anche il viaggio turistico all’estero, naturalmente compiuto anch’esso all’insegna del pauperismo giovanile, frequentando per esempio non certo alberghi di prestigio (come tutto sommato potevano permettersi gli arbasiniani “fratelli d’Italia”)¹⁴.

¹³ Ivi, p. 686.

¹⁴ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, pp. 38-39.

L'intervento tondelliano, pubblicato a metà del decennio, pur prendendo le mosse da una critica puntuale alla crescente omologazione degli individui sotto il segno dell'immagine, finisce per proporre implicitamente un termine di confronto precedente, riconducibile all'esperienza antagonista degli anni Settanta e alla generazione cui lo scrittore appartiene. Ciò vale non solo sul piano delle pratiche identitarie e culturali, ma anche sul terreno della rappresentazione della sessualità, che all'altezza della pubblicazione de *Gli scarti* appare ormai ben codificata e ricondotta entro un discorso riconoscibile e condiviso. L'antagonismo di Tondelli si definisce attraverso una sistematica sottrazione a qualsiasi binario egemonico e si affida al carattere deflagrante dei soggetti da lui rappresentati, costruiti in maniera tale da sottrarsi a processi di normalizzazione e neutralizzazione discorsiva.

Se, come sostiene bell hooks, «A chi tra noi vorrebbe avere un ruolo attivo nella creazione di pratiche culturali contro-egemoniche, “una politica di posizione” intesa come punto di osservazione e prospettiva radicale impone di individuare spazi da cui iniziare un processo di re-visione»¹⁵, allora *Altri libertini* può essere considerato una delle opere più significative di un possibile canone “contro-egemonico” nella letteratura italiana contemporanea, capace di rimettere in discussione i dogmi epistemologici della cultura dominante¹⁶. Le soggettività dei suoi personaggi interiorizzano quella complessità e quella tensione trasformativa che Rosi Braidotti attribuisce ai soggetti nomadi e ai loro corpi «soglia di trasformazioni costanti»¹⁷.

Da tali premesse si sviluppano le due direttrici interpretative che guideranno il capitolo: la prospettiva dei margini teorizzata da hooks come spazio politico di resistenza e il nomadismo braidottiano. Nella scrittura tondelliana il nomadismo entra in dialogo con la marginalità, restituendo un quadro sfaccettato in cui il viaggio verso nuovi orizzonti diventa anche una forma continua di rivendicazione della propria

¹⁵ bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 62.

¹⁶ La produzione successiva ad *Altri libertini*, infatti, pur conservando una carica certamente antagonista, risulta progressivamente più integrata nel circuito del *mainstream* culturale e mediale, dando luogo a sempre più evidenti formazioni di compromesso con i discorsi dominanti.

¹⁷ Per la citazione di Braidotti, si rinvia alla nota 76 del primo capitolo di questo lavoro di tesi.

minorità. I *freaks* tondelliani, esclusi dai regimi normativi dominanti, trasformano la loro condizione esistenziale in un'occasione di reinvenzione creativa dell'immaginario egemonico.

Tenendo conto anche dei contributi critici che negli anni hanno individuato nell'opera tondelliana una poetica della "scrittura emotiva", seguita idealmente da una dedicata alla "fenomenologia dell'abbandono"¹⁸, si cercherà di delineare una terza pista interpretativa: rileggere il primo Tondelli di *Altri libertini* alla luce della profonda creatività che caratterizza la sua scrittura e della prospettiva socio-antropologica che l'autore coltivò lungo la sua esperienza letteraria, mettendo in evidenza l'originarietà dei suoi personaggi maschili, le cui identità eccedono il binarismo di genere e lasciano intravedere la possibilità di un polo alternativo, quello della post-mascolinità.

1.3. Controcultura e nuove sensibilità

Nella seconda metà del Novecento si afferma, anche in Italia, una vera cultura giovanile: non si tratta soltanto dell'emergere di una generazione di scrittori anagraficamente giovani, ma della presenza di un pubblico specifico cui la produzione culturale del periodo si rivolge con crescente insistenza. A testimonianza dell'avvio di un mercato culturale che riconosce alla nuova generazione un ruolo sempre più centrale, basti pensare alle trasformazioni che, a partire dai primi anni Sessanta, investono la moda, la *popular music*, e altri settori della cultura visuale, come nel caso della fumettistica. In questo passaggio, come ha mostrato Alberto Mario Banti in *Wonderland* (2017), si afferma una controcultura di massa che si sviluppa attraverso una pluralità di pratiche culturali. La musica rock ne rappresenta uno dei principali canali di diffusione, intrecciandosi con le trasformazioni del cinema hollywoodiano, con il nuovo linguaggio della programmazione televisiva e, più in generale, con una profonda riorganizzazione del mondo dello spettacolo, che contribuisce a ridefinire i rapporti tra il mercato culturale e il pubblico. Al centro di questo forte rinnovamento

¹⁸ A tal riguardo, cfr. F. Panzeri, *Nota all'edizione*, in P. V. Tondelli, *Opere*, cit., p. XXV.

si collocano i giovani e le subculture giovanili, in un processo che accompagna – senza ridursi ad essi – gli effetti del boom economico del dopoguerra¹⁹.

Le contestazioni giovanili e la rivoluzione sessuale già avviate nei primi anni Sessanta, la crescente diffusione dei collettivi e dei gruppi di autoscienza, l'abbandono delle griglie teoriche essenzialiste a favore di un pluralismo ideologico e, infine, le nuove ondate di protesta culminate nei movimenti del '77, sono fenomeni che reclamavano spazio e visibilità all'interno di una letteratura che, fino ad allora, non aveva dato segnali di rinnovamento particolarmente incisivi. Fatte salve alcune eccezioni – per fare qualche nome, *Le città invisibili* di Calvino (1972), *La Storia* di Morante e *Corporale* di Volponi nel 1974, oppure *Horcynus Orca* di D'Arrigo (1975) – il sistema letterario italiano sembrava aver smarrito la propria spinta innovativa²⁰, mentre nuovi mezzi di comunicazione (su tutti, il televisore) si insinuavano nella quotidianità ridefinendo modi e gerarchie della fruizione culturale²¹.

In questo scenario si apre una frattura generazionale che accentua la spinta antiautoritaria dei più giovani e alimenta principalmente la polemica con il mondo adulto. A tal proposito Roberto Carnero osserva che, quando «la cultura, i modelli di comportamento, i valori dei padri e dei figli sono radicalmente diversi», i più giovani tendono a esprimersi sul piano artistico (e dunque anche letterario) attraverso modalità autonome e distanti rispetto alla generazione precedente. Diventano così un *target* preciso dell'industria culturale, destinatari di prodotti di vario genere, compresi anche i libri, «magari scritti da loro stessi e resi ancor più accattivanti da uno stile che

¹⁹ Per una più ampia contestualizzazione, cfr. Alberto Mario Banti, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

²⁰ Discorso diverso per la poesia, che continuava invece a farsi laboratorio privilegiato della ricerca formale e linguistica, dalle sperimentazioni di Zanzotto e Rosselli fino alle scritture degli anni Settanta, segnate tanto dalla persistenza della neoavanguardia quanto da nuove linee di ricerca (si pensi, tra gli altri, a Porta, Pagliarani, Giudici, Sereni).

²¹ A partire dagli anni Cinquanta, come è noto, la televisione entra con continuità nelle case italiane; nel decennio successivo, l'esplosione dei varietà e l'elaborazione di palinsesti più dinamici contribuiscono a ridefinire l'immaginario giovanile e quello collettivo. Questa trasformazione rende sempre meno netta la distinzione tra cultura alta e cultura bassa e impone l'elaborazione di un linguaggio capace di tenerne insieme le forme, accogliendo contaminazioni e ibridazioni.

si presenta per lo più immediato, colloquiale, antiletterario e anticonvenzionale, teso com'è a mimare il parlato e i gerghi»²².

Una delle influenze più decisive nella formazione della nuova sensibilità giovanile²³ è senz'altro la Beat Generation, tra i movimenti letterari e culturali più vivaci del secondo dopoguerra americano, tanto sul piano estetico quanto su quello sociopolitico. Nata dall'iniziativa di un gruppo di scrittori e poeti, tra i quali Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg, la Beat Generation si colloca nel solco della controcultura, anticipando e ispirando le contestazioni studentesche del decennio successivo. Essa rappresenta una forma di resistenza letteraria e spirituale a un sistema fondato sul consumo, sull'alienazione e sulla repressione dei desideri individuali, con il suo rifiuto verso il canone modernista e la dichiarata preferenza per una scrittura spontanea, orale e performativa, che mirava a restituire la vibrazione autentica dell'esperienza e il flusso disordinato dell'esistenza. Lo stesso termine *beat* si presta ad accogliere più significati: grammaticalmente participio passato dell'inglese *to beat*, "abbattuto", "stanco"²⁴, per Kerouac rimanda soprattutto a *beatitude*, "beatitudine", introducendo una dimensione salvifica da attribuirsi all'atto creativo²⁵.

²² Roberto Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 10-11.

²³ Naturalmente, la nuova sensibilità giovanile cui si fa riferimento non riguarda in modo omogeneo l'insieme delle giovani generazioni, ma settori circoscritti, prevalentemente urbani e dotati di un certo capitale culturale, che trovano nella *Beat Generation* un orizzonte di riferimento estetico e simbolico.

²⁴ «The origins of the word "beat" are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans. More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself. A man is beat whenever he goes for broke and wagers the sum of his resources on a single number; and the young generation has done that continually from early youth» (John Clellon Holmes, *This Is The Beat Generation*, in «The New York Times Magazine», 1952; disponibile online: <https://web.archive.org/web/20130527114301/>; consultato in data 04/11/2025).

²⁵ Così Kerouac in un'intervista del 1957 per il «Saturday Review»: «I guess I was the one who named us the "Beat Generation" [...] This includes anyone from fifteen to fifty-five who digs everything, man. We're not Bohemians [sic], remember. Beat means beatitude, not beat up. You feel this. You feel it in a beat-in jazz, real cool jazz, or a good, gutty, rock number. The Beat Generation loves everything, man. We go around digging everything. Everything means something; everything's a symbol. We're mystics. No question about it. Mystics». La dichiarazione è conservata in Paul Maher (a cura di), *Empty Phantoms: Interviews and Encounters with Jack Kerouac (Expanded & Revised)*, New York, Thunder's Mouth Press, 2015, p. 56. Per approfondimenti sulla Beat Generation, si rinvia ad Allen Ginsberg, *Le Migliori menti della mia generazione. Lezioni sulla Beat Generation*, a cura di Bill Morgan, Milano, Il Saggiatore, 2019;

In sintonia con la lezione americana, la scrittura tondelliana si orienta verso territori che, riutilizzando le parole di Remo Ceserani, impiegano «il linguaggio più espressionistico, plebeo, burlesco, giocoso» per risignificare il «mondo della vita materiale, del corpo, degli istinti»²⁶. A questo si intreccia il peso della scena letteraria bolognese degli anni Settanta²⁷, frequentata dallo scrittore dopo la maturità classica conseguita nel 1974 e l'iscrizione al DAMS. Qui Tondelli entra in contatto con un ambiente culturalmente vivo, attraversato da esperienze collettive che miravano a coniugare ricerca teorica, militanza e sperimentazione linguistica: queste pratiche, poi trasfigurate in *Altri libertini*, ambiscono a una riappropriazione simbolica della marginalità, da intendersi sulla scia di una suggestione di Gianni Cimador, che a sua volta riprende Félix Guattari, come «luogo in cui è possibile leggere i punti di rottura nelle strutture sociali e gli abbozzi di una problematica nuova nel campo dell'economia desiderante collettiva»²⁸.

Per comprendere le premesse della scrittura tondelliana, occorre concentrarsi sugli anni Settanta e sul contesto bolognese della sua formazione: se infatti Tondelli negli Ottanta viene rapidamente assunto, come si è già visto, quale interprete di una nuova sensibilità generazionale, la sua scrittura continua a rielaborare modelli e immaginari che affondano le proprie radici nel decennio precedente. Secondo quanto ricostruisce Marco Belpoliti in *Settanta* (2001)²⁹, durante l'occupazione dell'Alma Mater di Bologna tra il 1976 e il 1977 Gianni Celati trasformò il suo corso di letteratura anglo-americana in un laboratorio aperto dedicato alla lettura del capolavoro di Lewis Carroll *Alice in Wonderland* (1865). Da quell'esperienza nacque il gruppo A/Dams – composto, tra gli

mentre in ambito italiano si veda Fernanda Pivano, *C'era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, Roma, Arcana, 1976.

²⁶ Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 54.

²⁷ Assai calzante è quanto scritto da François Wahl, secondo il quale le prime due opere di Tondelli, *Altri libertini* e *Pao Pao*, designano «la forma stilistica rivelata della Bologna post '68: il modo di vivere della città traslato nella sua lingua» (François Wahl, *PVTTPV*, in «Panta», n. 9, 1992, p. 251).

²⁸ Félix Guattari, *La rivoluzione molecolare*, Torino, Einaudi, 1978, p. 109, citata in Gianni Cimador, *Le 'tattiche' dell'osceno: forme del carnevalesco in Altri libertini e Pao Pao*, in «Studi novecenteschi», vol. 41, n. 88, 2014, p. 365.

²⁹ Cfr. Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

altri, da Enrico Palandri e Andrea Pazienza – che si impegnava nella raccolta e nella rielaborazione di appunti, interventi orali e materiali d'occasione, confluiti poi nel volume collettivo *Alice disambientata*³⁰. Nel libro si intrecciano analisi letterarie e psicoanalitiche, letture storiche e riflessioni filosofiche, secondo una logica che fa dello *spaesamento* il proprio centro tematico e formale, un principio che agisce come indice di disorientamento esistenziale, ma anche come modalità compositiva e postura conoscitiva.

Per Belpoliti, *Alice disambientata* presenta una scrittura «veloce, ritmata, costruita per citazioni e continui spiazamenti, più simile a una canzone che non a un discorso filosofico, e resta letteraria pur nel suo rifiuto di ogni letterarietà», costituendo «una sorta di prova generale di quella scrittura falso-ingenua, lirico-sentimentale, ma piena di sprezzature e di apparenti intemperanze, che darà vita a romanzi come *Lunario del paradiso*, *Boccalone*, *Casa di nessuno* di Claudio Piersanti, ma anche ad *Altri libertini* di Tondelli»³¹.

Per quanto riguarda *Boccalone* e, soprattutto, il suo autore, dobbiamo invece ad Enrico Palandri la stesura di un piccolo, ma prezioso, saggio, dal titolo *Pier. Tondelli e la generazione* (2005), che offre una testimonianza particolarmente interessante per diversi motivi. Al centro della riflessione di Palandri campeggia il conflitto generazionale tra giovani e adulti:

I conflitti della storia non producono soltanto vincitori e vinti. In ognuno di noi, anche se in misura diversa, descrivono una tradizione emersa, che nomina il mondo in modo per sé vantaggioso, costruendosi cultura, buon senso e conformità alle regole condivise. Ma lasciano

³⁰ Cfr. Gruppo A/Dams, *Alice disambientata: materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di Gianni Celati, Milano, L'erba voglio, 1978. A ben vedere, la figura dell'Alice carroliana diventa un vero e proprio emblema generazionale: si pensi, a tal proposito, al nome dato dal collettivo A/traverso alla radio libera "Radio Alice", dalla cui esperienza nascerà il libro del 1976 *Alice è il diavolo – Storia di una radio sovversiva*, dato alle stampe anche in questo caso dalla casa editrice L'erba voglio di Elvio Fachinelli – peraltro lo stesso editore di un altro importante esordio, che precede quello tondelliano, quale *Boccalone. Storia vera piena di bugie* di Enrico Palandri (1979).

³¹ Tutti libri, secondo Belpoliti, debitori della lezione di Celati e della «sua idea di una scrittura letteraria modulata sul jazz, cioè aritmica e improvvisata, che a sua volta deriva dalle traduzioni dei romanzi di Céline, ma anche dalle esperienze delle avanguardie storiche, del Surrealismo, per quanto Celati faccia di queste fonti un uso molto personale» (M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 269).

anche una tradizione opposta, sommersa, in cui si raggruppano i *se* della storia, gli scarti, la vergogna, l'ombra di qualcosa di diverso e di altro, di cui abbiamo visto un possibile corso ma che è poi scomparso lasciandoci soli. I conflitti ci tagliano in due. Ci segnano di nostalgia, perché solo recuperando quel passato che non è più reale ci sembra di poter ritornare a essere completamente noi stessi. Ma siamo anche segnati dall'orrore della nostalgia, perché il rischio di ritrovare non noi stessi ma la nostra sconfitta spaventa chiunque³².

Il coinvolgente incipit tematizza con efficacia il carattere esplosivo di quello scontro – vissuto in prima persona – che aveva caratterizzato grosso modo gli anni giovanili di quella generazione e che si è risolto con la rinuncia alle loro battaglie. Il discorso di Palandri è da intendersi necessariamente al plurale³³ e impiega un lessico che richiama le zone marginali della società più che i gruppi che detengono l'egemonia culturale. Si comprende, dunque, la portata epocale di un simile tentativo e, insieme, la delusione per non aver portato a compimento un progetto che appariva, almeno teoricamente, inattaccabile:

Gli anni della nostra giovinezza sono stati anni di sangue e di piombo e non solo per chi si è armato ed è caduto per scelta o per una bomba lasciata in una piazza, in una banca o una stazione, ma perché intorno a quegli scontri terribili si sono affrontati, intrecciati e dispersi temi che venivano discussi e pensati in quegli anni da tutti gli italiani. Difficile perfino dire chi ha vinto, in quella guerra. Perché la storia e la vittoria si costruiscono con un consenso, ma il consenso su quel che abbiamo vissuto non esiste più, nessuno lo ha davvero cercato e oggi non si sa neppure più tra chi dovrebbe esistere. Il «movimento» degli anni settanta non era un partito di cui siano sopravvissuti dei quadri in cerca di nuovi impieghi, ma solo una miriade di frammenti. Era fatto di persone che aderivano a una tendenza senza strutture, e una volta che la tendenza è stata riassorbita, o deviata, o semplicemente si è esaurita, noi ci siamo ritrovati molto soli nella storia³⁴.

Palandri restituisce il ritratto di una generazione priva di ambizioni individualistiche, estranea alle dinamiche del consumo e invece profondamente

³² Enrico Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 3.

³³ «La nostra, la mia e di Pier, è stata una generazione di eretici. Perché se la storia è sempre storia dei vincitori, l'eresia è la storia degli sconfitti» (ivi, p. 4).

³⁴ *Ibidem*.

orientata alla socialità e alla condivisione³⁵; un'utopia di cui si avverte l'irrealizzabilità già negli anni Settanta e che, proprio per questo, trova nella produzione artistica – e narrativa – uno dei canali privilegiati per interpretare ciò che stava accadendo. La frammentazione cui allude Palandri si riflette con ammirevole forza mimetica nei sei racconti di *Altri libertini*, popolati da figure isolate e pervase da uno spaesamento che caratterizza l'intera opera tondelliana. A ciò si aggiunga, anche attraverso gli evidenti echi a *là* Kerouac, la centralità dei temi del viaggio e della partenza³⁶.

Su questo versante, Giulio Iacoli sottolinea come Tondelli sembri misurarsi «con la simultaneità degli eventi, e con la conseguente ansia per la perdita centralità del soggetto di fronte agli scenari spaziotemporali che lo precorrono, per la frammentazione del vivere propria di una generazione pervasa da immagini e modelli provenienti da oltreoceano»³⁷. In effetti, nella scrittura tondelliana la fuga verso luoghi lontani tende a sovrapporsi a una più radicata fuga del sé, che attraversa tanto la sua vicenda biografica quanto la costruzione dei suoi personaggi. Tale movimento, che va inteso prima di tutto come risposta alla crisi del soggetto, si traduce nel rifiuto di imposizioni normative rigide e nell'adesione a stili di vita improntati all'eccesso e all'eccentricità, in una direzione che può essere letta in termini di una *queerness* che si staglia sullo sfondo di quell'Italia «aperta e coraggiosa che si era tanto interrogata su se stessa fino alla fine degli anni settanta»³⁸.

Nello stesso decennio, tuttavia, dopo una fase di relativo benessere che aveva ridotto la visibilità delle fasce più povere della popolazione, «i margini si ricostituivano e

³⁵ Nell'opera di Tondelli sembra costituirsi compiutamente un vero e proprio «soggetto collettivo» – la formula è di Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga in un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 657, nota 75 – fortemente slegato dall'esperienza individuale.

³⁶ Per Palandri «Proprio il partire è il filo conduttore che attraversa tutta la sua [di Tondelli] opera, da *Autobahn* al partire per il militare di *Pao Pao*, al partire per Rimini fino al viaggio che apre *Camere separate* e che si ripete continuamente nell'ultimo libro. Un partire in cui il destino dei personaggi si apre all'avventura, lontano dalla storia, contrapposto a un ritorno che è invece caratterizzato dalla cupezza di un mondo immobile, alle cui regole secolari non ci si può che piegare, passivamente, senza riuscire a esserci. Nei libri di Pier la storia appare immobile e trascorsa, per vivere si può solo tentare di sfuggirne» (E. Palandri, *Pier*, cit., p. 7).

³⁷ Giulio Iacoli, *Prove per un mosaico. Tondelli e le seduzioni dell'immaginario americano*, in AA.VV., *Studi per Tondelli*, a cura di Viller Masoni, F. Panzeri, Parma, Monte Università Parma Editore, 2002, p. 390.

³⁸ E. Palandri, *Pier*, cit., p. 9.

imponavano una dialettica scomoda»³⁹, legata in particolare alla diffusione dell'eroina anche in Italia. Come osserva Massimo Arcangeli, «gli anni settanta sono anni di sostanziale ristagno, di riflusso, di ripiegamento in sé. Quasi il grado zero della letteratura, fagocitata dall'impegno politico, uscito non proprio indenne dalla contestazione sessantottesca (che ne ha mutato anche le forme propagandistiche) ma ancora sostanzialmente coatto, e risucchiata nell'alveo della saggistica e di quel che resta delle avanguardie, ormai ridotte a movimenti di deriva»⁴⁰. Se, come suggerisce Elisabetta Mondello, *in principio fu Tondelli*⁴¹, ciò dipende anche dal profilo di uno scrittore che, più che collocarsi entro l'alternativa tra tradizione e avanguardia, prende le distanze dalla postura del narratore come istanza ordinatrice e totalizzante del reale, preferendo l'atteggiamento del *bricoleur* intento a raccogliere le impressioni del mondo circostante per riallestirle nella scrittura⁴².

Il riferimento al *bricoleur* – figura centrale nell'elaborazione di Gérard Genette sulle pratiche intertestuali – è particolarmente indicato⁴³. Nel quadro teorico genettiano, il *bricoleur* è colui che combina materiali eterogenei in una struttura nuova, non più identica alle fonti originarie ma intimamente legata a esse in quanto loro espansione e rielaborazione. In questa prospettiva, la scrittura non si presenta come un blocco unitario né come pura continuità con la tradizione, ma come un sistema di relazioni,

³⁹ Ivi, p. 56.

⁴⁰ Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007, p. 24.

⁴¹ Il riferimento è al titolo del volume di Elisabetta Mondello dedicato alla nuova generazione di scrittori giovani attivi negli anni Novanta, autori che hanno contribuito alla nascita di fenomeni letterari come la *pulp fiction* e Gioventù cannibale. Si veda, a tal proposito, Ead., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007. Per un approfondimento sulla *pulp fiction* italiana si rinvia invece a Marino Sinibaldi, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997.

⁴² Secondo Palandri, infatti, quella di Tondelli è una «personalità taciturna e tenace, non da narratore puro, piuttosto da raccogliitore e *bricoleur*. Un certo modo di stare nella letteratura, a metà tra giornalismo e saggio letterario, con un forte accento sulla biografia come campo sperimentale in cui misurare l'efficacia delle idee del proprio tempo» (E. Palandri, *Pier*, cit., pp. 47-48).

⁴³ Il concetto di *bricoleur*, originariamente elaborato da Claude Lévi-Strauss (*Il pensiero selvaggio*, 1962), viene successivamente ripreso e rielaborato da Jean-François Lyotard (*La condizione postmoderna*, 1979). Per questo elaborato, sono state consultate le seguenti edizioni: C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1993; J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2014.

all'interno del quale ogni testo acquista senso nel confronto con altri testi⁴⁴. Se si applica una simile prospettiva alla questione dell'autorialità, la figura del *bricoleur* diventa allora un modello ermeneutico utile per comprendere in che modo un autore costruisce la propria identità discorsiva e definisce il proprio universo narrativo. Nel caso di Tondelli, questa postura dà luogo a un vero e proprio *bricolage* identitario e stilistico: egli intreccia materiali culturali e linguistici eterogenei, che vanno dalla tradizione letteraria alta alle forme della cultura popolare, dagli immaginari religiosi alle rappresentazioni del desiderio e della sessualità, componendo un mosaico che interroga la relazione fra scrittura, identità e autorialità, in maniera non dissimile da quanto si è detto, non a caso, a proposito di *Alice disambientata*⁴⁵. Le implicazioni sul piano della rappresentazione di genere risultano particolarmente rilevanti, soprattutto se si considera come la scrittura tondelliana tematizzi forme di desiderio e sessualità non normative in un contesto storico che relegava ancora tali esperienze all'interno di dispositivi di esclusione e invisibilizzazione⁴⁶.

Alla luce di queste considerazioni, l'idea di una letteratura generazionale – da più parti criticata e ostacolata –, in cui l'esperienza biografica si intreccia con una funzione testimoniale, offre una chiave interpretativa efficace per accostarsi alla scrittura tondelliana.

⁴⁴ Secondo Genette il *bricoleur* «creates a structure out of a previous structure rearranging elements which are already arranged within the objects of his or her study. The structure created by this rearrangement is not identical to the original structure, yet it functions as a description and explanation of the original structure by its very act of rearrangement» (Graham Allen, *Intertextuality*, London, Routledge, 2011, p. 93).

⁴⁵ Sulla stessa scia, Gianni Cimador ritiene che la scrittura, in Tondelli, si trasformi in «*collage*, in una sedimentazione di strati eterogenei e intrecciati, afferenti a unità territoriali diverse, di carattere socio-economico, politico, identitario, esistenziale, diventando, come il corpo a cui sembra costantemente guardare, un'interfaccia sulla quale si articola una rete di molteplici connessioni e di altrettante potenzialità espressive e performative» (G. Cimador, *Le 'tattiche' dell'osceno*, cit., p. 351).

⁴⁶ Senza che l'autore abbia mai assecondato, nelle interviste o nelle dichiarazioni pubbliche, letture autobiografiche della propria opera, mantenendo costante riserbo sulla propria identità privata.

1.4. *Colpo d'oppio* e *Quel ragazzo...* (o della letteratura emozionale)

Prima di analizzare più compiutamente le rappresentazioni della mascolinità in *Altri libertini*, si rivela utile richiamare un breve saggio tondelliano del 1980, *Colpo d'oppio*, autentico documento programmatico della produzione dello scrittore. Come osserva Roberto Carnero, il testo [*Colpo d'oppio*] suggerisce la presenza di uno «spazio emozionale» attivo nella letteratura tondelliana⁴⁷ e si presenta come «una dichiarazione di intenti, un intervento [...] che [...] traccia i caratteri di una letteratura idealmente aggiornata e contemporanea»⁴⁸.

La frase di apertura del saggio enuncia subito il cuore del discorso: «La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale: se dopo due pagine il lettore non avverte il crescendo e si chiede: “Che cazzo sto a leggere?”, quello che capisce niente mica è lui, cari miei, è lo scrittore»⁴⁹. La prospettiva emozionale rivendicata da Tondelli autorizza una possibile sovrapposizione fra dimensione letteraria ed esperienza vissuta, generando così spunti interpretativi di ordine antropologico. L'idea di una letteratura emozionale rimanda, per ammissione dello stesso autore, a una distinzione formulata da Thomas De Quincey tra *literature of knowledge* e *literature of power*, ovvero tra una “letteratura di conoscenza”, che insegna, e una “letteratura di potenza”, che commuove. È chiaro che Tondelli sente più affine la seconda linea, perché «la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è “scrittura emotiva”»⁵⁰.

Tra i modelli evocati, Louis-Ferdinand Céline occupa un ruolo centrale per la capacità di tradurre ritmo e percezione del reale in immagini tangibili e sensoriali. In Tondelli, l'intensità emotiva della scrittura e la forte componente performativa non si

⁴⁷ A partire da queste ipotesi, Carnero ha elaborato la monografia *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli* (Novara, Interlinea, 1998), un lavoro fortunato che è stato poi aggiornato e ampliato nel già citato *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*.

⁴⁸ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 53.

⁴⁹ P. V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, in Id., *Opere*, cit., p. 779.

⁵⁰ *Ibidem*.

limitano a esprimere esperienze individuali, ma permettono al testo di entrare in dialogo con il contesto sociale e con le aspettative del lettore, offrendo così una chiave per interpretare l'opera come documento sociale, non nel senso di una cronaca, ma come rappresentazione verosimile delle tensioni, dei desideri e dei vissuti di una generazione, filtrati attraverso la soggettività emotiva dell'autore. In un'intervista rilasciata ad Angelo Mainardi nel 1985, poi raccolta in *Un weekend postmoderno*, Tondelli parla così della propria formazione:

Io credo che la mia formazione culturale sia generazionale, di ragazzo comune che viene da una famiglia non colta e che è cresciuto con tutti i suoi coetanei in un clima abbastanza normale, abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all'interno di questa mitologia, piuttosto che l'alta cultura⁵¹.

Questo processo dinamico mette costantemente in relazione testo ed extra-testo e, a tal proposito, Carnero osserva che la dimensione emotiva della scrittura tondelliana è inscindibile da una particolare attenzione per la lingua, intesa anzitutto come elaborazione dei registri del parlato. Tale attenzione, che per certi versi riproduce una trascrizione mimetica dell'oralità, implica una mediazione autoriale consapevole, capace di governare con precisione le implicazioni linguistiche e stilistiche dell'operazione. La novità della sua narrativa risiederebbe così nel fatto che il racconto dell'esperienza vissuta o sentita è sempre accompagnato da una sua formalizzazione linguistica e stilistica di forte intensità⁵².

Tornando a *Colpo d'oppio*, con una formula ripresa dall'*Anonimo lombardo* di Alberto Arbasino (1959), Tondelli precisa che la «scrittura emotiva altro non è che il “sound del

⁵¹ Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, cit., 2001, p. 953. A proposito della formazione culturale del giovane Tondelli, Elena Porciani ha recentemente indagato in modo sistematico il rapporto dello scrittore con la *popular music*, mostrando come tale interlocuzione non si risolva in un semplice repertorio di riferimenti, ma concorra a definire una scrittura intrinsecamente musicale – in continuità con il già citato Céline, ma anche con James Baldwin, Kerouac o Gianni Celati – e, più in generale, a strutturare quel «bricolage multimediale che compone l'immaginario dello scrittore» (Elena Porciani, *Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea*, Bologna, Carocci editore, 2025, p. 123).

⁵² Cfr. R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 54.

linguaggio parlato», ossia «sound, codice sonoro; [...] catena fonica». Tuttavia, chiarisce, non nel senso di «trascrizione di una registrazione al magnetofono di un qualsiasi cicaleccio», altrimenti si rischierebbe di ridurre la scrittura a una funzione meramente riproduttiva; piuttosto, cita la «suprema didascalia del professor Gianni Celati», secondo cui «“Il parlato (ci costituisce) in quanto discorso scritto che finge i modi del discorso orale o raccontato”»⁵³.

Da questo principio deriva anche la predilezione per la forma breve alla forma romanzo, che Tondelli giudica ormai un genere esaurito (pur tornandovi negli anni successivi⁵⁴):

Il racconto, dunque, non il romanzo. Il romanzo è morto; il romanzo monolitico rompe il cazzo; il romanzo monologico è farsi pippe per ore intere e non venire mai, accidenti! Non c'è più tempo per dedicare giorni e giorni alla letteratura, bisogna che il testo sia digeribile in poco tempo: mezz'ora, un'ora, sull'autobus, in metrò, in barca, al caffè, un racconto e via.

Questa è la letteratura emotiva, questa è la scrittura emotiva: sorvegliatene due parole e non vi lascerà fino alla fine! È un ritmo, un crescendo, una discesa agli inferi, una rampata in vetta; è sempre un movimento; la scrittura emotiva è un viaggio; la scrittura emotiva è azione; la scrittura emotiva si beve all'istante: un, due, tre... oplà!

Il “romanzo di forza” non conosce mezze misure. La scrittura emotiva è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa all'amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, canta: ecco la forza della letteratura.

Tutto l'interesse è portato sui personaggi: i personaggi sono intensità emotive, sono cortocircuiti di sound; i personaggi vivono nel racconto, lo parlano: il racconto emotivo non esiste senza i personaggi, perché i personaggi sono la produzione del discorso emotivo; i personaggi sono derivate discorsive nella corrente fluxus del linguaggio; i personaggi sono rapsodie di un parlato che si muove; i personaggi sono azioni ritmiche; in sostanza, i personaggi sono i sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva⁵⁵.

⁵³ P. V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., p. 780. Per Massimo Arcangeli, Tondelli «insegue [...] l'onda sonora del parlato, di cui gli preme carpire, a suo particolarissimo modo, *l'anima*» (M. Arcangeli, *Giovani scrittori*, cit., p. 68).

⁵⁴ Occorre specificare che, fedelmente ai presupposti teorici e cronologici di questo capitolo, le considerazioni che qui avanza si riferiscono esclusivamente al primo Tondelli e ad *Altri libertini*. I ragionamenti contenuti in *Colpo d'oppio*, infatti, sebbene siano applicabili anche a *Camere separate*, rispondono a una serie di stimoli e prerogative che sono proprie degli anni dell'esordio e che in parte saranno smussate con le esperienze successive.

⁵⁵ P. V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., pp. 781-782.

È all'interno di questo variegato mosaico che Tondelli colloca i suoi personaggi, descritti come "intensità emotive", "derive discorsive" e "sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva", con un'immagine che rievoca la prospettiva del soggetto nomade elaborata da Rosi Braidotti: il linguaggio emotivo, rifiutando la fissità identitaria, favorisce una forma di soggettivazione mobile e sensoriale. Se assumiamo questo paradigma, i personaggi tondelliani funzionano come configurazioni provvisorie di linguaggio, affetti e desideri, e perciò mostrano le tensioni di soggetti maschili insofferenti rispetto alla solidità del modello patriarcale dominante, pertanto situati in una zona liminale, fatta di instabilità e contaminazione. Le mascolinità messe in scena da Tondelli, ben lontane dal seguire il percorso dei classici personaggi del romanzo di formazione, si organizzano attraverso modalità testuali che tematizzano la crisi del soggetto maschile moderno e propongono, al contempo, una via alternativa alla rigida dicotomia maschile-femminile.

Del romanzo di formazione, Tondelli eredita principalmente il confronto conflittuale con gli "adulti" e le relazioni amorose fallimentari, nonché la sensazione di estraneità che connota i suoi protagonisti rispetto al mondo che li circonda. Al contempo, però, piuttosto che di formazione sarebbe forse opportuno parlare di *trasformazione*, intendendo con questa parola un cambiamento più profondo e duraturo dei soggetti coinvolti – atto a modificare comportamenti, atteggiamenti e paradigmi personali – che va oltre la semplice trasmissione di contenuti del semplice processo formativo⁵⁶.

La forma racconto assume, in questo senso, un valore epistemologico e, per certi versi, politico, perché funge da alternativa alla pretesa totalizzante del romanzo

⁵⁶ Nell'orizzonte culturale di fine Novecento, infatti, con la sostituzione di un multipolarismo egemonico rispetto alle varie egemonie culturali sino a quel momento attive, cade il senso di utilizzare etichette ormai superate, come quella del romanzo di formazione. In altri termini, vale quanto scritto da Marino Sinibaldi a proposito dell'esperienza della *pulp fiction*: «L'universo narrativo contemporaneo [...] è dunque assai meno circoscritto e assai più frastagliato di quanto non dicano le formule giornalistiche o le inutili dicotomie [...]. Nel pluralismo senza centro e senza egemonie si estingue infatti la dialettica tra tradizione e innovazione, tra conservazione e sperimentazione. In questi anni di trasformazione, proliferazione e frantumazione di linguaggi è scomparso – se mai è esistito – quel centro ideale fatto di lingua media, valori medi, prodotti medi. Questo punto di equilibrio, rispetto al quale misurare le opere e definirsi, è ormai impossibile da identificare» (M. Sinibaldi, *Pulp*, cit., p. 35).

tradizionale, valorizzando piuttosto una scrittura laterale e vulnerabile. Si tratta, più precisamente, di una concezione della pratica letteraria – culminante nella *brevitas* del racconto – che tenta di opporsi all'«inconsolabile solitudine di essere al mondo»⁵⁷ evocata nella conclusione di *Colpo d'oppio*. Non sorprende, dunque, che l'immagine del vagabondo solitario ritorni con insistenza in *Altri libertini*, fino a costituire uno dei motivi portanti dell'immaginario tondelliano.

Il saggio *Quel ragazzo...*, scritto nel 1985 e posto in apertura della terza sezione di *Un weekend postmoderno*, intitolata *Scuola*⁵⁸, offre un'ulteriore chiave di lettura del rapporto tra scrittura e soggettività, evidenziando come la produzione tondelliana vada interpretata non solo alla luce delle esperienze degli anni Ottanta, ma anche di quelle maturate nel decennio precedente. In epigrafe, risalta una citazione tratta da *L'ultimo nastro di Krapp*, opera teatrale di Samuel Beckett del 1958:

“Queste vecchie riesumazioni sono lugubri, ma spesso mi sono... (*Krapp ferma il registratore, medita, lo rimette in moto*)... d'aiuto prima di imbarcarmi in una nuova... (*Esita*)... retrospettiva. Difficile credere d'essere mai stato quel giovane imbecille. La voce! Gesù! E le aspirazioni (*Breve risata cui Krapp fa eco*)... E le risoluzioni!... Quella di bere meno, soprattutto...”⁵⁹.

L'alternanza tra tondo e corsivo, che distingue la voce registrata dal commento dell'anziano Krapp, mette in scena un gesto retrospettivo che riflette sul passare del tempo. *L'ultimo nastro di Krapp* ha come protagonista un vecchio scrittore solitario che, nel giorno del suo compleanno, riascolta alcuni nastri registrati da giovane, incidendone contestualmente dei nuovi: la conversazione tra il sé giovane e il sé adulto diventa così una *mise en abyme* del disagio legato al lento scomparire della propria

⁵⁷ P. V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, cit., p. 782.

⁵⁸ Vale la pena ricordare che «*Un weekend postmoderno* copre l'arco temporale di dieci anni e nasce, come stesura originaria, parallelamente ai racconti e ai romanzi», pertanto «il materiale che compone il libro può essere letto come una postilla o un sottotesto, redatto in forma di lunghe note che definiscono ulteriormente, nel loro carattere quasi documentario, i contenuti dell'opera narrativa» (F. Panzeri, *L'unica storia possibile*, in P. V. Tondelli, *Opere*, cit., p. VII).

⁵⁹ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2018, p. 123. Un riferimento a Samuel Beckett torna anche in *Scuola di nudo* di Walter Siti, di cui ci occuperemo nel quarto capitolo (più precisamente, cfr. nota 7).

identità, ridotta a tracce sonore e tentativi falliti di trattenere un passato di cui resta solo il suono.

Quel ragazzo... adotta un tono affine sin dalle prime righe: «Vorrei commemorare qui gli anni settanta, anni molto cari e molto amati per quello che hanno effettivamente rappresentato per un ragazzo che li ha attraversati dai quindici ai venticinque anni d'età»⁶⁰. Il testo, in effetti, si configura come un esercizio di memoria che rielabora – in chiave autobiografica – la matrice beckettiana della ricerca di sé stessi nelle tracce del passato. La ricostruzione generazionale si intreccia a un autoritratto in negativo, che Tondelli affida alla terza persona per marcare fin da subito la distanza fra l'adulto (che è) e il ragazzo (che fu):

Il ragazzo non avrebbe fatto parte di nessuna organizzazione politica dell'estrema sinistra, non avrebbe occupato scuole, avrebbe contestato il nozionismo degli insegnanti in modo individuale, avrebbe sfilato, qualche volta, in corteo per le strade del suo borgo, non si sarebbe mai azzardato a prendere la parola in un'assemblea. Avrebbe detestato la politica, pur conservando aspirazioni terzomondiste e comuniste. Si sarebbe sbarazzato del giogo cattolico, tutto d'un tratto, crescendo; in seguito sarebbe arrivato a rivedere tutto quanto il suo misticismo e la sua ansia di assoluto rivolgendosi alla contemplazione delle religioni e delle filosofie dell'Estremo Oriente. [...] Si sarebbe sentito in contatto con tutti i suoi coetanei, li avrebbe cercati iscrivendosi all'Università di Bologna, li avrebbe trovati solo per rendersi conto che la propria vita si sarebbe giocata in solitudine e avrebbe potuto unirsi agli altri unicamente attraverso l'esercizio solitario e distanziato di una pratica vecchia quanto il mondo: la scrittura. Avrebbe capito che non sarebbe mai stato un protagonista, ma semplicemente un osservatore⁶¹.

Il passo mette in rilievo due assi portanti della riflessione tondelliana: il tema della solitudine e il ripiegamento nella scrittura come pratica conoscitiva, nonché forma di mediazione con il mondo. Da osservatore, Tondelli rivendica una posizione decentralizzata che conferma la vocazione testimoniale della sua opera e, insieme, ne legittima un utilizzo critico che includa la dimensione sociologica, giacché i suoi testi

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

restituiscono dall'interno – in una zona comunque marginale – le tribolazioni di un'intera generazione⁶².

Poco dopo, il ricordo del trasferimento a Milano offre l'occasione per riflettere sulle frizioni tra centro e periferia, da leggere non solo in termini geografici ma anche simbolici. Milano «era la città della fantasia, della libertà, del desiderio. [...] In quegli anni di cultura metropolitana, di esperienze di periferie e decentramenti, niente ai suoi occhi, meglio di quella città, poté rappresentare la contemporaneità»⁶³. Ne deriva una tensione ambivalente tra la consapevolezza della propria solitudine e il desiderio, tipicamente post-sessantottino, di ritrovare un senso di collettività contro le tendenze individualistiche che stavano invece caratterizzando la fine del Novecento:

La solitudine, la tristezza, la malinconia erano sentimenti che non lo spaventavano. Sapeva che ogni ragazzo della sua età li provava in quello stesso momento. Essere giovani, in quel decennio, significò una cosa importantissima: essere presi in considerazione, avere la consapevolezza che il destino della società si giocava (ed era giocato) sulle proprie spalle. I ragazzi erano la “piazza”. Fu da questo giovanilismo imperante che nacquero, da un punto di vista esistenziale, le degenerazioni di quegli anni; proprio dal fatto di voler vivere la propria vita (e di essere autorizzati a farlo dalla violenza di stato) come un “assoluto avventuroso”⁶⁴.

I residui beckettiani dell'irrimediabile perdita – l'idea che i “giorni migliori” siano già trascorsi – si modula in Tondelli in maniera opposta: ciò che per Krapp è resa, per lui rappresenta un'opportunità per riscoprire, attraverso la scrittura, «un po' di progettualità e di tensione ideale»⁶⁵. Così, la scrittura assume la funzione di riattivare un'eredità – al contempo affettiva e conoscitiva – per riaprire interrogativi e reinnescare una forma di condivisione con il mondo. Attraverso ironia, travestimenti e un atteggiamento dichiaratamente carnevalesco, Tondelli trasforma il cortocircuito

⁶² Panzeri parla, giustamente, di una vera e propria «poetica dello sguardo» attiva nella scrittura tondelliana: secondo lo studioso, infatti, «Tondelli non si pone mai in un atteggiamento giudicante, ma trova la sua dimensione attraverso una “poetica dello sguardo” che permette di cogliere aspetti inediti e di unificarli in un'azione scenica» (F. Panzeri, *L'unica storia possibile*, in P. V. Tondelli, *Opere*, cit., p. XIII).

⁶³ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 124.

⁶⁴ Ivi, pp. 124-125.

⁶⁵ Ivi, p. 125.

fra memoria e presente in un laboratorio critico che riflette principalmente sui concetti di soggettività e identità, lasciando già intravedere sullo sfondo la messa in crisi dei codici del maschile, che la sua produzione porterà avanti con coerenza crescente.

2. Raccontare il margine: *Altri libertini*

Pubblicato nel 1980 da Feltrinelli, *Altri libertini* è l'opera che impose Pier Vittorio Tondelli sulla scena letteraria italiana, grazie a una combinazione di elementi formali e tematici che ha pochi eguali nel canone nostrano. Il volume, presentato come una raccolta di racconti e spesso definito dallo stesso autore un "romanzo a episodi", si distingue per una scrittura decisamente frammentaria e performativa: se «*Boccalone* è il romanzo generazionale del '77», osserva giustamente Giovanni Barracco, «*Altri libertini* è il suo romanzo di formazione»⁶⁶, sebbene in questo caso la formazione non segua gli schemi classici del *Bildungsroman*: pur conservandone le caratteristiche tematiche e strutturali ricorrenti – la ricerca dell'identità e la scoperta di sé, il *topos* del viaggio, la perdita dell'innocenza e le tensioni tra individuo e società, la crescita morale e la maturazione che possono concludersi in una piena integrazione nella comunità – Tondelli ne rovescia gli esiti attraverso un percorso di formazione frammentario, estremo e imprevedibile.

La raccolta nasce dalle ceneri di un precedente progetto rimasto inedito, un dattiloscritto di circa quattrocento pagine, composto tra il 1977 e il 1978 e presentato anch'esso all'editore Feltrinelli:

Ho sempre scritto, da quando avevo sedici anni... Per me il fatto di scrivere è sempre stato legato al sogno, al desiderio. Quel primo testo – il dattiloscritto che ha preceduto *Altri libertini* – molte pagine, un linguaggio ricercato, con anche delle pretese strutturali notevoli, inviato alla casa editrice milanese, la Feltrinelli, rivisto col senno di poi diventa una questione molto personale, non pubblicabile, forse proprio per questo motivo. È un inventario dei desideri di

⁶⁶ Giovanni Barracco, *Vocazioni irresistibili vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium, 2019, p. 120.

una persona di diciotto-diciannove anni, con tutto ciò che può esserci in una vita di provincia. Ogni cosa, in quel tipo di vita, risultava molto controllata, socialmente, a livello familiare⁶⁷.

L'esito fu negativo («Il libro non va, troppo spesso, troppo sfranto»⁶⁸) e costrinse lo scrittore a rimettere mano al progetto, avviando tra il dicembre 1978 e il gennaio 1979 una riscrittura radicale:

I racconti di *Altri libertini* erano stati scritti abbastanza in fretta, in un mese, per dare impulso a quel romanzo di cui abbiamo già detto che era in lettura da Feltrinelli e stagnava sulle scrivanie da circa sette o otto mesi. Ogni tanto Aldo Tagliaferri, responsabile della narrativa, mi chiamava e si discuteva non tanto di quel libro, ma soprattutto dei miei studi universitari, di film, di libri, di letteratura. Del mio libro non si parlava quasi mai.

Confrontandomi con Tagliaferri, ebbi l'idea di questi racconti molto veloci, molto semplici e molto diretti. Le storie raccontate, il materiale, era sempre il medesimo: narrazioni di un certo gruppo, di una certa realtà giovanile, di un determinato ambiente emiliano, intorno a Bologna. Con quei racconti ho trovato quella forza stilistica e linguistica che prima non avevo. Si trattava di un linguaggio molto diretto, più simile a quello che usavo nelle lettere che scrivevo agli amici. La scrittura era diventata più narrativa, meno riflessiva e letteraria.

Lo scandalo fu poi abbastanza facile, anche perché *Altri libertini* è un libro completamente "falso" nel senso che in questi racconti la mia vita non è molto intaccata. Ho sempre detto che si tratta di storie e non c'è niente di autobiografico, o quanto meno vi si possono riscontrare solo situazioni autobiografiche, come la via Emilia, una certa Bologna. Sono storie di altri che io ho scritto con il desiderio di viverle⁶⁹.

In origine destinato alla collana dei "Franchi Narratori"⁷⁰, *Altri libertini* trovò poi la sua collocazione nei "Narratori Feltrinelli", dopo un ampio lavoro di revisione linguistica da parte del responsabile editoriale, Aldo Tagliaferri, che cercò di mitigare

⁶⁷ F. Panzeri, Generoso Picone, Tondelli. *Il mestiere di scrittore. Una conversazione autobiografica*, Ancona, Transeuropa, 1994, p. 34.

⁶⁸ Così Tondelli in un'intervista rilasciata a Nico Orengo (cfr. *On the road fra Carpi e Correggio*, in «Tuttolibri», VI, 5, 9 febbraio 1980).

⁶⁹ F. Panzeri, G. Picone, Tondelli. *Il mestiere di scrivere*, cit., pp. 38-39.

⁷⁰ Avviata nel 1970 e attiva fino circa al 1983, la collana Franchi Narratori – da Gian Carlo Ferretti definita l'unica vera novità editoriale del panorama editoriale di quegli anni (*Storia dell'editoria letteraria in Italia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 285) – si configura come uno dei più interessanti esperimenti editoriali dello scorso secolo. I primi numeri furono curati da Nanni Balestrini, tra gli esponenti di spicco del Gruppo '63, con l'obiettivo di dare voce a narrazioni "franche", cioè dirette, personali, spesso autobiografiche o testimoniali, di soggetti marginali o poco rappresentati. Per certi versi, la collana può essere vista come un esempio anticipatore di temi e tendenze che saranno poi sviluppate compiutamente negli anni successivi. Oltre a Ferretti, per una ricostruzione più puntuale, cfr. Angelo Guglielmi, *Franchi narratori*, in «Tempi Moderni», 1972, pp. 121-124.

il linguaggio, ai tempi considerato eccessivamente “violento”. Ciononostante il procuratore generale dell’Aquila, Donato Massimo Bartolomei, l’11 marzo 1980 ordinò il sequestro di tutte le copie della terza edizione (circa diecimila) per il «contenuto luridamente blasfemo ed osceno nella triviale presentazione di un esteso repertorio di bestemmie contro le divinità del Cristianesimo, nonché di irrifribili turpiloqui [...] onde il lettore viene violentemente stimolato verso la depravazione sessuale ed il disprezzo della religione cattolica»⁷¹, a cui fece seguito un processo per direttissima conclusosi con la piena assoluzione per lo scrittore e per l’editore⁷². Nonostante – o forse proprio grazie a – tale vicenda giudiziaria, *Altri libertini* godette di un rilevante successo commerciale, con diciannovemila copie vendute nelle prime tre edizioni, diventando rapidamente un caso letterario⁷³.

Nei sei racconti della raccolta – *Postoristoro*, *Mimi e istrioni*, *Viaggio*, *Senso contrario*, *Altri libertini* e *Autobhan* – è possibile riconoscere una «unità di ispirazione e ambiente»⁷⁴ che ne rafforza la coesione interna: nei prossimi paragrafi cercheremo dunque di delineare una possibile linea interpretativa *gendered* all’interno di *Altri libertini*, interrogando i primi tre racconti (*Postoristoro*, *Mimi e istrioni*, *Viaggio*) per comprendere come la loro narrazione contribuisca a configurare forme differenti di mascolinità.

⁷¹ Il virgolettato è in P. V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, 2 voll., a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, vol. 1, 2000, p. 1112.

⁷² È interessante leggere nella sentenza, con sguardo contemporaneo, che nel romanzo «Vi sono senza dubbio bestemmie, imprecazioni, parole volgari, senza tuttavia che il turpiloquio possa ritenersi fine a se setto. [...] La sua scrittura parlata del gergo giovanile riflette il linguaggio dei giovani d’oggi che usano determinate parole indipendentemente dal significato originario di esse [...]. Indubbiamente le parole utilizzate in tal modo (come lo sono nel libro) perdono la virulenza dell’osceno e non urtano la sensibilità dell’uomo medio, non suscitano in esso alcun impulso erotico» (il brano della sentenza è riportato da Mario Fortunato in “*Altri libertini*”: *assolto! Dall’accusa di oscenità al dissequestro del suo primo romanzo*, in «L’Espresso», 5 gennaio 1992, 14).

⁷³ Per le informazioni sulle vendite, cfr. Erik Bernasconi, *Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino*, in AA.VV., *Studi per Tondelli*, cit., pp. 19-21.

⁷⁴ P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2000, p. 1131.

2.1. *Postoristoro*

Ad aprire *Altri libertini* è *Postoristoro*, uno dei testi più discussi tanto dalla critica quanto dai lettori e fin dall'incipit il racconto esibisce la precisione impressionistica della scrittura tondelliana, delineando una modalità descrittiva che rifugge la deriva puramente inventariale per concentrarsi su alcuni nuclei tematici destinati a riemergere lungo l'intera raccolta, quali la marginalità, la precarietà identitaria e la circolazione di corpi fluidi e non normativi:

Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione⁷⁵.

Il racconto segue l'arco di una notte trascorsa nel Posto Ristoro, luogo liminare per eccellenza, e si struttura secondo una scansione temporale circolare: si apre nel tardo pomeriggio, quando «il piazzale della stazione è blu azzurrino con i fari degli autobus che tagliano la nebbia»⁷⁶, e si chiude con una nuova alba che filtra sul medesimo spazio, a segnare un ciclo naturale che tuttavia non corrisponde ad alcuna reale trasformazione interiore. Il primo personaggio a entrare in scena è Giusy, che «arriva ogni giorno, puntuale come una maledizione saltellando sui tacchi e spidocchiandosi la lunga coda di capelli che alle volte nasconde nel cuffietto peruviano»⁷⁷; la sua comparsa dischiude immediatamente le porte di un universo refrattario a semplificazioni classificatorie, in cui i corpi non risultano sorvegliati o disciplinati in senso foucaultiano, ma sono piuttosto assoggettati alle logiche del consumo, dello scambio e della dipendenza, tanto sul piano delle sostanze – l'eroina è la protagonista del racconto – quanto su quello delle relazioni individuali.

⁷⁵ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 9.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 10.

La narrazione insiste sul contrasto tra gli emarginati, che progressivamente affollano il Posto Ristoro, e il resto della società, evocato attraverso presenze fugaci e stereotipate, come nel caso del gruppo di «studenti brufolosi» che vi transita occasionalmente:

[...] vengono dalla campagna alle scuole professionali qui in città e c'hanno le gambe curve e tozze e i fianchi larghi, ma anche culi rotondi e sodi e pare che i muscoli che si sfregano duri alle cosce debbano sprizzare via da quei blu-jeans intrizziti di nebbia, come nei pullman che la domenica dragano la provincia e rimorchiano verso le balere, ormai sospesi perché di notte, al ritorno, saltavano pure mutandine e reggiseni e in fondo sui sedili allungati si consumavano gare di chiavaggio e pompinaggio, anche fra maschi...⁷⁸

Attorno a Giusy gravitano ragazzi e ragazze segnate da una marginalità ancora più radicale. C'è Bibò, alla disperata ricerca di una dose («Cazzo Giusy, un'ora che aspetto ziocane. C'ho cinquanta carte, forza forza che scoppio»⁷⁹), e c'è la Molly, tratteggiata attraverso un realismo crudo che abbatte deliberatamente i codici della femminilità convenzionale e restituisce un corpo ormai svuotato dalla vecchiaia, ridotto alla sola sopravvivenza quotidiana:

La Molly c'ha sessantanni e siede in un angolo della distesa dei tavoli accanto alla sua valigia di cartone specorito legata con una corda e con su appiccicata la cartolina adesiva di Lugano, ma dentro non ci tiene un cazzo, paura che freghino quando è fatta e appisolata. [...] Non ha denti, solamente un mozzicone allungato che le sbuca dalle labbra piegate, anche a bocca stretta, e sembra stia sempre fumando una cicca. Le scarpe sono peduline di cuoio nero, con le stringhe gialle e la suola di gomma consumata e le arrivano sopra alle caviglie perché le ha comprate larghe, dentro almeno quattro calze. Ora pare persino appisolata davanti al bicchiere di folonari e la rivista unta, il mento è appoggiato al seno, quasi russa. Ogni tanto si smuove, fa per grattarsi i baffi, ma non dorme, vigila, come sempre una mano stretta alla valigia, l'altra distesa lungo il borso del tavolo in attesa che piova qualche elemosina⁸⁰.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ivi*, p. 12.

⁸⁰ *Ivi*, p. 13.

A questo microcosmo si aggiunge Johnny, «col suo Burberrys sfarfagliante, [...] *fottuto d'un partigiano Johnny*»⁸¹, proveniente da un ambiente più agiato e legato a Giusy da un debito continuamente rinviato, che istituisce un rapporto di potere ambiguo e strutturalmente asimmetrico. Ancora più codificata, e in un certo senso esemplarmente tondelliana, è la figura della «checca sfranta»⁸² Liza, caratterizzata da una gestualità marcata, da una vocalità esasperata – come quando si rivolge a «Giuuuuuusy» o per richiamare l'attenzione dei presenti grida «Uéééééé»⁸³ – e da manierismi effeminati. Proprio come Giusy, anche Liza arriva «tacchettando»⁸⁴ all'ingresso del Posto ristoro, e il loro incontro si conclude in un mancato approccio sessuale:

Si abbracciano e ridono nel sottopassaggio e Liza non ci riesce a tenersi dentro la voglia che ha di scoparselo il Giusy e allunga le dita, dai facciamolo adesso, e Giusy ridacchia, dice che ha beccato lo scolo in questi giorni ed è pericoloso, non se ne può fare nulla, tra l'altro sono due settimane che non chiava più da quando gli hanno consegnato le analisi e gli antibiotici. “Cazzo, proprio peccato, sfiga continua” piagnucola Liza. “Eh non incazzarti che non c'ha colpa nessuno di queste cazzate qua” consola lui. Liza ride e lo accarezza e Giusy se ne va via lasciandola alle scale del marciapiede tre, ma a un certo punto si volta indietro e la guarda e le concede un sorriso tanto che lei si porta la mano alla boccuccina e gli lancia un bacino sulla punta colorata delle dita e Giusy strabuzza gli occhi in alto e poi a destra e poi in basso e ancora in alto quasi seguisse il percorso sballato di quel bacio⁸⁵.

In questa sequenza risulta particolarmente significativo l'uso dell'articolo determinativo riferito a Giusy: l'autore scrive *il Giusy* invece del più neutro Giusy, contribuendo a rendere meno immediata l'associazione con un'identità maschile. L'effetto è rafforzato da elementi testuali che suggeriscono una possibile ambiguità di genere o un travestimento, come la lunga coda di capelli spesso nascosta nel cuffietto e i tacchi, configurando l'indefinibilità del personaggio rispetto ai codici della

⁸¹ Ivi, p. 17. È interessante la citazione fenogliana al *Partigiano Johnny*, tutt'altro che casuale, che allude al grande modello eroico della seconda metà del Novecento, cioè il partigiano, che a sua volta rimanda all'immaginario del soldato dai nobili ideali, in possibile contrapposizione allo squallore delle figure qui descritte.

⁸² Si noti che quella di «checca sfranta» è un'espressione che ricorre in tutti i racconti di *Altri libertini* per designare i personaggi omosessuali.

⁸³ Cfr. P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 19, 30.

⁸⁴ Ivi, p. 19.

⁸⁵ Ivi, p. 20.

mascolinità convenzionale. Nel suo insieme, il brano mostra una tendenza tipica della scrittura di Tondelli, che consiste nel costruire personaggi fortemente tipizzati, talvolta caricaturali, per far emergere al tempo stesso fragilità, comicità involontaria e una sorprendente delicatezza.

In contrapposizione alla femminilità performata da Liza, stereotipata e iperbolica, la narrazione introduce il gruppo dei “terroni”, che incarna – in forma volutamente parodica – una serie di caratteri attribuiti solitamente alla mascolinità meridionale, con un evidente sapore arcaizzante. La vicenda di Vanina, una «ragazzona di vent’anni» proveniente dalla provincia emiliana⁸⁶, ne costituisce l’esempio più disturbante:

I terroni sono quelli che di solito si sbattono per poche lire la Vanina e Giusy sa anche quella storia che ha fatto tutte le bocche del postoristoro, cioè che una notte i terroni caricano la Vanina su un furgone e dopo si depositano in campagna che era primavera e il cielo mite e le stelle lucide, e poi si mettono spogliati nudi davanti a lei e Vanina abbassa gli occhi a vederli tutti lì, cinque amori per la sua verginità, nudi e dritti e coi denti bianchi e sfavillanti al buio e lei montanara disambientata, diciottenne alloggiata dalle suore, la prima domenica del mese s’alza alle cinque e sale sul pullman e raggiunge la famiglia sull’Appennino, paese di millecinquecento abitanti durante l’estate, sennò cento duecento e il prete che va a letto con le vecchie e i mongolini a fare i chierici, i bambini della valle tarati, incesti, vita solitaria fra i castagni e le querce e i prati brulli dell’Appennino con le foglie tenere e marce e leggere e Vanina che abbassa gli occhi e guarda e balbetta *che volete fare?* non lo sa, però l’intensità della scossa fra le gambe sale e stringe lo stomaco e le tempie si inumidiscono leggere e tiepide che paiono bacciate dalle perle e allarga le braccia e trema, troppo bella quella scossa, troppo diretta al cuore e Vanina che abbassa gli occhi... Dopo la chiavano tutti insieme facendo il turno sopra e sotto e in bocca e fra le tette che aveva già grandi e grosse e poi la slavano di sperma e la abbandonano nuda coi suoi straccetti imbiancati da un lato e dieci carte infilate davanti e quando i contadini la trovano all’alba Vanina se ne sta ancora a lì a gambe aperte e ride e dice di lasciarla nel fossetto che sta bene e allora s’è capita che i terroni avevano buttato dentro anche anfetamine o altri acidi qualsiasi, e fino a Natale se ne restò al San Lazzaro perché fatta fatta, anche nel cervello e continuava a chiedere a tutti di portarla in campagna, in quel fossetto *che c’ho lasciato le mutandine mie*⁸⁷.

La violenza, raccontata con minuzia di particolari, condensa i rapporti di forza tra maschile e femminile nella loro dimensione più brutale: negli uomini, infatti, primeggia l’iperbolica virilità (“cinque amori per la sua verginità”), oltre alla sessualità

⁸⁶ Ivi, p. 21.

⁸⁷ Ivi, pp. 22-23.

aggressiva, con l'enumerazione polisindetica delle parti del corpo penetrate dal gruppo e l'immagine della sessualità come forza incontrollabile e brutale, mentre di Vanina l'io narrante restituisce lo pseudo-ritratto di una mistica in estasi, che gioca sul *topos* della giovane provinciale ignara del mondo e strutturalmente esposta alla volontà del maschio.

Il capobanda di questo gruppo è Salvino, «ventisei anni, [...] moro arruffato», la cui fisicità ostentata – «una catena d'oro che potresti camparci cent'anni a smerciarla»⁸⁸ – lo rende emblema del maschio più “autentico”. È lui a procurare la dose a Giusy, portandola in uno spiazzale vicino la stazione all'interno di una carrozza in disuso. Qui, dopo aver acceso un joint, l'uomo passa due bustine d'eroina a Giusy e inizia a masturbarsi, esigendo una prestazione sessuale in cambio della droga: «Salvino», infatti, «lo spia dal basso, sulla bocca una smorfia ebete, la stonatura del fumo. Quando vede che Giusy toglie l'ago, si slaccia e fa uscire il cazzo duro. Prende a masturbarsi finché Giusy non lo raggiunge al fianco. Sono ora vicini, Salvino gli tasta il culo. Giusy si volta, si getta sotto. Stringe gli occhi. *E ora fetente d'un mafioso onnipotente fa pure quel che cazzo che vuoi! Eccomi a te!*»⁸⁹. Pur inscritta con evidenza in una relazione di dominanza e subalternità, la scena introduce un parziale rovesciamento della dinamica di sopraffazione: nella sua apparente passività, Giusy conquista un margine d'azione che si manifesta nel corsivo conclusivo, segno di un riscatto minimo, ma tutt'altro che irrilevante.

Il finale del racconto, che passa dall'eterodiegesi al discorso indiretto libero, restituisce con particolare efficacia il disagio esistenziale che accomuna i frequentatori del Posto Ristoro:

Ma in fondo chisseneffrega [...] di tutta la baracca del postoristoro, io ci voglio sopravvivere anche se l'ho capita ormai che nel sangue e nella merda ci dormo da quando son nato per cui non me la meno più di tanto, qualcosa succederà o s'aggiusterà e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani e ancora dopo, perché primaoppoi qualcosa cambierà e sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci

⁸⁸ Ivi, p. 22.

⁸⁹ Ivi, p. 30.

farò dei figli e mi sbatterò coi buchi fin che ho vene e soldi e un pezzo di culo da dar via, perché perché perché⁹⁰.

La promessa di un futuro “normale” – “troverò una donna e ci farò dei figli” – convive con la realtà presente della prostituzione e della dipendenza, e questa frattura definisce forse più di ogni altro elemento l’identità degli «*scannati del Postoristoro!*»⁹¹, che introducono un repertorio di marginalità destinato ad ampliarsi e a radicalizzarsi nei racconti successivi.

2.2. *Mimi e istrioni*

Già il titolo del secondo racconto di *Altri libertini, Mimi e istrioni*, orienta la lettura verso un immaginario circense e teatrale, evocando due figure profondamente legate alla dimensione della performance e dell’eccesso. Il mimo, nella tradizione greca e latina, era il rappresentante di una forma di commedia vivace, quotidiana, spesso caricaturale, fondata sull’imitazione di gesti, tic e posture del reale. Nella sua etimologia italiana, il termine deriva dal latino *mimus*, collegato al greco μιμῆομαι, “imitare, rappresentare imitando”; l’istrione, invece, era l’attore comico per eccellenza e nel passaggio all’uso comune, il termine ha finito per indicare ora un attore mediocre, ora un virtuoso della scena, conservando comunque l’idea di una presenza scenica marcata e artificiale. La voce discende dal latino *histrion*, probabilmente di origine etrusca, e porta con sé una sfumatura di artificio e teatralità che risulta particolarmente risonante nella nostra analisi testuale⁹².

In *Mimi e istrioni*, Tondelli sposta l’attenzione sul femminile, o meglio su un femminile performato e costantemente rimesso in discussione. La narrazione ruota intorno alle vicende di quattro ragazze, soprannominate le Splash: Pia (la voce narrante), Sylvia, Nanni e Benny, che più avanti scopriremo essere una donna

⁹⁰ Ivi, p. 34.

⁹¹ Ivi, p. 19.

⁹² Per le informazioni qui riportate, si è consultato ancora una volta il vocabolario online Treccani.

transgender, contrapposte ai cosiddetti Maligni, rappresentanti della normalità borghese e repressiva:

[...] a sentir loro saremmo quattro assatanate pidocchiose che non han voglia di far nulla, menchemeno lavorare e solo gli tira la passera, insomma altro non faremmo che sbatterci e pergiunta anche fra noi quando il mercato del cazzo non tira; ma noi si sa che è tutta invidia perché un'uccellagione come la nostra non gliel'ha nessuno in zona per cui è del tutto inutile che quando ci vedono passare a braccetto o in auto ferme al semaforo, ci gridino dietro uscendo dai bar e dai portici o abbassando i finestrini delle loro Mercedes: "Veh, le Splash, i rifiút ed Rèz." È veramente inutile. Perché a noi non ci frega un bel niente della nostra reputazione, soprattutto in questo merdaio che è Rèz, cioè Reggio Emilia, puttanaio in cui per malasorte noi si abita e che si vorrebbe veder distrutto e incendiato usando come torce i capelli di quelli lì, proprio loro, appunto, i Maligni⁹³.

La dialettica tra le Splash e i Maligni – un confronto che richiama quello tra gli avventori del Posto Ristoro e il resto del mondo – fa emergere l'incompatibilità tra due ordini simbolici: da un lato quello produttivo, disciplinato e normativo dei borghesi, dall'altro una comunità *queer* in nuce, i cui membri costruiscono la propria identità sui caratteri della disobbedienza civile e della cura reciproca, oltre che sull'invenzione di forme di vita alternative alle pratiche più ortodosse della vita comunitaria. Già la scena iniziale, ambientata in un'enoteca, con Nanni impegnata a provocare gli astanti ribaltando le tradizionali dinamiche dello sguardo maschile, decostruisce il *cliché* della passività femminile. Gli uomini sono sì violenti, ma sono le ragazze a definire i confini del desiderio, a esporne la vulnerabilità, oltre che a manipolarne i codici:

[...] la Nanni [...] non porta mai le mutande nemmeno d'inverno e allora si alzava il sottanone e incrociava le gambe e loro [gli avventori dell'Enoteca] che occhi! si vedeva che sbavavano e la Nanni stiracchiava il gioco per un po' facendo finta di niente poi d'un colpo diventata seria e s'incazzava fissandoli e sbraitava e li sborsettava con la tracolla di cuoio che faceva anche molto male con tutti quei cordini borchiatati che pareva una frusta sadomaso e urlava Bruttiporci, pidocchiosi che avete da guardarla!⁹⁴

⁹³ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 35.

⁹⁴ Ivi, p. 36.

Il racconto, rispetto a *Postoristoro*, introduce anche una dimensione politica più marcata, evidente ad esempio nell'esperienza del NEW MONDINA CENTRORADIO, un angusto sottoscala condiviso con un collettivo, da cui Sylvia, Nanni e Pia trasmettono quasi ogni notte: «La Sylvia di solito maneggia il mixer, io i dischi e la Nanni ci parla su, ma poi tutte interveniamo come fossimo sempre in ogni tempo e in ogni luogo dalle alpi alle piramidi». Durante le trasmissioni notturne, «si fan anche cose più serie e culturali» e riecheggiano i nomi «delle nostre povere eroine Cinderella e Joan-of-arc oppure Alice o la Virginawulf o quella sfigata poveraccia dell'Epifania che ogni anno tutte le feste gliene fanno portare via»⁹⁵. Al *pantheon* della tradizione classica subentra così una costellazione di eroine pop e contro-culturali: figure eccentriche, sfortunate, marginali, che incarnano l'energia simbolica di una rivoluzione femminista diffusa e popolare. Accanto ai riferimenti colti (*high-brow*) come Virginia Woolf, trovano posto personaggi di tradizione "bassa" e universalmente riconoscibili, come Cenerentola o la Befana, testimoniando un immaginario volutamente ibrido e accessibile.

Del resto, l'importanza attribuita all'esperienza dei collettivi e dei gruppi di coscienza, frequentati dalle Splash e menzionati più volte nel racconto, si lega sia alle biografie immaginate da Tondelli sia al contesto bolognese degli anni Settanta richiamato nei paragrafi precedenti⁹⁶. Le ragazze attraversano infatti spazi in cui il soggetto non può prescindere dalla dimensione comunitaria e in cui l'espressione del sé coincide con la necessità di risignificare i gruppi marginali, sottraendoli all'invisibilità e collocandoli – finalmente – al centro della scena.

Quasi in forma di un'Odissea ultra-contemporanea, Pia, Sylvia, Nanni e Benny inscenano il loro *nostos*, spostandosi di volta in volta da un luogo all'altro inseguendo

⁹⁵ Ivi, p. 41.

⁹⁶ A ben vedere, in *Altri libertini* ricorre spesso il richiamo alla stagione dei collettivi e dei gruppi di autocoscienza, segnali di un decennio – gli anni Settanta – attraversato dal tentativo di elaborare una nuova coscienza condivisa; una tensione che, nel passaggio al decennio successivo, si sarebbe rapidamente incrinata, anticipando quel processo di individualizzazione che troverà una delle sue manifestazioni più evidenti nell'ascesa di Silvio Berlusconi e nel modello culturale del berlusconismo.

una meta che rimane irrisolta. Dallo spazio radiofonico si passa così al Cantinone, una sorta di santuario della socialità alternativa rappresentata dalle protagoniste,

[...] dove ci sono dei ragazzi freak e dove si può suonare la chitarra e cantare e dire porcate e qualche volta a me mi scappa una scopata col garzoncello che è alto e ben fatto soprattutto tra le cosce e ha un viso da bambino che è uno scioglimento. La Sylvia prende a lavorare a mezzogiornata dalle scopine che son poi le bidelle delle scuole riunite in collettivo. Nello stesso periodo la Nanni si licenzia da segreteria nello studio di un notaio finocchio e viene ad abitare con me, che son sempre la Pia, perché la quarta Splash, Benny, va con un uomo di Milano e per me, la Pia, l'affitto da sola è troppo e così anche la Nanni va via di casa che era l'unica ad esserci rimasta, benché di noi la più vecchia, venticinque anni⁹⁷.

È da sottolineare, come già ampiamente rilevato dalla critica tondelliana, l'andamento della sintassi, tesa a restituire una mimesi del parlato anche attraverso strutture cacofoniche o grammaticalmente errate – si pensi alla ridondanza data dalla locuzione “a me mi”, coerenti con una voce narrante che ambisce a restituire l'immediatezza e la materialità della lingua non standardizzata.

Parallelamente, il racconto segue l'innamoramento di Pia per Tony, un tossicodipendente,⁹⁸ e rivela la vera identità di Benny:

Benny si chiama Benedetto ed era un uomo o meglio un ragazzo ma ora fa la checca con noi ed è il quarto asso del nostro Poker Godereccio e succede alle volte che qualcuna di noi ci fa all'amore, perché è molto dolce, ma bisogna farlo fumare un casino, sei sette spini per metterlo in tiro, a patto naturalmente di tenergli un dito infilato per di là, sennò care mie, nemmeno provarci⁹⁹.

Lo spostamento da uomo a ragazzo è mediato dall'utilizzo del termine dispregiativo “checca”, una marca linguistica tipica del Tondelli di *Altri libertini*, come si è visto con

⁹⁷ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 44.

⁹⁸ «[...] al Cantinone si sta benone finché non arrivano gli eroinomani a far da padroni e io, la Pia, m'innamoro perdutamente di uno di questi che dapprima mi fa filo, poi d'improvviso scompare. Così trascorro le mie giornate sul lettuccio a guardare dalla finestra e sperare che il mio ragazzo arrivi e si faccia all'amore, perché con lui non sono mai stata così bene, davvero davvero. [...] Niente, quel mio uomo non si fa vivo, il Tony non si vede proprio e io l'immagino a bucarsi dentro un bidone della spazzatura o fra i sacchi neri dell'immondezza che è la stessa identica cosa perché son sempre un letamaio, altro che Trash» (ivi, p. 45).

⁹⁹ Ivi, p. 44.

Postoristoro e il personaggio di Liza. Un altro elemento particolarmente interessante riguarda l'utilizzo del genere grammaticale maschile e di quello femminile: sino a questo punto, infatti, il genere utilizzato dalla voce narrante è quello femminile («[...] *la* più bella è la Benny che ha un ciclo rosa confetto con su dei fiorellini viola e tutto un campionario di foulard e straccetti technicolor»; «Benny va in stazione [...] e così ne impara sempre di nuove seduta ai tavolacci del drug-store»¹⁰⁰), salvo essere alternato con il maschile dal momento del presunto *outing* della voce narrante («[...] bisogna farlo fumare un casino»¹⁰¹). Quando Benny raggiunge Pia e Nanni in preda alla disperazione perché lasciata dal suo ragazzo, il testo accentua la confusione dei codici identitari:

La Nanni ed io [...] pensiamo sia un po' sballata per i cazzi suoi perché continua a muoversi tutta lenta e si vede che vuol dire qualcosa ma che gli fa fatica a salire. *La* incoraggiamo e *la* facciamo sedere finché *lei* non dice: "Ahimè m'ha piantata, il porco m'ha piantata, una bella finocchia come me giovane e carina, piantata e sotterrata, ahimè ahimè cosa sarà di me?" [...] Quindi Benny inizia a parlare e va avanti fino alle otto di sera ininterrottamente, una frase, una sigaretta, un po' di brodaglia di fernet, un'altra frase, un'altra sigaretta e via [...]. Benny *la* teniamo in casa perché lasciarlo solo non si può¹⁰².

Tale oscillazione, che si intensifica progressivamente fino a raggiungere il suo apice nella sezione conclusiva del racconto, agisce sulla percezione dell'identità di Benny, mettendo in crisi la stabilità delle categorie di genere attraverso il ricorso al travestimento. Quest'ultimo funziona come dispositivo narrativo che espone il carattere costruito delle opposizioni binarie maschile/femminile, sottraendole a ogni presunta naturalità. Il testo insiste da un lato sulla tensione tra codici di genere divergenti, dall'altro sulla difficoltà di ricondurre l'esperienza soggettiva entro etichette identitarie prestabilite: Benedetto tenta di aderire a ruoli socialmente riconoscibili e con lui anche il narratore, attraverso l'utilizzo del pronome femminile, salvo poi invertire la rotta sul finale con l'utilizzo del maschile, lasciando emergere

¹⁰⁰ Ivi, pp. 38, 40 (corsivi miei).

¹⁰¹ Ivi, p. 44 (corsivo mio).

¹⁰² Ivi, pp. 47-48 (corsivi miei).

l'insufficienza delle categorie di genere nel contenere la complessità dell'espressione identitaria.

Tondelli insiste su questo punto quando, poco dopo, descrive la preparazione di Benny per una serata al Marabù, un locale della zona, insieme alle compagne:

Benny è uno schianto. Ci ha messo tutto il pomeriggio a prepararsi e s'è depilata e rasata e fatta la mascherina e profumata e truccata e ci ha un vestito lungo alla gaucho che finisce in due stivaletti appena un po' sopra alla caviglia e questa gonna pantalone è di raso fluttuante e lucido che quando cammina controluce gli si vedono le gambe e le cosce che ce le ha veramente belle, sul serio. Sopra si è messa una camicetta bordeaux anche lei tutta svolazzante, tirata su con gli spillini come una giacchetta e coi suoi capelli cortissimi è davvero bella soprattutto per via dell'anellone che le vien giù a destra fin quasi sul collo. Noi l'abbiamo aiutata con un filo di buon cagàl sulle palpebre e le abbiamo fatto lo shampoo all'henné e poi io le ho prestato un piccolo giletto bianco con le perline che lei distrattamente s'è messa sopra alla chemise *volante*¹⁰³.

Il passo segna uno dei vertici emotivi del racconto e assume i contorni di un rito di passaggio. Le Splash accompagnano Benny nell'armonizzazione della propria immagine e, soprattutto, nella piena euforia della propria trasformazione, offrendo alla sua esperienza un'impressione di *normalità* che non contempla alcun ritorno ai tratti maschili precedenti.

In apertura di capitolo si è proposto un terzo polo nella definizione delle mascolinità tondelliane, designato con il termine di *post-mascolinità*: una categoria discorsiva, questa, che ridimensiona la portata normativa del maschile e del femminile e li ricolloca tra gli elementi accessori della costruzione identitaria. In questo scenario il genere funziona come una superficie manipolabile quanto la "camicetta bordeaux" o la "chemise *volante*" di Benny e il corpo diviene il luogo in cui l'appartenenza si combatte e si reinventa; nel linguaggio (e nel suo impiego), invece, si rinegozia la percezione stessa della norma, definendo ciò che vi aderisce e ciò che la attraversa solo lateralmente.

¹⁰³ Ivi, p. 49.

Questa interpretazione trova un contrappunto significativo nelle riflessioni del professore Didi, personaggio della pièce tondelliana *Dinner Party*, dedicate alla cosiddetta *look generation* e all'orizzonte di una *post generation*¹⁰⁴. Come osserva Fulvio Panzeri nell'*Introduzione*, il testo «altro non è che un ritratto fedele di quei ragazzi che, tra un party, una discoteca e l'inaugurazione di una mostra, affollavano vistosamente gli anni ottanta»¹⁰⁵; appare quindi plausibile che Tondelli stesse sondando le implicazioni di una mutazione culturale che metteva in crisi i dettami sociali dominanti. Il concetto di post-generazione illumina anche la condizione delle *Splash*, diametralmente distanti dall'ordine borghese maggioritario. Basti pensare, ad esempio, alla scena – e allo stupore che poteva generare in un lettore degli anni Ottanta – in cui dalla borsetta di Sylvia cadono, al posto dei prevedibili accessori per la cura personale, «preservativi, vaseline, pilloline, ovuli e diaframmi, creme spermicide oli antibambinetti, persino il lubrificante gustoforte KY della Benny, quello di scorta»¹⁰⁶. Oppure si consideri il prosieguito del racconto, che dopo la festa al Marabù riporta le protagoniste al rischio, alla fragilità, alla precarietà del rapporto con gli eroinomani, alle minacce dei carabinieri, alla “terra bruciata” che circonda le *Splash* quando le loro forme di vita entrano in collisione con l'ambiente circostante.

All'interno della subcultura che Tondelli mette in scena si sviluppa un vero e proprio laboratorio poetico e politico, dove le possibilità del sé vengono ridefinite attraverso il passaggio dalla marginalità al collettivo, dal travestimento individuale al senso di appartenenza, dalla cultura provinciale alle controculture sovranazionali, dal genere inteso come dato al genere come *performance*: *Mimi e istrioni*, allora, non è soltanto il titolo del racconto, ma la formula programmatica che sintetizza un'intera antropologia

¹⁰⁴ «Lo dicono anche le stracciacazzi che non esistono più le generazioni; tutto si consuma troppo in fretta. È quello che dico anch'io. Non esistono proprio le generazioni stratificate ogni venticinque, dieci o due anni. Sono delle spaccature verticali, degli abissi che fendono diacronicamente il tempo. Lo sforzo sta tutto nel non essere accomunati agli altri poiché nessuno che abbia meno di trent'anni è accomunabile a un altro. È un coacervo di stili altrui, è il vertice, l'apoteosi dell'inautenticità, lo capisci questo?» (P. V. Tondelli, *Dinner Party*, Milano, Bompiani, 2023, p. 44).

¹⁰⁵ F. Panzeri, *Introduzione*, in P. V. Tondelli, *Dinner Party*, cit. p. 10.

¹⁰⁶ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 50.

generazionale fondata su soggettività eccedenti, transitorie e irriducibili a configurazioni identitarie stabili.

2.3. *Viaggio*

All'interno di *Altri libertini*, *Viaggio* occupa una posizione centrale, non solo dal punto di vista strutturale: la sua estensione¹⁰⁷, infatti, trova riscontro in una capacità rappresentativa che condensa l'immaginario tondelliano in modo esemplare. L'incipit – una notte «raminga e fuggitiva»¹⁰⁸ che scorre sulle strade emiliane, trasformate in una piccola Broadway o in un improvvisato Sunset Boulevard – introduce immediatamente l'orizzonte nomadico e spaesato entro cui si muovono i personaggi, presentati da una voce in prima persona autodiegetica che contribuisce a costruire un punto di vista a ridosso dell'esperienza, modellato in presa diretta sulla materia vissuta dai protagonisti.

Il racconto si avvia *in medias res* con Gigi, amico del narratore, che presenta un progetto improvvisato e alquanto velleitario: partire per l'India e tentare un piccolo commercio di oggetti rivenduti al doppio del prezzo. A definire la fisionomia del personaggio incide, *ça va sans dire*, la dipendenza da sostanze – con ogni probabilità eroina – esplicita sin dalle primissime pagine, quando un episodio di astinenza costringe il narratore a chiedere aiuto, nella solita dimensione di fragilità strutturale che preannuncia il fallimento dei percorsi raccontati.

Un salto spazio-temporale in analessi, segnalato da un semplice stacco tipografico, apre alla prima tappa del viaggio menzionato nel titolo, Bruxelles, nell'estate del 1974: una città «meno cara di Parigi, più provinciale e più nordica. Ci serve per smaltire l'esame di maturità e i sonnolenti anni dell'apprendistato. Scopriamo tutt'insieme la birra, il sesso, les trous»¹⁰⁹. La capitale belga viene descritta come un luogo di

¹⁰⁷ Con le sue sessantacinque pagine, *Viaggio* è il racconto più lungo di tutta la raccolta.

¹⁰⁸ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, p. 67.

¹⁰⁹ Ivi, p. 69. La parola *trous* si riferisce ai buchi lasciati dall'assunzione endovena dell'eroina.

sospensione, uno spazio liminare in cui sperimentare, senza ancora sentire la necessità una direzione definita. Nel corso di questa esperienza, i due incontrano Ibrahim, «che è egiziano e lavoracchia da queste parti, parla un francese corretto, ha qualche anno in più di noi»¹¹⁰. Con lui, Gigi e il narratore si dedicano a lavori saltuari – pulizie, piccoli interventi edili, pittura – insieme a una piccola comunità di *spatriati* composta da due svizzeri («stanno sempre a farfugliare per i cazzi loro e non sono mica tanto espansivi») e un tale Jeff, «che parla solo fiammingo ed è un casino comunicare perché stiracchia non più di cinque vocaboli inglesi e trequattro tedeschi, ma a gesti e sorrisi perché si riesce comunque»¹¹¹.

Tondelli colloca questo gruppo in un contesto urbano fortemente connotato, più precisamente nel quartiere Marolles: la clinica in cui sono ospitati «serve soprattutto gli immigrati di questo quartiere che son tutti marocchini e spagnoli [...]. A Les Marolles sono tutti fuoriusciti, di ogni razza. Abitano questo vecchio e bellissimo quartiere, però malsano e trasandato»¹¹²; una definizione, quest'ultima, che sintetizza perfettamente la precarietà dei personaggi tondelliani, nonché la loro incessante mobilità, sulla stessa scia di quanto bell hooks intendeva per margine, come spazio insieme oppressivo e generativo: gli esclusi – migranti, giovani senza prospettive, lavoratori occasionali, tossicodipendenti – si muovono in condizioni di disagio estremo, ma proprio da queste esistenze sghembe emerge un immaginario narrativo dall'elevato potenziale immaginifico.

In *Viaggio*, questa corallità marginale di fondo delinea una forma di esperienza generazionale che richiama, pur rovesciandola, quella raccontata ad esempio da Alberto Arbasino in *Fratelli d'Italia* (1963), dove il viaggio è sì centrale, ma serve a mappare l'Italia del boom attraverso lo sguardo ironico e colto di due *flâneurs* d'élite. Nel racconto tondelliano lo spostamento geografico diviene invece metafora di una mobilità sociale discendente, inscritta sullo sfondo di luoghi degradati e comunità

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Ivi, p. 70.

¹¹² Ivi, p. 76.

improvvisate. Persino il passaggio dall'Italia provinciale all'Europa centro-settentrionale, a dispetto delle aspettative, non amplia l'orizzonte culturale dei protagonisti, ma li pone di fronte a forme alternative di socialità che incidono negativamente sulle loro traiettorie affettive e sessuali.

Tornando al testo, l'ultima notte a Bruxelles segna due passaggi decisivi nell'economia del racconto: il primo rapporto eterosessuale del narratore («Per me è la prima volta che scopo fino in fondo con una ragazza ma sono fatto dall'alcool e la storia mi prende bene»¹¹³) e l'inizio dell'abuso di eroina da parte di Gigi. Entrambe le esperienze, riconducibili al tema del desiderio (seppur con esiti antitetici), sono presentate in parallelo: il rapporto sessuale come desiderio di vitalità e istinto verso l'Altro, l'utilizzo di sostanze come desiderio di annientamento del proprio io.

Amsterdam fa da sfondo, invece, alla prima esperienza omosessuale della voce narrante. Il primo incontro con un uomo avviene in una sauna ed è rapido, anonimo, quasi dettato dalla necessità di sostenersi economicamente¹¹⁴; poco dopo, però, la conoscenza con un ragazzo italiano di nome Mario nel celebre Vondelpark, fa da preludio a un'intimità dal carattere sensoriale e affettivo, fatta di odori («ci passiamo il fumo in bocca, ci bacciamo, entro nel suo sacco a pelo che abbiamo aperto un poco lontano, facciamo all'amore ma è soprattutto un odore, il suo, il mio, quello un po' rancido di naftalina del panno trapuntato»¹¹⁵), sfioramenti e gesti delicati come baciare la barba o le dita dell'altro, che restituiscono una delle pagine più intense e

¹¹³ Ivi, pp. 78-79.

¹¹⁴ «Amsterdam è sporca e puzza. Sui canali c'è tutta la sozzeria umana che riesco a immaginare. Da Haarlem Gigi ed io decidiamo di passarvi per conto nostro un po' di giorni, dormiremo al Vondel Park; altrimenti, se farà brutto tempo, in uno sleeping qualsiasi. [...] Per prima cosa ci siamo seduti in Dam Plaze [...]. Un uomo sui trenta si avvicina e guardandomi fa camman girando appena la testa. La scuoto anch'io imbarazzato in un no. Gigi ridacchia dicendomi del finocchio. Allora mi alzo, raggiungo alle spalle l'uomo, lo sfioro sul braccio "Yeah, but where to?" e lui sorride e mezz'ora dopo entro al Thermos I in Raamstraat che è una sauna affollata come una piazza nel giorno di mercato. Lui paga l'ingresso anche per me, ci spogliamo, mi fa un pompino e mi regala qualche fiorino chiedendo se mi potrà rivedere. Io scuoto le spalle. Gigi lo trovo sempre sui gradini della fontana del Dam che limona con la ragazza di Rennes. "Hai fatto la marchetta?" dice. Dico di sì e che ora tengo finalmente i soldi per un pasto decente perché del Wimpy e dei suoi Hamburger pommes-frites non ne posso più» (ivi, pp. 80-81).

¹¹⁵ Ivi, p. 81.

commoventi di *Altri libertini*, complice la costruzione da parte di Tondelli di un'intimità lontana dagli stereotipi del sesso occasionale.

Mario propone poi ai due compagni di rinunciare al loro B.I.G.E. (*Billet Individuel Groupe Étudiant*¹¹⁶) e di rientrare in Italia in autostop: Gigi e il narratore vendono quindi i biglietti e trascorrono un'ultima serata in compagnia di Ibrahim. È qui che emergono, con forza inaspettata, i legami affettivi costruiti durante questa prima parte del viaggio tondelliano: Ibrahim, infatti, confessa il proprio amore al narratore («[...] in stazione succede che me mi tiene per ultimo all'abbraccio e quando ci salutiamo mi da un bacio in bocca e dice se lo so che m'amava e allora io dico che lo sapevo vecchio mio Ibrahim, certo che lo sapevo»). L'insulto di Gigi («sei proprio un finocchio nato e sputato») e la reazione del protagonista («la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e [...] non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti»¹¹⁷) chiudono in modo emblematico la sezione europea del racconto, che idealmente funziona come una sorta di primo atto e coincide con il passaggio alla maggiore età.

Il ritorno a Bologna riporta la narrazione entro una quotidianità fatta di università, affitti da pagare, coinquilini temporanei, spostando l'asse temporale al 1975, anno cruciale per le contestazioni giovanili e per la formazione di Tondelli, che intercetta questa tensione e la innesta nella crisi dei rapporti affettivi che attraversa la sua prosa, estendendo la precarietà del soggetto al livello materiale ed economico. Il racconto dello sfratto avvenuto in seguito al mancato pagamento dell'affitto – «proprio quando dobbiamo sostenere gli esami per mantenere quei minimi soldi che da casa ci passano»¹¹⁸ – evidenzia questa condizione di instabilità diffusa, che investe tanto la sfera privata quanto il tessuto sociale in trasformazione.

L'evento fa ricadere la traiettoria dei personaggi in una zona d'ombra già ampiamente sperimentata: Gigi torna a bucarsi, mentre il narratore ricorre alla

¹¹⁶ Il B.I.G.E. è l'antesignano del più recente Interrail, un servizio che offre la possibilità ai più giovani di viaggiare in treno lungo il territorio europeo a un prezzo ridotto rispetto alle tariffe ordinarie.

¹¹⁷ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 84.

¹¹⁸ Ivi, p. 86.

prostituzione; una vita, insomma, «bohème sempre bohème che due maroni»¹¹⁹. L'ingresso fugace di Max, uno sconosciuto ospitato per dieci giorni nella «topaia»¹²⁰ dove vive il protagonista, conferma il quadro fin qui delineato: persone che nel racconto appaiono e poco dopo scompaiono, rapporti che si consumano rapidamente, una quotidianità che dopo la sensazione di libertà delle prime tappe europee del “viaggio” si restringe in pochi metri quadrati e una narrazione che procede per episodi brevi, con un ritmo spezzato che privilegia l'emotività all'organizzazione narrativa.

Il rapporto con Danilo, soprannominato Dilo, segna una vera e propria cesura. In una Bologna «sempre più fredda e gelida», l'incontro con il ragazzo sconvolge la vita del narratore («è come aver inghiottito il fuoco»¹²¹). Con lui ci allontaniamo temporaneamente dalla precarietà materiale della “topaia”, mentre Gigi – che ha conosciuto una ragazza di nome Anna – parte per Roma, segnando il primo momento di distacco rispetto all'adolescenza che li aveva uniti. Il congedo alla stazione ha il valore di un rito di passaggio: non si tratta soltanto dell'addio tra due amici, ma della percezione di aver chiuso «il treno della prima giovinezza»¹²².

A differenza dei romanzi che saranno analizzati negli altri capitoli di questa tesi, l'omosessualità in Tondelli non è tematizzata come un elemento di alterità, ma entra nel flusso del vissuto senza cornici rivendicative o polemiche. Proprio per questo, però, gli episodi omofobici descritti dall'autore emergono con maggiore violenza, come nel caso dell'insulto rivolto al narratore e a Dilo durante un viaggio in autobus:

Dilo ed io torniamo abbracciati anche sull'autobus, poi si libera un posto vicino all'uscita e Dilo si siede e io in piedi davanti gli reggo la mano e ci guardiamo fissi fissi che appena a casa faremo l'amore per tutta la notte tanta è la voglia e il bene, ma un vecchio s'avvicina e mi spinge col gomito che mi fa un male boia, perché prende il didietro del fegato che è ingrossato e inceppato e dice catarroso “Spurcacioun” e passa uscire¹²³.

¹¹⁹ Ivi, p. 89.

¹²⁰ Ivi, p. 92.

¹²¹ Ivi, p. 95.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

La risposta di Dilo, tenera e determinata, introduce una forma di autodifesa emotiva:

[...] Dilo mi prende la mano tra le sue e sussurra “Lo so che la vita da finocchi è difficile, ma non permetteremo a nessuno di torturarci, non lo permetteremo ok?” Dopo mi appiccica un bacio sulla fronte, ce la mette tutta, il caro mio Dilo dice scemate e fa il grandecapo e mi offre da bere uno Scotch e poi un altro che sembra dobbiamo festeggiare non capisco che cosa¹²⁴.

Tondelli utilizza quasi esclusivamente un lessico discriminatorio per riferirsi all’omosessualità (“finocchio”, “superchecche”, “checche sfrante”): in *Altri libertini* non c’è un linguaggio identitario, non c’è rivendicazione; c’è piuttosto una quotidianità che episodicamente si deve scontrare, giocoforza, con la violenza simbolica che irrompe senza preavviso. In tal senso, l’incoraggiamento di Dilo si incrina quasi subito di fronte all’alcolismo del protagonista, che peraltro culminerà con un ricovero ospedaliero, generando un’altra delle pagine più intensamente liriche del racconto, in cui la prosa tondelliana si distacca dalla frammentarietà consueta e si veste di un’immaginazione sensuale e quasi visionaria, come anticipazione della maturità stilistica di *Camere separate*:

[...] son giorni veramente brutti e i miei sogni troppo brulicanti di pulci d’acqua che si ingrandiscono nei lavandini fino a straripare e coprire il pavimento, ma soprattutto c’è l’assenza, questa maledetta assenza di Dilo e del suo corpo. Avercele delle braccia grandi tutta la città per poterti coprire e stringere ovunque tu sia amore mio, avercela una lingua di mille leghe per leccarti e un uccello in volo sopra ai mari e ai monti e ai fiumi per raggiungerti affezionato mio caro, e per venirti dentro e strusciarti e spezzare così questa atroce lontananza e invece rimango solo, la notte tutt’intorno tace e la mia stanza invece urla e grida per te che non ci sei, io, io non ce la faccio proprio più¹²⁵.

La mancanza di Dilo si traduce in un’espressività iperbolica, con una poetica dell’assenza che sospende il ritmo frenetico dominante nel resto della raccolta e apre un ulteriore spazio di vulnerabilità radicale. Il successivo viaggio in Marocco, reso possibile dai risparmi di Dilo, introduce un momento di relativa leggerezza nel

¹²⁴ Ivi, pp. 96-97.

¹²⁵ Ivi, p. 98.

racconto, che oscilla tra la spensieratezza della giovinezza e l'oscurità che accompagna il passaggio all'età adulta¹²⁶. L'incontro con «tre ragazzi francesi, gay simpatici e furbi che non strafanno come le superchecche di cosanostra e sono anche molto belli»¹²⁷ – Michel, con il fidanzato François, e Jean-Paul – fa riemergere, quasi in filigrana, una forma di angoscia legata alla propria sessualità. L'episodio serve ad anticipare la funzione narrativa di Michel, destinato a ricomparire durante un soggiorno parigino.

Prima di affrontare questo snodo, conviene precisare che la rappresentazione dell'omosessualità in Tondelli, rispetto al panorama narrativo del secondo Novecento – si pensi al Pasolini di *Ragazzi di vita* (1955), ma anche alla Morante di *Aracoeli* (1982) –, non insiste sul destino tragico inscritto nell'identità, né su tipizzazioni antropologiche del soggetto omosessuale (nel solco, per esempio, del borgatario pasoliniano). Quando emerge la sofferenza, come in *Viaggio*, riguarda la fine di una relazione o un conflitto più ampio con la società e con il mondo adulto¹²⁸: uno scontro generazionale che comprende anche l'eredità incompiuta della rivoluzione sessuale. Ciononostante, a uno sguardo più ravvicinato, affiora la sensazione di una lacerazione che si radica nella consapevolezza della propria omosessualità, proprio come rivela il lungo passo in indiretto libero attribuito a Michel. Attraverso la sua voce, Tondelli fa emergere un malessere che supera i confini dell'espedito narrativo, permettendo di

¹²⁶ «Dolcissimo Dilo aiuta a studiacchiare per gli esami, ma a me non importa tanto di queste scadenze e invece è lui che dice di andare avanti, almeno per avere qualche soldo dai tuoi, anche solo per quello [...], intanto ci sono cinquecentomila lire che ha da parte e vuole assolutamente che ci prendiamo una vacanza in Marocco, insiste, e la mattina del ventun maggio io do l'esame, la sera lui termina le registrazioni, il ventidue siamo a Roma, prendiamo il charter e la mattina ci svegliamo che fa caldo, il sole è giallo, il mare è blu, il nostro orgasmo, sul tappeto, è proprio un orgasmo» (Ivi, p. 99).

¹²⁷ Ivi, p. 100.

¹²⁸ È lo stesso Dilo che, di fronte alla crisi con il protagonista, conferma l'inesistenza di modelli normativi per definire il loro amore: «lui si siede accanto, poi si mette sopra e mi copre e appoggia la testa sulla mia e dice sottovoce hai fatto bene, perché queste cose uno se le deve scegliere da solo e farsele da solo e io t'ho lasciato solo un poco, perché non è giusto che tu viva sempre addosso a me e lo so che non abbiamo un modello per il nostro amore, ma questo va anche bene perché ci obbliga a trovarcelo insieme tutti e due e crescere insieme e accettare quel che capita con tutte le conseguenze, mica bere o rimuovere o far finta che non accade niente anche dentro a noi solo perché ci vogliamo bene, cioè anch'io ti amo, ma per questo vorrei che tu comprendessi che prima o poi sarai solo e questa storia la ricorderai se t'ha fatto crescere sul serio e io l'interrompo e dico che non le voglio sentire queste cose, che ci soffro, ma lui continua» (Ivi, p. 108).

riflettere sulla paura del giudizio, sull'autopercezione e sui limiti di una libertà che resta fragilissima.

Durante una conversazione notturna che si prolunga sino al mattino, infatti,

[...] Michel parla, perdio quanto parla quella mattina che ci facciamo tutta Montmartre nel gelo e finalmente ci scaldiamo in un caffè e beviamo due pernod a testa; parla lento come se ogni parola gli costasse una tremenda fatica a salire alle labbra, ma io continuo a tenerlo sottobraccio perché sento che abbiamo bisogno uno dell'altro quel giorno così attaccati siamo un po' più forti, ognuno nelle sue miserie. E dice guarda, io mi sento che tutti mi leggono dentro come fossi di vetro che non ho più nemmeno un angolo in cui tenerci il cuore e il mio territorio di libertà, no, mi fanno male gli occhi della gente, è un momento così tante volte è passato, ora sono qui tutto terremotato di dentro e sento questo sisma che mi traballa le budella e se sto seduto anche la sedia che l'altra notte al cinema ho gridato terremoto, terremoto e la gente ha urlato, però ero solo io e Paulette s'è messa a ridere, però non mi passa santiddio, e piango una lacrima sull'altra che non so da dove vengano fuori, però escono e sembran mare, salate e blu. E io gli dico te agli altri non devi manco pensare che sono tutti stronzi idioti e non sanno nemmeno che cosa voglia dire essere liberi o felici, mentre tu lo sei perché hai la tua vita con gente bella che ti vuol bene e allora che ti frega, pensa a te che vali, pensa a noi che siamo la razza più bella che c'è, me lo ha insegnato Dilo questo, ridi, ridici pure su, noi sì che siamo una gran bella tribù. E allora sembra che piano piano tutto passi, ma si sa bene che non basta dire due parole o inventare uno scherzetto o fare una rima sciocca, e che quando uno ci ha i cazzi suoi, be', sono veramente suoi, non c'è da fare un cazzo, manco gli stoici gli epicurei o i filosofi, niente. Non si può impedire a qualcuno di farsi o disfarsi la propria vita, si tenta, si soffre, si lotta ma le persone non sono di nessuno, nel bene e nel male. E quando c'è un po' di coraggio in più o quando i pugni in tasca sono davvero serrati e le labbra strette e gli occhi piccoli, quando c'è paura ma tanta tanta e non si sa bene di cosa, però c'è sempre gente che ti segue anche nel cesso, succede. Anche per Michel succede e noi non si è potuto impedir nulla¹²⁹.

Il suicidio di Michel imprime al racconto una svolta netta. Raffaele Donnarumma ha opportunamente messo in evidenza come, nella letteratura del Novecento, l'omosessualità tenda spesso a configurarsi in relazione al problema religioso – in particolare al rapporto con la Chiesa cattolica – e ai temi del peccato e del vizio, cui si associa non di rado l'esito suicidario dei personaggi omosessuali. Si tratta di una linea di continuità che non può essere sottovalutata nell'analisi del personaggio maschile omosessuale: essa emerge ad esempio in *Lettere da Sodoma* di Dario Bellezza (1972), ma

¹²⁹ Ivi, pp. 115-116.

anche in *Un dolore normale* (1999) e *Brucciare tutto* (2017) di Walter Siti¹³⁰. In *Altri libertini*, dopo la leggerezza irrequieta delle pagine iniziali dedicate alle tappe europee del viaggio, e dopo le difficoltà affrontate dal protagonista e da Gigi nella Bologna delle pagine centrali del racconto, la morte di Michel inaugura un terzo blocco tematico, dominato da una tonalità più cupa e introspettiva. Tale articolazione tripartita contribuisce a demistificare il mito della giovinezza come stagione di possibilità illimitate, sostituendolo con la crudezza di un percorso segnato da vulnerabilità e fallimenti. Si capisce bene, a questo punto, che la riflessione sulla “condizione” omosessuale travalica i confini della diegesi e investe la relazione tra narratore e autore, resa ancora più evidente dal riferimento qualche pagina prima al ventunesimo compleanno del protagonista, che cade il 14 settembre del 1976, la stessa data di nascita di Tondelli¹³¹. Questo e altri indizi temporali disseminati nel testo, autorizzano la lettura del personaggio come versione finzionalizzata dell'autore, facendo di *Viaggio* un resoconto interiorizzato della sua formazione sentimentale e identitaria.

Tornando al racconto, la morte di Michel coincide con la fine della relazione con Dilo, annunciata da una lettera che con estrema tenerezza sancisce la necessità del distacco. Il protagonista torna allora da Gigi, ormai trasferitosi a Milano e impiegato, assieme alla fidanzata Anna, in una scuola elementare. L'esperienza lavorativa si interrompe rapidamente, ostacolata dai pregiudizi dei genitori e dei colleghi sull'omosessualità, e riporta la narrazione a Bologna – dove ritroviamo Dilo, il quale nel frattempo ha iniziato una nuova relazione con «un ragazzo molto giovane e dall'aria dolce che legge James Baldwin»¹³² –, per poi approdare nella casa natale di Correggio.

Il racconto riprende nell'agosto del 1977, quando il protagonista si unisce a tre amici del liceo – legati dal ricordo di un'adolescenza animata dal desiderio di libertà, in cui ancora «c'era tanta voglia di starci al mondo e allacciare intensità e circuiti con tutti e

¹³⁰ Raffaele Donnarumma, *Associazioni. Preliminari a una storia delle scritture dell'omosessualità nell'Italia contemporanea*, p. 29, in Emanuele Broccio, Cristina Vignali (a cura di), *Letteratura gay in Italia? Questioni, genealogie, scritture*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2025.

¹³¹ Cfr. P. V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 109.

¹³² Ivi, p. 120.

nessuno riusciva a fermare la selvatichezza di quelle giornate trascorse a immaginarci adulti e forti e duri, noi contro tutti»¹³³ – per un viaggio, l’ennesimo, a Londra. Ne resta, però, solo il ricordo di un’aggressione, sufficiente a spingerlo al rientro in Italia. In questa sezione conclusiva il racconto conferma i toni malinconici già evocati precedentemente e restituisce il disagio profondo di un soggetto che si percepisce respinto non soltanto dalla fatica di crescere, ma da un contesto culturale ostile: quel «merdaio che si chiama Italia»¹³⁴ che, nella sua formulazione, diventa la metonimia di un ordine sociale incapace di accogliere forme di vita differenti.

A Correggio, infatti,

[...] diventa tutta una morte civile ed erotica e intellettuale e desiderante che ti chiedi la gente come fa a sopravvivere e capisci la sera, guardando dal balcone le stelle e la luna che il prezzo è davvero alto e che sono tutte sublimazioni e che è vero, più si vive più si è costretti a castrarsi e... Viene settembre. Faccio ventidue anni e sono solo¹³⁵.

La maturazione, e più in generale, la vita, coincide con una forma di “castrazione”, che riguarda tanto la sfera erotica quanto quella esistenziale. Il ritorno a casa comporta una dipendenza acuta dall’eroina, conclusa soltanto a seguito di un lungo periodo di disintossicazione.

Senza soffermarsi ulteriormente sui personaggi che accompagnano il narratore nelle ultime pagine del racconto, si può osservare che la struttura complessiva di *Viaggio* presenta un quadro coerente degli anni Settanta: una giovinezza segnata da mobilità, esperienze liminali e tentativi di emancipazione che si scontrano con vincoli sociali e con una fragile capacità di autodeterminazione. Iniziata nell’estate del 1974, la narrazione si chiude quattro anni dopo, nell’agosto del 1978.

La circolarità è evidente: alla notte raminga e fuggitiva dell’incipit subentra, nel finale, una notte lenta, quasi immobile, che segna dunque il definitivo ribaltamento

¹³³ Ivi, pp. 121-122.

¹³⁴ Ivi, p. 123.

¹³⁵ Ivi, p. 124.

delle premesse iniziali. Alle soglie dei ventitrè anni, abbandonate le fantasticherie condivise con Gigi, resta soltanto la monotonia di giornate identiche le une alle altre:

Al Posto Ristoro della stazione di Reggio bevo quattro fernet di fila poi mi metto a fare lo stop verso casa e arrivo che è notte, suono dal Gigi, è lì, ci abbracciamo e “Siamo ancora insieme, vero?”.

Agosto trascorre lento, solo, la notte a girare per la campagna e contare i pioppi sugli argini a bere. Il Gigi ora starà dormendo, la mia scommessa è persa. Non importa... Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere¹³⁶.

Se nell’incipit la notte serviva a “spolmonare” e “pensierare in auto verso la prateria”, nel finale la notte è invece trascorsa a vagare per la campagna e a “contare i pioppi”: non più pensieri, ma l’alcool a colmare il vuoto.

2.4. Oltre la mascolinità, oltre il canone

All’interno di una simile cornice emerge con chiarezza l’elaborazione di una mascolinità radicalmente alternativa rispetto ai modelli egemonici, dichiaratamente virilisti. Gli uomini di *Viaggio* – e, più in generale, di *Altri libertini* – sono i rappresentanti di una generazione ribelle e sprovveduta, in conflitto con la legge dei padri e con le strutture normative del mondo adulto. La rappresentazione di simili soggettività e di comportamenti che sfuggono all’ordinario non produce un semplice effetto di eccentricità narrativa ma contribuisce piuttosto al ripensamento del genere come campo di possibilità e non di prescrizioni. Non è casuale che il racconto che dà il titolo alla raccolta, *Altri libertini*, si collochi sotto il segno della ciclicità e dell’abitudine, con gli assi portanti della narrazione che ruotano attorno al ritorno natalizio al paese d’origine (icasticamente definito «un cesso di paese»¹³⁷), i riti sempre uguali del gruppo di amici rappresentato («[...] i soliti assatanati che ci conosciamo da quando eravamo bambinetti e già all’asilo ne avevamo pieni i coglioni gli uni degli

¹³⁶ Ivi, p. 130.

¹³⁷ Ivi, p. 146.

altri»¹³⁸) e i luoghi che funzionano come istituzioni informali di una giovinezza ormai stagnante.

In questo contesto, l'aggettivo *altri* non designa soltanto un'alterità radicale o qualcosa che stia fuori rispetto all'ordine sociale, ma una differenza interna e instabile, che attraversa la mascolinità senza riuscire a sottrarsi del tutto ai suoi codici. Da un lato stanno i rappresentanti dell'ordine eteronormativo, la «razza dei maschi trionfatori», significativamente collocati ai margini della narrazione; dall'altro «le bellefighe rottinculo» e le «checcine schifiltose»¹³⁹, che ne costituiscono invece il centro. I personaggi si muovono, desiderano, trasgrediscono, ma restano imprigionati in ruoli che si riproducono sempre identici a sé stessi.

A uno sguardo più attento, *Altri libertini* non racconta propriamente una liberazione, bensì tematizza efficacemente una condizione di scarto permanente, in cui il desiderio eccede le possibilità di realizzazione e la mascolinità si rivela un campo di tensioni irrisolte piuttosto che un'identità coerente: detto altrimenti, la mascolinità tondeggiana non va intesa come una nuova identità in costruzione, ma come l'esito provvisorio di un processo decostruttivo ancora in atto. Il titolo della raccolta trova allora il suo significato più profondo: i libertini tondeggiani sono "altri" perché esposti, vulnerabili, incapaci e non intenzionati ad aderire ai modelli egemonici del maschile. È proprio questa eccedenza – dolorosa, tragicamente ripetitiva, ma per certi versi comica – a fare di *Altri libertini* un testo che interroga la mascolinità nei termini di una forma instabile, continuamente attraversata da desideri che ne mettono in crisi la pretesa compattezza. Da questa angolatura, per comprendere l'*humus* del pensiero tondeggiano, assume rilievo quello che Johnny Bertolio definisce il «controcanone letterario gay» con cui lo scrittore di Correggio dialoga «in maniera paritaria»¹⁴⁰: un simile orizzonte teorico consente di ricostruire una genealogia culturale transnazionale – composta,

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ Ivi, p. 148.

¹⁴⁰ Johnny L. Bertolio, «Non abbiamo un modello per il nostro amore»: coppie queer da Pier Vittorio Tondelli a Jonathan Bazzi, in E. Broccio, C. Vignali (a cura di), *Letteratura gay in Italia?*, cit., in particolare p. 174 e sgg.

oltreoceano, dagli autori *beat* già menzionati e da figure come Walt Whitman, Christopher Isherwood e David Leavitt e, in ambito italiano, da Carlo Coccioli, Arbasino e Busi – entro cui la rappresentazione delle mascolinità si configura fin dall’origine come *queer*, nel senso proprio di eccedenza ed eccentricità.

Tondelli quindi anticipa ammirevolmente le prospettive teoriche di hooks sul margine e quelle di Braidotti sul nomadismo: i personaggi di *Altri libertini* sono consapevoli della propria marginalità e proprio da lì osservano criticamente il centro, costruendo forme di esistenza alternative. Allo stesso tempo, la loro mobilità – geografica, affettiva, identitaria – si avvicina alla logica del soggetto nomade in movimento, non radicato in un’appartenenza stabile e capace di attraversare frontiere simboliche e materiali senza aspirare a una identità definitiva.

L’intreccio di queste due dimensioni – il margine come terreno di possibilità e il nomadismo come forma di *agency* – permettono di elaborare, attraverso la narrazione, lo spazio di un *post-maschile* tondelliano, un orizzonte in cui identità e desiderio non sono più vincolati al regime disciplinare del patriarcato. Le ragazze e i ragazzi della raccolta d’esordio vivono una condizione di smarginatura permanente: eccedono norme, confini, appartenenze e, in questa sovrabbondanza, trovano la possibilità stessa della loro esistenza narrativa. Quello di smarginatura è infatti un concetto che, introdotto nel primo capitolo di questa tesi, può diventare una lente utile per leggere *Altri libertini* come un testo che mette costantemente in scena soggettività sul punto di “traboccare” dai confini normativi. La smarginatura, nel lessico ferrantiano, non è soltanto un’esperienza psichica o percettiva, ma è un momentaneo cedimento del perimetro identitario: applicata all’universo narrativo tondelliano, tale categoria permette di cogliere la reale essenza dei suoi personaggi e la loro capacità di aderire a modelli normativi di soggettività, maschile o femminile.

In conclusione, riprendendo la proposta di Daniela Brogi sul contro-canone¹⁴¹, Tondelli può essere definito un autore propriamente contro-canonico non soltanto

¹⁴¹ Anche il concetto di contro-canone è stato già introdotto nel primo capitolo: Brogi definisce contro-canone l’insieme di quelle opere che, pur agendo dentro la tradizione, ne incrinano le gerarchie e

perché introduce nel campo letterario delle voci *queer* ante litteram, con tutto il loro immaginario giovanile e controulturale, ma anche perché decostruisce – forse non intenzionalmente, ma radicalmente – l’idea stessa di un soggetto maschile unitario. Il suo contributo, allora, consiste nell’aver mostrato come il canone possa essere ripensato attraverso figure che ne eccedono i limiti, aprendo la strada a nuove forme di rappresentazione e a nuove possibilità del raccontare. Tale assetto teorico e narrativo costituirà il presupposto per le analisi dei prossimi capitoli, in cui le rappresentazioni della mascolinità verranno osservate nel loro progressivo confronto con forme più esplicite di normalizzazione e di potere.

dislocano il punto di vista maggioritario, rinegoziando ciò che merita di essere considerato “canonico”. A ben vedere, *Altri libertini* è un testo che, grazie alla fortuna editoriale e al successo critico, può intervenire sul canone non dall’esterno, ma dal suo interno, proponendo un modo diverso di raccontare la sessualità e le soggettività contemporanee.

Capitolo III.

«Padroni respinti»: *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi

1. Il tramonto della paternità

L'espressione «padroni respinti» è tratta dal primo capitolo di *Seminario sulla gioventù* (1984) di Aldo Busi: nel romanzo il riferimento è agli uomini, ai quali «non gli importava un fico secco di fare i vincitori anche da sconfitti, di fare il muso duro anche se avevano solo voglia di prendersi la testa fra le mani e piangere, che erano deboli, indeboliti, schiacciati, padroni, sì, del cielo e della terra, ma *padroni respinti*, padroni solo del loro silenzio imposto chissà da chi, chissà da quando, chissà perché»¹. A ben vedere, l'espressione busiana sintetizza efficacemente un elemento sistemico della paternità – ma più generalmente della mascolinità – che ritroveremo con modalità diverse anche in *Leggenda privata* (2017) di Michele Mari. Obiettivo di questo capitolo e del successivo è indagare la rappresentazione della paternità sul finire del Novecento e la sua tematizzazione in ambito letterario. Più specificamente, il discorso sarà esteso all'autorevolezza attribuita al padre, da intendersi non solo in termini strettamente biologici, ma anche attraverso le sue rappresentazioni simboliche, come l'autorità religiosa o governativa. Trattandosi di un'operazione aperta a molteplici esiti, dopo una prima ricognizione metodologica necessaria per definire i confini entro i quali ci muoviamo, limiteremo il raggio d'azione all'approfondimento dei due romanzi presi in esame. Avremo modo di dimostrare nel corso delle prossime pagine la ragione di un tale accostamento, pensato principalmente per due motivi, e cioè la centralità della figura paterna in entrambi i romanzi e, da un punto di vista più teorico, la cornice autofinzionale che ne caratterizza le modalità di narrazione.

¹ Aldo Busi, *Seminario sulla gioventù*, Milano, BUR Rizzoli, 2021, p. 37, corsivo mio.

1.1. L'evaporazione del padre: prospettive a confronto

Si è già accennato, nel corso del primo capitolo, alla crisi culturale, ma anche sociale, che investe l'Occidente nella seconda metà del Novecento, con l'insorgere di forti contestazioni negli anni Sessanta, parallelamente alle crescenti rivendicazioni femministe della cosiddetta seconda ondata², che contribuiscono a mettere definitivamente in discussione gli ormai consolidati capisaldi della società borghese³. Con le parole di Guido Mazzoni,

Durante il XX secolo la borghesia ha subito una mutazione senza precedenti. Si è trattato di un fenomeno sociale straordinario e paragonabile, per rapidità, violenza e forza allegorica, all'inurbamento delle masse povere nelle immense megalopoli del Terzo mondo. All'inizio del Novecento, nelle pagine di *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-05), Weber descriveva la borghesia come una classe disciplinata, superegotica, dedita al differimento del piacere, all'ascesi intramondana, al lavoro, all'autocontrollo produttivo delle passioni; sette decenni più tardi il soggetto cui il discorso del capitalista si rivolge è una nuova *middle class* ugualmente produttiva, dominata dal Super-Io per il modo in cui accetta senza discutere la disciplina del lavoro, ma edonista durante ciò che si chiama [...] il 'tempo libero', e a proprio agio nel vitalismo, nel consumo, nella libertà sessuale⁴.

Uno dei pilastri della contestazione giovanile consisteva nella negazione dell'autorità e nella decostruzione dei simboli attraverso cui essa si manifestava: in ambito scolastico, gli studenti mettevano in discussione la cultura "ufficiale" e il sistema educativo, percepito come classista e superato; analogamente, nelle fabbriche si

² La seconda ondata delle rivendicazioni femministe coincide grosso modo con il periodo compreso tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento e si differenzia rispetto alla prima ondata (più focalizzata sul conseguimento di pari diritti con gli uomini come il suffragio universale) per la creazione di un dibattito mirato a questioni inerenti la sessualità, i diritti riproduttivi, il ruolo della donna nella famiglia, il patriarcato etc.: viene sancito così il passaggio dal femminismo dell'uguaglianza al cosiddetto femminismo della differenza. Per un'adeguata contestualizzazione, cfr. Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci editore, 2012; cfr. altresì il più recente AA.VV., *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, a cura di Anna Curcio, Bologna, DeriveApprodi, 2019.

³ Per maggiori approfondimenti sulle ragioni della contestazione giovanile e per meglio comprendere le dinamiche di potere e di contestazione sociale, cfr. Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1999.

⁴ Guido Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 34.

evidenziava il rifiuto dell'organizzazione del lavoro e dei principi dello sviluppo capitalistico, che privilegiavano il profitto a scapito dell'elemento umano; infine, anche la famiglia tradizionale era oggetto di critica, poiché l'autorità esercitata dai genitori e il conformismo dei ruoli venivano messi in discussione. In particolare, la figura del padre era considerata simbolo del potere coercitivo, un potere da rimuovere o ribaltare per promuovere un cambio di rotta⁵. A tal proposito, in *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975) Michel Foucault fornisce un'analisi approfondita dei meccanismi disciplinari e delle pratiche di potere diffuse nella società: la sua concezione del potere, inteso non come una forza centralizzata ma come una rete che attraversa ogni ambito della vita sociale, permette di interpretare il rifiuto della figura paterna tradizionale come parte di un più ampio processo di decostruzione delle pratiche autoritarie. In tal senso, la figura del padre, simbolo di potere coercitivo, diventa un emblema da superare per favorire una trasformazione verso forme di relazioni più eque e meno oppressive.

Sul versante psicoanalitico, Jacques Lacan ha parlato dell'*evaporazione del padre*⁶ come tratto distintivo dell'ultimo Novecento, anche se già in riferimento all'avvento dei totalitarismi lo studioso aveva adottato la formula del *tramonto dell'Imago paterna*, «per segnalare come l'affermazione titanica dei padri folli delle dittature totalitarie compensasse patologicamente l'indebolimento del padre in corso nella società occidentale»⁷. Secondo Lacan,

[...] nella nostra epoca la traccia, la cicatrice dell'evaporazione del padre è quello che potremmo mettere sotto la rubrica generale della segregazione. Noi pensiamo che l'universalismo, la comunicazione della nostra civiltà omogeneizzi i rapporti fra gli uomini. Al contrario, io penso che ciò che caratterizza la nostra era – e non possiamo non accorgercene –

⁵ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014.

⁶ Jacques Lacan, *Nota sul padre e l'universalismo* [1968], in «La psicoanalisi», n. 33, Roma, Astrolabio, gennaio-giugno 2003, p. 9.

⁷ Massimo Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2011, p. 18; cfr. altresì Jacques Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo* [1938], a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2005.

sia una segregazione ramificata, rinforzata, che fa intersezioni a tutti i livelli e che non fa che moltiplicare le barriere⁸.

Il riferimento a Lacan risulta particolarmente utile anche perché consente di ricondurre la riflessione sulla funzione paterna entro la genealogia freudiana del complesso edipico e della sua valenza normativa. La teoria lacaniana, infatti, muove dal pensiero di Freud e dalla tradizionale attribuzione alla sfera paterna di una funzione edipico-normativa, quella di incarnare la legge della castrazione che, nel quadro freudiano, comporta per il figlio l'interdizione del materno. Proprio all'interno del triangolo edipico, Freud si interroga sulla natura del padre, assegnandogli il compito di proibire, in senso simbolico, l'accoppiamento incestuoso con la madre e di garantire il processo di separazione del figlio da ciò che lo ha generato⁹. In questa prospettiva, la figura paterna viene concepita come la prima e più antica forma di autorità, da cui derivano storicamente tutte le altre. Attraverso l'identificazione con il padre, il bambino interiorizza il Super-io, istanza psichica che nasce all'interno dell'Io e si oppone agli impulsi, imponendo divieti e regolando il comportamento secondo criteri morali. Nella teoria psicoanalitica, il Super-io svolge così una funzione censoria, conservando gli ideali e fungendo da guida etica. L'autorità paterna, però, non si esaurisce nella figura del padre concreto, ma si estende oltre di lui: con il tempo la sua immagine si dilata e la genitorialità maschile smette di appartenere solo alla dimensione familiare per coincidere con figure di autorità più ampie. È un processo che Freud descrive in *Totem e tabù* (1913)¹⁰, in cui dimostra come la primitiva ribellione contro il padre sfoci nella costruzione di un'autorità collettiva: il padre ucciso diventa un modello idealizzato, il cui potere si trasferisce nelle istituzioni, nei riti e nelle leggi. Si pensi ad esempio al mito dell'*homo novus* fascista, celebrato in tutta la sua estensione

⁸ J. Lacan, *Nota sul padre e l'universalismo*, cit., p. 9.

⁹ Per una prima ricognizione critica, cfr. Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 1990.

¹⁰ L'edizione consultata è S. Freud, *Totem e tabù* [1913], Milano, Garzanti, 1976.

da Benito Mussolini: il padre della patria deve essere sempre in divisa, si erge a difensore del proprio gregge ed è *primus inter pares* nella schiera dei camerati¹¹.

Anche Lacan ha sviluppato questa intuizione introducendo il concetto di *Nome-del-Padre*, che non si riferisce al genitore in senso stretto, ma a un principio simbolico che ordina il desiderio e stabilisce le regole della società¹². Per Lacan, il padre è una funzione che struttura il linguaggio e l'accesso alla legge: in tal senso, non è un caso che nelle società occidentali Dio venga spesso rappresentato come un padre, o che leader politici e figure fondative di una nazione siano definiti "padri della patria". L'identificazione con il padre, in questo quadro, diventa un passaggio necessario per interiorizzare le regole e i limiti che sostengono l'ordine sociale¹³. Il percorso che porta da una prospettiva sulla paternità di carattere biologico a una dimensione simbolica evidenzia una trasformazione profonda: il principio di autorità si fa carico non solo del controllo e della disciplina all'interno della famiglia, ma si espande per formare le fondamenta di ogni istituzione sociale costruita su valori condivisi¹⁴.

Detto altrimenti, se Freud si concentra sull'autorevolezza della figura paterna, sottolineando il ruolo della castrazione e dell'ordine normativo instaurato attraverso la sua presenza, Lacan, invece, sposta l'attenzione dalla domanda "che cos'è il padre" a "cosa rimane del padre". Egli, infatti, ritiene che la funzione paterna non si riduca

¹¹ A titolo esemplificativo, cfr. George Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997, p. 209 e sgg.; cfr. anche Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2011, specialmente il terzo capitolo, *Il virile ventennio*.

¹² Cfr. J. Lacan, *Dei Nomi-del-Padre, seguito da Il trionfo della religione*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006.

¹³ «Nella prospettiva di Lacan, la Legge e il desiderio sono uniti da un comune riferimento all'impossibile. L'interdizione della Cosa materna, che la Legge della castrazione stabilisce, apre al movimento del desiderio. La Legge non è una minaccia ma una condizione del desiderio. [...] si tratta di pensare al padre come *resto* e non come Ideale normativo, come atto singolare e non come puro simbolo, come incarnazione e non come funzione significante, come testimonianza etica e non come principio primo, come incontro contingente e non come Nome, come responsabilità e non come garanzia ontologica. Il resto del padre che sopravvive, dissoltasi la sua funzione teologica e ideologica, è solo un atto singolare, un'incarnazione dell'alleanza possibile di Legge e desiderio, un gesto etico di responsabilità nei confronti del proprio desiderio» (M. Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., pp. 12-13).

¹⁴ Freud sottolinea come questo meccanismo di interiorizzazione delle norme sia cruciale per la formazione dell'individuo e per la coesione dell'intera comunità (cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997).

soltanto all'ideale della castrazione, ma si configuri come un processo di trasmissione del significante e come una forma di testimonianza che segna in maniera decisiva la struttura del soggetto e il funzionamento del desiderio. Secondo Massimo Recalcati, tra i principali studiosi dello psicoanalista francese,

Lacan [...] ci introduce a una nuova versione della paternità. Ciò che viene accentuato maggiormente rispetto a Freud è la necessità che l'introduzione della Legge non sia sufficiente a definire e a esaurire la funzione simbolica del padre. Il padre severo dell'interdizione simbolica non è l'unico volto del padre. [...] Si tratta del padre non come rappresentante della Legge, ma come *incarnazione di una possibile alleanza tra il desiderio e la Legge*¹⁵.

Lacan immagina il nesso tra la legge e il desiderio, comprimari nella strutturazione della psiche degli individui, non più in opposizione tra loro (legge *vs* desiderio), ma in termini completivi: con parole più semplici, nella prospettiva lacaniana la funzione del padre propone un possibile modello di negoziazione tra il desiderio e l'imperativo normativo. La legge, infatti, «impedisce al desiderio di scivolare verso l'inconcludenza dissipativa del godimento» e «pone un limite all'effervescenza sovversiva del desiderio»¹⁶. Si può bene intendere la portata epocale di questa prospettiva: riprendendo Mazzoni «il capitalismo contemporaneo, trasformando la ricerca del piacere in un dovere inconscio, sostituisce il Super-Io tradizionale, repressivo e censorio, con una nuova forma di Super-Io fondata sulla coazione a godere»; pertanto «l'evaporazione del padre è premessa e conseguenza del discorso del capitalista: instaurando l'imperativo del godimento, distruggendo i modi tradizionali del Super-Io, la forma di vita contemporanea sacrifica i vincoli al piacere, separa le persone le une dalle altre, le divide al loro interno»¹⁷.

Ci troviamo dunque di fronte a un bivio, secondo Recalcati «improduttivo»¹⁸. Superata l'autorità trascendentale del padre, dal sapore preminentemente edipico,

¹⁵ M. Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., pp. 35-36.

¹⁶ Ivi, p. 28.

¹⁷ G. Mazzoni, *I destini generali*, cit., pp. 15-16.

¹⁸ «A mio giudizio la via che sostiene la necessità di un recupero dell'autorevolezza simbolica della Legge e la via che saluta l'evaporazione del padre come un'occasione per manifestare la forza positiva

l'individuo contemporaneo si muove alla ricerca di nuovi modelli e di nuovi sistemi valoriali. Non più una visione patriarcale della virilità, fondata sull'autorità, sulla forza fisica, sul rigore morale, sulla dominanza etc., ma la ricerca di nuovi modelli genitoriali e specificamente di una genitorialità maschile più riflessiva. Ciò non si traduce, come già è stato sottolineato, nella cancellazione dell'ideale normativo paterno all'interno della famiglia o, in senso figurato, nel superamento dell'egemonia patriarcale all'interno dei dispositivi di potere che regolano il funzionamento della società occidentale: le dinamiche che si verificano all'interno delle relazioni familiari, lo abbiamo già visto, sono complesse e variabili e possono dipendere da molteplici fattori. Piuttosto, la crisi del mito paternalistico, privato delle stratificazioni simboliche e culturali che per secoli ne hanno garantito il potere, getta luce sulle diseguaglianze generate da tale configurazione millenaria e favorisce la possibilità di una critica decostruttiva nei suoi confronti. Occorre riconoscere, infatti, che «il tempo dell'evaporazione del padre in cui noi tutti siamo non cancella [...] l'esigenza di sentirsi riconosciuti, della trasmissione del desiderio da una generazione all'altra. Non è decisivo cosa si possa ereditare, ma che vi sia eredità simbolica»¹⁹.

1.2. Crisi del mito paterno e mutazione antropologica nella postmodernità

La crisi del mito paterno, dunque, rientra in una mutazione epocale molto più complessa, che investe principalmente i dispositivi di potere della società occidentale, ma soprattutto il rapporto degli individui con sé stessi e con la collettività, nello spazio

della pulsione disegnano un bivio improduttivo. L'idealismo edipico del Nome-del-Padre e il cinismo materialistico mi appaiono come il recto e il verso di uno stesso foglio. Non si può pensare come possibile la restaurazione del carattere trascendentale e normativo del Nome-del-Padre perché il sogno di restaurare l'autorità religiosa del *pater familias*, l'essenza teologica del suo potere, è impraticabile, né però si può assumere nel reale della pulsione e nel sintomo che ne realizza il godimento la sola forma possibile di oltrepassamento dell'orizzonte edipico del Padre. Il problema, piuttosto, è quello di evitare il rimpianto nostalgico per la versione edipica della Legge [...] senza scendere in un'adesione collusiva e acritica alle promesse di salvezza messe in gioco astutamente dal discorso del capitalista e dalla sua enfaticizzazione del godimento pulsionale più immediato» (M. Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., p. 38).

¹⁹ Ivi, p. 49.

di una modernità in cui «l'esperienza si atomizza, si fa minuscola e precaria, sotto la pressione del "troppo grande" e del "sempre nuovo" della metropoli»²⁰. In *Raccontare il postmoderno* (1997), Remo Ceserani individua negli anni Cinquanta il vero e proprio *turning point* di «un mutamento che ci ha cambiato nel profondo, che ha agito sulla nostra struttura percettiva stessa, di pensiero e di comportamento, sui nostri rapporti con la natura e la società, sui modi del lavoro e della produzione, su quelli della conoscenza e dell'immaginario, sui modi della comunicazione»²¹. Quella di postmoderno, o postmodernismo, è un'etichetta che inizia a circolare attorno agli anni Settanta del secolo scorso²² e che si diffonde pienamente negli anni Ottanta: essa designa un complesso fenomeno culturale e artistico sviluppatosi in reazione ai principi universalistici e razionalisti della modernità e che in ambito letterario si caratterizza per il rifiuto delle cosiddette "grandi narrazioni"²³, oltre al riuso intertestuale, all'ibridazione dei generi, al *pastiche* e all'ironia, sullo sfondo di una più ampia crisi del concetto di autorialità, in linea con le principali istanze decostruttiviste²⁴.

Secondo Ceserani, inoltre, il cambiamento di paradigma sociale e culturale che si consuma negli anni del boom economico e del riflusso post-sessantottino:

[...] sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello tra Settecento e Ottocento [...]. I criteri dell'estensione dei fenomeni nello spazio e del loro addensarsi nel tempo, della loro concomitanza in settori diversi della vita sociale e in forme e strutture diverse dell'immaginario e della comunicazione, della funzione dominante esercitata dalla serie dei fenomeni materiali, collegati con le condizioni socio-economiche della produzione, del lavoro, dei rapporti con la natura biologica dell'uomo e il mondo naturale delle risorse, delle tecniche, della divisione dei ruoli, della sessualità, della riproduzione: tutti questi criteri mi pare che, se rigorosamente applicati, diano indicazioni a favore dell'ipotesi avanzata²⁵.

²⁰ Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche, 1981, p. 16.

²¹ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, pp. 9-10.

²² Cfr. *ivi*, p. 29.

²³ Cfr. Jean François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2014.

²⁴ Per una più ampia ricognizione sul postmodernismo, cfr. Fredric Jameson, *Postmodernismo. La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2008.

²⁵ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, *cit.*, pp. 23-24.

Tra Settecento e Ottocento l'avvento del sistema di produzione capitalistico, la rivoluzione prima francese e poi americana, i progressi industriali, l'influenza del pensiero illuminista e la sua eredità nell'epoca della Restaurazione, contribuirono al delinearsi di una *Weltanschauung* ben riconoscibile nei prodotti culturali del tempo; similmente, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, assistiamo alla progressiva caduta dell'immaginario borghese-modernista e all'emergere di nuove sensibilità. Tale dinamica, specie in ambito culturale, è ravvisabile ad esempio già nei primi anni Sessanta, come osserva Susan Sontag, che individua nell'esperienza della mobilità sociale e fisica, nell'affollamento della scena umana e delle merci, nell'accelerazione percettiva e nella circolazione di nuove immagini i tratti distintivi di una sensibilità radicalmente diversa da quella moderna, resa possibile anche dalla riproduzione di massa degli oggetti artistici²⁶.

A questo scenario si accompagna, secondo Ceserani, una trasformazione profonda dell'esperienza soggettiva: all'angoscia e all'isteria tipiche della modernità subentra una condizione segnata dalla frammentazione, dalla molteplicità dei punti di vista e dall'adattamento della psiche a forme seriali. Tale mutazione non si limita a scardinare l'ideale moderno dell'individualità forte, capace di autoformarsi e progettarsi, ma investe anche altre configurazioni identitarie ereditate dalla modernità, come la nazione, il partito e lo Stato, contribuendo a ridefinire in profondità il rapporto tra soggetto, collettività e istituzioni²⁷.

D'altro canto, restando sul versante letterario, anche Pier Paolo Pasolini aveva intuito il prodursi di simili fenomeni, con la celebre definizione di "mutazione antropologica" coniata nell'articolo per il «Corriere della Sera» del 10 giugno 1974, *Gli italiani non sono*

²⁶ Cfr. Susan Sontag, *Una cultura e la nuova sensibilità*, pp. 394-409, in Ead., *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998.

²⁷ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., specificamente alle pp. 84-85.

*più quelli*²⁸: in riferimento alla vittoria del “no” al referendum del 12 maggio 1974²⁹ e alla strage fascista di Brescia di un paio di settimane dopo, lo scrittore di Casarsa tuonava

1) che i «ceti medi» sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non “nominati”) dell’ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di topo americano. È stato lo stesso Potere – attraverso lo «sviluppo» della produzione di beni superflui, l’imposizione della smania del consumo, la moda, l’informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) – a creare tali valori, gettando a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa, che ne era il simbolo.

2) che l’Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c’è più, e al suo posto c’è un vuoto che aspetta probabilmente di essere colmato da una completa borghesizzazione del tipo che ho accennato qui sopra (modernizzante, falsamente tollerante, americaneggiante ecc.)³⁰.

La mutazione di cui Pasolini parla non riguarda più il fascismo tradizionale o il progressismo socialista, ma allarga la discussione al rapido passaggio dalla cultura tradizionale, «fatta di analfabetismo (il popolo) e di umanesimo cencioso (i ceti medi) [...], all’organizzazione moderna della “cultura di massa”», che «non può essere una cultura ecclesiastica, moralistica e patriottica: essa è infatti direttamente legata al consumo, che ha delle sue leggi interne e una sua autosufficienza ideologica, tali da creare automaticamente un Potere che non sa più che farsene di Chiesa, Patria, Famiglia e altre ubbie affini»³¹. L’“autosufficienza ideologica” della nuova cultura di massa e il superamento dell’autorità della Chiesa, dello Stato e della Famiglia, con cui chiude il suo ragionamento, rappresentano vividamente la portata epocale di tale

²⁸ L’intervento di Pasolini è stato poi raccolto in *Scritti corsari* (1975) con il titolo *10 giugno 1974. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia* (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2018, pp. 39-44).

²⁹ Si tratta del referendum abrogativo proposto contro l’istituto del divorzio, normato appena due anni prima con la Legge Fortuna-Baslini, che aveva generato forti controversie negli ambienti cattolici e conservatori. Nel suo articolo, Pasolini interpreta la vittoria del “no” come una sconfitta non solo di Amintore Fanfani – segretario della Democrazia Cristiana – e del Vaticano, ma anche di Enrico Berlinguer, leader del Partito Comunista.

³⁰ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 40.

³¹ Ivi, p. 41.

mutazione, con effetti diretti sulle grandi narrazioni, comprese quelle strettamente letterarie.

1.3. I giovani narratori: lo statuto della finzione nella narrativa italiana tardonovecentesca

Seminario sulla gioventù, Altri libertini (1980), Scuola di nudo (1994) e Leggenda privata, si inseriscono – con tempi e modalità diverse – lungo il solco di questa mutazione e ne riflettono direttamente gli esiti, anche attraverso le rappresentazioni delle dinamiche di genere nello schema dei personaggi messi in scena e, limitatamente ai romanzi di Busi e Mari, la tematizzazione dei conflitti, generazionali e identitari, dei figli con i padri. Per interpretare correttamente la crisi irrimediabile della figura paterna, tra l'altro ben riconoscibile nei due *case studies* che saranno proposti di qui a poco, si rende necessario inquadrare meglio le ragioni di un tale cambio di paradigma. Mazzoni individua cinque aspetti della mutazione che aiutano a comprenderne la portata epocale: innanzitutto, la promessa nell'immediato dopoguerra di un progresso pressoché illimitato, che ha consentito alle nuove generazioni di disporre di una ricchezza senza precedenti, connotata dall'abbondanza di beni di consumo e da una libertà del tutto inedita; interviene poi l'adattamento al sistema di vita occidentale, con la piena accettazione delle dinamiche capitaliste e l'emancipazione di soggetti che precedentemente non godevano di alcun diritto, corroborata dall'assenza di alternative reali al capitalismo; infine, la tensione a preservare lo stato attuale delle cose e l'avversione al ripristino di legami ritenuti ormai vecchi³².

L'uomo del dopoguerra, il cittadino di fine Novecento, è prima di tutto un consumatore ed è attorno al consumo che ruota la configurazione della sua esistenza, nonché i propri desideri e il rapporto con l'alterità, compresa quella familiare. Sullo sfondo di questo edonismo sfrenato nascono nuove forme di felicità che, liberate dai

³² G. Mazzoni, *I destini generali*, cit., p. 50.

vincoli borghesi, non necessitano di istituzioni (la famiglia, la religione) o di autorità (il leader, il prete), ma costituiscono invece dei veri e propri paradisi in terra: si tratta dei «nuovi paradisi delle merci sessualizzate»³³ che, ad esempio, ritroviamo nell'opera di Walter Siti e che si sostituiscono a qualsiasi forma di divinità e di spiritualismo, generando un cortocircuito esistenziale e ideologico che appare prepotentemente tanto in *Seminario sulla gioventù* e *Leggenda privata*, quanto negli altri romanzi scelti per la nostra ricerca (*Scuola di nudo* e *Altri libertini*).

Ciò che emerge distintamente è insomma la *frammentazione*³⁴ delle soggettività contemporanee, non soltanto sul piano individuale della percezione del sé, ma anche su quello relazionale e familiare, specie nel rapporto con la figura paterna. Tale condizione si riflette inevitabilmente nella produzione letteraria attraverso alcuni motivi e temi comuni e, tra questi, Ceserani segnala la centralità di una soggettività definita dall'intreccio di processi linguistici, ideologici e simbolici, che ne determinano l'instabilità strutturale e il decentramento. Ne deriva un soggetto "indebolito", "moltiplicato" e "frammentato", la cui esperienza emotiva e ideale appare altrettanto discontinua, segnata dalla perdita della possibilità di un'autoanalisi e dalla difficoltà di un accesso pieno alla propria interiorità. L'identità tende così a configurarsi come riflesso di un altro elemento e allo stesso tempo suo duplicato, da ricercarsi in immagini speculari o forme di apparizione perturbante e "spettrale"³⁵.

³³ Ivi, p. 59. Questa dinamica emerge soprattutto in *Troppi paradisi* (2006), ma è già ravvisabile nei due romanzi che lo precedono all'interno della trilogia sitiana intitolata *Il dio impossibile*, cioè *Scuola di nudo*, di cui parleremo più approfonditamente nell'ultimo capitolo di questo lavoro, e *Un dolore normale* (1999): i "troppi paradisi" di Siti oppongono infatti all'irrinunciabile spinta verso la morte il consumo smisurato delle merci e il feticismo dei corpi.

³⁴ «La trasformazione investe inevitabilmente il soggetto: a un mondo e a una società che si presentano ormai frammentate corrisponde un soggetto frammentato. Anche in questo caso c'è uno spostamento molto significativo: se nel periodo della modernità il soggetto era 'alienato', ora esso è, per l'appunto, 'frammentato'» (R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 84 e sgg., corsivo mio).

³⁵ Per una formulazione compiuta di questa lettura, si veda ancora una volta *Raccontare il postmoderno* di Ceserani, dove l'autore descrive il soggetto contemporaneo come «non più il soggetto lacerato e alienato tipico della modernità e neppure più l'uomo-massa o uomo-collettivo di cui parlava Gramsci o l'uomo a una dimensione di cui parlava Marcuse, ma il soggetto come prodotto del linguaggio di cui parlano le teorie poststrutturaliste, il soggetto come risposta alla 'richiesta' di identificazione ideologica secondo quanto sosteneva Althusser o come risposta alla identificazione 'simbolica' secondo quanto sosteneva Lacan. Un soggetto comunque indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato. Così come

In questa direzione si colloca la riflessione formulata da Angelo Guglielmi nel saggio del 1995 *Trent'anni di intolleranza (mia)*: il critico legge la narrativa italiana del secondo Novecento come attraversata da una condizione di ristagno non imputabile ai singoli autori, bensì allo stato complessivo del sistema letterario. Pur riconoscendo l'esistenza di esperienze individuali vitali e formalmente solide, Guglielmi individua nella crescente professionalizzazione e nella compostezza strutturale e linguistica un rischio di autoreferenzialità, che impedisce alla letteratura di riconnettersi ai bisogni e agli immaginari di una collettività, e dunque di svolgere una funzione realmente conoscitiva. È solo a partire dalla metà degli anni Ottanta, dopo una lunga fase di riflusso, che il dibattito critico sembra riattivarsi, soprattutto attorno alle discussioni – spesso contraddittorie – sul postmoderno. In esse, osserva Guglielmi, convivono due istanze opposte: da un lato la valorizzazione delle ragioni interne del testo, dall'altro la rinnovata esigenza di riallacciare il discorso letterario alla prassi e alla dimensione storica. È all'interno di questa tensione irrisolta che maturano le scritture prese in esame nell'ambito della nostra ricerca, chiamate a misurarsi con un soggetto sempre più frammentato e con l'indebolimento delle grandi strutture simboliche moderne, tra cui figura senz'altro quella paterna³⁶.

Per Guglielmi,

Letteratura di avanguardia e paraletteratura sono i due fenomeni più significativi della nostra letteratura più recente. Nascono entrambe da uno stesso impulso, che è l'urgenza di corrispondere a una nuova società di lettori (conseguente al drammatico rivolgimento che il nostro tempo ha vissuto nel campo scientifico, tecnologico, dell'organizzazione sociale, della geografia politica, ecc.). Si tratta di lettori che, intanto, dichiarano la loro identità contestando i prodotti della letteratura precedente, in cui non trovano risposte sufficienti a (alimentare o) intrattenere la loro vocazione, tanto intellettuale che sentimentale, di uomini di frontiera, proiettati verso un futuro che temono e pur li esalta, irridenti, fino all'ingratitude, verso un passato in cui non si riconoscono³⁷.

frammentata risulta la sua esperienza di sentimenti e ideali, priva ormai della possibilità dell'autoanalisi, costretta a rinunciare all'amore di sé e all'esplorazione della propria intimità, spinta a cercarsi nei propri doppi, nelle immagini riflesse dagli specchi, o dalle prospettive rovesciate degli strumenti ottici, nelle apparizioni spettrali» (cfr. *ivi*, p. 141).

³⁶ Angelo Guglielmi, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 8-9.

³⁷ *Ivi*, p. 31.

Non a caso, nel 1984 Romano Luperini parlava di «un momento di inerzia opaca» per la letteratura di quegli anni: «c'è stato il '63 e poi il '68, poi la reazione a entrambi e i poeti innamorati e le letture pubbliche di poesie... Oggi più nulla: non ci sono né spinte né contropunte. [...] ogni accento viene eliso da un altro in una grande innocua equivalenza»³⁸. Al contrario, la valorizzazione delle ragioni del testo e il recupero delle ragioni extra-testuali – aspetti giustamente messi in evidenza da Guglielmi nella sua *Introduzione a Trent'anni di intolleranza (mia)* – sono invece le linee guida delle nuove generazioni di scrittori esordienti, i cosiddetti “giovani narratori” o “giovani scrittori”, «un gruppo di cinque o sei narratori, che subito conquistò, se non il potere, l'attenzione dei lettori, e quindi degli editori»³⁹: Tondelli e Busi *in primis*, ma anche Daniele Del Giudice, Antonio Tabucchi e, qualche anno più tardi, Tiziano Scarpa, Michele Mari, Walter Siti.

Più generalmente, guardando più da vicino gli autori di riferimento di questa ricerca, Tondelli con *Altri libertini*, Busi con *Seminario sulla gioventù*, Michele Mari con *Di bestia in bestia* (1989)⁴⁰ e Walter Siti con *Scuola di nudo*, segnano una tappa fondamentale nella comprensione del contesto storico-letterario degli anni Ottanta, non solo per la complessità – e la diversità – della loro opera, ma anche per questioni di semplice carattere biografico e formale: dal punto di vista biografico, Siti e Busi nascono

³⁸ In chiusura alle sue osservazioni, Luperini aggiunge che «il fondo della caduta potrebbe segnare anche il livello possibile di una risalita. A volte un azzeramento appare indispensabile proprio per ricominciare. E forse è tempo che la critica ritrovi il carattere argomentativo, cioè intrinsecamente sociale e civile, che le è proprio, e la letteratura le radici della tradizione e della avanguardia: perché bisogna restaurare i musei per riaprire la lotta contro i loro recinti» (Romano Luperini, *Statuto del “letterario scritto”*, in «Alfabeta», n. 60 (1984), p. 15.

³⁹ Walter Pedullà, *Prefazione*, in Maria Pia Ammirati, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991, p. 7. Per una necessaria contestualizzazione del tema, cfr. altresì Massimo Arcangeli, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Meltemi, 2007; Roberto Carnero, *La nuova narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*, Milano, Principato, 2009; Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

⁴⁰ Si riporta qui il romanzo d'esordio di Michele Mari, nonostante in questa ricerca ci occuperemo di *Leggenda privata* (2017), per un discorso puramente cronologico e per una classificazione di massima utile a fornire le coordinate temporali di un *corpus* testuale così eterogeneo.

rispettivamente nel 1947 e nel 1948, mentre Tondelli e Mari nel 1955, collocandosi idealmente come rappresentanti delle loro generazioni; da quello formale, invece, non è un elemento da sottovalutare la predilezione – almeno per Busi, Mari e Siti – per una narrazione principalmente autofinzionale⁴¹.

Lo statuto della finzionalità nel romanzo contemporaneo e ipercontemporaneo richiede una serie di riflessioni di carattere narratologico sulla categoria di fiction e sul gradiente di autofinzionalità registrabile a vario titolo nella produzione letteraria degli ultimi anni del secolo scorso, considerando però la difficoltà a «individuare un repertorio di fatti stilistici comuni che la identifichino»⁴². Se per fiction intendiamo, con una definizione di Riccardo Castellana, «la narrativa di finzione, cioè il racconto (verbale) di fatti e personaggi immaginari»⁴³, l'autofiction, come si è già visto, è un «testo di aspetto autobiografico segnato dalla coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio e da un'esibita autenticità, che però a una lettura attenta rivela che la materia della storia è da interpretarsi come falsa»⁴⁴. Restando sui romanzi analizzati in questo elaborato, *Seminario sulla gioventù* presenta un narratore autodiegetico, Barbino e tratti di similarità volutamente esibiti con la biografia dell'autore reale, Aldo Busi; in *Scuola di nudo* seguiamo le vicende di un professore universitario di nome Walter, anch'egli omosessuale, con una sola nota autoriale che garantisce – o si presume garantisca – la completa indipendenza delle vicende raccontate da fatti realmente accaduti; infine, *Leggenda privata*, non solo può contare sull'omonimia tra autore, narratore e protagonista, ma anche sulla presenza di un folto

⁴¹ È da rilevare però che, sebbene quelle di Tondelli spesso non siano narrazioni propriamente autofinzionali, non mancano tuttavia anche nel suo caso delle testimonianze in tale direzione, come abbiamo già visto nel caso del racconto *Viaggio* e della confermata sovrapposizione tra l'io narrante e l'io autoriale (cfr. nota 126, capitolo II).

⁴² Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 47.

⁴³ Riccardo Castellana, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci editore, 2021, p. 11); secondo lo studioso, la fiction «non dà vita a un mondo possibile, ma piuttosto stimola in noi uno stato, una postura o una disposizione particolare a immedesimarci in una storia, della quale non siamo semplici spettatori ma attori coinvolti in prima persona, dal punto di vista cognitivo ed emozionale» (R. Castellana, *Che cos'è la fiction?*, in Ivi, p. 16). Per una puntuale definizione di autofiction, si rinvia alla nota 31 del primo capitolo.

⁴⁴ La citazione è di Lorenzo Marchese (cfr. nota 31 del primo capitolo).

apparato foto-testuale a corredo del testo, che tende a eliminare ogni linea di demarcazione tra il Michele Mari personaggio-narratore del romanzo e il Michele Mari scrittore. In linea di massima, la sovraimpressione tra personaggio fittizio e autore reale richiede nuovi approcci critici volti a spiegare le possibili implicazioni di queste declinazioni narratoriali: adottando una prospettiva di genere, ad esempio, siamo chiamati ad interpretare il valore documentario della rappresentazione di certe mascolinità che non rispondono più solamente alle griglie interpretative dell'*inventio* poetica, ma istituiscono una corrispondenza diretta con il contesto in cui il romanzo è scritto e veicolato.

Ciò che proveremo a dimostrare, caso per caso, è che l'utilizzo dell'autofiction nei romanzi dei nostri autori – eccezion fatta, lo ribadiamo, per Tondelli – fa da cornice alle vicende raccontate e si configura come una strategia retorica funzionale all'interpretazione complessiva delle loro opere. D'altronde, come rilevato da Riccardo Castellana, «gli aspetti caratteristici di molte scritture ibride dei nostri anni sono [...] un'accentuata ambiguità e una maggiore difficoltà nell'individuare una *dominante* come avveniva nei generi tradizionali»⁴⁵, lasciando poco spazio alla tradizionale ricerca degli elementi caratterizzanti il racconto finzionale, come l'*intransitività* e la *non referenzialità*, due categorie introdotte rispettivamente da Gérard Genette e Dorrit Cohn⁴⁶. Se è vero che «le forme narrative attraversano allegramente la frontiera tra finzione e non finzione»⁴⁷, sarà allora necessario stabilire le ragioni di una tale oscillazione; con le parole del francese Serge Doubrovsky, autore di *Fils* (1977), indicato da più voci come il romanzo capofila dell'autofiction:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fictions, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, [...] hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fil*s de mots, allitérations, assonances,

⁴⁵ R. Castellana, *Che cos'è la fiction?*, in Id. (a cura di), *Fiction e non fiction*, cit., p. 18.

⁴⁶ Cfr., rispettivamente, Gérard Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994; Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1999.

⁴⁷ G. Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 76.

dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir⁴⁸.

Dunque, l'autofiction come espressione di fatti realmente accaduti in una cornice di finzionalità, data dal ricorso a un linguaggio che è quello della letteratura; detto altrimenti, l'autofiction come genere per statuto finzionale – poiché letterario – ma dalla matrice verosimile – poiché rispondente a dati fattuali.

2. Seminario sulla gioventù: il rifiuto delle tradizioni

2.1. La dialettica autofinzionale in Aldo Busi

Rifacendosi a Mario Domenichelli, Giovanni Barracco inserisce *Seminario sulla gioventù* nella tradizione del «romanzo antiformativo o dello smarrimento o *Verbildungsroman*, la declinazione più fertile del romanzo di formazione sin dal primo Novecento», in cui «la formazione del giovane avviene in opposizione alla società e ai valori costituiti, rivendicando la propria diversità come valore, ciononostante creando un senso alla propria esistenza, quindi non limitandosi ad una autocompiaciuta sebbene impietosa autocommiserazione»⁴⁹. Del resto, il romanzo d'esordio di Busi segue le tribolate vicende di Barbino, «un omosessuale dichiarato, anticlericale, comunistoide e avventuriero in giro per il mondo»⁵⁰, nato in una povera famiglia della

⁴⁸ «Autobiografia? No, questo è un privilegio riservato alle persone importanti di questo mondo, al tramonto della loro esistenza, e in un bello stile. Finzione, di eventi e fatti rigorosamente reali; se volete autofinzione, dell'aver consegnato il racconto di un'avventura all'avventura del linguaggio [...] fuori dalla sintassi del romanzo, tradizionale o nuovo che sia. Incontri, intrecci di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze, scrittura anteriore o posteriore alla letteratura, concreta, come si definirebbe la musica. O ancora, autofrizione, pazientemente onanista, con la speranza di condividere il proprio piacere con altri» (la nota autoriale si trova sulla quarta di copertina di Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, trad. mia).

⁴⁹ Giovanni Barracco, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium, 2019, p. 33. Cfr. altresì Mario Domenichelli, *Il romanzo di formazione nella tradizione europea*, in AA.VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007.

⁵⁰ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., p. 323.

provincia bresciana. Negli otto capitoli che lo compongono⁵¹, lo scrittore delinea le contraddizioni della borghesia di fine Novecento sullo sfondo dell'orizzonte socioculturale degli anni Sessanta e Settanta, attraverso gli occhi di un personaggio maschile sicuramente antieroico e indubbiamente marginale: le memorie di Barbino costituiscono il palcoscenico di un percorso interiore teso a decostruire, in maniera grottesca e del tutto provocatoria, l'impianto moralistico della provincia italiana del dopoguerra.

In una nota dattiloscritta autobiografica redatta nel 2003, Aldo Busi si presenta significativamente così:

Aldo Busi è nato a Montichiari, in provincia di Brescia, nel febbraio del 1948, terzo di quattro figli, figlio unico, a modo suo, di genitori semianalfabeti, caparbi nel gestire osterie fallimentari, squattrinati e piromani per amor di Dio, cioè per allontanare il male dell'istruzione. I primi libri, raccolta di cartoline a parte, a finire nel fuoco per mano di sua madre sono stati i racconti di Poe, le poesie di Baudelaire, i poemi di Rimbaud, il tutto letto e portentosamente digerito entro i dodici anni di età. Durante le vacanze, dalla terza alla quinta elementare, va a lavorare allo Stabilimento dei Giocattoli, dove con i suoi svelti ditini avvolge i fili di plastica multicolori attorno a delle listelle di morbido compensato, che servivano per fare i bordi dei cestini dell'asilo, pertanto non ha conosciuto le sevizie delle colonie per l'infanzia. Ha smesso di andare a scuola a tredici anni, a quattordici anni si è dichiarato pubblicamente omosessuale in un pignolo porta-a-porta che lasciò interdetto l'intero comune, non era neppure più chiamato Aldo o Barbino (che significa capretto; dai ricci che aveva in testa) ma, per semplificare, Culattino, appellativo che, a ben pensare, non aveva alcun senso poiché ne ha fatto un uso parco e da diminutivo e, come adesso che è ingrassato, da accrescitivo. Più che darlo via, gli piaceva darla a bere, ecco. Questa rivelazione gli costò quasi tutti i suoi coetanei amanti nascosti (li ha contati: 87) e triplicò però il numero dei suoi amanti adulti (un fottio). Ha cominciato subito dopo la terza media a "fare la stagione" in alberghi e bar del lago di Garda, poi in zone di montagna, di mare, di città e in altri siti imperiali collinari, come via Montenapoleone a Milano (vedi *Seminario sulla gioventù*). Ogni tanto ritornava a casa, in preda alla nostalgia di una nostalgia impossibile, per lasciarla immediatamente, a causa dei molti libri che si tirava dietro e di ritorni di fiamma dei suoi. Dopo essere riuscito a farsi esonerare dal servizio di leva grazie all'art. 28 (che riguardava i matti, gli schizofrenici, i dementi, e quindi gli omosessuali dichiarati nonché, se ben ricorda, le cotolette alla milanese panate con la vaniglia), ha preso a vagabondare, ma sempre lavorando e pochissimo smarchettando, molto meno di quanto gli piace far pensare, all'estero: Lille, Parigi, Londra, Monaco, Berlino, Barcellona, New York. È stato il primo ragazzo alla pari del Regno Unito o Gran Bretagna, e inoltre ha fatto: la balia, il portiere di notte, il raccoglitore di frutta e ortaggi, l'operaio alla

⁵¹ Questi i capitoli che compongono *Seminario sulla gioventù* nell'edizione aggiornata: Barbino, *Comare Volpe*, *lo Strabico e il Ciondolo*, *Impervie ouvertures*, *Diario di un barista*, *Il ritratto di Madame d'Orian*, *Sabbie mobili*, *Altri pantani*, *Signorina Minotauro*.

Siemens di Solln, il fattorino di banca, l'aiuto cuoco, il lavavetri, il giardiniere, lo scaricatore di camion per un'azienda di autotrasporti. Rientrato in Italia dopo qualche anno di intensa e brutale europeizzazione, ha lavorato alla Lavorazione Leghe Leggere e alla Pegaso Confezioni, Milano; studiando da privatista, ha conseguito un diploma di secondo grado (Istituto Professionale Femminile di Lucca: attestato di puericultrice, sbocco professionale: direttrice di scuola materna) facendo cinque anni in uno e, non ignaro di economia domestica e come cacciare giù la saliva quando hai fame, si è laureato in un battibaleno alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere a Verona con una tesi sulla poesia americana moderna. In quel lustro trascorso in una bellissima stanza presso la Casa dello Studente di Borgo Trento - grazie ancora al Provveditorato e alla mensa dell'Università che l'ha alloggiato e nutrito a prezzo politico! -, campava facendo supplenze e, soprattutto, quale interprete, vendendo collants di straforo in giro per l'Europa (vedi *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*), traducendo lettere commerciali per svariate ditte e facendo telefonate minatorie a clienti morosi, a lui del tutto sconosciuti, spacciandosi - per conto terzi - per quel criminale al soldo della propria fantasia che ha sempre sognato di essere, tanto che poi diventerà uno Scrittore a tutti gli effetti. Ha cominciato a scrivere a sette anni, a pubblicare (sul gazzettino della parrocchia) a nove, a undici a scandalizzare insegnanti e scolari con versioni porno dei *Racconti del terrore* di Poe; nei temi in classe, per fedeltà al parlato, inserisce in seconda media trite bestemmie e amene oscenità che gli abbassano la media in italiano e il voto in condotta. Riesce, con non poca fatica, a farsi emarginare dalla squadra di pallone dell'oratorio e quindi a salvarsi. Ha tradotto Joe Ackerley, Meg Wolitzer, Christina Stead, Goethe, John Ashbery, Heimito von Doderer, Lewis Carroll, Schiller e forse altri che adesso non gli vengono in mente - ah sì, uno per tutti: il *Decamerone* di Boccaccio (da un italiano all'altro).

La sua più grande ambizione attuale di Scrittore è smettere di scrivere⁵².

Per chi abbia una conoscenza anche sommaria dell'opera di Busi, la prima parte del profilo ripropone un riassunto puntuale dell'impianto narrativo di *Seminario sulla gioventù*, rendendo già evidente la radicata commistione tra esperienza biografica e costruzione finzionale che caratterizza la sua produzione letteraria. Il romanzo infatti segue la formazione irregolare di Barbino, nato nel 1948 proprio come il suo autore, attraverso una narrazione prevalentemente autodiegetica in terza persona costellata da frequenti incursioni dell'istanza autoriale e da improvvise fratture diegetiche.

La narrazione si apre nell'ambiente contadino della provincia bresciana, dominato da una struttura familiare violenta e gerarchica, in cui la figura del nonno paterno Angelotto incarna una mascolinità autoritaria, fondata sul dominio economico e

⁵² La nota è conservata in Marco Cavalli, *Busi in corpo 11. Miracoli e misfatti, opere e opinioni, lettere e sentenza*, Milano, il Saggiatore, 2006, pp. 21-22. Si tratta, peraltro, dell'unica monografia ad oggi dedicata allo scrittore di Montichiari.

sessuale, che introduce sin dall'incipit un sistema di rapporti fondato sulla sopraffazione e sulla mercificazione dei corpi. All'interno di questo contesto, l'infanzia di Barbino è scandita da un'educazione aspra, segnata dalla contrapposizione tra la brutalità del padre e la tenacia operosa della madre, oltre che dalla precoce scoperta della sessualità, vissuta come esperienza marginale, perturbante e non conforme alle norme eterosessuali dominanti. Il rapporto con il padre Cèlo e con i fratelli maggiori, in particolare Dario, si struttura inoltre come uno scontro costante con i modelli egemonici del maschile, cui Barbino oppone strategie di resistenza mediate proprio dalla scrittura.

Il percorso del nostro giovane protagonista assume ben presto la forma di una peregrinazione, secondo un meccanismo che (similmente a quanto avviene in Tondelli) lo conduce fuori dal suo contesto d'origine. Dopo le prime fughe adolescenziali, Barbino approda a Milano, dove lavora come barista e frequenta ambienti borghesi e intellettuali, osservati con sguardo insieme attratto e ferocemente critico. L'esperienza milanese, attraversata da incontri amorosi e sessuali, culmina poco dopo in un nuovo spostamento, con l'arrivo a Parigi nel febbraio del 1969, all'età di ventuno anni. Qui Barbino trova accoglienza presso Arlette Jarre e il suo entourage femminile, entrando in una rete relazionale complessa che comprende Geneviève, Suzanne e Madame d'Orian, figure ambigue attorno alle quali si addensano segreti e dinamiche di desiderio non normate. A Parigi il giovane si prostituisce, affronta la malattia e incontra il colonnello Jacques Dreyfus, personaggio che ripropone, seppur in forma diversa, il nesso tra autorità, potere e violenza già incarnato dalle figure paterne dell'infanzia. Nelle pagine finali del romanzo, il ritorno temporaneo di Barbino in Italia non coincide con una riconciliazione, ma con una rinnovata presa di distanza da quell'ambiente, tant'è che il rientro in famiglia riattiva il conflitto irrisolto con il padre e conferma l'impossibilità di una pacificazione con le proprie origini. La narrazione si chiude quindi con una nuova partenza, questa volta verso Londra, ribadendo la natura irrisolta e nomadica del percorso di Barbino.

La sovrapposizione tra il dato biografico e la materia finzionale consente dunque di far rientrare il testo in un discorso più ampio sull'autofinzionalità e sulla cornice autofinzionale che sostiene le vicende raccontate, orientando l'analisi verso un approccio tematico sensibile alle questioni di genere. Tale impostazione non risponde a un intento meramente contenutistico né mira a valorizzare elementi biografici in quanto tali; al contrario, la nota autobiografica qui riproposta fornisce una griglia interpretativa utile a comprendere come una precisa autorappresentazione incida sull'organizzazione del testo e sui suoi nuclei tematici. Il caso di Busi appare, da questo punto di vista, particolarmente complesso: da un lato, in più interventi saggistici e in svariate occasioni pubbliche, l'autore rivendica il carattere eminentemente letterario della propria opera, rivendicandone l'autonomia rispetto alla figura empirica di chi scrive; dall'altro, una simile rivendicazione coesiste con una forte esposizione personale, che sollecita costantemente una lettura in chiave autobiografica. La tensione tra questi due livelli non va intesa come una semplice contraddizione, ma come una strategia discorsiva che tende a controllare e insieme a problematizzare l'accesso critico al testo.

Nella nota autobiografica, come si è visto, Busi si definisce «terzo di quattro figli, figlio unico, a modo suo». L'insistenza sul proprio apprendistato culturale e sulle origini popolari («figlio di genitori semianalfabeti, caparbi nel gestire osterie fallimentari») si intreccia con l'aneddotica della distruzione dei suoi primi libri, simbolo del conflitto tra l'aspirazione alla conoscenza e il contesto familiare ostile all'istruzione che ritroviamo – non casualmente – in *Seminario sulla gioventù*. Particolarmente rilevante, in chiave di genere e nell'ambito degli studi sulla mascolinità, è la narrazione della sua scoperta e della dichiarazione pubblica della propria omosessualità: Busi racconta di essersi dichiarato a quattordici anni «in un pignolo porta-a-porta che lasciò interdetto l'intero comune», a sottolineare la

dimensione performativa del *coming out* e la reazione sociale che ne consegue⁵³. La costruzione della maschilità busiana avviene quindi attraverso un percorso di esclusione e resistenza, in cui l'identità di genere diviene un campo di battaglia culturale, proprio come teorizzato da bell hooks con l'ipotesi della carica resistenziale intrinseca al margine. L'intera traiettoria biografica di Busi, fortemente votata al nomadismo non solo spaziale ma anche professionale (da cameriere a traduttore, da venditore ambulante a scrittore affermato), si configura dunque come un attraversamento delle classi sociali e dei ruoli di genere e la chiusura della nota autobiografica – «la sua più grande ambizione attuale di Scrittore è smettere di scrivere» – è in sé una dichiarazione di poetica che si allinea con il rifiuto di qualsiasi etichetta fissa, inclusa il ruolo dello scrittore.

Già Angelo Guglielmi, nel parlare di *Seminario sulla gioventù*, si chiedeva provocatoriamente se l'esordio di Busi fosse per statuto un romanzo⁵⁴, facendo riferimento al gradiente di finzionalità delle vicende narrate: Busi come Barbino nasce in un piccolo paese di provincia del bresciano, Montichiari, da famiglia povera, in cui è la madre a farsi carico della gestione della casa per riparare i danni provocati dal marito Cèlo, nullafacente dissipatore delle finanze familiari; l'omosessualità di Busi, inoltre, è performata attraverso continue provocazioni e con una libertà senza eguali nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, proprio come avviene con Barbino e, parallelamente al protagonista del nostro romanzo, la personalità di Busi è fortemente connotata da uno spiccato anticlericalismo e, più generalmente, dal rifiuto delle convenzionalità borghesi.

Insomma, sulla scorta dell'apparato teorico riportato nei paragrafi precedenti, che definisce un romanzo finzionale tale nella misura in cui presenta dei tratti di intransitività senza referenzialità, capiamo bene le problematicità che emergono da un romanzo a tutti gli effetti autofinzionale, ma finzionale nella visione del suo autore. Un

⁵³ Più generalmente, l'intera nota autobiografica può essere letta in chiave performativa, specie in relazione al gradiente di letterarietà che la caratterizza, desumibile dall'evidente cura formale, dalle strutture sintattiche ornamentali e dal ricorso alla prosa romanzesca tipicamente busiana.

⁵⁴ Cfr. A. Guglielmi, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, cit., p. 46.

primo punto da rilevare riguarda sicuramente una caratteristica intrinseca del romanzo, cioè l'impossibilità di registrare la connivenza tra ciò che si vive e ciò che si scrive: già la selezione di materiale autobiografico per la stesura di un romanzo dichiaratamente finzionale implica la selezione di elementi di rilievo per una trama volutamente costruita. Lorenzo Marchese sottolinea giustamente che «nell'autofinzione l'esposizione di sé va di pari passo con la reticenza: ciò che viene squadernato agli occhi del lettore è un viatico alla bugia complessiva sottesa alla narrazione. Si vuota il sacco per essere creduti e così facendo ingannare meglio il lettore»⁵⁵: la reticenza diventa dunque una strategia atta a istituire empatia con chi legge, rivisitando in un certo senso la "sospensione volontaria dell'incredulità" così come istituita dal patto narrativo – tradizionalmente inteso – tra autore e lettore⁵⁶. È pur vero però che, come messo in luce da Guglielmi, «nel *Seminario* il personaggio che ci è dato meno conoscere è proprio l'io, cioè l'autore. Non è che questi (l'io-autore) non sia sempre in scena. È lui a portare a spasso gli attori, a condurre la situazione, di cui è sempre parte fondamentale. Ma nonostante questo i personaggi che risaltano, quelli che godono di un'autonomia di presenza [...] sono sempre gli *altri*. Aldo Busi ha rovesciato le regole dell'autobiografia riducendo l'io da obiettivo di riconoscimento a pretesa di scoperta»⁵⁷. È in tale posa autoriale, di protagonista ma soprattutto di testimone, che risiede la specificità dell'autofinzionalità busiana, in un connubio perfetto tra istanze finzionali e autobiografiche.

Barracco sottolinea come, aldilà delle sollecitazioni di una critica incline a saldare la figura dell'autore alla sua opera, ciò che resta effettivamente visibile sia la sola

⁵⁵ Lorenzo Marchese, *L'autofiction*, in R. Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction*, cit., p. 199.

⁵⁶ Il riferimento è alla celebre definizione data da Samuel T. Coleridge in relazione alla sospensione volontaria dell'incredulità: gli sforzi di uno scrittore, infatti, «dovrebbero essere rivolti a persone e personaggi soprannaturali, o almeno romantici, ma tali da trasferire dalla nostra natura interiore un interesse umano e una parvenza di verità sufficiente a procurare a queste ombre dell'immaginazione quella sospensione volontaria dell'incredulità per il momento, che costituisce la fede poetica» (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, capitolo XIV, disponibile online: <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>, consultato in data 25/03/2025, trad. mia).

⁵⁷ A. Guglielmi, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, cit., p. 47.

dimensione artistica, destinata a essere valutata dalla posterità indipendentemente dai “rumori” prodotti dalla presenza pubblica di chi scrive. In tal senso, pur confermando il carattere strutturalmente autobiografico della poetica di Barbino, Busi rende impraticabili letture che mirino a ricondurre il personaggio a una trasposizione diretta dell’esperienza vissuta: il suo tasso di verità si colloca infatti interamente sul piano letterario, svincolato da pretese di verificabilità biografica e da qualsiasi riferimento a una realtà esterna all’opera. È proprio questa autonomia, secondo lo studioso, a conferire al personaggio una densità tale da consentirgli di misurarsi con le grandi figure della tradizione letteraria⁵⁸. Si tratta, inoltre, di una visione dello scrittore che va ben oltre le aspettative del lettore e si intreccia invece con la volontà di rappresentare, per intero, la propria interpretazione del mondo circostante, consumata giocoforza in una dimensione totalizzante di solitudine⁵⁹.

Un secondo punto a sfavore di un’interpretazione esclusivamente autobiografica riguarda, come vedremo, la presunta attendibilità del narratore. Il suo punto di vista non è necessariamente rispondente alla realtà, soprattutto perché connotato da atteggiamenti assimilabili a manifestazioni nevrotiche e da continui ripensamenti su ciò che si sta raccontando. Al contempo, sebbene sia possibile ricostruire per sommi capi la cronologia interna alla narrazione, sono quasi del tutto assenti precise marche temporali, a differenza di quelle spaziali che invece concorrono a delineare una specifica geografia esistenziale di Barbino⁶⁰. Infine, la scelta di indicare molti dei

⁵⁸ G. Barracco, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi*, cit., p. 183.

⁵⁹ «Piacere, dolore, desiderio, estasi, solitudine non esistono allo stato puro per lo scrittore. Se uno scrittore racconta la propria solitudine non è perché senta la necessità di esorcizzarla; è perché ha esplorato tutte le latitudini di gradimento che la solitudine riserva e non gli rimane che constatarne l’angustia, gli spigoli, le strozzature. Solo un uomo che l’abbia conosciuta e amata sa con certezza che la solitudine non basta, non può bastare; allora Busi parte alla ricerca di qualcosa che distingua la solitudine da questa sua consapevolezza finisce con l’incontrare la solitudine dei molti, la solitudine degli uomini che ne stanno alla larga come fosse uno spauracchio, che la esorcizzano in tutti i modi, che esagerano la solitudine in meglio o in peggio» (M. Cavalli, *Aldo Busi*, Fiesole, Cadmo, 2008, p. 22).

⁶⁰ Si noti che la spazialità è una dimensione fisica ma anche psicologica. A tal proposito, mi sembra pertinente la suggestione di Ammirati quando scrive che «lo spazio come protezione psicologica del personaggio sembra essere un concetto fondamentale, più che un tema, per lo scrittore. / In SSG, questo rapporto intimo che l’uomo instaura con l’esterno è paradigmatico. Il protagonista Barbino, è un vero e proprio pioniere di quest’esigenza, e seguendolo nella sua crescita [...] si potrebbe tracciare un

personaggi che incontriamo nel romanzo non con i loro nomi ma con soprannomi (ad esempio, l'insegnante di catechismo ritrovato a Parigi che dà anche il titolo a uno dei capitoli di *Seminario*, Comare Volpe)⁶¹ può essere interpretata come un ulteriore depistamento autoriale per evitare la corrispondenza tra finzione e realtà, confermando ulteriormente l'assenza di velleità autobiografiche in *Seminario*. Piuttosto, sembra più credibile pensare al riuso di materiale biografico, rifunzionalizzato nelle vesti di una cornice extraletteraria entro cui inserire la materia finzionale che contribuisce a fare del nostro romanzo un'opera di letteratura e non un semplice diario di viaggio del suo autore⁶². A riprova di ciò, in *Sodomie in corpo 11* (1988) Busi affermerà convintamente che «con *Seminario sulla gioventù* ce l'ho fatta a crearmi un'uscita di sicurezza per defilarmi fuori dall'autobiografia»⁶³.

Non bisogna dimenticare che le narrazioni di Busi – e in particolar modo *Seminario sulla gioventù* – vanno necessariamente lette (e interpretate) nel contesto storico-culturale in cui prendono forma, a causa della loro singolare contingenza fattuale⁶⁴ ed è per questo motivo che il riuso di materiale autobiografico è funzionale a una scrittura che, pur essendo finzionale e strettamente letteraria, si avvale della forza identitaria dello scrittore per interpretare tale contesto. Ne parla così ancora una volta Busi nel libro di viaggio *Aloha!!!!* (1998):

Ecco che ne ho fatto della mia intera vita: le ho dato le parole che tutta la massa degli altri corpi degli uomini e delle donne sentivano dentro tacendole per non agire mai e reagire sempre nel solito modo loro, umano, o andare a carretta di uno più coraggioso di loro. Ma

diagramma crescente di un'Esplosione verso l'esterno» (M. P. Ammirati, *Il vizio di scrivere*, cit., pp. 41-41).

⁶¹ Questo *modus operandi* è (curiosamente) riscontrabile perlopiù con i personaggi maschili: quelli femminili sono infatti quasi sempre associati al nome di battesimo, a partire dalla madre Maria, passando per Arlette, Suzanne, Geneviève etc.

⁶² A tal proposito, Maria Pia Ammirati parla efficacemente di «Bildungsroman» a pieno titolo «postmoderno» (cfr. M. P. Ammirati, *Il vizio di scrivere*, cit., p. 27).

⁶³ A. Busi, *Sodomie in corpo 11*, Milano, Mondadori, 1988, p. 20.

⁶⁴ Secondo Marco Cavalli «I romanzi di Busi raffigurano conflitti precisi tra uomini precisi, che acquistano una loro validità universale perché sono sentiti in una dimensione assolutamente storica, culturale, geopolitica, e non sono premuti a viva forza entro cornici astratte, astrattamente avveniristiche. I romanzi di Busi racchiudono in filigrana la storia dell'Italia repubblicana, dalla caduta del fascismo ai giorni nostri» (M. Cavalli, *Aldo Busi*, cit., p. 42).

esporsi in prima persona è il diritto di chiunque, perché chiunque ha una sua verità che a nessun altro può essere delegata. E allora perché gli umani si sottraggono così tanta vita tacendola o facendosi parlare, allorché le parole esatte di quel discorso le conoscono solo loro uno per uno? Disprezzarli? Compiangerli?⁶⁵

In questi termini, allora, Busi può essere definito a pieno titolo «un artista della modernità» – o sarà meglio dire della post-modernità –, una modernità che per Cavalli «consiste in un protendersi psichico verso il tempo dal quale ci si sente tagliati fuori proprio per il fatto di viverci dentro; è un anelito di coincidenza che presuppone un'insofferenza, una spaccatura, un divorzio, tra l'aria che tira e la sensibilità individuale che la respira»⁶⁶.

2.2. Profilo editoriale di *Seminario sulla gioventù*

Di fronte a una personalità così pervasiva e performativa come quella di Aldo Busi, il tentativo di restituirne criticamente i tratti distintivi impone una cautela metodologica. Più che ricorrere a categorie stabilizzanti, appare produttivo interrogare l'eccesso stesso come cifra costitutiva della sua scrittura: che si tratti di «un fenomeno da baraccone», di «un fuoriclasse del marketing» o di «un genio dell'autopromozione»⁶⁷, indubbiamente Busi si configura come uno degli autori più originali del Novecento letterario italiano. Il suo romanzo d'esordio presenta in questo senso notevoli elementi di interesse. Sul piano narratologico, la presunta coincidenza tra autore e narratore incrina l'assetto tradizionale del romanzo, mettendo in crisi la distinzione tra istanza autoriale e voce narrante e aprendo il testo a molteplici letture; sul versante tematico, emerge una radicale opposizione a ogni forma di normatività ideologica, accompagnata dalla costruzione di figure narrative che si collocano ai margini dei modelli dominanti.

⁶⁵ A. Busi, *Aloha!!!!*, Milano, Bompiani, 1999, p. 16.

⁶⁶ M. Cavalli, *Aldo Busi*, cit., p. 12.

⁶⁷ Ivi, p. 13.

Come ha osservato Giovanni Barracco, *Seminario sulla gioventù* può essere letto come una moderna riscrittura della tradizione picaresca, un percorso erratico attraverso un'Italia «negletta e provinciale», in cui i rapporti di forza regolano tanto le dinamiche sociali quanto quelle affettive. Al centro di questo universo si staglia la figura di Barbino, la cui *quête* non conduce tanto a un fine – al contrario di quanto ci si aspetterebbe da un romanzo di formazione – quanto a una progressiva presa di coscienza del proprio stare al mondo. La prosa, sorvegliata e insieme sperimentale, «con una lingua che muove un racconto di storie misteriose e avvincenti», affida il proprio senso al coinvolgimento attivo del lettore, chiamato a partecipare alla costruzione del significato. In questo processo di smascheramento continuo delle logiche che governano i personaggi secondari, il romanzo finisce per valorizzare la statura morale del protagonista, «riscattando ogni volta il senso della sua esperienza» attraverso il rifiuto di «ogni scambio e mercato, fisico, economico, di corpi, soldi, di vita, rivendicando la gratuità come principio cardine per mantenersi intatti e poter crescere liberamente»⁶⁸.

Per quanto concerne le questioni editoriali, *Seminario sulla gioventù*, che conta ben quattordici redazioni prima della sua pubblicazione definitiva⁶⁹, dal 1984 ha attraversato un complesso percorso di riscrittura, stratificandosi in una serie di stesure che ne testimoniano l'incessante tensione autoriflessiva. La versione aggiornata del 2003 e la successiva edizione Oscar Mondadori nel 2004 rappresentano solo le tappe più recenti di un processo di revisione che sembra voler suggellare una definitiva forma testuale, salvo poi riaprirsi a nuovi ripensamenti con l'edizione Rizzoli del 2021 edita per la Collana Biblioteca Universale (BUR)⁷⁰: questo continuo rimaneggiamento

⁶⁸ G. Barracco, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi*, cit., p. 181.

⁶⁹ «*Seminario sulla gioventù* è solo il primo romanzo dato alle stampe della mia opera di Letteratura, e niente si può capire e apprezzare di questo senza tenere conto degli altri che sono seguiti (alcuni dei quali sono stanti concepiti, e anche scritti, durante la ventennale stesura richiestami da *Seminario*, di cui, se ben ricordo, contai quattordici stesure da cima a fondo prima di considerarlo, per il momento, finito, e quindi degno di pubblicazione» (A. Busi, *Ce la farà mai l'Italia a essere al passo con Seminario sulla gioventù?*, in Id., *Seminario sulla gioventù*, Milano, Adelphi, 2003, p. 372).

⁷⁰ Nel nostro elaborato, si è scelto di utilizzare quest'ultima edizione: essa presenta circa 450 emendamenti, tra revisioni ortografiche e integrazioni *ex novo*, con l'esclusione di *Seminario sulla*

non è mai un semplice *maquillage* stilistico, ma piuttosto un'operazione di rifondazione narrativa, che risponde all'urgenza di riscrivere un'intera identità autoriale. L'approdo del *Seminario* alla collana Miti Mondadori nel 1996 ne sancisce lo statuto di «piccolo classico della letteratura italiana»⁷¹, mentre l'edizione Adelphi del 2003 si distingue per l'aggiunta di *Seminario sulla vecchiaia*, testo inedito che riprende le vicende di Barbino ormai adulto; l'ultima versione Mondadori del 2004, invece, priva di questo segmento ma arricchita da una nota in cui Busi stesso torna a riflettere sul proprio libro, ribadisce l'impressione di un romanzo mai concluso, sempre pronto a fornire inedite chiavi di lettura.

2.3. La mascolinità in *Seminario sulla gioventù*

Che resta di tutto il dolore che abbiamo creduto di soffrire da giovani? Niente, neppure una reminiscenza. Il peggio, una volta sperimentato, si riduce col tempo a un risolino di stupore, stupore di essercela tanto presa per così poco, e anch'io ho creduto fatale quanto si è poi rivelato letale solo per la noia che mi viene a pensarci. A pezzi o interi, non si continua a vivere ugualmente scissi? E le angosce di un tempo ci appaiono come mondi talmente lontani da noi, oggi, che ci sembra inverosimile aver potuto abitarli in passato.⁷²

Nelle prime righe di *Seminario sulla gioventù* già appare dominante il tema della scissione, fondativo di qualsiasi discorso sul genere e sulle costruzioni identitarie. La narrazione – che, come abbiamo già accennato, è autodiegetica per la maggior parte del romanzo – è qui eterodiegetica, una scelta suggestiva se associata alla consapevolezza che l'utilizzo della terza persona singolare è esclusiva del primo

vecchiaia e della nota autoriale, non dirimenti nell'ottica della prospettiva di genere qui adottata. Si registra tuttavia l'assenza di precise indicazioni filologiche che rivelino di quali emendamenti si tratti, a conferma della necessità di un lavoro critico che si dovrebbe invece muovere in tale direzione. La notizia delle integrazioni, infatti, non è corredata da alcuna testimonianza delle emendazioni effettivamente apportate, ma è rintracciabile esclusivamente sul sito web della casa editrice (cfr. <https://www.rizzolilibri.it/libri/seminario-sulla-gioventu/>, consultato in data 24/03/2025).

⁷¹ M. Cavalli, *Busi in corpo 11*, cit., p. 119.

⁷² A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, BUR Rizzoli, 2021, p. 11.

capitolo⁷³, quello dedicato all'infanzia e all'adolescenza del nostro protagonista. Con le parole di Ammirati,

SSG è un libro autobiografico in cui Erzählendes ich (io-narrante) e Erzähltes ich (io-narrato) coincidono, e dove [...] la "storia personale", una storia dolorosa, viene ancor prima di essere raccontata, purgata del suo dolore, dei suoi sentimenti, dall'autore protagonista. Il quale essendo maturato guarda oramai con benevolenza alle sue antiche vicissitudini, alla storia di Barbino che si ripete sulla carta; ed è vero che anche qui, in quei passaggi che dobbiamo immaginare essere stati veramente dolorosi, si sostituisce un velo d'ironia, alcune volte giocando ad un livello inferiore, di comicità. [...] nel romanzo sarà proprio questo senso di distacco estetico, che metterà in discussione la funzione autobiografica. [...] La prima parte della sua vita, la sua infanzia, diventa un luogo di non-riconoscimento: egli è stato Barbino ma appena ha potuto si è liberato di Barbino (per il resto del romanzo il suo nome non appare); la seconda parte della sua vita che vive oramai da protagonista, l'ha purgata di tutto "il dolore che abbiamo creduto di soffrire da giovani"⁷⁴.

Rifunzionalizzando alcune posizioni narratologiche introdotte da Dorrit Cohn in *Menti trasparenti*, possiamo constatare la prevalenza dell'eterodiegesi nel primo capitolo di *Seminario*, con l'apparizione nelle pagine conclusive di una forma di *monologo citato*, così definito perché determina «continuità testuale» con l'organizzazione diegetica delle pagine precedenti. Dal secondo capitolo, invece, sembrerebbe configurarsi il caso dell'*autonarrazione consonante*, con la presenza di «un narratore che tende a non intervenire e che si identifica con la versione passata del sé, rinunciando a ogni tipo di privilegio conoscitivo»⁷⁵. Sarà necessario adesso dimostrare la tenuta di tali affermazioni attraverso l'esame testuale, con il supporto dell'apparato critico narratologico di genere.

⁷³ Sarebbe auspicabile, in futuro, attenzione da parte della critica al passaggio dalla narrazione eterodiegetica del primo capitolo, che è forse anche il nucleo più autobiografico del romanzo, alla narrazione autodiegetica dei capitoli successivi. Per ragioni di spazio, in questo elaborato ci concentreremo sul primo capitolo, l'unico in cui appare un grado di narrazione eterodiegetica, a dispetto dell'omonimia tra il nome del capitolo e il suo protagonista.

⁷⁴ M. P. Ammirati, *Il vizio di scrivere*, cit., pp. 30-31.

⁷⁵ D. Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura di Gloria Scarfone, Roma, Carocci editore, 2025, p. 74.

Sin dall'*incipit* facciamo la conoscenza del nonno paterno, il vecchio Angelotto⁷⁶, e più generalmente del modello di mascolinità egemone, esibitamente virile, comune alla maggior parte dei personaggi maschili del *Seminario*. L'occasione per introdurre il personaggio è una polmonite che colpisce il fratello maggiore di Barbino, Dolfo, mettendo a rischio la sua vita: la madre, Maria in Cèlo, cercando di convincere il suocero di prestarle denaro per acquistare delle medicine e un calesse per raggiungere l'ospedale cittadino, si trova costretta a scegliere tra subire la violenza sessuale del vecchio Angelotto e la morte del figlio:

Suo suocero a quel tempo (mio padre era ancora "via in guerra" e lei e tutti gli altri parenti dipendevano dal vecchio Angelotto [...]) le disse chiaro e tondo che i figli che non ce la fanno da soli si lascia morire, e che se lei voleva i palanconi delle medicine e il calesse per andare in città a Brescia all'Ospedale dei Bambini, un modo c'era... Lei aveva supplicato il suocero, niente mani addosso, e lo aveva graffiato; Dolfo sembrava abbassare la testolina ogni istante di più. C'era anche la neve.

Il vecchio Angelotto in questo non era un violento, cioè con le donne. Non aveva la fretta di chi si accontenta. Deve averla guardata con quei suoi occhi dal gelido azzurro spento, e dolci di una dolcezza bastarda, leccandosi il baffo sinistro, aspettando che anche questa nuora, quella che delle due gli resisteva, si immolasse⁷⁷.

L'episodio citato mette in luce la determinazione di Maria nel tentativo di salvare il figlio, a fronte dell'assenza del marito – ufficialmente "via in guerra", ma con un virgolettato che solleva qualche dubbio – e dell'atteggiamento del suocero, interessato unicamente al soddisfacimento dei propri desideri sessuali. Si ripropone così un *topos* di genere ben codificato, in cui la cura è prerogativa delle soggettività femminili, mentre l'indifferenza (se non l'abuso) si configura come tratto distintivo delle figure maschili. Tutto ciò si risolve con il furto della bicicletta di Angelotto e la vendita di un coniglio di appartenenza della cognata, due gesti che costeranno caro⁷⁸:

⁷⁶ «[...] vecchio mica tanto se poi "se la faceva con tutte le donne di tutti" e tentava anche con le spose dei suoi figli, in guerra e no» (A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., p. 12).

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ «Era stata picchiata a sangue [Maria], dal vecchio Angelotto per la bicicletta e dalla cognata che vantava la proprietà del "coniglio di razza", e da allora lei i conigli li allevava solo per venderli agli altri e guai a nominarle la carne di coniglio, rabbrivida, le veniva il vomito. Non capiva come ci fosse

In generale, la configurazione della paternità in *Seminario*, tanto nel caso di Angelotto quanto in quello di Cèlo dalla Macina, il padre di Barbino, è connotata negativamente nelle sue accezioni più violente e non ha nulla a che vedere con un'immagine pacificata della genitorialità paterna. Busi gioca con le forme convenzionali dell'identità e, forte di un'educazione popolare, priva di sovrastrutture ideologiche ma carica di esperienza "sul campo", rovescia la predeterminazione dei ruoli imposti al maschile e al femminile. Quella di Barbino infatti è una mascolinità sin da subito connotata nella sua omosessualità e nel rifiuto della norma egemonica, come dimostra l'episodio in cui indossa gli abiti della madre:

Lucia, la femmina tanto sospirata, era nata un anno prima, all'osteria, di proprietà, del Dopolavoro di Montichiari, dalla quale, dopo appena quattro anni per la smania di Cèlo di rivenderla con licenza e tutto e guadagnarci una miseria [...] avevano fatto di nuovo sanmartino alla volta della frazione di Vighizzolo [...] e era Dolfo che badava a Lucia quando la madre era via al mercato del venerdì, e quel giorno Barbino, terzo figlio maschio, cinque anni, correva all'indirizzo del gancio dove pendeva la sua vestaglia, quella che lei teneva indosso da un giovedì all'altro e che si levava solo per sostituirla con quella della festa l'ora scarsa per andare a messa prima la domenica e il tempo al mercato del venerdì e che si rimetteva tale e quale verso le dieci di ogni ritorno senza neanche lavarla [...] e Barbino, staccata dal gancio con sacrale timore e infilatosi la vestaglia del suo sogno, con la capocchia abbrustolita di un fiammifero acceso e subito spento, sentendosi favorito dalla sorte per alcune ore di assenza di lei via al mercato di Montichiari e quindi della presenza della sua meravigliosa vestaglia piena degli odori più inebrianti del mondo in cui ora poteva infilarsi lui, si impiasticciava le guance di nei di bellezza e cominciava a annusare all'altezza delle ascelle come per calarsi nella parte con tutti i senti, e così conciato usciva in strada trascinandosi dietro una sedia e una coperta di lana tutta spinosa con su un'aquila, detta imperiale, che era l'unico trofeo di guerra del Cèlo⁷⁹.

La narrazione insiste su alcuni oggetti con una forte carica simbolica e sulla dimensione performativa dell'azione di Barbino: da un lato, la vestaglia della madre, impregnata di odori "inebrianti", diviene per il protagonista un elemento di fascinazione e desiderio, nonché un feticcio sensoriale attraverso cui esperire una soggettività non conforme a quella dominante; dall'altro, la coperta di lana con l'aquila

qualcuno che potesse mangiarli, i conigli, e specialmente d'angora, che si sacrificano per trasformarsi in medicine e conforto di una madre e salvezza di un figlio morente» (ivi, p. 14).

⁷⁹ Ivi, pp. 15-17.

imperiale, che appartiene al padre e risponde al simbolismo virile del fascismo, rappresenta una reliquia svuotata di senso. Il narratore, inoltre, non manca di sottolineare la natura parodica di tale oggetto (“era l’unico trofeo di guerra del Cèlo”), ottenuto peraltro in circostanze truffaldine⁸⁰, con l’allusione alla vacuità dei simboli identitari della mascolinità propriamente intesa, non corrispondenti a una reale adesione ai valori in cui si pretende di riconoscersi. In questo scenario, il travestimento non è soltanto un gesto sovversivo, ma anche l’emblema di una tensione tra modelli identitari inconciliabili, che lo stile busiano mette in scena con un’ironia corrosiva (d’altronde, quella di Barbino è la «voluttà di chi ce l’ha nel sangue di rompere e scuotere via ogni ceppo e catena»⁸¹).

Nel momento in cui indossa la vestaglia materna, Barbino non si limita a desiderare l’oggetto materno, ma ne assume le sembianze. Se nel modello freudiano il soggetto maschile è chiamato a rinunciare alla madre per identificarsi con il padre, qui accade il contrario, con la madre che diventa il modello di identificazione, mentre il padre viene aprioristicamente rifiutato. Del travestimento poi si torna a parlare significativamente nel terzo capitolo, *Impervie ouvertures*, durante una delle lunghe discussioni intrattenute a svariato titolo nel corso del romanzo con Arlette Jarre, la donna che ospita Barbino durante il soggiorno parigino⁸²:

Non c’è un solo scarto nella mia esistenza: tutto è terribilmente conseguente e centrato, calibrato, plasticamente lavorato e portato a termine e... dimenticato per passare a altro, alla prossima intuizione vitale, poetica. E politica. Voglio dire che istintivamente – nei confronti di quella vestaglia a fiorellini sbiaditi, appesa nel sottoscala con la damigiana della candeggina e il sacco della crusca per il maiale e i conigli – quando immersi per la prima volta la faccia in

⁸⁰ «[...] si seppe dopo anni da suoi ex commilitoni una volta diventati compagni di morra e di briscola scoperta... imboscandosi in una fureria perché “aveva saputo farsi voler bene dal capitano”, non aveva mai sentito fischiare niente nell’aria a parte le arie di operetta che in caserma si zufolava “tutto per suo conto” mentre strigliava gli stivali del buon capitano guardando fisso davanti a sé verso i muli, più utilizzati per lo stufato che altro, e i cannoni a riposo e comunque fuori uso, e verso quel suo Paese dei Campanelli... per non dire della cuccagna... che nessuno ha mai saputo dove fosse, forse neanche lui, che amava tanto la bella vita del dolce far niente» (ivi, p. 17).

⁸¹ Ivi, p. 18.

⁸² I dialoghi tra Barbino e Arlette sono da intendersi come cornici extradiegetiche entro le quali si sviluppa una significazione più ampia dei singoli temi di discussione presi in considerazione di volta in volta.

quella cotonina sudicia ma secca e cominciai a annusare estasiato, correre in strada e esibire il mio piacere fu tutt'uno. Era il mio contributo al rione, cioè che il proprio piacere va condiviso con tutto il mondo, altrimenti è un piacere orchietomico, un bel platano centenario senza palline, pardon, senza aerei coglioni... L'odore di quella vestaglia veniva centuplicato dallo sguardo attonito dei passanti e io godevo solo nell'istante in cui cominciavo la mia arringa gratuita, e dunque educatrice, alle folle. E non esagero se affermo che ero già, per quanto confusamente, consapevole che questa esposizione mi avrebbe causato dei guai, astio e persecuzione. Ma ciò non mi preoccupava, evidentemente: io dovevo godere pienamente, e questo puzzo non era così inebriante se aspirato segretamente nel sottoscala, diventava una puzza [...] Mettermi quella vestaglia significava senz'altro ricercare l'abbrivo di una sensualità superiore, quella che va di pari passo con la delizia di andare nudo per il mondo almeno d'estate⁸³.

Il godimento provocato dall'indossare la vestaglia della madre è amplificato dallo sguardo di chi passa nel rione ed è significativo che Barbino utilizzi a tal proposito l'espressione "esibire il piacere", a conferma della forte performatività celata in quello che può apparire un semplice *divertissement*. In un certo senso la scrittura, intesa come l'esibizione di sé mediante la pratica letteraria, può essere assimilata al godimento tratto dal travestimento: così come il gesto di vestire la vestaglia della madre viene *esibito* per lo sguardo altrui, con degli echi *voyeuristici*, allo stesso modo la selezione di materiale autobiografico – o comunque la presunzione che di materiale autobiografico si tratti – implica un processo di finzionalizzazione teso a compiacere tanto il gusto dei lettori quanto lo sguardo dello Scrittore, attraverso una modalità di rielaborazione che è espressione diretta dell'istanza autoriale.

Il rifiuto di Barbino della mascolinità e delle regole da essa implicate passa anche attraverso lo scontro con i rappresentanti di quella mascolinità nell'ordine simbolico familiare, cioè il padre e i fratelli più grandi: se la loro arma è la violenza, quella di Barbino è l'indipendenza, nonché la scrittura e l'anelito al nomadismo.

Tutto ciò che era vietato agli altri e dagli altri stessi lo calamitava: chissà cosa si nascondeva dentro il tabù. Lui voleva andare anche lì, era pasta della sua stessa pasta. Barbino desiderava annettere tutto ciò che riusciva a farsi pensare, e essere lui a decidere cosa e chi scartare già dalla sua piccola vita, e desiderava farglielo sapere a tutti che niente e nessuno l'avrebbe fermato, che non si sarebbe accontentato di sentire – di sentire solo in parte – come gli altri.

⁸³ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., p. 145.

[...] Vinceva la paura, si allenava a non avere paura di niente, Barbino. E intanto danzava per sé al cospetto del mondo nei paraggi. Aveva ritmo, voce, mosse, “faccia di tolla”. Sentiva il tempo. [...] Non aveva niente da imparare né dai suoi due fratelli infinitamente più grandi di lui né da suo padre. Li sentiva pericolosi, nefasti, puerili. Uomini. Non gli davano mai la benché minima informazione, solo ordini e sberle. Sapeva che doveva andare a sbatterci contro da uomo a uomo per trionfare su di loro in modo chiaro come il sole. Non era uno da accontentarsi di tramare nell’ombra⁸⁴.

Il rifiuto *tout court* del padre e dei fratelli, “pericolosi”, “nefasti” e “puerili” perché uomini, impone una frattura rispetto al modello virile tradizionale, espresso con la coercizione e l’imposizione gerarchica. In tal senso, Barbino non si limita a sovvertire il codice patriarcale, ma ambisce a riscrivere i termini del confronto, trasformando il suo corpo nel luogo di una completa ri-significazione: la danza, il ritmo, la voce, la “faccia di tolla”, possono essere interpretati come strumenti dell’*autoperformance* con cui il personaggio afferma la propria esistenza nel mondo. Si pensi al riferimento alla danza, evocativo di tradizioni performative solitamente associate al femminile (e, in una fase più recente, alla cultura queer), utilizzato in contrapposizione alla rigidità dell’immaginario maschile.

Se ci soffermiamo poi sugli aspetti preminentemente letterari, le stesse modalità formali adoperate dal narratore possono fornire altre tracce interpretative. Sul versante sintattico, l’accumulo di periodi coordinati e subordinati favorisce il flusso interiore e l’immedesimazione sensoriale da parte del lettore, giacché riproduce la difficoltà di contenere lo strabordare dell’io narrativo in forme fisse e predefinite; sul piano narratologico, risulta particolarmente efficace il contrasto tra eterodiegesi e la focalizzazione prevalentemente interna, al limite di un’onniscienza che è funzionale allo scrittore per raccontare di sé guardando il riflesso della propria immagine. Ancora nel primo capitolo, ad esempio, Barbino ricama un centrino intitolato *Gli otto nani*, ispirato alla celebre fiaba di Charles Perrault:

Barbino aveva ricalcato i sette di rito dal *Vittorioso* e poi, al posto di Biancaneve, aveva ricalcato un altro nano. Otto nani senza il fronzolo di una fata, di una donna, di una mamma,

⁸⁴ Ivi, pp. 22-23.

di un'isterica tuttofare, ecco, dovevano rappresentare per lui una specie di persona umana singola, una disubbidienza a fare il paio con una moglie, il contrario di una parte affidata a un uomo senza chiedere il suo parere insieme alla donna che gli farà da spalla a vita mettendogli al mondo in cambio bambini da picchiare. Eliminata Biancaneve, eliminata la Strega Cattiva, eliminò ogni Madonna, aureola, mani giunte, greppia e stella cometa. Gli angioletti li aveva sempre detestati, non furono un problema [...] Giù, defenestrati. Fatti cadere gli angeli, che cosa fare delle nuvolette su cui poggiavano le boccolute faccine di magnatortelli, a tradimento? Cadde di schianto anche il Cielo, sostituito da un arcobaleno. E finalmente raggiunse l'ideale ricalcato: un ragazzino che si rispecchiava dentro uno stagno e che da solo faceva per due.

Per far scorrere l'immagine riflessa, apportò una modifica: aprì lo stagno e lo trasformò in un ruscello, ricamò riccioli neri che andavano da tutte le parti sopra le onde blu, e una terza bocca rosa come se stesse per fluire fuori, oltre l'orlo dello stagno, fra le altre due, senza poter dire da quale delle due era partita e verso quale era diretta, e era sempre la stessa, neh. Quel centro non lo capì nessuno, e Barbino non lo spiegò. Lui, sì, che era uno e trino!⁸⁵

Il centrino riproduce allegoricamente la complessità dell'identità di Barbino, sì scissa, ma pur sempre indipendente e in un certo senso autoriflettente. *In primis*, si noti come Barbino sostituisce, ancora una volta in maniera provocatoria, le figure tradizionali della fiaba – Biancaneve, la Fata, la Strega cattiva – con immagini che rifiutano il modello dualistico e stereotipato del maschile e del femminile. Tale scelta, oltre a evidenziare una disubbidienza verso la tradizionale divisione dei ruoli, manifesta una critica esplicita al modello familiare dominante, in cui la figura del "compagno" è ridotta a un mero supporto subordinato. Inoltre, il passaggio in cui Barbino trasforma lo stagno in ruscello e ricama "riccioli neri" e "una terza bocca rosa", mostra come il processo di trasformazione identitaria avvenga attraverso la rielaborazione formale dell'immagine riflessa, che non risponde a logiche narrative lineari ma si apre a una molteplicità interpretativa. La frase "Lui, sì, che era uno e trino" richiama ambigualmente la dottrina trinitaria, ma al contempo la sovverte, proponendo una visione dell'identità che pur rimanendo unitaria si articola in molteplici sfaccettature: Barbino è uno nella sua interiorità, ma è trino nell'espressione di sé stesso.

A una prima ricognizione, dunque, *Seminario sulla gioventù* propone un tentativo di sovversione dell'ordinamento simbolico-valoriale dei generi: in senso stretto il mascolino egemone, incarnato innanzitutto dal padre Cèlo, dal nonno paterno

⁸⁵ Ivi, pp. 42-43.

Angelotto e più generalmente dalle figure maschili adulte, in senso traslato la mascolinità marginale di Barbino, particolarmente suggestiva perché «eletta a luogo di resistenza – spazio di possibilità e apertura radicale»⁸⁶. Non più un soggetto relegato all'ombra perché oppresso e di conseguenza condannato a perpetuare schemi millenari di dominanza e subalternità, in una rigida e claustrofobica ruota sociale; piuttosto, un'alternativa alla classica tipizzazione dell'eroe o dell'inetto e lontano dalle classificazioni normalizzanti.

Si pensi, ad esempio, restando ancora sul primo capitolo di *Seminario*, a questa lucida descrizione del concetto di virilità:

[...] la virilità era delicata, vulnerabile, una reliquia da non maneggiare in alcun modo a parte lasciarla nella teca di un retaggio innominabile. I maschi gli sembravano vesciche di asino gonfie di collera repressa per un destino più ancora briglia e morso di quello delle donne, e di interessi da dare e da avere e basta [...]. Gli uomini, i maschi insomma [...] non gli importava un fico secco di fare i vincitori anche da sconfitti, di fare il muso duro anche se avevano solo voglia di prendersi la testa fra le mani e piangere, che erano deboli, indeboliti, schiacciati, padroni, sì, del cielo e della terra, ma padroni respinti, padroni solo del loro silenzio imposto chissà da chi, chissà da quando, chissà perché. Non potevano ammetterlo. Avevano la lingua legata per principio. Quelli adulti bastonavano, picchiavano quelli piccoli se dicevano una parola in più, perché quelli piccoli dovevano imparare l'unico insegnamento fondamentale dei loro padri: tacere e ubbidire. Quelli deboli si rifacevano sui più deboli ancora. Barbino aveva deciso una volta per sempre che più le avrebbe prese, più avrebbe parlato e disubbidito. E con la sua lingua, servendosi del suo corpo per metterla al riparo. [...] Perciò sarebbe stato vicino alle donne per imparare – e non calcolò mai che avrebbe finito per desiderare solo chi, già lontano, è allontanato ancora di più, odioso, nemico: un uomo⁸⁷.

Tali considerazioni sono da leggere congiuntamente con quelle che seguono, in cui Barbino istituisce un ulteriore parallelo con la sfera del femminile:

Gli uomini gridavano o tacevano o, se non volevano dire niente, erano capaci di parlare per ore senza dire niente, per ammazzare il tempo e un'energia senza scopo, futile nelle membra, le donne invece dicevano magari il dritto per il rovescio ma andavano a segno, alludevano, staccavano fichi dai meli e facevano stracchini col latte di gallina e potevano scegliere fra il non dire per manifestare e spararla grossa per nascondere, e mettevano a frutto e mandavano a

⁸⁶ Per la citazione di bell hooks, cfr. cap. I, nota 87.

⁸⁷ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., pp. 36-37.

segno anche l'istante di ogni pausa. Il loro silenzio lo stordiva, quello degli uomini lo immalinconiva.

Le donne raccontavano le storie, gli uomini si raccontavano storie. Gli uomini avevano rinunciato per sempre a una felicità condivisa, le donne condividevano anche ciò che non avevano e che non avrebbero mai avuto. E Barbino lì nel mezzo, tra due fuochi - tra due fuochi fatui⁸⁸...

L'instabilità di Barbino, che si situa tra i due fuochi – *fatui* – rappresentativi dei generi e delle aspettative legate al maschile e al femminile, è indice della non volontà – o addirittura dell'impossibilità – di definirsi in una dimensione univoca, abbracciando invece lo spettro del *queer* nel senso etimologico della parola. Attenzione poi ai riferimenti simbolici, come nel caso della sfera semantica agreste associata alle donne: gli uomini ammazzano il tempo, le donne invece staccano i fichi dai meli e producono lo stracchino con il latte di gallina: detto altrimenti, se gli uomini sono dei fannulloni, sono in realtà le donne a portare avanti le proprie case e a farsi carico della cura familiare, in una sorta di configurazione matriarcale della vita di campagna e di provincia. Si tratta di una dinamica che favorisce – ed è mirata a “giustificare” – gli sfoghi di violenza, fisica e verbale, degli uomini nell'orizzonte culturale di Barbino.

2.4. L'invenzione del sé

«Invaginato»⁸⁹, «puttaniere incallito»⁹⁰, «sfruttatore di casa»⁹¹, «padre predatore»⁹², «schifosa marionetta scombinata di predicatore di buoni esempi senza mai averne dato uno»⁹³ e «bel maschio da monta italiano neorealista col fez»⁹⁴: queste sono solo alcune delle definizioni di Cèlo dalla Macina, il padre di Barbino, che rappresenta senz'altro una delle articolazioni più radicali della mascolinità in *Seminario sulla gioventù*. La

⁸⁸ Ivi, pp. 37-38.

⁸⁹ Ivi, p. 25.

⁹⁰ Ivi, p. 26.

⁹¹ Ivi, p. 33.

⁹² Ivi, p. 42.

⁹³ Ivi, p. 78.

⁹⁴ Ivi, p. 323.

proliferazione di epiteti qui riportata è esemplificativa di una scomposizione ironica e polemica del modello virile egemonico: pertanto l'analisi si concentrerà adesso sulla sezione conclusiva del primo capitolo, in cui Barbino rievoca un episodio di conflitto fisico con il padre, ormai indebolito dalla malattia, ed elabora una riflessione dolorosa e lucidissima sulla propria genealogia, muovendosi in direzione della decostruzione del legame filiale e del disinnescamento affettivo dell'autorità genitoriale:

(Nel 1930 Marcello, dunque, quando ha cominciato a parlare a mia madre, che ne aveva sedici, aveva diciassette anni e di nomignolo faceva el Negher... ha avuto diciassette anni anche mio padre, e quindi anche dieci, quattro, il primo vagito, nove mesi... come me!... [...] non mi ha mai detto niente di sé... a parte un accenno di sfuggita a certe pratiche "di sfogo" fra i soldati lui escluso... e che non credo sentisse il desiderio né il bisogno, dopo sposato, di tradire mia madre tanto si divoravano a letto, ma ci teneva molto all'opinione della gente e se in seguito ha fatto la piega di avere qualche avventura di casino sarà stato per non perdere la faccia con i suoi facoltosi compagni con la patente, in giro sulle loro automobili private e sui loro furgoni [...], perché si vantava di fare la bella vita sulla pelle dei suoi schiavi domestici in cattività anche di fronte a loro stessi, cioè a noi; malandato com'era, ancora sei mesi prima di morire, nel 1982, siccome gli avevo ripetuto che era stato un lazzarone e una sanguisuga e un poco di buono per tutta la vita, ha aperto con calma un cassetto e mi ha inseguito attorno al tavolo di cucina con la ranzina in pugno... sempre la stessa, un classico ricorrente nei consulti di famiglia.... Inciampando nelle sedie, tossendo catarro e raschiandosi in gola nello sforzo immagine di gridare, "Se anche ti accoppo, non ho più niente da perdere, io", e fui travolto dalla commiserazione più che dallo spavento, la paresi facciale che gli distorceva la bocca sbavante e l'occhio lacrimante in una smorfia di pagliaccio dolente, e travolto fui un po' anche dal bene che per lui rimpiangevo di non aver potuto provare un solo istante⁹⁵.

Si noti anzitutto l'utilizzo della prima persona singolare, introdotta dall'uso della parentesi tonda, che si chiuderà ben quattro pagine dopo: siamo all'interno di una lunga digressione extratestuale e autodiegetica, la cui ampiezza e struttura parentetica impone specifica attenzione non solo sul piano narratologico, ma anche per le implicazioni autoriali e metatestuali che essa sottintende. La compassione di Barbino per il padre ("ha avuto diciassette anni mio padre e quindi anche dieci, quattro, il primo vagito, nove mesi") si rovescia drammaticamente nella descrizione di quello spirito violento mai acquietatosi, con toni dal sapore quasi caricaturale. Non di meno,

⁹⁵ Ivi, pp. 75-76.

la memoria del nostro protagonista acquisisce ancora più significato se confrontata con l'analessi che la precede di qualche pagina;

Quando aveva insistito con suo padre che era inammissibile che, data l'epoca non per niente detta del boom, lui non fosse in grado di mantenerlo agli studi esattamente come non aveva fatto con Dolfo e come quindi, aggiunge, non avrebbe fatto neanche con Lucia perché "hai la schiena di vetro, te, fai il mestiere del michelasso, mangiare, bere e andare a spasso", Cèlo si tolse la cinghia dei pantaloni, lo incastrò sotto un tavolo e lo frustò dalla parte della fibbia finché non smise stremato⁹⁶.

La violenza è il codice che identifica il linguaggio, per così dire affettivo, instaurato tra Barbino e il padre. Lo sfasamento temporale tra i due ricordi – l'uno in chiave analettica, l'altro nel tempo presente della narrazione –, con il confluire dell'eterodiegesi in autodiegesi, contribuisce a istituire un confronto sull'evoluzione del travagliato rapporto tra i due, pressoché inesistente per tutta l'esistenza del padre e caratterizzato, nel "tramonto" della sua vita, dalla malinconia. L'immagine dell'anziano padre che, pur inciampando tra le sedie e senza fiato per l'eccesso di catarro, prova ad "accoppiare" il figlio ormai adulto, non incute timore, ma piuttosto presenta elementi riconducibili al *côté* grottesco, sia per il crudo realismo della scena, sia per la degradazione della sacralità paterna.

Questa rievocazione si traduce in un altro passaggio molto significativo del testo:

[...] quel mazzolino di bellezze che era stato [Cèlo] prima di sprecare sette anni a lustrare gli stivali a un colonnello⁹⁷ "per farsi volere bene" era diventato quel fascio definitivo di sterpi

⁹⁶ Ivi, p. 74.

⁹⁷ Preme sottolineare una coincidenza volutamente esibita nel riferimento al colonnello a cui Cèlo lustra gli stivali, come gesto di sottomissione, durante gli anni della leva militare: anche Barbino, infatti, stringe un interessante legame con un colonnello, Jacques Dreyfus, ironia della sorte all'interno di un bagno turco parigino. L'uomo sarà uno degli strumenti di cui Barbino si avvarrà per la sua scalata sociale, in cambio dell'accompagnamento di Barbino e successivamente di alcune cure necessarie per una paralisi facciale. In quest'occasione, il protagonista si ritroverà a pulire le feci del colonnello ormai incontinente («Oggi ho dovuto prenderlo di peso e metterlo sulla poltrona, dovevo proprio cambiargli le lenzuola, erano tutte piene di... e anche lui, l'ho lavato alla bell'e meglio, cioè come meglio non si è mai lavato neanche da solo. Non so, non ho provato il benché minimo schifo, era come se lavassi me vecchio e rincoglionito», ivi, p. 429): si noti che anche il nonno Angelotto finirà per diventare incontinente nel suo ultimo periodo di vita, lasciando «scagazzate da patriarca raschiate via anche per anni dopo la sua scomparsa» (ivi, p. 386). La metafora dell'umiliazione dell'incontinenza, specificamente riservata a due

secchi alla radice covatogli dal *destino*: da Mussolini nel mezzo, da Andreotti dopo e, agli albori della carriera di fallito incarognito, da suo padre stesso, il capostipite dei duci, il buon Angelotto braccio destro... squadrista, picchiatore, 'lo spaccaossa' addetto al razionamento dell'olio di ricino per un Ventennio... del podestà di Castenedolo; Cèlo era tutti loro, lo sbirciavo e vedevo la perversa chimera una e trina corrermi dietro per inglobare anche me o sacrificarmi, maciullarmi, il vecchio Negher imbruttito era la sintesi mostruosa di un giovane, di un uomo e di un bambino sempre più felicemente violentato man mano che cresceva il suo consenso di suddito con la stessa vocazione del tiranno dei suoi stupratori ideali: però, in cambio dell'attiva accettazione e fabbricazione della sua castrazione in corso, otteneva illimitata licenza di vendicarsi della sua sorte clonando, se ci fosse riuscito, destini di veri uomini suoi pari, affinché una certa ruota, la stessa ruota, continuasse a essere rotonda come il destino e a girare come da che mondo è mondo e l'uomo è vero o non è; e l'uomo vero era lui, un eunuco della Storia e della politica cui era concesso di esercitare l'arte del tiranno in piccolo, in famiglia, senza rischi e, per assurdo, senza testimoni, a parte me, trovando in un utero fecondato quei sudditi naturali che fuori casa difficilmente avrebbe messo sotto e in catene facendola franca⁹⁸.

Si tratta di un ritratto lucidissimo delle logiche sottese al dominio patriarcale e alla violenza simbolica del maschile egemonico, in uno schema che parte dall'ordine familiare e arriva sino alle strutture gerarchiche della società. Appare qui, in tutta la sua forza, l'imperativo del virilismo come espressione compiuta della mascolinità, nelle sue accezioni di dominanza e di subordinazione del soggetto minoritario. I riferimenti al fascismo e ad Andreotti non sono solo referenti temporali legati alla cronologia delle vicende raccontate, ma rispondono piuttosto a una precisa postura autoriale nei confronti di un tema (i cui legami con le strutture di potere nell'epoca contemporanea sono già stati chiariti nel capitolo precedente, in special modo con i riferimenti alla prospettiva foucaultiana) che mette in luce gli elementi strutturali di un discorso sulla paternità da estendere a dispositivi di potere riproducibili tanto nella sfera familiare (privata) quanto sociale (pubblica). Proprio per tali ragioni, Cèlo è "un eunuco della Storia e della politica", non solo nel senso metaforico di un uomo poco coraggioso o vigliacco, ma anche in quello etimologico di castrato⁹⁹, e pertanto è

figure liminari nel romanzo, appare quasi come il tentativo di Barbino di capovolgere drammaticamente schemi sociali simbolicamente predefiniti.

⁹⁸ Ivi, pp. 76-77.

⁹⁹ Una conferma di questa interpretazione arriva da una riflessione di Barbino, da leggere specularmente con l'associazione tra Cèlo e l'eunuco: «Il mondo mi esige perbenino, castrato, nostalgico e sentimentale,

destinato a ripetere ciclicamente il percorso di quanti, pur appartenendo agli strati più bassi della piramide gerarchica, aderiscono al modello (astratto) sul quale si fonda l'ordinamento dei generi della società contemporanea.

L'ineluttabilità di questo destino è rappresentata dalla "chimera una e trina" che nel ricordo insegue Barbino per inglobarlo. Il riferimento al mostro mitologico rinvia al già citato centrino *Gli otto nani*¹⁰⁰: in quell'occasione Barbino, compiaciuto della mancata comprensione del significato di quel particolare ricamo, esclama "Lui, sì, che era uno e trino!". Si tratta di una trovata dal sapore metaletterario, se consideriamo che l'affermazione viene fatta dal Barbino narratore eterodiegetico con riferimento allo stesso Barbino che di lì a poco diverrà narratore autodiegetico. Come ha giustamente sottolineato Cavalli, il capitolo *Barbino* «non è che il racconto in terza persona di un Narratore che parla in prima persona. Dal momento in cui si sdoppia nel Narratore, ovvero, a ben vedere, fin dal principio, Barbino smette di essere il protagonista della storia e ne diventa uno dei personaggi»¹⁰¹. L'invenzione chimerica di sé¹⁰², anticipata con il centrino e realizzatasi definitivamente nello scontro fisico – catartico – tra Barbino e l'anziano padre, è ormai conclusa: da questo momento, infatti, la narrazione si trasforma da eterodiegetico in autodiegetica. Il racconto prosegue così:

ma io voglio sempre essere una vertigine per lui: non sopporto di essere scocciato con retaggi che non mi riguardano più in questo preciso istante» (ivi, p. 102).

¹⁰⁰ Cfr. nota 85.

¹⁰¹ Cavalli, prendendo in esame anche i capitoli successivi e il caso specifico di *Diario di un barista*, una sorta di romanzo nel romanzo a tratti estraneo alle vicende degli altri capitoli, continua così il suo ragionamento: «"Impervie Ouvertures" e "Comare Volpe, lo Strabico e il Ciondolo" somigliano ai due lati di un ingresso presidiato da colonne. Queste colonne, "Barbino" e "Diario di un Barista", ci vengono presentate come due testi, uno orale e l'altro scritto, corrispondenti alle mitologie dell'infanzia e dell'adolescenza, età mitopoietiche e metamorfiche per eccellenza. Si tratta di racconti nel racconto, realtà intrinsecamente aliene rispetto alla dimensione del Narratore» (M. Cavalli, *Busi in corpo 11*, cit., p. 133). Sul *Diario di un barista* e sulle ricadute che tale capitolo ha dal punto di vista narratologico, cfr. altresì G. Barracco, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi*, cit., pp. 199-203.

¹⁰² «Pensare, e nemmeno sentire, non gli basta più, l'infinito della mente gli va già stretto, pensare tutto è solo un apprendistato, scegliere le parole, i gesti, dare forma a un'intuizione, a un'intenzione, a un desiderio, a una... volontà, sì, è il vero orizzonte di un uomo. Vivere fuori del suo chiuso nella testa. Lui è pronto per passare a un'azione. A un'invenzione. E ormai sta per compiere sette anni, sette come i nani» (A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., p. 60, corsivo mio).

[...] io ero la dimostrazione vivente che i suoi piani [del padre] erano falliti, l'avevo contestato sin da quando ho memoria e per questo mi ha massacrato di botte con qualsiasi pretesto, di mattina, di giorno, di sera, e perfino di notte già nella mia branda, preso a calci e a pugni in casa, per strada, se mi incontrava al cinema, ma io non cedeva, potevo resistere e patire senza fine e dopo cinque minuti che mi ero chiuso col catenaccio in qualche recesso a far prendere aria ai gonfiori e a slordarmi il naso sanguinante ero di nuovo fuori a testa alta, pronto alla prossima sfida, ero più duro di lui e di tutti, più duro perfino di me stesso, come se mi fossi inventato un Barbino di scorta¹⁰³.

In questo primo blocco traspare nitidamente la scissione identitaria che sostiene l'intero episodio: la violenza subita non produce una resa, ma una sorta di sdoppiamento (che si potrebbe definire difensivo) utile a reggere l'urto dell'abuso.

La scena dello scontro si carica poi di un'imprevista simmetria generazionale, che incrina la netta opposizione tra vittima e carnefice: «al terzo giro di tavolo», afferma Barbino, «in cucina fui invaso anche dalla stanchezza che doveva provare lui, io andavo per i trentaquattro anni e mio padre per i settanta e malgrado tutto eravamo così vivi e intelligenti, e lui ancora così feroce e crudele che forse accusava il primo sospetto della pantomima subentrata per ruggine all'impianto dell'autenticità»¹⁰⁴. Il riconoscimento della stanchezza del padre, dunque, introduce una prima, destabilizzante, apertura empatica. La ferocia di Cèlo non viene negata, ma viene inscritta in una comune esposizione alla fatica del corpo e del tempo, che di conseguenza depotenzia la "pantomima" dell'autorità patriarcale e ne rivela la componente più fragile.

È in questo punto che il testo introduce la tentazione, subito repressa, di una possibile pacificazione:

[...] e ora avrei voluto fermarmi per consolarlo, aiutarlo con una pacca sulla schiena a espettorare bene, dargli un bicchiere d'acqua, ero anche un bel po' scocciato dall'assurdità della situazione, però l'unico modo per farlo era girarmi e uccidere con la sua stessa ranzina quella schifosa marionetta scombinata di predicatore di buoni esempi senza mai averne dato uno e adesso pure incancrenito dai coglioni vizzi, legittima difesa, troppo tardi, ridicolo, non potevo distrarmi, dovevo correre attorno al tavolo più di lui e schivare il suo ultimo colpo di teatro [...], e intanto che correvo [...] fui scottato lievemente da un pensiero imprevisto, ancora

¹⁰³ Ivi, p. 77.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

tenebroso: vidi me e lui chiusi nella morsa di un arcobaleno sempre più sfatto nel suo centrino ricamato, non si distingueva la parte che lo cominciava da quella che lo finiva, inoltre, sembrava dirmi l'arcobaleno, questo è un ponte, traghettalo, ti conviene, adesso è malfermo, fra un attimo può essere crollato per sempre, se vuoi averne tu rendi un po' di giustizia e di pace anche a lui, al ragazzino el Negher che sarà stato anche lui, non deve essere stato il massimo dei complimenti essere chiamato el Negher nemmeno allora, chissà che bambino è stato, Cèlo¹⁰⁵.

La cura appare paradossalmente possibile solo attraverso l'annientamento simbolico della figura paterna, ridotta a essere una marionetta grottesca, mentre la violenza resta l'unico linguaggio condiviso, facendo proprio per questo da spia del fallimento della trasmissione normativa. La metafora dell'arcobaleno, qui esplicitamente nominato come ponte, introduce la possibilità di un attraversamento, che permette di riconfigurare Cèlo come soggetto a sua volta ferito, iscritto in una genealogia di violenza che precede Barbino e, in un certo senso, lo eccede. Questa apertura, tuttavia, non si risolve in una piena reciprocità affettiva, ma resta segnata da una mancanza strutturale:

[...] volevo vantare un'abbondanza di qualcosa di reciprocato anch'io, un'intensità data e ricevuta, ricambiata con tutto il cuore, eppure sentivo di averla avuta ma non riuscivo a individuarla, certo per egoismo, per miopia del carattere, perché non volevo rinunciare alla certezza e alla presunzione che il solo a avere sofferto fra me e lui ero io; avevo trentaquattro anni, ripeto, e ancora stavo cercando di dare un capo e una coda a migliaia di appunti trovati in una valigetta di lana tutta sgangherata, con qui e là un tirabacio trapunto di graziosi e sdrammatizzanti nontiscordardimé, la gratitudine che crepitava dai pro fiammeggianti dei contro in cenere mi si stampò nella mente a lettere di fuoco solo a funerale avvenuto: "Grazie, papà, per l'odio ricambiato".)¹⁰⁶.

Il ringraziamento conclusivo non riscatta il padre di Barbino, ma ne riconosce il carattere costitutivo del sé narrante, facendo sì che il narratore espliciti la scissione tra il ruolo di *agens* e di testimone con una sofisticata operazione narrativa che comporta programmaticamente l'inversione del punto di vista di chi legge: Cèlo non è soltanto il violento oppressore, ma soprattutto un soggetto a sua volta oppresso dal

¹⁰⁵ Ivi, pp. 77-78.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 78-79.

sistema di dominanza patriarcale. La differenza sostanziale è nella posizione di Barbino e nel suo continuo ribellarsi alle strutture normative: tale posizione, di smarginatura più che marginale rappresenta il vero punto di forza di *Seminario*, con una rappresentazione del tutto inedita delle mascolinità non conformi, solitamente relegate alle dimensioni dell'inefficienza e della non visibilità. Se è vero che, come sostiene Porciani a proposito della smarginatura ferrantiana, «una simile indicazione di *outsiderness* sembra offrire un modello fertile per l'esercizio di un punto di vista femminile dislocato, in grado di mettere in discussione lo *status quo* del *mainstream*»¹⁰⁷, una simile lettura può essere facilmente applicata anche alle mascolinità non egemoniche: nel nostro caso, ad esempio, Barbino, pur cosciente della propria posizione di subalternità, decide di spezzare le catene dell'oppressione non solo attraverso la fuga geografica, ma soprattutto grazie alla trasgressione delle convenzioni familiari – per esempio con il rifiuto del rispetto aprioristico nei confronti del padre – e sociali – si pensi alla performatività estremizzata dei propri gusti sessuali. Sebbene allora saremmo portati a parlare di antierocità, in realtà sarebbe preferibile parlare di un'eroicità *sui generis*, lontanissima dalla configurazione degli eroi tradizionali determinati dall'onniscienza degli Autori, se è vero «che per diventare un eroe a tutto tondo si [deve] prima passare da qui: dalla messa in scena della propria personalità davanti a fondali che cedono, papere, porte cieche, e incursioni in scena»¹⁰⁸.

La figura di Cèlo dalla Macina si presenta sin dall'inizio come parodia della funzione normativa: incapace di offrire orientamento simbolico, si riduce a grottesca incarnazione della virilità fallita, dissipatore di risorse, assente e irresponsabile. Paradossalmente, egli viene rappresentato come un significante senza funzione: è presente come corpo (la dimensione corporale acquisisce importanza nel momento in cui la narrazione insiste sulla vecchiaia), come retaggio patriarcale, ma non trasmette alcun valore normativo. Ciò che appare in crisi non è soltanto la figura del padre, ma

¹⁰⁷ Elena Porciani, *Sul margine del genere. Riflessioni su femminismo e scrittura delle donne*, in AA.VV., *Attraversare il margine. Su smarginature e marginalità del presente*, a cura di E. Porciani, Francesco Sielo, Firenze, Mucchi editore, 2024, p. 137.

¹⁰⁸ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, p. 101.

la possibilità stessa che l'autorità possa configurarsi come principio strutturante dell'identità. In tal senso, *Seminario sulla gioventù* esemplifica pienamente il paradigma dell'evaporazione del padre teorizzata da Lacan: l'autorità, da principio interiorizzato e normativo, si rivela per quello che è diventata in epoca postmoderna, cioè un dispositivo scenico, una performance inefficace, priva di fondamento simbolico. Non vi è più la trasmissione di valori né di leggi, ma solo una retorica svuotata, un simulacro della funzione paterna: il soggetto si ritrova quindi a costruire il proprio desiderio su traiettorie instabili, spesso frammentate, che spingono verso forme di godimento eccentriche, spesso provocatorie, che rifiutano l'ordine familiare e sociale.

2.5. Un «canarino intelligente», una «foglia di lattuga» e una «gabbia come tante altre»¹⁰⁹

Restano infine da analizzare tre fiabe ricche di significato metatestuale, narrate da Barbino durante alcuni dialoghi notturni con la già menzionata Arlette¹¹⁰. Più specificamente, ci riferiamo alla fiaba del canarino giallo, della foglia di lattuga e della gabbia: le storie, fortemente intrecciate tra di loro nonostante siano contenute in segmenti testuali differenti, rappresentano una forte incursione della voce autoriale nell'intreccio narrativo mediante l'uso di sottili reminiscenze autointerstuali.

Nel capitolo *Sabbie mobili*, dopo una travagliata cena a casa di Geneviève, Arlette prega Barbino di raccontargli la storia del canarino:

Sono un canarino e non è vero che sono stupido come uno della mia razza. Prima di tutto sono giallo, colore dell'intelligenza che si suppone nei gallinacci, poi canto e canto bene perché ho studiato la musicalità delle lodi. [...] Vestito di giallo e raggiando le note dalla mia ugola al di là della mia gabbia, chi resta insensibile alla mia presenza? La foglia di lattuga pende fresca e le ampolline dell'acqua e del miglio sono piene e rinnovate di frequente. Un canarino

¹⁰⁹ Ivi, pp. 328, 339, 378.

¹¹⁰ Trattandosi di una ricerca focalizzata su più romanzi, non sarà possibile approfondire in questa sede la significatività di personaggi come Arlette o Geneviève, nonostante le loro rappresentazioni propongano diversi temi su cui varrebbe la pena soffermarsi, primo tra tutti la transessualità di quest'ultima e il richiamo a una relazione lesbica con la stessa Arlette.

come me non ha paura di niente e si abitua a tutto. Del resto sono nato in gabbia e in gabbia ho continuato a vivere. Tranquillamente. Ci sono canarini che si lamentano tutto il giorno della loro gabbia. Quello che mi secca è che cantano come me e che non si saprà mai che lo stesso canto non nasce dalle stesse cause: io sono felice, loro no. Un canarino intelligente come me muore dove ha vissuto: in gabbia ben pasciuto. La mia gabbia è il mio ambiente naturale, e congeniale anche. Se per disgrazia si esce dalla gabbia e ci si perde, si muore molto prima non tanto per mancanza di miglio ma per nostalgia dell'alloggio. Ho visto canarini liberi e infelici volteggiare al di sopra della mia gabbia che cercavano di indottrinarsi su una cosa strana. Volevano convincermi a tentare la fuga, poveri stolti che poi si lasciavano cadere nel vuoto, rassegnati e vecchi anzitempo. E è questo che mi fa cantare di felicità: il fatto di conoscere tutte le amare peripezie dei canarini ribelli sfuggiti alla gabbia dei loro padroni perché capricciosi e megalomani, tutte le peripezie di concetti come "intensità" e "qualità" e "libertà" senza averle dovute sperimentare di persona. Ho il vantaggio di avere sofferto le esperienze dei miei simili grazie, diciamo, al sentito dire, di cui posso discorrere con cognizione di causa e con forbitezza, ma qui, al caldo, caro agli uomini, con il mio miglio, la mia foglia di lattuga, la mia bacinella d'acqua sempre rinnovata, sempre a portata di becco. E il mio canto è chiara melodia offerta a questo ordine che regna nel mondo così com'è, canto che perfeziono di ora in ora e di cui ho fatto lo scopo della mia esistenza¹¹¹.

L'isolamento del canarino, messo in scena attraverso una dettagliata personificazione, è vissuto con un forte senso di libertà. Dal suo punto di vista, la gabbia¹¹² è interiorizzata come spazio naturale di sicurezza e di ordine, mentre la libertà è problematizzata: gli uccelli che fuggono, infatti, finiscono per soccombere, incapaci di vivere in un mondo privo di confini definiti. In un certo senso, l'idea che la libertà non sia sinonimo di emancipazione, bensì di smarrimento, si ricollega alla complessità identitaria di Barbino e alle contraddizioni che lo abitano. La gabbia può essere allora interpretata come una metafora dell'ordine socioculturale in cui ogni soggetto si forma, ma anche della volontaria adesione a un ruolo che offre certezze e stabilità, seppure illusorie.

Successivamente a prendere voce è la foglia di lattuga:

¹¹¹ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., pp. 328-329.

¹¹² Quella della gabbia è una metafora particolarmente significativa anche nel campo dei *Women's Studies*: ad esempio, mi sembra calzante l'uso che ne fa la filosofa statunitense Marilyn Frye nel saggio *Oppression*, contenuto nel volume *The Politics of Reality*, dove utilizza l'analogia con la gabbia per esprimere la teoria dell'oppressione e spiegare le ragioni per le quali molte persone faticano a comprenderne le conseguenze, specie in riferimento alle questioni di genere. Per una maggiore contestualizzazione, cfr. M. Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Trumansburg, Crossing Press, 1983, con particolare riferimento alle pp. 4 e sgg.

Ascolta, Arlette. Evidentemente mi è molto difficile parlare di me perché non sono mai la stessa foglia di lattuga ma vengo cambiata ogni giorno e talvolta anche due. Siccome dipendo dalla mano che m'inserisce e dal becco che mi mangia, devo fare qualche sforzo per rincorrere la mia identità nel tempo, così fra incudine e martello come sono. Sono comunque verde, ma non sempre sono fresca. E l'importante è che non sia bagnata, altrimenti gli ingorgo il cannarozzo e si strozza. [...] Una foglia di insalata parla più volentieri degli altri che di se stessa, ma io non so attenermi a questa inclinazione naturale, sono diversa dalle mie compagne foglie di vita, di melo, di anguria. Sono conscia della mia dolcezza e della mia commestibilità, e mi piace parlarne. Perché c'è una sola cosa che riscatti il mio destino e rinnovi la mia lingua una volta recisa: parlare di me, sino a che non è intervenuta l'ultima beccata. L'autobiografia è la forma estrema della vita considerata come quid, un fenomeno che riguarda poco o niente le sue manifestazioni al dettaglio, l'autobiografia è sempre della specie sino a quel dato punto lì che uno la fa. Beccata e tormentata da uno stupido canarino che si nutre e si diverte sulla mia pelle, altra gioia non ho che risprofondare nel mio passato, quando ero ancora germoglio e facevo parte di un cespo. [...] Per questo posso inventarmi ogni passato a piacimento, crescere in un orto o sul ciglio di una strada. Quello che conta non è la cosiddetta causa e il cosiddetto effetto, ma la testura nervosa dei capillari che, dilatando il campo d'azione della linfa, riescono a creare un riflesso di metempsicosi trasmissibile dentro e fuori gli stretti tempi di un'unica esistenza. Ecco perché una foglia è sempre una foglia, sia che si tratti di piante diverse per ogni tipo di foglia, sia che questa foglia vera e propria venga beccata sino al picciolo compreso. In realtà sono sempre io, la stessa di prima per ogni foglia a venire¹¹³.

Innanzitutto, si presti attenzione al piccato riferimento nei confronti dell'autobiografia, che ci permette di avvalorare quanto già scritto nei paragrafi precedenti sulla presunta autofinzionalità di *Seminario sulla gioventù*. Lo ribadiamo, quello busiano è un autobiografismo del tutto particolare, profondamente influenzato dalla preponderanza dell'intreccio letterario rispetto alla semplice biografia dell'autore. La foglia di lattuga, inoltre, introduce una riflessione sullo statuto della soggettività e la sua consapevolezza di essere destinata alla distruzione si traduce nella costruzione di un'identità attraverso il racconto di sé. C'è qui l'istituzione di una forte allegoria con il senso della scrittura autobiografica busiana: Barbino, come la foglia di lattuga, costruisce sé stesso attraverso il racconto, modellandosi di volta in volta in base alle necessità della narrazione, all'interno di una poetica della finzione in cui l'identità si costruisce un passo alla volta.

¹¹³ Ivi, pp. 339-340.

Infine, l'ultima personificazione coinvolta riguarda proprio la gabbia, questa volta sotto forma di monologo interiore, mentre Barbino è di ritorno dal viaggio in Italia con il Colonnello per le sue cure presso Chamonix:

[...] guardando fuori dal finestrino [del treno] mi vengono incontro gabbiette con dentro canarini bianchi impagliati. Allora a alta voce mi racconterò l'ultima fiaba che contavo di dire a Arlette prima di scappare via quattro giorni fa: "Sono una gabbia come tante altre, né particolarmente bella né particolarmente brutta. Uno sciocco carino mi abita e lui né mi ama né mi odia, gli sono indifferente. Gli altri invece cercavano di fuggire a ogni occasione. Appesa sul soffitto di un modesto appartamento, anch'io ho un segno: diventare infinita e racchiudere fra le mie stanghette tutto l'universo [...]. Il mio chiodo è sproporzionato al peso che deve sopportare. Non mi conosco troppo bene, una gabbia non può mai fare il periplo di se stessa, sapere di quante assicelle e quanti metri di filo di ferro è fatta. Chi mi abita è sempre qualcuno meno importante di me, che a torto me ne vuole, perché io non imprigiono di proposito nessuno. Accado di essere. Io sono me stessa anche vuota, non ho bisogno di una presenza per sentirmi più o meno gabbia. L'aria entra e esce da me e il vento mi fa dondolare. Cosa può importarmi se è un merlo, un carino o un pappagallino a abitarmi? [...] Io, qui o là, ci sarò sempre. Credo talmente nella mia funzione, nella mia necessità, che se potessi esprimere un desiderio sarebbe questo: essere una gabbia in una gabbia [...]"¹¹⁴.

La personificazione della gabbia assume una valenza molto più astratta, quasi filosofica, rispetto alle altre due appena analizzate. Si tratta di un'esistenza che non dipende da ciò che contiene, a differenza del canarino e della foglia di lattuga, le cui esistenze necessitano l'uno di una gabbia per vivere, l'altra di qualcuno che la mangi. L'autonomia della gabbia rispetto ai suoi abitanti introduce allora un ulteriore livello di riflessione: se il canarino si è arreso al proprio spazio e la foglia di lattuga racconta sé stessa per darsi un senso, la gabbia è l'unico elemento che resta fisso al di là delle singole storie e che esiste a prescindere dalla ricerca della libertà e dalla costruzione identitaria. Allo stesso modo della gabbia, allora, possiamo istituire un parallelismo con la struttura stessa del romanzo: *Seminario sulla gioventù* è un libro che, come la gabbia, esiste indipendentemente dal suo protagonista e anzi lo contiene senza la

¹¹⁴ Ivi, pp. 377-378.

necessità di definirlo compiutamente; il romanzo assurge allora a strumento di ricomposizione di quella identità ritrovata da Barbino proprio attraverso la scrittura¹¹⁵.

Per tirare le somme, il trittico di fiabe funziona similmente alla digressione sul personaggio di Cèlo inserita tra parentesi nel primo capitolo con una narrazione autodiegetica. Entrambe infatti si presentano come cornici rivelatorie di elementi funzionali alla costruzione della soggettività di Barbino e utilizzano lo stesso espediente narratologico, nel primo caso attraverso l'inversione tra eterodiegesi e autodiegesi, nel secondo con la personificazione di tre elementi appartenenti a un'unica fiaba. Ci troviamo di fronte a delle cornici extraletterarie con una funzione non solo allegorica, ma soprattutto metanarrativa, che bene sintetizzano attraverso l'espedito della *mise en abyme* i motivi portanti del romanzo e facilitano una piena comprensione delle funzioni – interpretative, ma anche tematiche – del protagonista; non di meno, tali cornici presentano un alto grado di letterarietà, disseminate come sono di ornamenti retorici e di elementi di alta figuralità. Come suggerisce Giovanni Barracco, «Barbino traccia, in una favola ad alta voce, un ritratto di sé tanto fedele quanto sfuggente, la cui sostanza non è in ciò che si ritrae, bensì in quello che abita il suo soggetto»¹¹⁶; egli «sceglie di dissimularsi per non diventare il canarino di nessuna gabbia altrui – fingendo tuttavia di esserlo. Rotolare, cambiare e fuggire all'irretimento di una quiete sociale apparente è il suo fine [...]. Per questo la *Bildung* di Barbino [...] è la [...] maturazione di una coscienza, estranea e irriducibile a ogni normalizzazione etica da parte degli altri»¹¹⁷. Si potrebbe aggiungere che la dialettica tra costrizione e libertà, tra identità e narrazione, rivela il vero nodo epistemologico di *Seminario sulla gioventù*, che nella sua dimensione autofinzionale non mira tanto a ricostruire una storia personale, quanto a smascherare i meccanismi stessi della rappresentazione identitaria, attraverso una narrazione costruita principalmente come atto performativo

¹¹⁵ Già nel capitolo *Diario di un barista*, Barbino realizza «la sua intuizione principale, che a lui *un'identità è stata data*, e occorre solo ricomporla senza celarla o travestirla, travestendosi e celandosi dietro tutte le identità che si incontreranno» (G. Barracco, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi*, cit., p. 203).

¹¹⁶ Ivi, p. 210.

¹¹⁷ Ivi, p. 217.

e in un gioco di specchi in cui Barbino esiste solo nella misura in cui racconta sé stesso e chi lo circonda¹¹⁸.

Capiamo allora anche la valenza del personaggio del padre nella nostra lettura di genere: nella difficile operazione di costruire un'identità estranea a qualsiasi costruzione normativa, Barbino è costretto a rifiutare la figura paterna, che incarna il maschile egemonico rispondente alle strutture normative dell'ordine sociale borghese. Egli preferisce dissolversi in una molteplicità di figure, alla ricerca di un equilibrio pressoché impossibile, piuttosto che riconoscersi in un sistema di carattere oppressivo. La critica serrata al sistema familiare della provincia italiana degli anni Quaranta e Cinquanta, oltre che alla borghesia milanese e parigina degli anni Cinquanta e Sessanta – in questo passaggio possiamo ritrovare la persistenza di echi fortemente stendhaliani, con particolare riferimento al già citato *Il rosso e il nero* –, diventa altresì una critica ai codici della mascolinità egemonica. La formazione di Barbino, se così si può definire, non segue il percorso lineare dell'educazione sentimentale tradizionale, ma si sviluppa attraverso esperienze, fughe e dissimulazioni, riflettendo una più generale crisi dei paradigmi identitari in epoca postmoderna: detto altrimenti, le tracce postmoderne di *Seminario sulla gioventù* sono rintracciabili non solo nella selezione dei temi e nello sviluppo dell'intreccio, ma anche e soprattutto nell'idea stessa di narrazione autofinzionale: nessuno spazio per lo svolgimento lineare dell'azione, piuttosto frammenti da risignificare continuamente, in un sistema complessivo che sfugge a ogni forma di chiusura definitiva. In fondo, lo suggerisce anche Barbino:

¹¹⁸ Così Barracco: «Bramoso di conoscere, innamorato del potere del linguaggio e delle sue facoltà sovversive, evocative ed allusive, della sua stratificazione simbolica, Barbino è pronto a immolarsi sull'altare della verità, in nome della quale procede nell'esperienza del mondo, sacrificando la propria figura – l'idea che se ne può avere, che gli altri possono farsi di lui – per salvare la propria identità. [...] Barbino rifiuta di abdicare alla sua identità in cambio del simulacro di una personalità, del riflesso falsificato di un Io dalla pallida e tiepida autenticità, cominciando da subito a invertire la logica della società, basata sul ricatto, lo scambio materiale, la menzogna e l'apparenza [...]. Per non perdere se stesso, il personaggio rifiuta l'approdo alla maschera di un Io che soddisferebbe tutti ma impedirebbe la formazione di sé, e opponendosi all'incasellamento che vorrebbero fargli subire [...] rifiuta di adottare questo procedimento anche per coloro che sente vicini e che sono condannati da sempre a una casella codificata» (ivi, pp. 191-192).

Mi piace invadere con la mia presenza la vita di qualche persona, farne e disfarne l'esistenza, quasi sempre farne un'altra che non sappia più chi è quando io vengo a mancare, perché io non rivelo mai la parola d'ordine per sciogliere l'incanto. Come fare un pane a briciole e lasciarlo lì, a decomporsi sino a che il tempo non costringa le briciole a tendere l'una all'altra, a reimpastarsi, a ritrovare una qualsiasi unità. In qualche modo, perché si deve pur vivere con un "sé", con un "sé" a pezzi non si può. Questa forza immane messa in moto per ricondurre a un'unità i frammenti sparsi...¹¹⁹

¹¹⁹ A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., p. 321.

Capitolo IV.

Marginalità egemoniche: *Leggenda privata*

1. Michele Mari, uno scrittore *inattuale*

Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale (e insieme il metodo con cui anche la più semplice esperienza è assottigliata in pasta sfoglia verbale), ma l'ispirazione stessa, sì che nessuna interpretazione mi pare fuorviante come quella che ne riconduce l'opera a un intento salvifico, quasi la scrittura sia solo un surrogato della pratica psicoanalitica. Al contrario, è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi *diventano* quegli stessi demoni. Così, nelle loro pagine, quelle visioni, quegli stravolgimenti, quell'eccitazione verbale, quegli avvitamenti retorici, quelle torsioni espressive (insomma quell'altissima maniera) [...] sono [...] lo stile stesso del mostro (uno stile paradossalmente naturale). Questo significa che lo scrittore-ossesso parlerà della propria ossessione anche quando non ne fa un tema esplicito, anche in ambiti insospettati¹.

Così Michele Mari nella *Prefazione a I demoni e la pasta sfoglia*, un libro pubblicato nel 2010 che raccoglie alcuni dei maggiori testi critici dello scrittore milanese: gli "scrittori al servizio delle proprie nevrosi" sono quelli analizzati nel volume, da Landolfi a Gombrowicz, da Gadda a Celine, ma non sarà sfuggito il richiamo a un tratto distintivo della sua opera, cioè l'attenzione per le ossessioni e i feticci² che, non a caso, fanno da impalcatura ai suoi romanzi, da *Di bestia in bestia* al più recente *Locus desperatus* (2024).

Classe 1955, figlio del celebre designer Enzo Mari e della scrittrice e illustratrice Iela Mari, pseudonimo di Gabriela Ferrario, Michele Mari rappresenta, per dirla con le parole di Giorgio Manganelli, "un caso letterario unico"³ in Italia. Autore di diciotto opere di narrativa, due raccolte poetiche, numerosi saggi critici, Mari ha inoltre

¹ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro, 2010, p. 17.

² «Nessun genio senza malinconia, nessuna malinconia senza ossessione, nessuna ossessione senza misantropia, nessuna misantropia senza masochismo» (M. Mari, *Manieristi e irregolari del Cinquecento*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2004, p. XVI).

³ Viene qui riportata una definizione di Giorgio Manganelli utilizzata in prima battuta sul quotidiano «Il Messaggero» e rintracciabile oggi nella quarta di copertina de *La stiva e l'abisso* (cfr. M. Mari, *La stiva e l'abisso*, Torino, Einaudi, 2002).

tradotto e curato opere di autori come Stevenson, Wells, Crane, London, Orwell e Steinbeck⁴. È lui stesso a chiarire le ragioni di una tale prolificità: la scrittura, dichiara, rappresenta «innanzi tutto un'esigenza fisiologica (ho la netta percezione di aver incominciato a scrivere da ragazzino proprio per risarcirmi energeticamente di una vita troppo compressa e repressa, troppo solitaria e reclusa); in secondo luogo è un principio di organizzazione formale o in altre parole il tentativo di illuminare il caos tenebroso dell'esistenza»⁵. Un'affermazione che riecheggia quanto espresso in un'altra occasione, nella quale Mari introduce un tema centrale per la nostra ricerca: la pervasività dell'elemento autobiografico all'interno della sua produzione. Intervistato da Andrea Coccia nel 2010, lo scrittore, a una domanda sulle ragioni della frequente adozione della prima persona narrante, risponde che nella quasi totalità dei suoi racconti e romanzi è rintracciabile «un riferimento biografico molto profondo, direi quasi autobiopsichico», segnato da «un carattere di visceralità, di continuità con la mia vita»⁶.

Quanto invece alla coincidenza onomastica tra l'autore e alcuni dei suoi narratori autodiegetici – come il Michele del racconto *Euridice aveva un cane*, che dà anche il titolo all'omonima raccolta del 1993 –, Mari si esprime in questi termini:

⁴ Si riportano qui le opere di narrativa pubblicate da Michele Mari con l'indicazione della casa editrice originaria e dell'anno di pubblicazione: *Di bestia in bestia* (Longanesi, 1989; nuova ed. riveduta, Einaudi, 2013); *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (Longanesi, 1990); *La stiva e l'abisso* (Bompiani, 1992); *Euridice aveva un cane* (Bompiani, 1993); *Filologia dell'anfibio. Diario militare* (Bompiani, 1995); *Tu, sanguinosa infanzia* (Mondadori, 1997); *Rondini sul filo* (Mondadori, 1999); *Tutto il ferro della torre Eiffel* (Einaudi, 2002); *Verderame* (Einaudi, 2007); *Milano fantasma* (con illustrazioni di Velasco Vitali, EDT, 2008); *Rosso Floyd* (Einaudi, 2010); *Fantasmagonia* (Einaudi, 2012); *Roderick Duddle* (Einaudi, 2014); *Asterusher. Autobiografia per feticci* (fotografie di Francesco Pernigo, Corraini, 2015; ed. accresciuta nel 2019); *Sogni* (disegni di Gianfranco Baruchello, Humboldt, 2017); *Leggenda privata* (Einaudi, 2017); *Le maestose rovine di Sferopoli* (Einaudi, 2021); *Locus desperatus* (Einaudi, 2024).

⁵ La citazione è tratta da un'intervista rilasciata ad Aida Zoppetti disponibile online al link <https://www.carmillaonline.com/2003/07/24/i-vampiri-e-i-nani-di-michele-mari/> (consultato in data 11/06/2025).

⁶ Andrea Coccia, *Intervista a Michele Mari*, in «El Aleph», n. 12, 2010, p. 23. Sulla stessa questione, nel già citato *I demoni e la pasta sfoglia*, Mari aggiunge che «raccontare una storia [...] è davvero un'opera di contaminazione fra l'innominabile guazzo dell'io da una parte, e la vita, la morte, la natura, la storia, la società dall'altra» (M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 132), sottolineando ancora una volta l'imprescindibile binomio finzione romanzesca/verità autobiografica nei suoi racconti e romanzi.

[...] mi è venuto quasi una specie di gusto provocatorio, perché in fondo se la letteratura è un acido così potente da poter sciogliere tutto, allora può fondere anche i nomi propri. Molti critici per questo fatto mi hanno messo nei loro articoli in compagnia di autori come Walter Siti, in categorie intitolate all'autofiction, categorie alle quali io non avevo mai pensato da un punto di vista teorico, narratologico.

Sarà perché ho sempre sentito la scrittura come un corpo a corpo con la mia vita che ad un certo punto mi è sembrata la cosa più naturale e più onesta del mondo usare direttamente il mio nome. Se il lettore vuole entrare nel mio mondo, io gli spalanco le porte, dopo di che è lui che ci si deve ritrovare⁷.

Non stupisce la volontà degli Accademici nelle prime, memorabili, pagine di *Leggenda privata*, di «spassarsela nella *fiction* ma senza perdere il *bio*, [...] sbizzarrirsi nel cielo infiocchettando volute ma alla fine, in qualche modo, riconvergere nell'innominabile guazzo, la bioscopia»⁸. Il riferimento alla biografia del sé – anzi, all'autobiografia – è un punto su cui torneremo più avanti, ma che già a quest'altezza si rivela essenziale per delineare la complessa poetica dello scrittore milanese. *Leggenda privata* propone infatti una interessante commistione di moderno e antimoderno⁹, innestando in una struttura fortemente tradizionale, debitrice del romanzo sette-ottocentesco di ascendenza gotica e *noir*, una sostanza romanzesca anticonvenzionale, grazie alla continua ibridazione tra gli statuti della *fiction* e della *non fiction*. Più generalmente, in Mari «l'anticlassicismo, proprio di ogni esperienza espressionistica, convive con una forte componente classicistica».

In *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti* (2019), Carlo Mazza Galanti insiste sulla «dimensione intimistica e autobiografico-sentimentale (con tutto il suo corredo di ossessioni)» che accomuna i due scrittori, da lui definiti «gli involontari pionieri dell'“autofinzione” all'italiana»¹⁰. Nel caso di Mari, il “corredo di ossessioni” evocato da Mazza Galanti si concretizza in una serie di dispositivi narrativi

⁷ A. Coccia, *Intervista a Michele Mari*, cit., p. 27.

⁸ M. Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 11.

⁹ Lucilla Pizzoli, Danilo Poggiogalli, *Il caos ordinato della prosa di Michele Mari*, in Valeria Della Valle (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa contemporanea dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum Fax, 1997, pp. 141-142.

¹⁰ Carlo Mazza Galanti (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, minimum fax, 2019, p. 10.

ricorrenti – i grumo-nodi affrontati esplicitamente in *Leggenda privata* – tra cui il doppio, la bestialità e il soprannaturale, che si intrecciano profondamente con la dimensione autobiografica, quasi come «una sorta di reazione, d’insofferenza»¹¹ a un’infanzia e un’adolescenza “mortificate”¹² dalla lettura e dalla vita nei libri. Sotto questo profilo, la pratica autofinzionale in Mari può essere letta come una forma di riappropriazione simbolica degli atti mancati del passato che, trasfigurati dal *maquillage* stilistico proprio di ogni opera artistica, acquisiscono nuovi significati e possibilità interpretative¹³. Detto altrimenti, la *retorizzazione* del trauma diventa un meccanismo di difesa: protegge lo scrittore dai suoi demoni interiori e, al tempo stesso, ne alimenta la forza creativa¹⁴.

In un saggio del 2019, Valentina Sturli individua «quattro grandi, peraltro evidenti, vertici tematici» attorno a cui ruota l’universo narrativo di Mari: «il soprannaturale mostruoso, l’infanzia, la letteratura, gli oggetti feticcio»¹⁵. In particolare, la studiosa si sofferma sul primo, osservando come il soprannaturale in Mari sia «mostruoso, di una mostruosità tuttavia consueta e casalinga: i mostri sono

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² «Invece di vivere mi mortificavo chiudendomi in biblioteca [...]. Ho passato anni della mia vita a mettere insieme le giornate all’Ambrosiana, alla Trivulziana e alla Braidense. In questi tre luoghi ho passato tutta la mia giovinezza. Oggi se metto piede in una di quelle tre sale mi sento male, vedo orde di fantasmi che mi risucchiano perché vedo la mia giovinezza, sicuramente ben impiegata dal punto di vista della formazione culturale, però anche massacrata» (*ibidem*).

¹³ In un’intervista rilasciata a Luigi Mascheroni pochi mesi prima della pubblicazione di *Leggenda privata*, Mari dichiarava che «la letteratura pura, quella che lascia da parte l’impegno e si abbandona alle proprie ossessioni, è la più alta»; inoltre, interrogato su quale fosse la sua ossessione, rispondeva così: «Quella di vivere la vita come un lutto continuo rispetto alla mia infanzia, per la quale ho un assillo nostalgico, nevrotico. Ma non perché era un’età d’oro, anzi: è stata piena di traumi e di lutti. Ma perché è stata la cosa più significativa che ho vissuto» (Luigi Mascheroni, “La vera letteratura vive di ossessioni. La mia? È l’infanzia”, in «il Giornale», 26 marzo 2017; disponibile online: <https://www.ilgiornale.it/news/vera-letteratura-vive-ossessioni-mia-linfanzia-1379224.html>, consultato in data 12/06/2025).

¹⁴ «Non voglio fare del facile psicologismo, ma avendo tanti palpiti, tante ansie, essendo sempre cresciuto col batticuore, avendo sempre fatto tutto in modo nevrotico, pieno di tic, pieno di rituali compulsivi, sempre con l’ansia da prestazione, sempre sotto stress, in qualche modo dovevo tirar fuori tutti questi malesseri. Li smaltivo retorizzandoli: proiettandoli in una dimensione che fosse affabulabile, narrabile, anche ludica. In questo modo sono riuscito a non avere paura dei mostri» (C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 38).

¹⁵ Valentina Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, in Marco Malvestio, V. Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all’inizio del nuovo millennio*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 85.

quelli che da bambini ci fissavano dalle copertine dei giornalotti, sono i blob e gli ultracorpi, le donne coi buchi neri a posto degli occhi [...]. Sono cioè le mostruosità con cui tutti abbiamo avuto a che fare in quanto forma diffusa e consueta dei terrori infantili nella narrazione collettiva delle leggende e dei racconti dell'orrore».¹⁶ La mostruosità, dunque, sembra essere radicata nell'ordinario e nel quotidiano, soprattutto nel vissuto infantile, e assume la funzione di elemento perturbante (*l'Unheimlich* di freudiana memoria) capace di riattivare, nella finzione letteraria, nuclei traumatici irrisolti.

Si muove in una simile direzione Roberta Coglitore, che nello stesso anno ha dedicato a *Leggenda privata* un'analisi centrata sulle strategie autofinzionali. La studiosa sottolinea come Mari metta in scena, in forma allegorica e paradossale, le contraddizioni costitutive del genere autobiografico, che infatti vengono affrontate nel romanzo in termini polemici e ironici: l'autobiografia come imposizione, la confessione come violenza, la verità come pretesa voyeuristica. Secondo Coglitore, «sebbene Mari [...] sembri adottare esplicitamente le forme della scrittura autobiografica, ne esibisc[e] più che altro i limiti, le difficoltà, l'impossibilità, per indicare invece un approdo verso una complessa strategia autofinzionale, seppure mai citata»¹⁷. Il neologismo di Mari *autobiopsicopognosografia*¹⁸ – ironica parodizzazione del lessico clinico-scientifico – disvela proprio questa tensione: l'autofinzione si configura come risposta narrativa a una soggettività traumatizzata e in crisi, appunto *frammentata*¹⁹.

Quanto più materia autobiografica viene trasfigurata in finzione, tanto più essa consente di cristallizzare e interrogare forme rappresentative della mascolinità e schemi simbolici di genere che, proprio in quanto irrisolti, meritano un'indagine critica

¹⁶ Ivi, pp. 86-87.

¹⁷ Cfr. Roberta Coglitore, *Strategie autofinzionali in Leggenda privata di Michele Mari*, in «Between», IX, n. 18, 2019 (disponibile online: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3768>, consultato in data 16/06/25).

¹⁸ «[...] ecco il senso che mi permetterei di contestare, scusate, un piccolo sforzo di fantasia e contestatelo con me, ecco, impostare la propria vita come l'uomo-uccello di Leonardo solo per svolazzare nel cielo gramo dell'*autobiopsicopognosografia*, che tristezza» (M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 11, corsivo mio).

¹⁹ L'allusione è alla frammentazione del soggetto contemporaneo, di cui si è già discusso nel terzo capitolo di questa tesi (in particolare cfr. nota 34).

approfondita. In questa prospettiva, riprendendo una felice suggestione di Franca Sinopoli, si può leggere *Leggenda privata* (tenendo conto anche del resto della produzione narrativa di Mari) come un «attivatore di memoria letteraria e culturale»²⁰ da cui prendere le mosse per elaborare delle ipotesi *gendered* più ampie, che mettano in discussione la costruzione letteraria della mascolinità e i dispositivi simbolici che la sostengono. Benché ad una prima lettura le *questioni di genere*, per citare provocatoriamente il celebre volume di Judith Butler, sembrino estranee all'orizzonte interpretativo di *Leggenda privata*, esse sono in realtà implicite già nella decisione di affrontare i "fantasmi del passato" attraverso la messa in discussione dei rapporti parentali. E se Mari ha più volte rivendicato l'*inattualità*²¹ della sua opera, dichiarandone l'estraneità a qualsiasi lettura di tipo sociologico o culturale, resta comunque evidente la portata delle implicazioni simbolico-valoriali delle rappresentazioni dei suoi personaggi che, per quanto finzionali, si radicano in esperienze autobiografiche e si prestano a un'estensione al contesto extra-testuale.

In tal senso, Michele Mari è già di per sé uno scrittore consapevolmente marginale, tanto per l'apparente anacronismo dello stile, quanto per il sistematico rifiuto di letture semplificanti che riconducano l'opera ai temi dominanti della contemporaneità.

²⁰ Franca Sinopoli, *Passages della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari*, in Jean Bessière, F. Sinopoli (a cura di), *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie. Historie, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Roma, Bulzoni editore, 2005, p. 125.

²¹ Così Mari in un'intervista del 2002 a cura di Valeria Merola: «Nei miei libri non mi confronto mai direttamente con la storia, sono uno scrittore inattuale. Nei miei romanzi l'ambientazione è semmai metastorica, quindi puramente letteraria» (la citazione è in Ivi, p. 127). Ancora Mazza Galanti, nell'unica monografia a oggi scritta su Mari, aggiunge: «Michele Mari, assumendo pienamente la propria inattualità e facendone un ingrediente fondamentale della propria ricetta poetica, ha rinunciato una volta per tutte a qualsiasi tentativo di confrontarsi con la contemporaneità sul suo terreno specifico. [...] La sua scrittura resta provocatoriamente radicata nella dimensione del testo, nella combinatoria lineare dei segni alfabetici, nello spazio mentale libresco-letterario» (C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 19). Una posizione, peraltro, già anticipata da Giorgio Bàrberi Squarotti, quando con lungimiranza scriveva: «Scrivendo nel modo più nobile ed elevato, accettando i modi di una letterarietà antica, rimettendo in auge anche i vezzi lessicali, grammaticali e sintattici della tradizione più aulica, Mari segnala decisamente il distacco radicale dalle consuetudini formali e strutturali del romanzo contemporaneo, gli ridà sublimità, ma, al tempo stesso, rende conto della propria consapevolezza che soltanto giocando tutte le carte sulla coscienza colta della letteratura, non riducibile al quotidiano e alla comunicazione di massa, ha ancora un senso il genere narrativo» (G. Bàrberi Squarotti, *La narrativa*, in Id. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana, V, Il secondo Ottocento e il Novecento*, 2 voll., Torino, UTET, vol. 2, 2003, pp. 1734-1735).

Eppure, a ben vedere, lo scrittore decostruisce le strutture narrative della tradizione con modalità non dissimili da quelle tipiche del postmodernismo (pastiche, ironia, riuso intertestuale di fonti classiche etc.)²². È perciò necessario adottare un approccio critico che sappia intrecciare dimensione testuale e contesto extratestuale, come peraltro è stato già proposto in riferimento alla figura di Aldo Busi. Tuttavia, mentre la marginalità di Busi si fonda su una sessualità polimorfa e apertamente provocatoria, quella di Mari sembra piuttosto riconducibile a una identità votata alla minorità: non tanto un rifiuto esplicito del modello virile egemone, quanto un suo introiettamento, che si traduce in una subordinazione nei confronti del maschile e in goffi tentativi di dominanza nei confronti del femminile.

2. *Leggenda privata*: «isshgioman'zo con cui ti chonsgedi»

2.1. Grumi irrisolti: Enzo Mari

«Strano libro, il nuovo di Michele Mari, intitolato *Leggenda privata* [...]. Probabilmente il suo migliore. In apparenza si regge su una associazione brillante e inconsueta: nel profondo racconta una scissione violenta, dolorosa. Il tema del doppio, che è tipico di Mari, si apre in *Leggenda privata* a una schiera di antitesi; le simmetrie e le dissociazioni che questo autore ama accumulare rivelano stavolta, e meglio che mai,

²² Occorre però precisare che Mari si è sempre dissociato da chi, nel corso degli ultimi decenni, lo ha etichettato come scrittore postmoderno. Non è un mistero, ad esempio, la sua avversione per alcuni scrittori rappresentativi del postmodernismo americano («Se parli con i giovani scrittori sono tutti per Faulkner o hanno il mito di autori per me illeggibili come Foster Wallace, Pynchon, DeLillo. Ma qui ho sempre riconosciuto una mia inadeguatezza», C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 25) e la predilezione per la letteratura di autore («Ricordo tuttora le letture di Poe o di Hoffman, di Melville, di Stevenson o di London come letture entusiasmanti, commoventi e fondative. [...] Io sono piuttosto mimetico, camaleontico, mi piace rifare la voce dei libri che mi sono entrati, che mi hanno contagiato», Ivi, p. 34). Come si è già sostenuto nelle pagine precedenti, quella di postmoderno è una macrocategoria che, per propria natura, non ambisce a definizioni univoche e generalizzanti, quasi si trattasse di un blocco monolitico, ma piuttosto si presenta come indicatore generico di appartenenza a una temperie culturale profondamente magmatica. Al contempo, per una sistematizzazione di massima, mi sembra che per Mari si possa accettare, seppur con qualche cautela, la classificazione postmodernista.

la disarmonia primaria che le origina»²³: così Gianluigi Simonetti in una recensione apparsa nel 2017 sul blog “Le parole e le cose”. Più recentemente, Bernardo De Luca ha parlato di «uno dei migliori romanzi del primo ventennio del Duemila. [...] un’opera dalla natura peculiare, che contamina diversi generi in maniera originale, ponendo il lettore in una posizione di indecidibilità definitoria rispetto all’oggetto letterario che ha fra le mani»²⁴. Senza soffermarci ulteriormente sulla ricezione critica di *Leggenda privata*, ciò che qui preme evidenziare sono due elementi messi in luce dai due studiosi: da un lato, la “stranezza” del romanzo; dall’altro, l’“indecidibilità definitoria” della sua materia narrativa. Entrambe le caratteristiche hanno concorso a determinarne il successo, tanto sul piano della critica quanto in termini di pubblico.

In *Leggenda privata*, Michele Mari assume simultaneamente il ruolo di autore, narratore e personaggio, all’interno di un romanzo che si configura come un ultimo, estremo congedo, quello dell’autobiografia, «isshgioman’zo con cui ti chonsgedi»²⁵, nato dalla diretta sollecitazione dell’Accademia di Sopra e dell’Accademia dei Ciechi della Cantina. Le due entità allegoriche rappresentano, rispettivamente, le istanze coercitive della verità letteraria – incarnate dalla critica e dal pubblico – e le angosce più profonde legate ai ricordi rimossi o *repressi*²⁶ dell’infanzia e dell’adolescenza, con particolare riferimento agli anni preadolescenziali e alle estati passate nella casa dei

²³ Gianluigi Simonetti, *Leggenda privata di Michele Mari*, in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 29 agosto 2017 (disponibile online: <https://www.leparoleelecose.it/la-leggenda-privata-di-michele-mari-2/>, consultato in data 13/06/2025).

²⁴ Bernardo De Luca, *Un romanzo de-familiare: dispositivi stranianti in Leggenda privata di Michele Mari*, in «inOpera», I, 1, 2023, p. 166.

²⁵ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 3.

²⁶ Il riferimento qui è a Francesco Orlando e alla sua idea di letteratura come forma di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (*Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 28): si tratta perlopiù di contenuti linguistici, sociali, morali e tematici, contrari alla principio di realtà, che trovano spazio in letteratura e agiscono all’interno di una formazione di compromesso con i meccanismi della repressione. Per una maggiore contestualizzazione, si veda altresì Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

nonni materni a Nasca (una piccola frazione nella provincia di Varese affacciata sul lago Maggiore)²⁷.

Le due Accademie esigono l'esplorazione dei «grumo-nodi irrisolti»²⁸ dell'esistenza dello scrittore, costringendolo a confrontarsi con i suoi ricordi più macabri. Non sorprende, allora, che il primo grumo da affrontare, «un carico mica da ridere»²⁹, sia quello paterno, che sin dall'*incipit* «si impone come l'istanza castrante della legge»³⁰:

Che mio padre sia stato un genio è cosa troppo conclamata perché io la debba qui argomentare; che il suo carattere si collochi all'intersezione di Mosè con John Huston, pure; che il mio rapporto secolui sia stato un cimento stremante, ancora, è abbastanza vulgato (leggete fra le righe del pregresso, se vi va); che la mia ammirazione per lui sia stata tale da impedire su nascere ogni sano antagonismo non è sfuggito ai pochi, allibiti testimoni; che io dunque abbia interiorizzato i suoi zaratustrici apoftegmi fino al punto di superarlo in oltranza; che, *propter hoc*, ogni tentativo di sottrarmi alla sua autorità sia equivalso a un automassacro; e che, e che; insomma tutto questo per dire che, poiché la specifica qualità del mio rapporto con lui è stata nel tempo

UN AMMIRATO TERRORE

adesso che egli è indebolito dalla vecchiaia e dalla malattia io letteralmente non lo riconosco più; proprio nell'insorgere di un'inedita *pietas* sentendo anzi di abiurarlo e di offenderlo. E allora, come se ne esce?³¹

Il rapporto tra Michele ed Enzo Mari è segnato dall'ambivalenza tra ammirazione e terrore e dall'ossimoro tra autorevolezza e antagonismo, tra adesione alla norma e tentativi di ribellione. In questo senso, il tema del doppio, costante nella produzione di Mari, trova in *Leggenda privata* una declinazione particolarmente intensa. Emblematica è, ad esempio, l'unione tra i genitori, definita un «amplesso

²⁷ La casa dei nonni materni a Nasca, in realtà, non è una novità per chi sia familiare con la produzione letteraria di Mari: «teatro di numerose narrazioni lunghe e brevi dell'autore» (M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 10), compare ad esempio con il «toponimo quasi anagrammato» (C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 60) Scalna in *Euridice aveva un cane*, mentre in *Verderame* viene descritta come «una testa, con le sue ambagi e le sue oscure circonvoluzioni, le sue ambiguità e le sue ossessioni» (M. Mari, *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007, p. 47). Pertanto, «rivendica [...] un posto di primo piano, oltre che nella sua vita, nella sua bibliografia» (Id., *Leggenda privata*, cit., p. 10).

²⁸ Ivi, p. 3.

²⁹ Ivi, p. 11.

³⁰ B. De Luca, *Un romanzo de-familiare*, cit., p. 173.

³¹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 12.

abominevole»³², accompagnata da una nota che apre a un piano interpretativo metaforico e ancora più perturbante:

Tempo fa correva voce che fra le betulle e il muraglione i lemuri lo mimassero, né però volli crederci: fino al giorno in cui, fissandone uno negli occhi, capii dal suo imbarazzo che la diceria avesse buone probabilità di essere fondata³³.

Il riferimento ai lemuri introduce un'immagine ambigua, giocata su una duplice valenza semantica: in prima lettura, il termine rimanda al ben noto primate. Tuttavia, la sua etimologia latina (*lemures*, a sua volta derivato da *remures*, con radice sanscrita indicante il riposo) rinvia alle anime dei trapassati che potevano proteggere le abitazioni (come i *lares*) oppure infestarle (come le *larvae*). Non a caso, un altro lemure riappare nelle pagine conclusive del romanzo, durante una delle visite notturne degli Accademici («[...] uno scricchiolio: acceso di colpo la luce, sopra l'armadio ho intravisto qualcosa di bianco che si appiattiva: una specie di lemure»)³⁴. Indubbiamente Mari gioca qui con la polisemia della parola, capace di evocare sia la dimensione animale sia quella demoniaca, anticipando una vera e propria dichiarazione di poetica: il romanzo intero si muove lungo una linea oscillante tra realtà e soprannaturale e tra la cronaca autobiografica e sconfinamento fantastico.

La duplicità non è soltanto una marca stilistica, ma costituisce un tratto distintivo nella caratterizzazione del Mari romanzato:

Nacqui d'inverno, otto mesi dopo l'increscioso viluppo primaverile: otto che è stigma di aberrazione. Non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me, mecomé metepsismo. Mi pensavo doppio, e così pensandoci entrambi eravamo già quattro, squartati. Ed io, ed io! volevo essere un ricamo, consistere nello stesso mio ricamarmi: povera sfera orgogliosa scagliata nell'onta³⁵.

³² Ivi, p. 3.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 102.

³⁵ Ivi, p. 4.

Risalta immediatamente il riferimento al ricamo, qui metafora della scrittura, che istituisce un importante parallelismo con *Seminario sulla gioventù*, dove, come si ricorderà, alcune pagine sono dedicate al centrino intitolato *Gli otto nani*, ricamato da Barbino nel primo capitolo³⁶. La volontà di rappresentarsi come frutto di un lavoro artigianale – una sorta di figura tracciata e lavorata con cura formale e stilistica – mette in scena, in primo luogo, l'inattendibilità del narratore: ciò che leggiamo non è la cronaca puntuale dell'infanzia di Mari, bensì la rielaborazione a posteriori di alcuni episodi autobiografici selezionati per la loro rilevanza narrativa. Ne consegue che ogni tentativo di privilegiare gli aspetti biografici a scapito di quelli squisitamente testuali risulta viziato in partenza. Con le parole di Coglitore, l'intero romanzo andrà letto come «un dialogo del narratore-protagonista con i demoni, una sorta di trasfigurazione mostruosa dei suoi genitori, che fa da cornice ai frammenti degli episodi inconfessabili dell'infanzia e dell'adolescenza»³⁷.

Tornando alla questione del doppio, interrogato sui temi fondativi della sua scrittura, Mari dichiara:

È come se parlassi sempre della mia infanzia, del doppio, del rapporto tra natura e cultura, dei genitori, del sesso, del non sesso, dell'amore, dell'atto mancato, insomma di questi quattro-cinque grumi o nuclei tematici, però ogni volta in un modo radicalmente diverso: una volta in maniera più direttamente autobiografica, in *Leggenda privata*, altre volte in modo più nascosto»³⁸.

Sono qui enunciate, in forma programmatica, alcune delle questioni – già emerse in precedenza – sulle quali vale la pena soffermarsi. L'inclinazione alla duplicazione e alla scissione identitaria affonda le sue radici in una postura autofinzionale, che trova

³⁶ Il ricamo di *Seminario* è quello già citato nella nota 85 del capitolo precedente, un'efficace *mise en abyme* che nel caso di Busi prefigura alcuni nodi tematici centrali nella comprensione del personaggio di Barbino. Mi sembra che la volontà di Mari di "essere un ricamo" vada letta in una simile direzione, quasi a spiegare ulteriormente – laddove ce ne fosse ancora bisogno – le ragioni di unire la materia autobiografica con quella finzionale.

³⁷ R. Coglitore, *I sogni e le ossessioni di Michele Mari e Gianfranco Baruchello*, in Riccardo Donati, Andrea Gialloretto, Fabio Pierangeli (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Studium, 2023, p. 1 (ebook).

³⁸ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 51.

una formulazione illuminante in un'altra dichiarazione dello scrittore, sempre nell'intervista concessa a Mazza Galanti: «nella mia vita i deficit psicofisici, le botte, le paure hanno avuto come senso finale, tautologicamente, un libro». Non sorprende che poco oltre, Mari – rifacendosi a Jorge Luis Borges, figura centrale nella sua formazione autoriale – evochi la distinzione tra il sé che vive e il sé che scrive («quello che vive, vive per essere scritto, e quello che scrive ha bisogno che l'altro viva»)³⁹: in questa prospettiva, il doppio non è soltanto un motivo tematico o una cifra retorica, ma diventa una vera e propria forma epistemica del sé, cioè un dispositivo che consente allo scrittore di articolare compiutamente la frammentarietà della propria soggettività scissa e di restituire al lettore, per frammenti, «pezzi di vita istoriata e romanzata, biofictio iridescente-dorata e proprio per questa scabrosa, grumi di manierismo riassunto nel magma ed espulso»⁴⁰.

Nel delineare il rapporto tra Michele e il padre, Enzo Mari, la narrazione insiste a più riprese sull'egemonia paterna e sulla «potenza della sua personalità, tendente a plasmare il prossimo suo agendolo siccome fa lo sciamano, tanto che in sua presenza bisognava star *molto* attenti anche ai propri pensieri, non fosse mai prendessero una strada non approvata dall'onniveggente controllo»⁴¹. Un episodio particolarmente significativo in questa direzione è quello del bacino della buonanotte:

Anni sette: dalle altitudini paterne cala come un falco il veto al bacino, non sia mai il bambino gli diventi "un culattina": naturalmente mia madre non si oppone, senonché, a medicare, fa peggio: poiché ogni sera, cogliendo l'attimo di una distrazione, scivola silenziosamente fino al mio letto senza accender la luce, mi imprime sulla fronte un velocissimo e trasvolante bacio, poi altrettanto veloce dilegua: in modo che a me quel bacio trasmetteva solo l'ansia e la colpa: l'angoscia, perfezionata fra gli anni sette e gli otto. Onde poi, adulto, a conferimento con chi se ne intende, la scoperta esserci stata una possibilità su mille non essere effettivamente diventato un omosessuale, fosse solo per dispetto a mio padre (come se mio padre fosse poi una persona cui si può fare un 'dispetto')⁴².

³⁹ Ivi, p. 55.

⁴⁰ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 84.

⁴¹ Ivi, p. 14.

⁴² Ivi, pp. 14-15.

Colpisce innanzitutto il riferimento alle altitudini paterne e la similitudine con il falco, simbolo per eccellenza di saggezza ma soprattutto di potere. La configurazione della mascolinità (e della paternità) di Enzo Mari non passa attraverso le forme esplicite di violenza verbale e fisica riservate al personaggio di Cèlo in *Seminario sulla gioventù*, ma si radica invece in una forma di dominio più sottile, tipica di un *habitus* borghese e colto. Il discrimine è da rintracciare, in prima istanza, nella diversa classe sociale di appartenenza: contadino il primo, alto borghese il secondo. Si delinea così, *in nuce*, la natura polimorfica delle strategie di potere connesse alla mascolinità, che non si lasciano ricondurre a un'unica modalità espressiva, ma variano dinamicamente in base al contesto socioculturale di riferimento.

Altro tratto distintivo della paternità, messo in luce nel romanzo, è la riproduzione intergenerazionale del modello egemonico: il padre trasmette al figlio la norma, il figlio la perpetua sui propri figli, e così via, in una dinamica di trasmissione normativa potenzialmente infinita. Tale riproduzione presuppone il fallimento solo laddove si renda possibile una mutazione, vale a dire il rifiuto consapevole di conformarsi al modello ricevuto. In questo senso, risulta estremamente eloquente l'“excursus atavico” che il narratore propone immediatamente dopo l'episodio del bacino della buonanotte:

Excursus atavico. Conclusasi la gragnuola di sculaccioni sulle mie stanche terga (quando si dava il caso: cioè molto spesso), puntuale, l'ammonimento paterno: “E non frignare, perché a me il nonno dava le cinghiate”: così, una volta, poco prima della sua morte, intervisto il nonno chiedendo confermare, e lui: “Sì, e gli dicevo: ‘E non frignare, perché mio padre mi cinghiava dalla parte della fibbia”.

Orbene, perché questa tragica e cupa sequenza mi appare sublime? Per quanto il rousseauiano progresso consola? Al contrario: per il brivido di risalire nell'anamnesi di un orrore che già dopo cinque o sei generazioni si fa inimmaginabile, e che non per questo perde il proprio carattere di *verità*, quella che ci informa e ci causa. Tanto che, se ci spostiamo a valle, il progresso ci appare così idillico da cadere per ciò stesso in sospetto di falsità: io che do *uno* sculaccione a mio figlio e gli dico non frignare perché io ne subivo a sequenze di dieci, lui che un giorno darà una pacca a suo figlio dicendo io invece lo sculaccione, suo figlio una schicchera dicendo io invece una pacca, quell'altro una carezza conclamando vedi? esulta! tu carezze io no, giù giù (nelle generazioni), su, su, sempre più su (nel valore), in un mondo dove tutti continuano a ricevere il loro bacino della buonanotte anche da anziani, dove nessuno alza la

voce e tutti si vogliono bene, ci può essere qualcosa di più osceno di un sogno simile? (Eppure...)⁴³.

Una prima chiave di lettura si può individuare nel contrasto tra la funzione “educativa” dello sculaccione e il gesto affettivo del bacino; tale contrasto si carica di un significato simbolico, poiché l’affettività, tradizionalmente esclusa dalla sfera del maschile, viene trasmessa attraverso la violenza, che al contrario incarna una grammatica della dominanza e della sottomissione. Proprio per questo Mari intravede nella punizione paterna una forma di sublimità, perché essa custodisce, seppur in modo traumatico, una verità primordiale, una traccia irriducibile del passato che resiste al tempo e ai processi di rimozione. L’idea che possa esistere un futuro in cui “tutti continuano a ricevere il loro bacino della buonanotte anche da anziani” non è solo una visione pacificatrice, ma anche – e soprattutto – una provocazione che mette in crisi la consolidata grammatica emotiva del maschile, non orientata alla cura, ma al controllo e alla potenza.

Nella lucida riflessione genealogica qui riportata, l’infanzia non è soltanto il momento che plasma l’individuo, ma rappresenta soprattutto ciò che “informa” e “causa” la verità di ciascuno di noi⁴⁴. La violenza subita dal padre – e da lui stesso subita a sua volta, e così via – agisce come un’eredità simbolica, contribuendo a definire l’identità del soggetto maschile nel quadro di una mascolinità costruita attraverso un trauma fondativo. Da qui la sensazione di sublimità espressa da Mari, che non risiede tanto nella punizione in sé, quanto nella capacità della scrittura di ricostruire una genealogia della sofferenza, offrendo una forma a ciò che è normalmente rimosso.

A un primo sguardo, Mari sembrerebbe collocarsi su un versante più conservatore, ironizzando sulle derive affettive di un progresso lineare e pacificato. Tuttavia, la

⁴³ Ivi, p. 16.

⁴⁴ Mi sembra pertinente quanto scritto da Sturli, secondo la quale l’infanzia, «coi suoi timori e le sue angosce», rappresenta in *Leggenda privata* «il luogo privilegiato per la manifestazione di un soprannaturale che prende le forme di miscugli grotteschi tra umano e ferino, inquietanti o rivoltanti presenze, fantasmi persecutori, gerarchie demoniache ibride che si riuniscono in vere e proprie Accademie per tormentare chi è loro soggetto» (V. Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia*, cit., p. 86).

congiunzione avversativa “eppure”, seguita dai puntini sospensivi in chiusura del passo, sembra alludere a un’insoddisfazione più profonda, quella – mai realmente appagata – di un gesto di affetto paterno. È proprio questo desiderio che continua a riaffiorare sotto la maschera del disprezzo e dell’ironia: l’avversativa segna il punto in cui affiora, seppur fugacemente, la nostalgia per quella carezza assente, il bisogno mai colmato che continua a perturbare la postura virile, anche quando si esprime attraverso il filtro dell’ironia o della distanza⁴⁵.

In modo significativo, l’episodio è accompagnato dalla prima fotografia del corpus iconografico del romanzo che, tra l’altro, coincide con l’immagine di copertina⁴⁶: si tratta di un ritratto dell’autore da bambino, con lo sguardo ingrignito rivolto all’obiettivo, in primo piano rispetto al corpo della madre. In un’intervista del 2017 per il quotidiano «La Repubblica», Mari commentava così l’immagine:

Fu mio padre a scattarla. Credo il penultimo anno [1964] in cui stettero insieme. Sono davanti a lei e sembra quasi che voglia proteggerla dallo sguardo di mio padre. Quando, tanti anni dopo, lei ha visto quella foto ha fatto un solo commento: “Però stiravo proprio bene le camicie!”. In quella circostanza ne indossava una bianca⁴⁷.

Come ha già osservato Federica Pich, la fotografia «ricomponе il nucleo familiare in una relazione genealogica, agonistica e coercitiva (tra lo sguardo del padre e il gruppo

⁴⁵ Sul tema della violenza maschile, intesa non come deviazione individuale ma come elemento strutturale all’interno di una più ampia grammatica culturale della dominanza, si è sviluppata una vasta riflessione a partire dal secondo Novecento, specialmente in ambito filosofico, sociologico e psicologico. Non potendo qui dar conto dell’intera bibliografia disponibile, ci limiteremo a segnalare alcune opere di riferimento, a partire dal pionieristico studio di Myriam Miedzian, *Boys will be Boys: Breaking the Link Between Masculinity and Violence*, London, Virago, 1992; oltre ai già citati *Mascolinità* di Connell e *Il dominio maschile* di Bourdieu, cfr. altresì Chiara Volpato, *Psicosociologia del maschilismo*, Bari, Editori Laterza, 2013.

⁴⁶ *Leggenda privata*, infatti, oltre a configurarsi come un romanzo autofinzionale, si presenta anche come un “iconotesto”, in cui parola e immagine interagiscono in una tensione semantica. Le fotografie presenti nel romanzo sono in totale trentatré e non seguono alcuno schema nella loro disposizione. Per uno studio puntuale, cfr. Federica Pich, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, in «Arabeschi», n. 10, 2017, pp. 165-184;

⁴⁷ Antonio Gnoli, *Michele Mari: le mie giornate indolenti da recluso in casa*, in «La Repubblica», 23 aprile 2017 (disponibile online: https://www.repubblica.it/cultura/2017/04/23/news/michele_mari_-_163689170/), consultato in data 18/06/25).

composto da madre e figlio, l'obiettivo fotografico; tra il padre-fotografo e la madre, il figlio-scudo o schermo protettivo e corrucciato)»⁴⁸. La mediazione tra parole e immagini rafforza alcuni elementi già emersi nella nostra analisi: lo sguardo paterno inquadra, cattura, ma soprattutto plasma; la madre, di cui si intravede solo la parte superiore del busto, appare come figura passiva, soggetta alla volontà del marito, mentre il figlio si pone, in posizione frontale e quasi di sfida, come figura protettiva.

Le due fotografie immediatamente successive completano la sequenza: nella prima si vede Mari spaventato dalla possibilità di uno schiaffo paterno; nella seconda, un autoscatto li ritrae tutti e tre nella stessa ambientazione della foto di copertina. Michele è rivolto verso la madre, ancora una volta corrucciata, dopo aver effettivamente ricevuto la sberla. Risalta qui, in contrasto rispetto allo sguardo di Gabriela Ferrario, la posa del padre, immobile, ostinato nell'atto di eseguire lo scatto:

[...] al profilarsi della sculacciata o del papagno, io istintivamente e preventivamente mi rattrappissi-schermissi: anche senza motivo, come *dimostra* una foto che mio padre mi scattò a tradimento, chiamandomi perché guardassi verso di lui: al solo sentirmi chiamato reagii come da immagine [...]. Peraltro è *documentata* (poiché si era ormai deciso che la foto con l'autoscatto "si doveva fare") anche un'effettiva sberla appena presa⁴⁹.

Pich ha posto in evidenza il valore dimostrativo attribuito da Mari alle didascalie, sottolineando l'uso dei verbi *dimostrare* e *documentare*, con la volontà di articolare un "processo dimostrativo" cui segue "l'evidenza documentaria"⁵⁰. A ben vedere,

⁴⁸ F. Pich, *Fotografie e ultracorpi*, cit., p. 168.

⁴⁹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 16-17 (corsivo mio).

⁵⁰ Il ragionamento di Pich si allarga poi all'ultima foto dell'apparato iconotestuale di *Leggenda privata*, scattata verosimilmente da Enzo Mari, che ritrae un Michele Mari più grande in treno per Zagabria concentrato a leggere un fumetto assieme alla madre, a sua volta impegnata con la lettura de «L'Espresso». In questo ritratto, «il punto di vista è obliquo e non frontale, e i due non appaiono più come alleati almeno in potenza nella guerra familiare, ma si ignorano come due mondi chiusi e isolati». Inoltre, a differenza delle prime foto, sembra scomparire la dimensione testimoniale del supporto visivo, a favore di una «didascalia puramente informativa in corpo minore». Riportiamo di seguito l'interpretazione di Pich, che bene si presta alla nostra ricerca: «le immagini sembrano rispondere al bisogno di evidenza e all'intenzione testimoniale enunciata dall'autore, ma un attraverso lineare del fototesto rivela come tale funzione sia di fatto esplicitata solo per le prime tre foto, come se procedendo nella narrazione l'iniziale bisogno di marcare la corrispondenza tra quanto si narra e quanto è accaduto si facesse meno urgente, lasciando da parte i connettori più evidenti e gerarchici [...] per avvicinarsi alla

l'apparato iconografico può essere interpretato non soltanto in senso strettamente narratologico, ovvero come dispositivo retorico volto ad avvalorare la credibilità delle vicende raccontate: se allarghiamo l'orizzonte di attesa agli studi di genere, l'obiettivo fotografico richiama quello della macchina da presa, intesi entrambi come strumenti capaci di catturare delle immagini e trasmetterle a un pubblico. In entrambi i casi, il controllo sul risultato finale è esercitato da chi sta dietro l'obiettivo, mentre chi osserva può attribuire dei significati soggettivi, sebbene sempre mediati dalle scelte di rappresentazione operate da chi ha realizzato lo scatto.

Laura Mulvey, nel saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, ha elaborato a tal proposito la categoria del *male gaze*, riflettendo sul ruolo dello sguardo nel cinema – nello specifico quello del regista e dello spettatore – da una prospettiva necessariamente sessuata. Secondo la studiosa, «in un mondo ordinato dallo squilibrio sessuale, il piacere di guardare è stato diviso tra attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile, determinante, proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che viene modellata di conseguenza»⁵¹. Si tratta di un discorso che, pur con le dovute cautele, può essere applicato anche alla letteratura, in particolare in relazione alla pervasività di soggetti femminili costruiti per lo sguardo maschile da voci narranti (quasi) esclusivamente maschili.

Nel caso di *Leggenda privata*, la questione del *male gaze* si articola su due livelli: il primo riguarda la proiezione dello sguardo di Enzo Mari sulla moglie e sul figlio, riscontrabile tanto nelle fotografie (e nelle loro implicazioni retorico-narrative) quanto nelle azioni descritte retrospettivamente dal figlio nel tempo presente della narrazione; il secondo investe lo stesso protagonista, in particolare nel suo rapporto con il femminile. Tornando alla descrizione della fotografia in copertina, Mari scrive di voler

continuità del “writing with images” teorizzato da James Elkins» (F. Pich, *Fotografie e ultracorpi*, cit., pp. 169-170).

⁵¹ «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly» (Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16 (3), 1975, p. 11, trad. mia).

proteggere la madre “dallo sguardo del padre”: la protezione, per quanto possa apparire come un gesto spontaneo e affettivo da parte di un bambino privo di sovrastrutture ideologiche, rientra comunque nella grammatica emotiva del maschile e si configura come prodotto di una rappresentazione virilizzante ed egemonica, giacché presuppone l’incapacità del soggetto femminile di difendersi da sé. Difendere la madre dallo sguardo maschile equivale, paradossalmente, a imporre su di lei il proprio sguardo: questa volta, però, non più mediato dall’obiettivo fotografico, bensì dalla scrittura.

2.2. Nodi da districare: Gabriela Ferrario

Cresciuta in una famiglia borghese e colta della Milano del Novecento, imparentata con Eugenio Montale⁵² e amica di Dino Buzzati, la figura di Gabriela Ferrario⁵³ in *Leggenda privata* costituisce uno degli assi portanti della narrazione. Se il marito, Enzo Mari, rappresenta il “grumo” principale da risolvere, Gabriela è piuttosto un nodo da districare, «un precipitato di stilemi, una grazie che molto tempo fa fu persona»⁵⁴. Alla soggettività totalizzante del padre si contrappone la vacuità del corpo materno, fino alla sua completa reificazione:

Nodo-madre, ora, veloci. In un libro scrissi “di un gemino parto e della scission delle cellule [...]. Perché non schizofrenico io ma la coppia stridente di noi neonati ed innati, ed il bifido gene, e la comunione de’ due sangui, e l’ambigua *coniunctio* ch’unendo divide”; e in un altro: “Sai perché sei così?”, disse mentre la sua mano disegnava un dodecaedro su un foglio. “Perché ti vuoi fare del male. E sai perché? Perché sei figlio di tua madre. Io ti ho dato

⁵² Curiosamente la figura di Montale – «stravecchio vecchio a spasso» – compare anche in *Seminario sulla gioventù*, con Barbino intenzionato a coltivare l’amicizia con il poeta per provare ad avere successo nell’ambito letterario (cfr. Aldo Busi, *Seminario sulla gioventù*, cit., p. 215 e sgg.).

⁵³ In una delle note presenti in *Leggenda privata* leggiamo che il nome ha «una sola elle: essendosi augurati, i miei nonni, un bel maschio da battezzar Gabriele, onde poi, con la massima economia, il mero metoplasma di genere. Precocemente edotta di tale eziologia, mia madre crebbe sapendo di essere nata *sbagliata*» (M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 59). Nel romanzo la pronuncia Iela viene spesso confusa con “Ièlla”, soprattutto da Velia, la governante della casa di Nasca: «emiliana, aveva un modo tutto suo di pronunciare le parole, per cui mia madre era “la signorina Ièlla”. Io avevo un bel dirle che iella significa sfortuna, e che non mi sembrava proprio il caso di chiamarla così: indarno» (Ivi, p. 101).

⁵⁴ Ivi, p. 13.

l'intelligenza e la forza, e te ne ho dato tanto, dell'una e dell'altra: ma lei ti ha dato la fragilità, e ti assicuro, ne è bastata pochissima". In entrambi i brani c'è del vero e del falso, ovviamente, il che sconcerta gli Accademici, che mi vorrebbero tutto falso per avermi tutto vero, la pretesa! Quando ancora non so cosa voglio farne, del fantasma di mia madre, limitandomi per ora a museificarne le stanze, stanze senza più vita e senza più male ridotte a *étalage* di bellurie, così adesso è quella, mia madre [...]. Altrimenti è la sua bocca spalancata, l'urlo strozzato-fischiante ad avvertir tutti gli altri ultracorpi, è così che la sogno, prima apparentemente normale e subito dopo, appena mi avvicino, l'urlo tremendo. Quand'ero piccolo, invece, il suo modo di rivelarsi ultracorporo era un altro: il sorriso⁵⁵.

Il fantasma materno si costruisce da subito in contrapposizione a quello paterno: la narrazione accelera sulla figura di Gabriela Ferrario, cui non viene dedicato alcun approfondimento contestuale di rilievo. Se da un lato domina l'"ammirato terrore" per il padre, dall'altro vi è l'angoscia generata dall'"urlo tremendo" con il quale la madre compare negli incubi del figlio.

Il debito autointertestuale con *Di bestia in bestia* emerge già con il primo virgolettato⁵⁶ e prosegue nel secondo con una citazione al racconto *Il giro del mondo* incluso in *Fantasmagonia*⁵⁷: in entrambe le opere il tema del doppio (ma più in generale dei mostri e dei demoni) è particolarmente produttivo, pertanto non stupisce la scelta di recuperare queste due brevi citazioni nella narrazione autofinzionale di *Leggenda privata*. Questo richiamo insistito, infatti, non fa che rafforzare la dicotomia sin qui delineata, ribadendo la netta distinzione tra l'eredità paterna (l'intelligenza e la forza) e quella materna (la fragilità). Estremamente significativo è, in tal senso, il prosieguo de *Il giro del mondo*, nel quale il narratore si rivolge alla madre, e per la prima volta associa esplicitamente la figura materna alla parola *ultracorporo*:

Feci il giro del mondo e andai da lei. Quasi non la riconoscevo più, tanto era invecchiata.
"Perché sono così?" le dissi.
"Così come?".

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ "[...] di un gemino parto e della scission delle cellule [...]. Perché non schizofrenico io ma la coppia stridente di noi neonati ed innati, ed il bifido gene, e la comunione de' due sangui, e l'ambigua *coniunctio* ch'unendo divide".

⁵⁷ "Sai perché sei così?", disse mentre la sua mano disegnava un dodecaedro su un foglio. "Perché ti vuoi fare del male. E sai perché? Perché sei figlio di tua madre".

“Così... perso... così agitato... palpito e angoscia, incubo e ossessione, nient’altro, perché, madre?”

“Ti ho amato troppo, forse... ma non c’è più quel bambino, è morto da chissà quanto tempo”.

“No! È questo il punto, io ho ancora le stesse paure, sono ancora là, come il bambino del borotalco Roberts, in braccio alla balia fra quei fregi liberty”.

Mi guardò come si guarda un intruso, poi assunse l’espressione che hanno gli ultracorpi nel film di Don Siegel e disse: “Perché non sei rimasto con me, allora? Perché hai voluto conoscere la donna? Prima eri angosciato ma non lo sapevi, è lei che per liberarti dall’angoscia te l’ha fatta vedere, e ti ci ha legato per sempre»⁵⁸.

È così anticipato, con sorprendente lucidità, uno dei temi fondativi di *Leggenda privata*. Emergono, in particolare, i tratti distintivi con cui la paternità e la maternità vengono rappresentate nel sistema simbolico-valoriale costruito dal Mari narratore: al padre sono attribuite virtù tipiche della mascolinità egemonica, come l’intelligenza e la forza; alla madre spetta invece la sfera della fragilità e della cura, configurandosi come origine dell’angoscia e del dolore che caratterizzano la sua esistenza.

A tal proposito, risulta particolarmente suggestiva l’immagine del bambino in braccio alla balia “tra fregi liberty”, che richiama tanto l’immaginario postmoderno della pubblicità (nello specifico, quella del borotalco Roberts), quanto la ritrattistica di epoca rinascimentale: si tratta di un’immagine parecchio figurativa, dove l’elemento decorativo si fa veicolo di un’infanzia cristallizzata in un’estetica malinconica. Pur non avendo riferimenti espliciti, si potrebbe ipotizzare che un modello attivo nella memoria di Mari sia il ritratto anonimo di Cosimo II de’ Medici in braccio alla sua balia, Costanza de’ Medici della Gherardesca, datato attorno al 1590 e attualmente conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze⁵⁹. Tra le pubblicità della Roberts, invece, tutte reperibili online, diverse sono le immagini che raffigurano dei bambini sorridenti in braccio alle madri, in linea con il target del prodotto: il borotalco, infatti, è un prodotto d’igiene associato – *ça va sans dire* – alla sfera femminile, cui competono tutti gli aspetti della cura dell’infante.

⁵⁸ M. Mari, *Il giro del mondo*, in Id., *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi, 2012, p. 140.

⁵⁹ Inventario 1890, n. 2348.

Richiamando la terminologia proposta da Connell in *Mascolinità*, si può affermare che Enzo Mari incarna il modello dell'uomo egemone, collocato al vertice della piramide familiare secondo una logica che riproduce i rapporti tradizionali tra maschile e femminile. Alla base di questa gerarchia si trova Michele, non tanto per una sua opposizione consapevole al modello virile, quanto piuttosto per una strutturale inadeguatezza a incarnarlo: il terrore nei confronti del padre convive, infatti, con un imprescindibile sentimento di ammirazione. La voce narrante, peraltro, non riabilita la figura materna, ma tende anzi a sottrarle ulteriormente ogni riconoscimento, riducendola a un ruolo subordinato all'interno del vincolo filiale. Gabriela Ferrario appare come un corpo estraneo, impermeabile allo sguardo del figlio e invisibile a quello del marito; una presenza marginalizzata, esclusa dalla costruzione verticale della famiglia. Più che un corpo, un ultracorpo:

[...] alla fine la vidi solo come un'aliena, di giorno l'ultracorpo triste, di sera l'ultracorpo sorridente, nei sogni l'ultracorpo che urla. [...] Sicché, vedete bene, mia madre era comunque destinata ad essere colonizzata, se non da un baccellone da lui [Enzo Mari], lui che occupava le persone come un inquilino occupa un appartamento ristrutturandolo secondo razionalissime leggi. Allora... ecco... quando vi dico che a farmi nascere (d'inverno) fu qualcosa di turpe, dovrete credermi senza impormi l'onere della prova, anche perché le mie prove non sono ammesse, ricordate? la questione del manierismo, l'autofictiografia... Ho un po' di nausea, scusate...⁶⁰

Se nel racconto *Il giro del mondo* l'intruso è identificabile con lo stesso io narrante – o, meglio, con il sentimento di intrusione che lo pervade nel momento in cui la madre lo accusa di averla tradita con un'altra donna –, in *Leggenda privata* si assiste a una dinamica inversa: l'intrusione si realizza in un'entità aliena che abita il corpo della madre. L'ultracorpo, in tal senso, è figura di un'alterità radicale, che eccede ogni possibilità di comprensione razionale e si sottrae a una rappresentazione univoca. Nella nota a piè di pagina che accompagna il passo⁶¹, Mari chiarisce che il termine è

⁶⁰ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 15.

⁶¹ Di seguito viene riportata integralmente la nota: «L'errore popolare designa per ultracorpi gli invasori abusivi, ma pare più corretto riferire il termine alla persona occupata, il cui corpo diventa "ulteriore a quello dell'alieno. Il termine nasce nel 1956, con la versione italiana (*L'invasione degli ultracorpi*) del film

mutuato dal film *The body snatchers* (1956) di Dan Siegel, e che il suo significato non allude tanto a una presenza invasiva dall'esterno, quanto al corpo stesso dell'occupato. In questa prospettiva, il corpo di Gabriela Ferrario appare svuotato, ridotto a contenitore di altre identità – quella del marito, del figlio, ma anche del padre, del fratello – che lo riadattano di volta in volta secondo logiche egemoniche e razionalizzanti (“mia madre era comunque destinata ad essere colonizzata”). Si tratta di una forma di violenza sottile ma pervasiva, rinforzata anche dal lessico utilizzato da Mari, che si consuma tutta sul piano della soggettività: la soggettività frammentata del figlio trova una sorta di rispecchiamento nella soggettività alienata della madre, come già prefigurato d'altronde in *Fantasmagonia* (“sei figlio di tua madre”).

La consapevolezza della sofferenza materna, rielaborata attraverso la metafora dell'ultracorpo, lascia affiorare in controluce un senso di colpa mai superato, una lacerazione che non può essere ricomposta mediante strutture logiche e razionali ma richiede invece una presa di distanza da parte di chi scrive. Tale dinamica di occupazione e svuotamento del corpo materno, che si era inizialmente configurata come una colonizzazione dall'esterno, da parte del marito razionalizzatore, conosce una declinazione ancora più inquietante in un altro passo di *Leggenda privata*, in cui Gabriela appare ormai come ultracorpo di sé stessa:

Nacqui d'inverno, concepito in un *raptus*. Mia madre, tutto fuorché volgarotta. Solo talento e intelligenza, ma talmente autodistruttiva da diventare l'ultracorpo di se stessa, una perfetta macchina di dolore. Un anno dopo la sua morte, facendo ordine fra le sue disordinatissime cose, ho trovato un manello di lettere di mio padre: vi era abbondantemente tematizzata, vi era, la di lui condizione di proletario vendicatore (una borsa su cinquecento)⁶²: a riscontro, fra le righe, si poteva ricostruire il tema materno, la discesa sociale (eroico-gloriosa, ma pur sempre discesa): da allora lui non ha mai smesso di salire e lei mai di scendere: all'incrocio degli opposti vettori, la mia fuoriuscita dopo ventidue ore di travaglio stremante [...]. In effetti

di Dan Siegel *The body snatchers* (“i rapitori di corpi”), tratto dal romanzo omonimo pubblicato due anni prima da Jack Finney. Da notare che nella prima versione italiana il romanzo si intitolava (con riferimento appunto ai rapiti anziché ai rapitori) *Gli invasati* [...], salvo poi conformarsi al più fortunato titolo del film» (*ibidem*).

⁶² Si fa qui riferimento a una prestigiosa borsa di studio offerta dall'Accademia di Brera a Enzo Mari (cfr. *ivi*, p. 38 e sgg.).

non sono mai riuscito a stabilire con precisione quando mia madre ha smesso di essere lei: probabilmente, fra il 1966 e il 1967⁶³.

La rappresentazione di Gabriela Ferrario, già segnata da un processo di alienazione che culmina nella metafora dell'ultracorpo, si radicalizza ulteriormente nel momento in cui l'alterità non è più imposta dall'esterno, ma germina dall'interno. La madre, infatti, non è più semplicemente occupata, ma si fa entità dolente, irriconoscibile a sé e agli altri. A questa deriva interiore si affianca una costruzione narrativa che colloca i due poli parentali secondo una dinamica ancora una volta verticale: il padre, "proletario vendicatore", è spinto verso l'alto; la madre, aristocratica decaduta, è condannata alla caduta. La loro unione non è armonica, ma somiglia più a uno scontro di forze contrapposte, all'incrocio delle quali si genera il figlio-narratore, in una tensione irrisolvibile tra ascesa e caduta in cui l'origine coincide con la collisione.

L'intelligenza materna, in questo modo, lungi dall'essere riconosciuta come risorsa, si trasforma in strumento di autodistruzione, come verrà ribadito più avanti nel romanzo, quando la madre, ormai separata dal marito, trascorre le serate con un nuovo compagno:

Mia madre, insieme al suo compagno inglese, Donald, trascorrevano intere serate crogiolandosi nella tristezza delle canzoni di Barbara (*barbarà*): *A mourir pour mourir, Nantes, Le mal de vivre...* A dieci metri di distanza, nella mia stanza, se volevo mettermi in pari ascoltavo Sergio Endrigo, *Era d'estate, via Broletto 34...* In mezzo, in camera sua, mia sorella si sdilinquiava con i Nomadi, *Canzone per un'amica, Auschwitz...* Dietro a tutto questo, *dentro*, a tutto questo, il grande ricatto: NON SARAI INTELLIGENTE SE NON SEI TRISTE [...]. Si misura qui l'estensione del danno, la sua profondità. Zitta zitta, semplicemente patendo, mia madre otteneva risultati patopedagogici che mio padre nemmeno si sognava, e come avrebbe potuto, lui che rapportava l'intelligenza al rigore, al cimento estremo, all'eccezionalità, alla diversità degli altri? Qui, invece, la tristezza! Direttamente: non tristi-stremati angosciati, come conseguenza dell'impegno all'eccezionalità, no, semplicemente-immodulatamente tristi, pre-tristi nell'utero⁶⁴.

⁶³ Ivi, pp. 46-47.

⁶⁴ Ivi, p. 95.

Questo passaggio insiste nuovamente sulla dimensione genealogica del trauma che Mari eredita in forma “patopedagogica”: nella convinzione che “non sarai intelligente se non sarai triste”, la malinconia diventa condizione necessaria della conoscenza, ricalcando la logica affine del *pathei mathos* della tradizione tragica. L’ultracorpo non è soltanto un corpo occupato, ma una postura esistenziale fondata sul dolore o, ancora meglio, sulla sua *precognizione* già durante l’atto generativo. La stessa consapevolezza ritorna più avanti, in un episodio dal forte valore simbolico, in cui Mari – attraverso una prolessi – ritrova due puzzle raffiguranti i volti dei genitori⁶⁵, composti in occasione del Natale del 1969. L’*ekphrasis* innescata con il motivo del puzzle consente di circoscrivere e manipolare ulteriormente l’immagine paterna e materna:

Già nel disegnarli, ebbi la sensazione di *definire* i miei genitori (definire, intendo, *ne varientur*): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista: finalmente nel ricomporli fui stregone che riporta alla vita, e scienziato che riduce il caos a una *ratio*⁶⁶.

È ravvisabile, in questo passaggio, un riferimento al *Frankenstein o il moderno Prometeo* di Mary Shelley (1818) e più nello specifico alla figura dello scienziato Victor Frankenstein, che compie il gesto sacrilego di restituire la vita alla materia inerte. Come in Shelley, anche in *Leggenda privata* l’esperimento genera un risultato perturbante, che sfugge al controllo dell’autore: Mari, attraverso i ritratti dei genitori, prova a definire “*ne varientur*” ciò che la scrittura ha disseminato e scomposto lungo l’intera narrazione⁶⁷. Il tentativo di dare ordine al caos, dunque, rievoca la logica colonizzatrice

⁶⁵ «I miei genitori, li ho fissati in due puzzle. Da ragazzino mi era stata regalata una piccola macchinetta di ferro: una fustellatrice per farsi i puzzle da sé (Meccano Jig-Saw Puzzle Maker, rossa fiammante). Con quella, per il Natale del 1969, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo. [...] quei primi due puzzle rimangono unici e fatidici» (ivi, p. 127).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ «La rievocazione dell’episodio dapprima procede, a ritroso e concisamente, dalla notomia per via di fustellatrice all’esecuzione di due ritratti colorati a pennarello, per poi ripercorrere, in modo più disteso e analitico, tutte le tappe dell’operazione di fissazione delle immagini, a ciascuna delle quali corrisponde una diversa funzione-incarnazione del figlio: il disegno-definizione, la frammentazione-anatomia; la ricomposizione, che è rianimazione stregonica e insieme scientifica razionalizzazione. Disegnare è fissare e catturare l’immagine, per sempre; farla a pezzi è un rituale spaventoso e insieme liberatorio;

che il padre esercita sulla madre e si riverbera nella voce narrante del figlio: il gesto di sezionare e ricomporre, pur se motivato dal desiderio di conoscenza, riproduce inconsapevolmente la medesima tensione razionalizzante. Tuttavia, come in *Frankenstein*, l'assemblaggio si risolve in un fallimento: il risultato non è una chiarificazione, ma l'esposizione definitiva dell'inafferrabilità della figura materna. Da un lato, vi è «il mezzo busto» di Enzo Mari che «campeggia imperioso» con attorno gli «strumenti dell'arte, alcune sue opere [...], un portamatite, un calendario», mentre nella mano «destra tiene quasi vezzosamente una matita, come a stilizzare il gesto non del disegnare ma dello *stare per disegnare*»⁶⁸; dall'altro, il puzzle che ritrae Gabriela Ferrario (rinvenuto in un armadio dopo la sua morte) la mostra «a mezzo busto: fissa innanzi a sé, lo sguardo perso nel vuoto», intenta a disegnare e cucinare nello stesso tempo. Sebbene anche nel suo caso vi siano oggetti che alludono alla creatività – «i primi suoi libri per bambini e un *foulard* fra gli oltre cento che disegnò per Fiorio» –, lo sguardo del narratore si concentra in modo ossessivo sull'inespressività della figura materna.

Il commento che accompagna il ritrovamento del puzzle è illuminante: «La cosa che più mi ha commosso è stata la sua assoluta inespressività, l'impassibilità quasi catatonica, unico modo che avesse per sopportare l'esistenza. A cosa sta pensando, mentre gira il mestolo e disegna sulla carta quadrettata? Io voglio credere che non pensi»⁶⁹: all'imponenza plastica e ieratica del padre si sostituisce dunque lo stato catatonico della madre, che ne conferma la configurazione di ultracorpo, un'entità estranea e impenetrabile, da confinare fuori dall'ordine razionale per esorcizzarne il trauma e, forse, neutralizzare il dolore che ne deriva.

La contrapposizione tra le due figure parentali si consolida ulteriormente se si torna alla biografia paterna, il cui arco ascendente è costruito in funzione antitetica alla traiettoria discendente della moglie. L'intelligenza di Enzo Mari, pienamente immersa

ricostruirla seguendo le linee del puzzle è riportare in vita e, in ultima analisi, capire» (F. Pich, *Fotografie e ultracorpi*, cit., p. 173).

⁶⁸ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 127-128.

⁶⁹ Ivi, p. 129.

in una logica di affermazione e riconoscimento pubblico, si traduce in una scalata sociale condotta con metodo e rigore. Ne è un emblema il racconto genealogico che ruota attorno alla figura del nonno paterno, Luigi Mari, originario di Spinazzola, in Puglia, rimasto orfano durante la Prima guerra mondiale e trasferitosi da giovanissimo a Milano, «prima elemosinando poi facendo ogni tipo di lavoretto». La sua adolescenza è scandita da fatiche e precarietà, trascinata di mestiere in mestiere, fino all'apertura di una bottega «di calzolaio-barbiere»⁷⁰, premessa di una stabilizzazione economica che culmina nel matrimonio con Lina, «già mondina (!) e allora impiegata in una filanda»⁷¹ e nella nascita dei tre figli: Enzo, Maria ed Elio.

Nel meticoloso racconto della genealogia paterna, Mari adopera e scardina alcuni *topoi* classici della narrazione identitaria. Il primo è quello del *self-made man*⁷², che si manifesta dapprima nel nonno, capace di costruirsi un destino a partire da una condizione di assoluta povertà, e si consolida nel figlio Enzo che, grazie a una borsa di studio, accede all'Accademia di Brera, preludio alla consacrazione nel mondo del design. Tuttavia, l'adesione a questo modello è solo apparente: lo scrittore, infatti, sceglie di non raccogliere l'eredità paterna, ponendosi in una posizione laterale, quasi oppositiva, che si concretizza nell'attività letteraria e nell'insegnamento, ambiti percepiti come una forma di ripiego intellettualistico, in netta discontinuità con il paradigma virilmente competitivo del padre.

Vi è un altro elemento retorico ricorrente nella narrazione paterna: l'ascesa sociale come forma di rivalsa, che trasforma Enzo Mari in un "proletario vendicatore", investito di una funzione riparativa rispetto alle umiliazioni subite dal padre. La vittoria della borsa di studio non è soltanto un gesto di affermazione individuale, ma assume una valenza eminentemente punitiva, che troverà poi continuità nella volontà

⁷⁰ Ivi, p. 38.

⁷¹ Ivi, p. 39.

⁷² Sul topos del *self-made man*, e soprattutto sull'artificiosità di una tale espressione, nel primo capitolo si è già citata la monografia di Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*. Sul suo aspetto eminentemente politico, e cioè sulla funzionalità di un tale stereotipo nelle dinamiche dell'individualismo neoliberale, cfr. altresì Dana D. Nelson, *National Manhood: Capitalist Citizenship and the Imagined Fraternity of White Men*, Durham, Duke University Press, 1998.

di colonizzare tanto la moglie quanto il figlio, quest'ultimo trasformato in oggetto di una progettazione intellettuale insieme ambiziosa e coercitiva. Si pensi, ad esempio, alla reazione di Luigi Mari alla notizia della borsa di studio ottenuta dal figlio:

[...] il nonno non fece un complimento: mio padre aveva fatto semplicemente il suo dovere, dunque niente smancerie: e poi, si sa, i complimenti rammolliscono e fanno diventare culattine... Mio nonno non arrivava al metro e sessanta, ed era magro come una saracca: mio padre rasentava l'uno e novanta, ed era anche *grosso*: eppure, lui che faceva tremare chiunque ed era la più compiuta rappresentazione della paternità abramo-mosaica, di fronte a quell'omino si azzittiva e filava via, sicché, capite, come poteva mio nonno Gino non essere il mio eroe? Però, se mio padre non mi ha mai fatto un complimento (non fosse mai che etc. etc.), è stata colpa anche del nonno [...], è strano come la catena del valore e della bellezza sia inscindibile dalla catena della colpa e della violenza, così viene da chiedersi: ma quanti calci in culo deve aver preso il nonno di Antonio Canova perché il suo nipotino sublimasse tutto nelle Grazie e nel Monumento Funebre di Maria Cristina d'Austria? Alla fine a me è andata bene, ma c'è comunque dell'orrore, in tutta questa storia, perché gli Accademici non lo vogliono vedere? Perché me ne chiedono di fittizio, di orrore?⁷³

Risulta assai calzante il riferimento alla paternità abramo-mosaica incarnata da Enzo Mari, a sua volta ridimensionata dalla figura del padre Luigi, uomo di bassa statura, magro, ma temuto, capace di esercitare un'autorità silenziosa e assoluta. Se in *Seminario sulla gioventù* il dominio si manifestava attraverso l'intimidazione fisica e verbale, in *Leggenda privata* l'egemonia maschile si articola anche attraverso forme più sottili: gli sguardi, i silenzi, le pretese o, ancora meglio, le aspettative familiari. Mari mostra così come la mascolinità egemone si declini secondo modalità differenziate, a seconda del contesto storico, culturale e soprattutto sociale: in questo senso, il lungo *excursus* dedicato al nonno paterno insiste non casualmente sulla questione dell'ascesa sociale, a ribadire come le strategie di potere si rimodulino secondo logiche di classe e di accesso al riconoscimento.

2.3. La Donatella-Ivana-Loretta

⁷³ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 39-40.

In *Leggenda privata*, come osserva Sturli, «i mostri propriamente intesi operano sul piano soprannaturale per angosciare e perseguitare il soggetto, ma lo fanno perché alla ricerca della risoluzione di un trauma, di natura non soprannaturale, che hanno subito in vita e che ha determinato la loro condizione presente»⁷⁴. La dimensione del mostruoso, tuttavia, non si esaurisce negli elementi marcatamente fantastici o orrorifici, ma investe in profondità la sfera psichica e relazionale del protagonista. In tal senso, resta da affrontare ora un ultimo importante personaggio, la Donatella-Ivana-Loretta, che rivela solo nel finale la propria vera identità, cioè Gheri (diminutivo di Margherita), figura evocata a più riprese nel corso del romanzo. La scelta di moltiplicare i nomi della donna⁷⁵, insieme all'assenza di sue fotografie nell'apparato iconografico del romanzo (a differenza di quanto avviene per la maggior parte degli altri personaggi), contribuisce a definire una consistenza elusiva e onirica, più prossima alla dimensione dell'immaginazione del narratore che a quella della realtà documentaria⁷⁶. Sul piano teorico, la rappresentazione di questo personaggio risponde a una logica di oggettivazione che richiama direttamente la già citata categoria di *male gaze* formulata da Mulvey, secondo la quale "lo sguardo maschile, determinante, proietta la sua fantasia sulla figura femminile"⁷⁷.

Non a caso, come ha opportunamente osservato Pich, dietro questa donna si cela un immaginario archetipico: la Donatella-Ivana-Loretta incarna, più ancora della madre,

⁷⁴ V. Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia*, cit., p. 99.

⁷⁵ «Non ne seppi mai il nome, sicché dominava le mie fantasie da anonima o polinonima. [...] a lungo fu per me Donatella, poi Ivana, per un po' anche Loretta ("la Lori"!)" (M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 25). Se è vero che «la puntigliosa registrazione di date, nomi e pronunce è una costante nelle note di *Leggenda privata*» che risponde «a un bisogno ossessivo di precisione e di "veridicità"» (F. Pich, *Fotografie e ultracorpi*, cit., p. 168), l'assenza di informazioni sulla figura della Donatella-Ivana-Loretta appare come una precisa scelta autoriale, con una serie di implicazioni da non sottovalutare in sede di analisi critica.

⁷⁶ Lorenzo Marchese ha giustamente fatto notare che «l'intervento della ragazza-angelo chiude la possibilità dell'autobiografia e permette a Mari di trovare scampo alla resa dei conti di un discorso veridico su se stesso. Regredire insieme ai suoi fantasmi di bellezza, nello scintillio conclusivo, è il destino del protagonista, una speranza a rovescio» (L. Marchese, *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, in «La Balena Bianca», disponibile online: <https://www.labalenabianca.com/2017/05/15/leggenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>, consultato in data 01/07/2025).

⁷⁷ Cfr. nota 51.

l'ideale estetico delle Grazie «o di quelle 'ninfe neoclassiche' che Mari ha più volte indicato come la più potente incarnazione della sua idea del femminile, creature meravigliose e salvifiche cui è affidata la sola possibilità di riscatto dei maschi dalla loro condizione di bestioni primitivi»⁷⁸. La sua costruzione narrativa appare così inscritta nel solco di una lunga tradizione letteraria e culturale in cui la donna non è Soggetto, ma funzione simbolica e proiezione dell'immaginario maschile: lungi dall'essere un personaggio a tutto tondo, si tratta piuttosto di una figura liminare, costruita attraverso un processo di idealizzazione e sublimazione funzionale alla tenuta della contrapposta identità maschile.

Proprio in questa dinamica si situa uno degli snodi fondamentali della costruzione della mascolinità autoriale di Mari: se nel rapporto con i pari maschili il narratore non assume mai i tratti di una mascolinità egemonica, nel senso proposto da Connell, è invece nel confronto con la sfera femminile che la sua identità sembra acquisire, seppur in forma ambigua, dei tratti di dominanza. Questa dinamica può essere letta alla luce di una gestione del desiderio profondamente conflittuale, segnata da processi di rimozione e sublimazione, come peraltro lo stesso autore ha riconosciuto in diversi scritti e interviste, alludendo a un radicamento della sua immaginazione erotica e affettiva in un terreno marcatamente freudiano, dove sessualità e rimozione costituiscono un binomio inscindibile⁷⁹.

⁷⁸ F. Pich, *Fotografie e ultracorpi*, cit., p. 178.

⁷⁹ Così Mari in un'intervista ad Alessio Lega del 2007: «Ho fatto tutto tardi: rapporti sessuali, rapporti di amicizia, sport... tutto ciò che è vita estroversa, tutto, l'ho fatto con anni di ritardo! Però mi ero avvantaggiato attraverso i libri» (la citazione è recuperabile in Antonella Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, in Lorella Anna Giuliani, Giuseppe Lo Castro (a cura di), *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 143); mi sembra poi calzante quanto dichiarato da Mari nella già citata intervista con Mazza Galanti: «Probabilmente una componente di doppiezza l'ho percepita in me anche nel momento in cui dentro ero terrorizzato, appanico dagli oneri, dagli obblighi imposti dall'autorità paterna, e tanto più ero fragile tanto più mi indurivo, mi schermavo all'esterno, creandomi intorno delle maglie protettive: sovrastrutture, mediazioni che poi ho metaforizzato anche in *Leggenda privata* [...]. Per me sono i libri, la mia cultura, le mie sovrastrutture. Lo stesso può valere nei confronti delle pulsioni sessuali: più hai pulsioni sessuali sconvenienti, indecenti, più apparentemente all'esterno fai il petrarchista, il teorico d'amore» (C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 59).

Mari retrodata l'incontro con la Donatella-Ivana-Loretta attorno all'età di quattordici-quindici anni⁸⁰, nella trattoria delle sorelle Bergonzi, frequentata abitualmente con la madre e i nonni materni verso la fine degli anni Sessanta:

Di norma eravamo gli unici avventori: tutti gli altri erano all'esterno, sull'aja, a giocare a bocce o a carte o a guardare i giocatori, con frequente accompagnamento di bianchini, cinzanini, gingerini e crodini. Veniva, da quel concorso, un indistinto vociare, un brusio animalesco ignorante e vitale: dentro, noi, si masticava e si deglutiva in silenzio, spiati da una delle padrone che aspettava l'attimo per "portar via". Spiava attraverso quei sottili festoni di plastica colorata che facevano funzione di tenda fra un locale e l'altro, e che in quegli anni adornavano le porte dei negozi [...]. Abitudinari com'eravamo, avevamo ognuno il suo posto fisso: il mio mi metteva in condizione di tenere sott'occhio quella pendula frangia, così all'ascetico squallore del pasto si sommava lo stremo di una doppia speculazione, io che guato chi ci guata. Ma una volta... una volta discerno dietro le plastiche una figura diversa, più snella, più... più... io già pre-sconvolto, nell'aura, presàgo... mio nonno che ancora a bocca piena mi fa cenno di chiedere il conto, io che meccanicamente alzo la mano sinistra con l'indice verso l'alto, le bandelle che si aprono come i flutti del Mar Rosso lasciando passare una creatura di sogno: una ragazza!⁸¹

La costruzione retorica di questo incontro riveste una funzione cruciale non solo nella biografia romanzata del narratore, ma anche nel più ampio disegno simbolico del romanzo. Mari sceglie di affidare questa prima apparizione a un registro linguistico fortemente aulico, segnato da evidenti rimandi alla lirica stilnovista – basti pensare all'uso di termini come "aura" o "presàgo" – e da suggestioni di matrice biblica, come l'allusione all'episodio dell'apertura del Mar Rosso. Si noti poi che dei tre nomi, Loretta è quello che per stessa ammissione del narratore manifesta più apertamente il debito

⁸⁰ È il narratore a fornirci le precise coordinate cronologiche, con un inciso di particolare interesse nell'ottica della cornice romanzesca di *Leggenda privata*: mentre Mari sta descrivendo le tre case più grandi del paese, cioè quella dei nonni, dei Lanza e della Torretta, alludendo al mistero che si cela dietro la proprietà di quest'ultima (che nel finale scopriremo essere abitata proprio da Margherita), la narrazione viene bruscamente interrotta con una parentesi dal forte sapore metanarrativo: «Qui però devo sospendere il resoconto e tornare indietro di molti anni, quando ne avevo quattordici-quindici (è autobiografia, c'è del lievito romanzesco, e anche se l'orrore deve ancora arrivare stiamo andare nella direzione giusta, mi pare)» (M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 22). In effetti, la scelta di introdurre la Donatella-Ivana-Loretta subito dopo l'*excursus* sulla casa della Torretta, seguito dal riferimento al "lievito romanzesco", sembra essere un elemento in favore della piena interpretazione finzionale del personaggio, a differenza degli altri che invece sembrerebbero essere più concretamente ispirati alla realtà autobiografica dell'autore.

⁸¹ Ivi, p. 23.

con la tradizione («Lori da Loretta, Loretta da Lauretta, l'avignonese. La Dominatrice, una de Sade!»)⁸²; d'altra parte, la descrizione della "creatura di sogno" si avvale dello schema tradizionale del poeta *servus amoris* votato alla contemplazione della donna-angelo, come peraltro esplicitato nella descrizione del fisico della donna. Il passo successivo approfondisce la descrizione fisica della cameriera, insistendo su dettagli apparentemente triviali – i polpacci, i talloni, il sudore – che tuttavia vengono trasfigurati attraverso l'atto stesso della contemplazione:

[...] la ragazza si gira per tornare in cucina, ed è allora che, non visto, posso contemplarle le gambe, non altissime, e un po' forti di polpaccio, ma erete sopra due zoccoli alti che mettevano in evidenza i talloni irrorati, rosa-acceso rispetto al biancore latteo della gamba. La gonna, poi, arrivava a mezza coscia, sicché non era propriamente una minigonna, ma lo stesso volume del sedere la sollevava quel tanto, rispetto al davanti, che una minigonna sembrava. Ahi quanto quella visione mi si stampò nella mente, soggiogandola per anni e per anni!⁸³

Per il giovane protagonista si tratta della prima esperienza di fascinazione erotica, evidentemente proiettata su un piano ideale, con la donna che diventa oggetto di desiderio sublimato. La tensione tra forma (l'istinto) e materia (lo spirito) si esplicita ulteriormente nella contrapposizione tra la cura dello stile, ossia gli echi stilnovisti poco fa citati, e la materia trattata, cioè la descrizione puntuale delle gambe della cameriera e del suo fondoschiena: non a caso, il viso dà «l'impressione di uno spirito ottuso, forse per l'acquosa inespressività degli occhi, che però, essendo bovini e lutulenti, riuscivano anche interessanti, chi li contemplasse come pura forma e non come segnacolo del pensiero»⁸⁴. La donna è pura forma, corporalità oggettivata esclusivamente per lo sguardo maschile, tanto degli astanti quanto del narratore, che infatti sembra insistere proprio su quest'aspetto:

⁸² Ivi, p. 96. In questo passaggio, Mari gioca deliberatamente con il lettore, dichiarando in nota che l'avignonese sia da identificare con Laura de Noves, la celebre donna amata da Petrarca, la quale, secondo la tradizione biografica, avrebbe sposato a quindici anni il marchese Hugues de Sade, antenato di Donatien-Alphonse-François, ossia il più noto marchese di Sade. Un tale riferimento serve a rinforzare la tensione tra la dimensione idealizzata – e a tratti edificante – dell'amore per la Dominatrice e i suoi risvolti più marcatamente feticistici (cfr. *ibidem*, nota 51).

⁸³ Ivi, pp. 23-24.

⁸⁴ Ivi, p. 24.

[...] io andavo là appositamente per immagazzinare ancora un po' di immagini sue, la piega del retro-ginocchio, l'arco del piede flesso innaturalmente dal tacco sublime, la leggera gora di sudore sulla maglietta attorno alle ascelle... immagini potentissime, immagini del *divino*, quali poi elaboravo fantasticamente in vicende estenuanti, e che selezionavo già al momento di coglierle, epifanie di cui all'istante decidevo la gerarchia, costringendomi alla fuga appena giudicassi completo il bottino, non più suscettibile di un solo frammento di icona. Passiva, un velo di ottusità nello sguardo, lei si lasciava cartografare tranquilla, quasi incoraggiandomi: nondimeno ero così consapevole della sconvenienza che bastavo io a censurarmi, fingendo disinteresse o sfruttando, alla delibazione visiva, solo i momenti in cui ella guardava altrove o era occupata⁸⁵.

Si tratta di una sequenza fortemente figurale, con una descrizione puntuale di elementi che stridono con l'utilizzo manieristico del lessico e che invece concorrono a inserire *Leggenda privata* nel filone della letteratura postmoderna e, più generalmente, nell'alveo dell'ipercontemporaneità. L'ottusità dello sguardo si confà all'estrazione sociale della donna, che sembrerebbe⁸⁶ appartenere a «un ceto medio-basso e lacustre»⁸⁷ da leggersi in chiave contrastiva rispetto all'appartenenza borghese (acquisita nel tempo, perlomeno da parte del padre) della famiglia Mari, un dettaglio da non sottovalutare se pensiamo che l'associazione proposta è tra sobrietà e cultura ma, soprattutto, tra volgarità e natura. Una tale configurazione allora postulerà da un lato la superiorità del giovane protagonista, «principe della nostra-mia biblioteca e depositario di un crescente sapere»⁸⁸, nonché «stilnovista ortodosso»⁸⁹ che rifulge «nell'aristocrazia dello spirito»⁹⁰; dall'altro «la Dominatrice, esosa proprio nella sua passività ed indolenza», una sorta di «Natura naturata» o, più banalmente, «un corpo [...]: Dea, ma *volgare*»⁹¹:

⁸⁵ Ivi, p. 25.

⁸⁶ Il condizionale è d'obbligo, giacché – lo ricordiamo – la descrizione è frutto dell'immaginazione del narratore (per sua stessa ammissione) e soprattutto delle sue proiezioni erotiche.

⁸⁷ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 25.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 26.

⁹⁰ Ivi, p. 25.

⁹¹ Ivi, p. 26.

Come scoprire che non esiste la bassezza, perché ovunque tu ti volga, verso l'alto o verso il basso, trovi sempre il divino! E il fatto che di quella creatura mi inebriasse soprattutto la parte più bassa faceva tornare tutti i conti e ridava un senso all'universo. E miope poi, a stabilire la vocazione ad *essere guardata* più che a guardare, dunque ad essere *oggetto*: ma oggetto *dominatore*, come un feticcio, che non è imago del dio, ma è tutto il dio, almeno per chi come me tende al pagano. Ecco, ogni cosa andava al suo posto; anche il feticismo non era più un'aberrazione di cui arrossire, ma un capitolo degno di figurare nella Collana Viola Einaudi o nella Universale Scientifica Boringhieri. Così, perso ogni ritegno, mi sfrenai nell'idolatria, facendo del *mio* corpo un organo da adorazione, sacro e potente come quello della Thomaskirche di Lipsia⁹².

Questa digressione, che Mari introduce per elaborare un discorso critico sulle logiche del possesso e della dominanza, è di per sé abbastanza eloquente. La cameriera è descritta come "oggetto dominatore", un'espressione che mette in crisi l'asse convenzionale tra soggetto desiderante e oggetto del desiderio: il feticcio non è più inteso come semplice rappresentazione, ma come incarnazione diretta della divinità, ampliando ulteriormente il campo semantico della scena. Non siamo più nel campo della vergogna, così come lascerebbero intendere le rigide regole della famiglia Mari, ma in quello dell'idolatria, a segnare un momento di svolta nella costruzione del sé narrativo. Si registra così una svolta nella costruzione del sé narrativo: la rinuncia al ritegno non rappresenta più un cedimento, bensì diventa la condizione necessaria per una diversa modalità di esistenza, in cui il desiderio è sottratto alla clandestinità dell'inconscio per essere finalmente tematizzato.

Non sorprende allora la duplice citazione che Mari inserisce a margine del racconto di due collane editoriali emblematiche del panorama culturale italiano del secondo Novecento: da un lato la Collana Viola Einaudi – ufficialmente denominata Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici – pubblicata tra il 1948 e il 1956 sotto la cura di Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, che ha rappresentato uno snodo cruciale nella diffusione in Italia delle scienze umane; dall'altro l'Universale Scientifica Boringhieri, nata nel 1965 come collana economica dedicata alla divulgazione scientifica di alto livello, caratterizzata tra l'altro da una veste grafica moderna e riconoscibile, firmata

⁹² Ivi, pp. 26-27.

proprio da Enzo Mari. Attraverso questa doppia citazione, Mari lega la propria riflessione sul desiderio e sul feticismo a due tradizioni di pensiero, quella antropologico-religiosa e quella scientifica, che pur muovendosi su piani diversi condividono un comune intento conoscitivo e una tensione verso la sistematizzazione del sapere, quasi a voler legittimare il proprio desiderio sottraendolo alla sfera del non dicibile e ancorandolo a un'esposizione teorica che ne consenta la formalizzazione: in questo modo, ciò che convenzionalmente appare come impulso censurabile⁹³, si trasforma in oggetto di un'analisi a tutti gli effetti scientifica, in risposta alla già citata tensione tra idealizzazione e attrazione per il basso e, quindi, tra istanze spirituali e pulsioni corporee.

Nel gioco di rovesciamento tra materia alta e materia bassa, condotto con un'evidente cifra parodica, si assiste a un processo di ridefinizione dei rapporti di forza tra centro e margine: ciò che nasce come posizione subalterna – la soggettività frammentata di Mari – si trasforma progressivamente in una nuova forma di egemonia, con la subordinazione del soggetto femminile. Se il desiderio è represso e la costruzione della propria identità è condizionata da un'istanza censoria che ha origine nella figura paterna (trovando ulteriore radicalizzazione nell'ultracorpo materno), l'unica via di scampo sembra tradursi nella riappropriazione di quei medesimi meccanismi di controllo, ora rivolti verso l'alterità⁹⁴. Il soggetto, da vittima della censura, diventa a

⁹³ Si pensi, a titolo esemplificativo, a questo episodio in cui il narratore esplicita con tono elevato una fantasia particolarmente umiliante: «Steso a terra come un tappetino, conculcato dai suoi tacchi, [...] Ridacchia, la bellissima miope, mentre fruga nel mobile-Algida in cerca di un enorme Cornetto turrato, bugnato, si allontana con l'imponente gelato ancheggiando, pericolante sugli zoccoli alti» (ivi, p. 96).

⁹⁴ Una simile predisposizione trova conferma con un significato ancora più ampio in alcune dichiarazioni di Mari, nelle quali è tematizzata la repulsione verso il genere umano: «Mio padre mi ha educato al culto dell'intelligenza, del merito e dell'eroica solitudine. Purtroppo in modo così estremo da produrre i seguenti effetti (visto che io, ammirandolo, ho interiorizzato e fatto miei i suoi principi): a) il 99% dell'umanità mi sembrava formato da imbecilli; b) con questi imbecilli era doveroso non confondersi, al punto da privarmi volontariamente di tutto ciò che costituiva i loro piaceri» (C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 31). Si potrebbe obiettare che dal punto di vista narratologico il richiamo a una dichiarazione rilasciata in un'intervista non abbia alcun valore critico, trattandosi di una posizione autoriale da non confondere con l'interesse per i meccanismi narrativi di una determinata opera: senza tornare sul discorso dell'autofinzionalità, basti citare la posizione di Mari a riguardo: «Ho una visione molto biopsichica e deterministica della creazione letteraria. Penso che ognuno, per quanto possa

sua volta colui che determina i confini dell'Altro, riducendolo a pura funzione simbolica.

Possiamo allora intravedere come Gabriela Ferrario incarni una sorta di angoscia borghese, soggetta al controllo normativo del marito, mentre la cameriera della trattoria Bergonzi si colloca al di fuori di quei codici di raffinatezza e di controllo simbolico che caratterizzano l'ambiente familiare di Mari. Non si tratta semplicemente di due differenti figure femminili, ma di due universi culturali contrapposti: da una parte ciò che è alto, colto, spirituale; dall'altra la forza del basso, del popolare, della pura corporeità. Se, come abbiamo già ipotizzato nelle pagine precedenti, l'insondabilità della sofferenza materna si risolve con lo stratagemma dell'ultracorpo, il desiderio – di per sé scabroso – di godere con una donna culturalmente inferiore (e quindi di cedere alle tentazioni della carne, dimostrando innanzitutto la propria umanità e, quindi, la propria ordinarietà) richiede invece la creazione di una figura che sia pura corporeità: qualsiasi dinamica di genere è qui annullata nel profilarsi di una creatura al di sopra di ogni tipo di classificazione, che fonde in sé la totalità e la parzialità, la dominanza e la subalternità e, infine, il corpo e lo spirito.

Come ha già sostenuto Pich, il personaggio di Margherita, nella sua enigmaticità, va letto come un vero e proprio *Doppelgänger* di Michele:

La scissione causata dai genitori è vendicata dalla fantasia e dall'invenzione romanzesca, per cui, nell'agnizione finale, la volgarità e l'ignoranza attribuite alla "Lori" dall'invaghito ragazzino che fantasticava incessantemente su di lei [...] si riscattano nel trionfo del suo doppio, Margherita detta "Gheri", a sua volta alter-ego armonioso e felice di Michele-Danilo, come la Casa della Torretta è un doppio 'alto' della Casa di Nasca [...]. Lori non è stata 'fissata' né in una foto né in un ritratto-puzzle, ma [...] è stata sezionata in ogni dettaglio dello sguardo [...] e dall'immaginazione del giovane Michele [...]. Nella cornice gotica e fantastica, il finale rovescia le proiezioni unilaterali del figlio voyeur e 'petrarchista' nella rivincita del corpo riunito e vitale della nuova Lori-Margherita, che salda la frattura tra intelligenza e gioia, tra talento e felicità, e scintillando spegne e compie la scrittura⁹⁵.

mediare, stilizzare, cristallizzare, di fatto metta se stesso nella pagina, metta la sua vita, le sue pulsioni primarie, i suoi traumi, i suoi lutti, le sue frustrazioni, le sue aspirazioni» (ivi, p. 50).

⁹⁵ F. Pich, *Fotografie e ultracorpi*, cit., p. 177-178

Il dispositivo del *Doppelgänger*, la cui codificazione nella letteratura europea si afferma tra il Settecento e l'Ottocento con i già citati Poe, Hoffman, Stevenson – che, lo ricordiamo, sono autori centrali nella formazione intellettuale di Mari –, si manifesta nel nostro romanzo attraverso l'incontro tra Michele e Margherita: benché la struttura di *Leggenda privata* sembri inscrivere Margherita in un orizzonte realistico, la sua epifania finale appare piuttosto come una possibilità di salvezza offerta dalla scrittura stessa e dalla sua capacità di aprire mondi paralleli, dichiaratamente finzionali, in cui le antinomie originarie e i traumi generazionali possono trovare una forma di ricomposizione perlomeno simbolica. Per tali ragioni, nella sua ultima apparizione, Margherita perde quasi del tutto i tratti di corporeità sino a quel momento esaltati, e si carica di una dimensione spirituale, se non proprio allegorica, alla stregua di una moderna Beatrice.

Questa ipotesi sintetizza efficacemente alcuni punti chiave del nostro discorso: nelle ultime pagine di *Leggenda privata*, Michele decide di entrare nella Casa della Torretta, già menzionata in apertura del romanzo, e decide di scendere nella cantina («trovandola gotica e leggendaria», due aggettivi di per sé abbastanza eloquenti⁹⁶), dove ritroviamo una biblioteca («era sontuosa, era ricca, era ordinata, era *viva*»⁹⁷): al contempo, la descrizione di Margherita perde qualsiasi tratto di adorazione feticistica. Lo sguardo del narratore non si concentra più sui dettagli di prorompentezza, ma restituisce invece un ritratto di eleganza del tutto inedito nella rappresentazione del personaggio:

Doveva avere la mia età, invece sembrava molto più giovane, come avesse avuto al massimo quarant'anni. Ancora molto bella, vestita in modo elegante, come una vera signora; ai piedi aveva degli stivaletti annodati, con un tacco medio e una decorazione che suggeriva uno sperone; le mani avevano unghie lunghe e curatissime, smaltate di rosa antico. Attraverso gli occhiali brillava uno sguardo profondo e consapevole; sulle labbra, un leggero sorriso. Ma era lei⁹⁸.

⁹⁶ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 164.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p. 165.

Così come Beatrice conduce Dante attraverso i cieli del Paradiso verso la contemplazione dell'Empireo, Margherita accoglie Michele nella sua libreria per offrirgli una redenzione narrativa in cui la frattura tra natura e cultura si ricompone in una sorta di *reductio ad unum*. Sarà proprio lei, infatti, a fare da intermediaria con i Mostri affinché smettano di reclamare l'autobiografia di Michele:

"Cosa c'è?" chiesi.

"Niente, stavo pensando alle tue idee sulla volgarità".

Arrossii.

"Ma va benissimo, sai? Mi hai fatto divertire tanto".

"E adesso?"

"Adesso cosa?"

"La mia autobiografia".

Sorrise; poi, senza guardare, accarezzò con le unghie i fogli sul tavolo.

"Ci parlo io con Loro, tu hai fatto abbastanza".

"Credi?"

"Direi proprio di sì".

E scintillò⁹⁹.

In tal senso, prende ancora più forza l'ipotesi che sia proprio Margherita la chiave d'accesso per la corretta interpretazione del romanzo. È attorno a lei che si condensa il passaggio decisivo dalla dimensione autobiografica – dichiaratamente *privata* – a quella *leggendaria*, che nel finale esplicita la propria natura radicalmente finzionale. Se fino a questo momento il lettore è indotto a interpretare la narrazione come autenticamente autobiografica, anche grazie all'apparato indiziario costituito da fotografie, aneddoti, nomi propri e riferimenti riconoscibili, è proprio l'apparizione finale di Margherita a produrre la svolta metanarrativa che disinnesci ogni pretesa di veridicità documentaria. La "leggenda privata" si rivela così una costruzione squisitamente letteraria, in cui la memoria è solo uno dei dispositivi retorici di cui uno scrittore può avvalersi. Si comprende allora con maggiore chiarezza perché il narratore di *Leggenda privata*, riflettendo sulla propria scrittura, parli di un grado di «mitopoiesi

⁹⁹ Ivi, p. 166.

molto vicino allo zero», in esplicita antitesi rispetto alla pretesa delle Accademie, che vorrebbero invece «l'euforia della forma»¹⁰⁰: si tratta di ragionare ancora una volta nei termini del tema dello sdoppiamento, che come ormai sappiamo caratterizza abbondantemente l'impianto di *Leggenda privata*, nonché gran parte della produzione di Mari.

I mostri non sono figure esterne, né mere proiezioni fantastiche, ma rappresentano invece istanze represses e censurate dello scrittore milanese, che agisce su sé stesso come soggetto e oggetto della propria narrazione. È in questo movimento, che potremmo definire autoriflessivo, che prende forma il cuore della "leggenda privata": il bivio irrisolto tra una scrittura a grado zero, cruda e sfrontata, e il suo doppio mascherato, cioè la scrittura come travestimento, pura finzionalità. Da una parte Michele, puro intelletto, dall'altra Margherita, cioè la letteratura che si fa corpo per galvanizzare il travaglio dell'esistenza: ed è proprio in questa ambivalenza – tra verità e finzione – che Mari riconosce l'ineludibile condizione del raccontarsi.

¹⁰⁰ «Il fatto è che scrivo al ribasso. Non invento, non enfatizzo: grado della mitopoiesi molto vicino allo zero. Semmai ometto, attenuo, eufemizzo. Ma questi mostri vogliono il carnevale, l'euforia della forma: per cogliermi lì, ignudo sotto un travestimento così sfarzoso da non poter diventare una seconda pelle. L'idea è che l'ingombro del travestimento sia tale da trasformarsi in una prigione: ma non lo è già questa casa? Quando scendo inerme in Cantina nella favola gotica, nella leggenda piranesiana, nella citazione Poe-Lovecraft, non sono già perfetto per Loro? No: mi vogliono ancora più complice, vogliono la mia firma sotto a *issghioman'zo*» (ivi, p. 96).

Capitolo V.

«Autoritratto di un mostro; anzi no». *Scuola di nudo* di Walter Siti

1. Premesse critiche

In un intervento dedicato a *Troppi paradisi* (2006), terzo romanzo di Walter Siti, Daniele Giglioli osservava con una certa amarezza che l'esordio narrativo¹ dello scrittore modenese, *Scuola di nudo* (1994), pubblicato nella collana Supercoralli di Einaudi, «era passato come una meteora nel cielo di una narrativa italiana degli anni Novanta con cui aveva assai poco che spartire»². Secondo il critico, il libro rappresentava un corpo estraneo per dimensioni, ambizioni e, soprattutto, per la sua appartenenza «a quella che una volta si sarebbe chiamata una “civiltà letteraria” di tutt'altra natura, obbediente ad altri cerimoniali e ad altre modalità d'esistenza rispetto a quelle che si erano venute imponendo in Italia dalla fine degli anni Settanta in poi»³.

Tale distanza non si configurava soltanto come eccentricità stilistica, ma sembrava sollecitare invece una presa di posizione dichiaratamente conflittuale nei confronti di un presente – quello degli anni Novanta – sempre più orientato verso modelli di rappresentazione e consumo culturale improntati alla leggerezza e a un'idea disincantata di letteratura. La scrittura di Siti, al contrario, appariva sin dall'inizio animata dall'urgenza di un realismo paradossale, che si collocava fuori dal minimalismo allora dominante e tentava di restituire alla forma-romanzo una vocazione conoscitiva radicale.

¹ Nel 1994 Siti pubblica *Scuola di nudo*, ma l'esordio vero e proprio si può retrodatare al 1979, con la pubblicazione sull'«Almanacco dello specchio» della raccolta poetica *Un goccio di sangria: dieci poesie*, introdotta da Franco Fortini. Recentemente Silvia Cucchi si è occupata della silloge, tracciando una linea di continuità con *Scuola di nudo* e più estesamente con la produzione in prosa di Siti: a tal proposito, cfr. Silvia Cucchi, *Il romanzo della mutazione: Scuola di nudo di Walter Siti*, in «inOpera», II, 2024, pp. 149-164.

² Daniele Giglioli in Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, D. Giglioli, Gabriele Pedullà, *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, p. 222.

³ *Ibidem*.

Nel corso di questo capitolo si cercherà di mostrare come *Scuola di nudo*, a dispetto di una ricezione inizialmente tutt'altro che favorevole, contribuisca a ridefinire le categorie della mascolinità e del desiderio nella narrativa italiana ipercontemporanea. L'analisi si articolerà in tre nuclei principali: in primo luogo, verranno affrontati i temi fondativi dell'opera, a partire da una rilettura del dibattito critico che ne accompagnò l'uscita, con particolare attenzione alla funzione testuale del nudo maschile in relazione al protagonista, Walter. In secondo luogo, si analizzeranno le varianti del realismo sitiano nelle due declinazioni che attraversano il testo, *impossibile* e *gnostica*; infine, saranno esplorate le tipologie di mascolinità che emergono in *Scuola di nudo*, approfondendo soprattutto il rapporto che Walter intesse con tre personaggi: il Cane, Bruno e Ruggero.

1.1. Un ordigno inesplosivo

Non ci ho pensato subito a una trilogia: anzi, mentre scrivevo Scuola di nudo ero certo che sarebbe stato il mio solo romanzo, destinato forse a impolverarsi in un cassetto. Un libro che, se pubblicato, mi avrebbe rovinato la vita, e comunque importava ben poco perché tanto sarei morto di Aids; un amico francesista, dopo averlo letto in bozze, mi disse che dopo un libro così non mi restavano che due strade [...]: o suicidarmi o gettarmi "aux pieds de la croix". Rileggendolo ora, dopo vent'anni, mi ha fatto l'impressione di un ordigno inesplosivo, di un mini-universo pochi secondi dopo il big bang. Ci sono, miniaturizzati, tutti i temi che mi si sono dispiegati in seguito; come se la mia intera produzione successiva fosse già lì, rattrappita e fetale. I culturisti, naturalmente, l'opposizione eros/agape, l'inferiorità sociale dei genitori, la fatica del sentimento senza desiderio (e viceversa), le prove di "romanaccio", l'attrazione per il denaro e per la forza, il sadomasochismo, perfino alcuni micro-miti come la Sirenetta o il matrimonio immaginario (alchemico?)⁴

La citazione è tratta dalla postfazione scritta da Siti per l'edizione Rizzoli del 2014 de *Il dio impossibile*, che raccoglie sotto un unico titolo i tre romanzi dell'autobiografia immaginaria sitiana, composta da *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi*. Sebbene nata, come lo stesso autore dichiara, da circostanze editoriali

⁴ W. Siti, *E adesso?*, in Id., *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014, p. 1041 (corsivo dell'autore).

contingenti⁵, la trilogia si configura come un vero e proprio laboratorio in cui Siti mette alla prova i dispositivi teorici fondamentali della sua scrittura. In tal senso, l'immagine dell'ordigno inesplosivo funziona come una metafora efficace della natura germinale del suo esordio narrativo, che contiene in potenza tutti i motivi destinati a caratterizzare l'opera successiva. Vero e proprio romanzo "mondo", per utilizzare la celebre espressione di Franco Moretti⁶, *Scuola di nudo* racconta in prima persona la storia di un professore universitario che si identifica simultaneamente con autore, narratore e protagonista, mediante il dispositivo autofinzionale già riscontrato in Aldo Busi e destinato a riemergere anche in Michele Mari. Come il suo autore, il protagonista si chiama Walter, è originario di Modena ed è ossessionato dai nudi maschili. Il romanzo si compone di venti capitoli più una *Avvertenza* finale, nella quale viene messa in discussione, a posteriori, la distinzione tra il Walter personaggio e il Walter Siti autore che il testo aveva fino a quel momento esplicitamente sostenuto.

Se la cornice iniziale sembra richiamare la forma del diario, il romanzo procede invece attraverso una continua alternanza di registri, che spaziano dal flusso di coscienza ai dialoghi serrati, dall'inserimento di alcuni brani poetici ad ampie divagazioni teoriche dal tono prevalentemente saggistico, nel segno di una mobilità testuale che impedisce ogni definizione univoca dell'esordio di Siti e rivela la volontà del suo autore di destabilizzare le categorie tradizionali del genere romanzesco.

La narrazione prende avvio a una settimana dal compimento dei trentacinque anni di Walter, che sente «l'esigenza di fare un bilancio»⁷, dal sapore dantesco, con l'obiettivo di «uscire di minorità» e di «tornare al centro di [s]e stesso»:

⁵ Siti fa infatti notare che l'idea della trilogia nasce «a metà di Un dolore normale, come estensione di un delirio para-accademico: un prosimetro che aveva come lontano sfondo la Vita nuova mi proiettava verso il Canzoniere petrarchesco, e allora le allusioni dantesche del primo libro perché non avrebbero potuto disporsi in un sogno onnipotente di mimare la triade Dante-Petrarca-Boccaccio? Perché non immaginare un terzo libro che, invece di uno pseudo-canzoniere, avesse inseriti dei racconti?» (Ivi, p. 1042, corsivo dell'autore).

⁶ Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

⁷ «Ho fatto la mia carriera come un cane ammaestrato, vibrando di curiosità all'inseguimento di odori fragranti e proibiti ma pronto subito a porgere la zampa della buona educazione critica, la competenza metrica e stilistica, la rigorosa riflessione metodologica, la simmetria strutturale: così dunque funziona la letteratura» (W. Siti, *Scuola di nudo*, in Id., *Il dio impossibile*, cit., p. 16).

Non devo parlare di letteratura, devo parlare di me; se fallimento dev'essere, allora che lo sia intero, anche agli occhi di mia madre lassù. (O laggiù.) Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era di morire prima d'esser nato; devo tornare al centro di me stesso, scrivere di ciò che mi appassiona [...]. Resterò seduto quando la frase si chiude: non ho da perdere che le mie catene, ho un'individualità da guadagnare. Trentacinque anni sono forse troppi per uscire di minorità: ma si sa che l'omosessualità e l'accademia fermano gli orologi⁸.

Questo tentativo di *guadagnarsi* un'individualità si sviluppa principalmente lungo due direttrici complementari: la riflessione sull'identità personale si accompagna a un più serrato confronto con le logiche di potere che regolano l'istituzione accademica. Accanto al culto del nudo maschile si dispiega una satira pungente del mondo universitario, rappresentato come un microcosmo dominato da intrighi, scambi di favore e logiche di consumo, meccanismi che riflettono per analogia le stesse dinamiche di desiderio e dominio che attraversano il corpo.

Sullo sfondo delle vicende raccontate si muove un nutrito gruppo di figure secondarie, decisive nella costruzione simbolica dell'identità di Walter. Tra esse spicca Matteo Casimbeni, detto il Cane⁹, professore associato di metrica e stilistica, anch'egli modenese, che assume il ruolo di *Doppelgänger* e al tempo stesso di antagonista: in lui si riflettono, deformate, le stesse tensioni conoscitive e le medesime ossessioni che animano Walter, secondo un gioco di rispecchiamenti e rovesciamenti che alimenta la dialettica identitaria del romanzo. A Casimbeni si affianca Alfredo Ritter, ordinario di letteratura italiana e preside della facoltà di Lettere di Pisa, il cui soprannome – il Padre – allude non solo all'autorità universitaria, ma anche a quella esercitata nei confronti di Walter, con risvolti psicoanalitici di non poco conto.

Accanto ai due principali rappresentanti del mondo accademico emerge la presenza di Fausta Ferretti, collaboratrice dell'Università di Pisa e tra le rarissime presenze

⁸ Ivi, p. 17. Il termine *minorità*, che ricorrerà più volte in questo capitolo, non va inteso in senso numerico, bensì come collocazione del soggetto all'interno di una più specifica epistemologia della differenza sessuale: a tal proposito, si rinvia alle riflessioni di Paul B. Preciado in *Sono un mostro che vi parla* (Roma, Fandango Libri, 2021).

⁹ Il soprannome deriva dall'abitudine a «mordere solo le parti basse e perché è fedele ai padroni: ma anche perché il cinismo è la sua primaria caratteristica intellettuale» (W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 43).

femminili del romanzo, definita efficacemente da Francesca Giglio come un «assaggio di paradiso in mezzo ai 'mostri'»¹⁰: Fausta resta sospesa tra un erotismo disincantato, proiettato verso anni giovanili, e una più spiccata vocazione missionaria nel tempo presente della narrazione, restituendo in forma esemplare il conflitto tra desiderio e rinuncia che attraversa tutto *Scuola di nudo*.

A rappresentare invece le due polarità della tensione desiderante – oltre alla moltitudine di culturisti, «antibiotici contro la vita, riproduzioni iperreali per disintossicar[s]i dalla realtà»¹¹ – vi sono Bruno, «un metro e sessantasei di muscoli tondi»¹², che incarna la proiezione concreta e totalizzante del desiderio, e Ruggero, contadino strabico e pittore dall'aria malata¹³, espressione invece di un radicamento più autentico e doloroso nella realtà.

Attraverso l'intreccio di queste presenze *Scuola di nudo* articola un complesso disegno simbolico in cui si combinano temi esistenziali e filosofici. La narrazione si sviluppa così entro un orizzonte dominato dalla frattura tra Realtà e Assoluto e da un nichilismo pressoché radicale, privo di aperture consolatorie ma, al contempo, capace di offrire le coordinate per una riflessione più ampia sulle dinamiche del consumo nella tarda modernità e, in senso generale, sulle intersezioni tra desiderio e potere nelle soggettività contemporanee.

1.2. Il dibattito critico (1995-1999)

Come già ricordato in apertura, la ricezione di *Scuola di nudo* al momento della sua uscita fu tutt'altro che entusiastica, sia in termini di vendite sia di attenzione critica. Tre interventi apparsi tra il 1995 e il 1999 – i contributi di Guido Mazzoni e Gianluigi

¹⁰ Francesca Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo Editrice, 2008, p. 39.

¹¹ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 38.

¹² Ivi, p. 62.

¹³ È significativo un sogno in cui la madre di Walter gli appare in sogno e, dopo aver conosciuto Ruggero, esclama in dialetto modenese «al gh'a n'aria malèda» (ivi, p. 246).

Simonetti nel 1995 e l'analisi di Silvia Contarini nel 1999¹⁴ – definirono tuttavia, pur con approcci differenti, il perimetro interpretativo entro cui leggere il romanzo. In particolare, l'intervento di Mazzoni rappresentò il primo tentativo di messa a fuoco dell'impianto ideologico e formale del testo. Per lo studioso, *Scuola di nudo* si configura come una confessione radicale che sospende ogni distinzione tra verità e menzogna, istituzionalizzando l'espedito autobiografico in chiave antagonista: la confessione, non più rivolta a Dio ma a un pubblico percepito come ostile, custodisce insieme la consapevolezza della diversità di chi scrive e il suo bisogno di riconoscimento. Secondo Mazzoni, infatti, «colui che, come Rousseau, si confessa di fronte agli uomini, e non più di fronte a Dio, cerca dai suoi simili il riconoscimento ad essere diverso da loro»¹⁵: da qui la disposizione agonistica e provocatoria di Walter, un escluso «che rifiuta i valori e l'etica dominanti» e «al quale la collettività nega ogni riconoscimento»¹⁶. La scelta dell'autobiografia produce così un duplice effetto: da un lato, si presenta come arma polemica rivolta contro i nemici, concreti e simbolici, del protagonista; dall'altro, testimonia la crisi epocale della forma, rendendo *Scuola di nudo* «il simulacro di un romanzo di formazione nell'epoca che ha sostituito la *Bildung* con lo *zapping*»¹⁷. Per tali ragioni, Mazzoni colloca l'esordio di Siti nella genealogia delle «scritture autobiografiche estreme» moderne, dal Dostoevskij delle *Memorie del sottosuolo* (1864) al Céline di *Viaggio al termine della notte* (1932), da Henry Miller a Pasolini fino alla letteratura selvaggia degli anni Settanta.

Secondo Mazzoni, all'interno di *Scuola di nudo* appaiono molteplici bersagli, tra cui il cinismo accademico, la morale corrente, le strutture di potere capitalistico e il dominio neocoloniale dell'Occidente. Da questa pluralità di conflitti emerge l'immagine di un mondo rappresentato come una «rete anonima di rapporti»¹⁸, in cui prevale l'ancestrale

¹⁴ Guido Mazzoni, *Scuola di nudo di Walter Siti*, in «Allegoria», anno VII, n. 20, 1995, pp. 150-153; Gianluigi Simonetti, *Lezioni di inesistenza: Scuola di nudo di Walter Siti*, in «Nuova corrente», XLII, 1995, pp. 113-128; Silvia Contarini, *Walter Siti: Scuola di nudo*, in «Narrativa», n. 16, 1999, pp. 117-131.

¹⁵ G. Mazzoni, *Scuola di nudo*, cit., p. 150.

¹⁶ Ivi, p. 151.

¹⁷ Ivi, p. 153.

¹⁸ Ivi, p. 151.

istinto di sopraffazione, e dominato dalla logica della volontà di potenza. Non a caso, Siti inserisce nel quarto capitolo del romanzo una lunga citazione al commento di Alexandre Kojève alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, con l'obiettivo di introdurre il celebre schema della dialettica servo-padrone come chiave di lettura delle relazioni di dominio che attraversano *Scuola di nudo*¹⁹. Stando all'interpretazione di Mazzoni, Walter non percorre la via del servo hegeliano, ma piuttosto «si accontenta di risultati parziali, cioè delle momentanee posizioni di signore che riesce a raggiungere nell'ordinamento sociale esistente, o, più spesso, esercita una violenza uguale e contraria a quella che l'oppressore o la 'vita [...] esercitano su di lui»²⁰. Da questo punto di vista, l'oppresso non agisce come soggetto emancipato né si fa portatore di una prospettiva universale, ma condivide la stessa cieca volontà di potenza dell'oppressore.

Su un versante in parte contiguo, Gianluigi Simonetti si distingue per la capacità di sottrarre *Scuola di nudo* alla lettura scandalizzata di chi lo riduceva a un referto documentaristico sugli intrighi universitari pisani o sulle relazioni erotico-affettive del protagonista. La «pretesa confessione autobiografica» funziona, per Simonetti, più come una «pseudobiografia»²¹, ossia un'auto-diffamazione che, rinunciando a ogni verità, produce un *effetto di realtà*. Il nucleo teorico della lettura di Simonetti si fonda, come in Mazzoni, sulla dialettica servo-padrone, che però viene rielaborata alla luce

¹⁹ Siti, come reso evidente anche dall'uso delle virgolette, cita quasi letteralmente il passo in cui Kojève commenta un brano di Hegel sulla natura del desiderio umano. Riportiamo qui un estratto del testo sitiano, utile a comprendere alcuni passaggi sui quali ci si soffermerà nei prossimi paragrafi «“Il desiderio umano ha sempre come oggetto un altro desiderio: ma desiderare un desiderio significa voler sostituire se stessi al valore desiderato da questo desiderio... Ogni desiderio umano, antropogenico, è quindi in ultima istanza funzione del desiderio di 'riconoscimento': l'azione tesa al soddisfacimento di questo desiderio fondamentale si inizierà con l'atto di imporsi al primo 'altro' in cui ci si imbatte [...] Perché la realtà umana si possa costituire come realtà 'riconosciuta', occorre che i due avversari sopravvivano alla lotta. Ora, questo è possibile solo a patto che nella lotta si comportino in maniera diversa: uno di essi deve aver paura dell'altro, deve cedere all'altro, deve ritirarsi di fronte al rischio mortale – ciò equivale a riconoscere l'altro come signore e a farsi riconoscere come suo servo... quest'ultimo è l'avversario vinto, che nel rischio della vita non si è spinto fino all'estremo: ha preferito alla morte la schiavitù e perciò, rimanendo in vita, vive da servo”» (W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., pp. 101-102); cfr. altresì Alexandre Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milano, Adelphi, 1996.

²⁰ G. Mazzoni, *Scuola di nudo*, cit., p. 152.

²¹ G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza*, cit., p. 119.

della teoria del desiderio mimetico di René Girard. Per il critico francese, il desiderio umano non è mai diretto, ma sempre mediato da un'altra figura: il soggetto desidera ciò che un altro soggetto desidera, innescando una competizione simbolica che ambisce in prima istanza al riconoscimento individuale²². In questa prospettiva Walter è il servo sconfitto che interiorizza la dipendenza dal modello e la sua omosessualità può essere interpretata come una forma di ribellione "contro natura", volta a trasformare la minorità in opposizione²³.

La funzione del protagonista, quindi, non consiste nell'elaborare un modello alternativo di soggettività – né la mascolinità marginale che fa del margine uno spazio di resistenza, né il soggetto nomade inteso come «soglia di trasformazioni costanti»²⁴ – bensì nel sottrarre verità al mondo per riversarla su equivalenti fittizi. Da questa condizione deriva la proposta più originale di Simonetti: pur ammiccando ai *topoi* del romanzo di formazione, *Scuola di nudo* somiglia piuttosto a un romanzo di *de-*

²² «La 'verità romanzesca' di cui *Scuola di nudo* è erede», infatti, «si esercita nell'esprimere non solo la necessità, ma soprattutto la 'mediatezza' del desiderio umano» (Ivi, p. 114); sulla questione del desiderio triangolare ritorneremo più avanti (cfr. nota 110).

²³ Per Simonetti, infatti, «amare 'contro natura' diventa un modo per combattere la natura medesima» (ivi, p. 115). Tale visione trova peraltro riscontro in una nota preliminare rinvenuta tra le carte preparatorie del romanzo, in cui Siti osserva che «essere omosessuali in se stesso non è niente, non garantisce nessuna diversità, è poco più di una preferenza alimentare», affermando una prospettiva sicuramente originale. La nota è stata resa pubblica da Alessandro Grilli, dal 2005 esecutore letterario dell'opera di Walter Siti, e la relativa documentazione è tuttora in fase di ricognizione: cfr. Alessandro Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti. Genere e scrittura*, in Saveria Chemotti, Davide Susanetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 446.

²⁴ Il riferimento è alla definizione di soggetto nomade elaborata da Rosi Braidotti (già approfondita nella nota 80 del primo capitolo). Si noti, inoltre, che la prima edizione di *Nomadic Subject* risale al 1994, in concomitanza con l'uscita di *Scuola di nudo*. Non si intende naturalmente suggerire che Siti avesse letto Braidotti o che avesse deliberatamente introdotto riferimenti ai *queer studies*; ciò che interessa sottolineare è piuttosto la coincidenza cronologica, che mette in luce come alcune questioni extraletterarie emergano parallelamente e finiscano per intersecare, seppur indirettamente, il discorso romanzesco con quello critico.

*formazione*²⁵, oppure a un *Body-buildungsroman*²⁶, come lo definisce il Walter personaggio all'interno del romanzo, perché riassume la natura caricaturale del suo percorso, prefigurandone gli esiti fallimentari. Sulla scorta dei ragionamenti di Simonetti, si può iniziare a delineare una mascolinità che non coincide con quella di un soggetto capace di radicalizzare la propria diversità per opporsi alla norma egemonica, come ad esempio accade al Barbino di *Seminario sulla gioventù*, ma di un soggetto che nella rinuncia e nell'impotenza trova la propria cifra identitaria.

È proprio l'impotenza a occupare un posto centrale nella lettura di Silvia Contarini. Muovendo dalla natura autodiegetica di *Scuola di nudo*, la studiosa richiama la distinzione – proposta da Siti in una recensione a *Casanova di se stessi* (2000) di Aldo Busi – tra autobiografia come *mezzo* e autobiografia come *fine*: la prima «è un artificio esclusivamente letterario», un pretesto per fare dell'io uno strumento capace di minare gli stereotipi della realtà; la seconda, invece, «è il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive, e ha come obiettivo (che può essere o no letterario) quello di illustrare (o di far riflettere su) la vita dell'autore stesso»²⁷. *Scuola di nudo* appartiene chiaramente alla prima categoria, trattandosi di una pseudo-autobiografia che utilizza l'io lirico come surrogato dell'io autoriale. Così Siti, in una conversazione con Simonetti:

Nella totale e informe miseria in cui la vedo, la mia vita la nascondo agli altri e anche un po' a me stesso. Così mi invento una vita sostitutiva, vilmente, e me la invento plausibile, che abbia l'aria della verità, perché tutti possano cascarci (senza che per altro possano accusarmi di

²⁵ Secondo Simonetti «sarebbe più giusto parlare di de-formazione che di formazione. Gran parte del libro è infatti occupata dallo scontro tra la parodia dei valori umanistici sventolata dai colleghi-padroni del protagonista e il radicale antiumanesimo a cui egli si sforza di educarsi. La collezione dei nudi rappresenta la vittoria dello gnosticismo, la religione del desiderio, sui valori positivi degli altri. L'unico sentimento umanoide ammesso è l'odio, assieme alla sua propaggine, l'eros» (G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza*, cit., p. 120).

²⁶ Quando Alfredo, il Padre, chiede a Walter di che cosa tratti il suo libro, il protagonista lo definisce un «body-buildungsroman. [...] l'autoritratto di un mostro» (W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 274), alludendo ironicamente alla somiglianza tra l'inglese *bodybuilder* (letteralmente "costruttore del corpo") e il tedesco *Bildungsroman*, termine che designa il tradizionale romanzo di formazione.

²⁷ W. Siti, recensione ad A. Busi, *Casanova di se stessi*, in «L'indice», 6, 2000, pp. 7-8.

mentire, perché sono io il primo a dire che è finta. Insomma c'è qualcosa di moralmente non pulito. I vecchi artisti fiorentini il *trompe-l'oeil* lo chiamavano 'pittura d'inganno'²⁸.

Proseguendo lungo questo solco, Contarini ritiene che la scelta della narrazione in prima persona in *Scuola di nudo* non sia un elemento neutro, ma risponda a un progetto consapevole che fa della crisi dell'io una riflessione metaletteraria sulla scrittura, avvalendosi della narrazione in prima persona per mettere in discussione i codici culturali della realtà extraletteraria. In questo quadro, la categoria dell'impotenza assume un rilievo decisivo, divenendo principio generativo del testo: essa non riguarda soltanto l'impotenza sessuale tematizzata nei capitoli centrali, ma una condizione più ampia, esistenziale e conoscitiva, che si fa matrice dell'*inventio* poetica. L'impotenza si accompagna, in modo paradossale, a un desiderio di onnipotenza e all'ambizione di scrivere un romanzo capace di dire tutto e di contenere in sé il mondo²⁹, delineando una delle caratteristiche fondamentali della poetica di Siti: la volontà di trasformare la debolezza in spinta totalizzante, pur nella consapevolezza che la verità resta, in fin dei conti, irraggiungibile³⁰.

Le tre letture critiche esaminate presentano dunque a vario titolo la centralità, in *Scuola di nudo*, di alcuni temi legati alla costruzione della mascolinità del protagonista, segnata da contraddizioni insanabili. Il desiderio di Walter di essere riconosciuto e l'inversione della dialettica servo-padrone tracciano i contorni di un soggetto incapace di emanciparsi, intrappolato nella stessa logica di potere che vorrebbe rovesciare e che

²⁸ G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», I, 2003, p. 161. Mi pare assai calzante quanto affermato da Francesca Giglio nella sua monografia: «[Lo scrittore] compie "una scelta di epistemologia prima ancora che di poetica", prestando il proprio nome al personaggio: in tal modo può studiare scientificamente i mutamenti intervenuti nel mondo e verificarne la validità su 'un se stesso', assunto come cavia, in parte vero in parte finto. Il modo di porsi di Walter-scrittore è simile a quello di un concorrente di *reality-show* in quanto, attraverso il Walter-personaggio, indossa una forma estetica e insiste sulla propria autenticità, nascondendo la contraffazione» (F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti*, cit., p. 27).

²⁹ Non a caso, in un saggio dedicato a Pasolini, Siti scrive: «La 'confessione d'impotenza' è anche una *figura letteraria* che ci avvia alla definizione di una poetica (W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pier Paolo Pasolini, *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1998, p. XXVIII).

³⁰ «La poetica che si evince dalla lettura di *Scuola di nudo* è il desiderio di una lettura onnipotente che parli del mondo e incida sul mondo. L'impotenza più vergognosa è quella, da tutti accettata, dell'incapacità della letteratura ad essere messaggio di verità» (S. Contarini, *Walter Siti*, cit., p. 130).

finisce per confermarne la violenza strutturale. Analogamente, la traiettoria *de-*formante della narrazione impedisce qualsiasi prospettiva di crescita o di maturazione, mentre l'impotenza diventa cifra identitaria di una soggettività oscillante tra la diminuzione sessuale e il desiderio autoriale di de-scrivere il mondo attraverso la scrittura. Ne scaturisce un io lirico – e una mascolinità – che non assume più l'egemonia a termine di confronto, né le sue tradizionali alternative (marginalità, nomadismo, *queerness*, perifericità), scegliendo piuttosto di sottrarsi alla funzione stessa di modello, sia in senso normativo sia in senso oppositivo.

2. Questioni di realismo

2.1. *Il realismo è l'impossibile*

Prima che narratore, Walter Siti è un critico letterario, con una lunga attività dedicata ad alcune figure centrali del canone novecentesco – tra cui Fortini, Zanzotto, Penna e Montale – e culminata nella direzione, insieme a Silvia de Laude, dell'edizione Meridiani Mondadori dell'*opera omnia* di Pier Paolo Pasolini. A tal proposito, tra i diversi motivi che fanno di *Scuola di nudo* una tappa fondamentale della narrativa di fine Novecento vi è certamente l'adesione a un'idea di realismo del tutto inedita ed estranea al rinnovato panorama letterario del tempo: non il recupero di una tradizione mimetica, bensì il rifiuto di ogni istanza imitativa. È un aspetto che Siti chiarisce ne *Il realismo è l'impossibile* (2013):

Io ci sono arrivato [al realismo] per la via della paura: paura di morire muto, paura che se parlavo sinceramente tutti mi avrebbero abbandonato, paura di sostenere le mie idee senza nascondermi dietro il piagnucolio. Non perdonavo alla realtà di essere defunta troppo presto per me, ma nello stesso tempo incrudelivo sul suo cadavere. Il realismo è stato per l'Occidente anche una tecnica di potere: invadere imperialisticamente il mondo con riproduzioni della realtà è comodo e conveniente quando sul mondo abbiamo un totale dominio. Da questo punto di vista, il mio quasi-istintivo realismo è stato ed è (anche) una mancata disubbidienza al Padre – “se non puoi sconfiggere la realtà”, diceva Andy Warhol, “è meglio diventarne complice”. Restava, naturalmente, un desiderio represso di trasgressione: vendicarsi del principio di

realtà tifando smaccatamente per l'irreale, la tracotanza e la distruzione – il realismo come criminalità timida. Il demiurgo degli gnostici, si sa, è un dio livido e impotente: il mio Assoluto è un'utopia kitsch, che per l'appunto assolve il reale dalla colpa di essere quello che è. Penso, come tutti gli illuministi di destra, che l'uomo sia "un singe malfaisant" e di questo mi compiaccio – il realismo è impossibile come la rivoluzione³¹.

La predilezione di Siti per le forme e le tecniche riconducibili al realismo nasce da un sentimento originario di paura, radicato in una più complessa condizione di solitudine. Siti intende il realismo come una "tecnica di potere" dell'Occidente, funzionale alla riproduzione di una realtà costruita dal punto di vista della parte dominante ed è proprio contro questa dimensione – per certi versi disciplinante – che lo scrittore si colloca, trasformando la propria scrittura in un gesto di disobbedienza. Se il realismo tradizionale impone un ordine sul mondo, il realismo di Siti si muove nella frattura tra la realtà e la sua rappresentazione artistica, assumendo dunque un carattere resistenziale.

Daniele Maria Pegorari interpreta questo scarto non tanto come esito della tradizionale opposizione tra parvenza e verità, quanto come effetto della scissione tipicamente tardo-capitalistica e postmoderna tra la produzione di apparenze e la costruzione di rappresentazioni dubitative di ciò che riteniamo vero:

[...] da un lato sta la cosiddetta 'realtà' – o dovremmo dire *reality* – [...] trasformata in prodotto di consumo, sicché si ha il paradosso di un oggetto sottratto alla critica e alla comprensione, il che sarebbe tipico del sacro, e che, di conto, è mercificato e potenziato; dall'altro c'è, invece, la finzione letteraria – stavo per dire la *fiction* –, statutariamente illusoria, che però costruisce piani allegorici d'interpretazione della storia e del mistero, tendendo al limite anche alla progettazione di utopie sociali e di esplicazioni di identità³².

L'adesione a un simile principio di realtà, in cui ciò che concretamente è tangibile si riduce a un mero prodotto del consumo, genera da un lato la tentazione di piegarsi passivamente al mondo, dall'altro un "desiderio represso di trasgressione" che

³¹ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, pp. 76-77.

³² Daniele Maria Pegorari, *Prefazione*, in F. Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, cit., p. 12.

impedisce alla mimesi di farsi cieca accettazione³³: l'espressione *realismo impossibile* designa allora un realismo che, rinunciando a ogni pretesa di risoluzione, accetta l'irriducibile opacità del reale.

Muovendo a ritroso nel tempo, già nel 1975 Siti aveva affrontato il problema del realismo in un breve saggio einaudiano, *Il realismo dell'avanguardia*³⁴, dedicato al dibattito sulla neoavanguardia italiana e sullo statuto del realismo nella letteratura del dopoguerra. L'interrogativo programmatico era netto:

Dopo tutte le polemiche di cui è stato oggetto, ci si dovrà chiedere addirittura se, e in che senso, è ancora possibile parlare di realismo. Si aprirà a questo punto anche una questione di politica culturale: se è possibile parlare di realismo, in che misura esso può costituire una poetica privilegiata per un marxista che si occupi di letteratura³⁵.

A partire da questa premessa, Siti ripercorre il dibattito sul realismo tra György Lukács e Theodor W. Adorno, evidenziandone i limiti: da un lato il rischio del contenutismo ideologico, dall'altro quello di un soggettivismo estremo. Secondo Siti, infatti, «Lukács mette l'una di fronte all'altra la realtà e l'opera poetica, facendo della seconda un *riflesso* poi un *superamento* della prima»: nella prospettiva lukacsiana, il realismo «non è che la possibilità per il soggetto di "prefigurare" la totalità, di trasformarsi insomma in soggettività critica o rivoluzionaria, cogliendo la "giusta" direzione del movimento reale»³⁶; in questo modo, dell'opera letteraria non vengono privilegiate le costanti formali in relazione alla lingua comune, ma le modalità (trascendenti) con cui il testo tenta di catturare l'essenza della realtà.

Per Adorno, invece, «la letteratura fa affiorare tutti quei sensi che sono solitamente repressi nella lingua comune»³⁷, riconoscendo di fatto l'oggettività dell'operazione

³³ D'altro canto, «Contro il diluvio stereotipico dei "romances", il nuovo (e più realistico) genere del "novel" esordisce attestando la propria verità *contro* ogni verosimiglianza letteraria: le cose che raccontiamo sono vere *proprio perché* non appaiono verosimili. Realismo e verosimiglianza, in ultima analisi, si scoprono rivali» (W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 29-30).

³⁴ W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.

³⁵ Ivi, p. 3.

³⁶ Ivi, p. 5.

³⁷ Ivi, p. 7.

poetica. Il rischio, però, risiede nella componente moralistica delle teorie adorniane: nei «suoi aspetti più decisamente moralistici, la teoria adorniana riduce l'opera d'arte ad un momento di resistenza estrema ed estremista [...]. L'oggettività che divora se stessa diventa soggettivismo assoluto, accettato in Italia come realismo proprio perché qui il realismo era colorato del soggettivismo lukacsiano»³⁸.

Senza addentrarsi oltre in questioni che richiederebbero ben altri spazi, pare più opportuno considerare la reazione di Siti, che in un contesto critico dove il realismo era chiamato a rappresentare «tutto ciò che è non conciliato, ciò che viene percepito attraverso uno shock, ciò che è mostruoso»³⁹, tenta un percorso alternativo. Poiché l'opera letteraria «è un atto di comunicazione che agisce utilizzando le reazioni semantiche che nascono dal suo rapporto con la lingua comune»⁴⁰, Siti individua nella *figuralità* (categoria mutuata dai formalisti russi) l'elemento teorico privilegiato nella resa testuale.

La *figuralità* designa la capacità del testo di trasformare elementi linguistici e semiotici in figure di senso, moltiplicandone i significati e mettendoli in relazione con i codici extra-testuali (*l'istanza interpretativa* del testo)⁴¹. Il paradosso che ne deriva è che un dispositivo retorico come la letteratura, che per sua natura si fonda sul controllo del significato, non può governare l'eccedenza di sensi che essa stessa produce. Tale surplus rimanda a strutture di compromesso, «come il sogno o il lapsus», che «sono

³⁸ Ivi, p. 8. Per ulteriori approfondimenti, cfr. György Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Roma, Editori Riuniti, 1957; Theodor W. Adorno, *Erpresste Versöhnung* in Id., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt, Suhrkamp, 1961, pp. 152-187.

³⁹ Detto altrimenti, fu considerato realismo «tutto ciò che prima veniva considerato antirealismo» (W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 4).

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ I formalisti russi, infatti, sulla scia di Trockij, ipotizzano che in un testo letterario «vengano *semantizzati* tutti quegli elementi che in un testo non letterario sono semplicemente grammaticali, relazionali. La semantizzazione avviene attraverso una dialettica continua tra contiguità e similarità: [...] non esiste elemento del testo che non trovi dentro la struttura una sua funzione semantica, per la similarità con altri elementi o, al limite, per la sua natura di variante significativa. La particolare *figuralità* (opacità) del linguaggio letterario ha proprio la funzione di spingere il fruitore ad aderire continuamente a questa dialettica del simile e del dissimile, ottenendo così una semantizzazione supplementare. Possiamo quindi parlare di una moltiplicazione di sensi, o almeno di un *aumento di semanticità*» (*ibidem*).

ad un tempo interpretazioni della realtà e deformazioni di essa»⁴². Pertanto, Siti ipotizza l'esistenza di significati continuamente sottoposti alla censura dell'inconscio, non reintegrabili nel patrimonio linguistico se non come tracce represses che la figuratività dell'opera d'arte riporta alla luce: la letteratura, insomma, è lo spazio in cui «scarto dalla norma e costituzione di nuove norme»⁴³ coincidono, in quanto aspetti inscindibili della stessa esperienza estetica.

Su questo terreno si innesta la dialettica tra i due momenti che Siti definisce dell'*autonomia* e dell'*eteronomia*: nel primo caso, il testo si affida al gioco formale e sospende l'interpretazione, valorizzando la propria autosufficienza semiotica; nel secondo, invece, il discorso letterario si apre al confronto con l'extratesto⁴⁴, assumendo così un tratto realistico da intendersi come pratica critica di relazione tra forma (il testo) e realtà (l'extratesto). L'impossibilità di una scrittura che imiti *tout court* la realtà è quindi una scelta dichiaratamente «parziale»⁴⁵, che tuttavia rivendica la funzione sociale della letteratura⁴⁶. Il realismo sitiano, infatti, più che rispecchiare piattamente il contesto in cui lo scrittore agisce, vuole operare «uno svelamento impossibile»⁴⁷ in cui

⁴² Ivi, p. 11: chiaramente qui il debito è con le riflessioni di Francesco Orlando contenute nel volume *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, Einaudi, 1973), pubblicato appena due anni prima del saggio di Siti.

⁴³ Ivi, p. 12.

⁴⁴ Con le parole di Siti, «esiste un primo momento, o dell'autonomia, in cui si deve dar fiducia al gioco formale e sospendere il controllo razionale [...]. Il secondo momento è quello che incarna l'istanza interpretativa, quello in cui le figure devono essere ridotte e il senso represso deve essere identificato; è il momento in cui il testo deve uscire da se stesso per riferirsi a codici extra-testuali; potremmo chiamarlo momento della *eteronomia*» (ivi, p. 15).

⁴⁵ «La scelta del realismo è [...] una scelta parziale, ma nel senso politico del termine, cioè è una scelta *di parte*. È soltanto per una ragione *politica* che si insiste sul valore sociale della letteratura, per collegare tale valore a una prassi più generale. [...] La "linea realista" che ho detto di voler seguire è quindi definita su basi formali, cioè sulla presenza del rapporto consapevole con *un* preciso codice extra-testuale» (ivi, p. 18).

⁴⁶ In quest'ottica, Siti rintraccia una linea realista all'interno della neoavanguardia italiana, analizzando alcuni componimenti poetici di Porta, Zanzotto, Sanguineti e Pagliarani: quello che emerge non è la smentita dell'avanguardia e delle loro istanze, ma piuttosto la prova che anche nella sperimentazione linguistica più estrema può annidarsi una tensione dichiaratamente realista, intesa come volontà di collegare il codice letterario ad altri elementi extratestuali, restituendo così alla letteratura la sua originaria funzione critica.

⁴⁷ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 15-16.

la scrittura non pretende di fissare un oggetto, reificandolo, ma chiede di «*sporgersi*»⁴⁸ verso di esso e, attraverso questa apertura, misurarsi con la vita stessa.

Il realismo di Siti, osserva Giacomo Tinelli in un articolo del 2015, non si esaurisce nell'inventario degli strumenti formali tipici del genere, ma coincide con una precisa modalità enunciativa della scrittura, fondata sul decentramento dell'io e sulla disponibilità a mettere in discussione la propria immagine autoriale⁴⁹. Se il realismo è "svelamento", anche l'atto di "spogliare" i nudi maschili assume giocoforza un valore paradigmatico: da un lato tenta di restituire i corpi nella loro essenza, dandone un ritratto privo di sovrastrutture, e dall'altro funziona come metafora della scrittura realista, che intende "spogliare" la realtà rivelandola in tutta la sua irriducibilità⁵⁰.

Da questo punto di vista, l'estetica del corpo di Siti ricalca una poetica in cui l'eros dello sguardo si sublima in una pratica di conoscenza: il nudo evocato nel titolo del romanzo, infatti, non è soltanto un oggetto di desiderio o una superficie da esibire, ma diventa espressione di un procedimento stilistico che, attraverso la precisione descrittiva, aspira a catturare l'eccedenza del mondo. È su questo crinale che si inserisce l'ossessione – tutta narrativa – per il dettaglio, che lungi dal ridursi a effetto di stile, assume un valore quasi feticistico. Lo stesso Siti ne parla così ne *Il realismo è l'impossibile*:

Il dettaglio non è mai insignificante per la semplice ragione che il contesto in cui è inserito è un contesto di semiosi illimitata, dove la mancanza di senso è la cosa più innaturale che ci sia. Ogni dettaglio è come un *ordigno inesplosivo* che esiste, beato lui, mentre l'autore non è affatto sicuro di esistere. Dietro il cinismo dello scenografo spunta la devozione-per-il-mondo di chi

⁴⁸ Ivi, p. 79.

⁴⁹ A proposito della semantica del verbo "sporgersi", Tinelli ha giustamente messo in evidenza che «accanto all'accezione di allungamento, di slancio proiettivo verso l'esterno, lascia echeggiare in sé, nelle sue connotazioni, tutto un immaginario di audacia e di pericolosità (la temerarietà dello sporgersi 'troppo')». Infatti, prosegue lo studioso, «è un rischio affrontare la distanza tra il sé e l'io, e a maggior ragione lo è per chi come Siti ha scelto la prima persona e l'autofinzione come modalità di scrittura» (Giacomo Tinelli, *Walter Siti: un altro impegno*, in «Between», vol. III, n. 5, 2015, p. 2).

⁵⁰ Una questione peraltro già individuata da Contarini nel 1999, secondo la quale «mettere a nudo un corpo è metafora, esplicita, del mettere a nudo il mondo [...]. Togliere gli abiti come si tolgono i veli della menzogna; la ripetizione dello spogliare è l'ansia del rivelare, la solita ossessione della verità» (S. Contarini, *Walter Siti*, cit., pp. 125-126).

nel mondo non sa vivere – la simpatia dello scrittore realista per gli oggetti denuncia una mancanza d'essere che negli oggetti trova sollievo⁵¹.

Si noti qui l'espressione "ordigno inesploso", che sarà riutilizzata l'anno successivo nella già citata postfazione a *Il dio impossibile*, per indicare in quell'occasione il romanzo d'esordio, il cui impianto narrativo a ben vedere ruota attorno a un unico dettaglio: il corpo maschile. Il dettaglio, dunque, si configura come figura testuale che, catalizzando lo sguardo del narratore e del lettore, agisce da meccanismo enunciativo imprescindibile nella postura realista della voce narrante. Nell'accanimento verso i nudi maschili, la precisione descrittiva del narratore è funzionale a restituire quei frammenti di Assoluto che riaffiorano nei loro corpi – non a caso, il «nudo maschile rappresenta la sacralità non con un simbolo o per il tramite dell'emozione, ma attraverso l'immediata presenza materiale, numen tremendum, feticcio»⁵², da intendersi in senso freudiano come il «sostituto inconsciamente "spostato" di qualcosa di centrale», cioè «dèi travestiti da oggetti – o viceversa»⁵³. L'attenzione spasmodica al dettaglio da parte della voce narrante, nell'atto di tematizzare in senso mimetico le possibili configurazioni soggettive del desiderio, cerca insomma di restituire al realismo la sua istanza conoscitiva, nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di una scrittura che si possa dire compiutamente realista.

2.2. Realismo gnostico

Nella monografia *Una teologia della frustrazione* (2021), Silvia Cucchi, offre una prospettiva che si intreccia strettamente con la nozione di realismo impossibile. Al centro della sua lettura si colloca la categoria del dualismo, intesa in senso filosofico e teologico come la coesistenza di due principi opposti che non giungono mai a una

⁵¹ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 48-49, corsivo mio.

⁵² W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 25.

⁵³ Ivi, pp. 52-53. Al tema dei feticci, Massimo Fusillo ha dedicato un ricco studio intermediale, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive* (Bologna, il Mulino, 2012), al quale si rinvia per una più approfondita disamina.

sintesi. Tale chiave interpretativa, applicata all'opera di Siti, consente di cogliere l'oscillazione costante della sua scrittura tra la realtà, «l'universo chiuso e immanente entro cui si consuma l'esistenza umana», e l'Assoluto, «la dimensione trascendente che risponde al bisogno dell'uomo di sfuggire al contingente e soddisfare un senso del sacro che, nel caso di Siti, è sprovvisto di ogni tipo di connotazione cristiana»⁵⁴.

Cucchi individua tre linee teoriche fondamentali che contribuiscono a definire questa struttura dualistica. La prima è rappresentata dalla concezione della religione elaborata da Carl Gustav Jung, intesa come «un'essenza o energia dinamica non originata da alcun atto arbitrario della volontà» e perciò capace di «afferra[re] e domina[re] il soggetto umano»⁵⁵. La seconda rinvia alla teoria dell'inconscio formulata da Ignacio Matte Blanco ne *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica* (1975)⁵⁶, in cui vengono distinte due modalità di funzionamento della mente: la logica asimmetrica, propria del pensiero cosciente e conforme ai principi logici classici, e la logica simmetrica, tipica dell'inconscio, fondata sull'indivisibilità e orientata verso l'infinitizzazione⁵⁷. Infine, un riferimento imprescindibile è lo *Zibaldone* leopardiano – modello testuale che in *Scuola di nudo* convive con la *Recherche* proustiana – dove il desiderio è concepito come esperienza che contiene in sé l'infinito pur senza mai realizzarlo definitivamente.

Se è vero che l'esordio sitiano gode di una evidente dimensione critico-saggistica, al punto che si potrebbe utilizzare la definizione di romanzo-saggio, una delle eredità

⁵⁴ S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., p. 17. Il rifiuto di qualsiasi connotazione cristiana è inoltre esplicitato sin da subito in *Scuola di nudo*: «La religione del mio desiderio non è il cristianesimo ma lo gnosticismo» (W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 29).

⁵⁵ Carl Gustav Jung, *Psicologia e religione*, in Id., *Opere*, vol. XI, Torino, Bollati-Boringhieri, 1979, p. 17. Lo psicanalista si richiama alla nozione di *numinosum* che Rudolf Otto aveva connesso al sacro, come esperienza di mistero e fascinazione suscitata dal *numen* (cfr. R. Otto, *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1976). Non sorprende che il tema abbia interessato anche Siti, il quale – come si è ricordato precedentemente – in *Scuola di nudo* definisce il nudo maschile *numen tremendum* (cfr. nota 52).

⁵⁶ Per questo elaborato, si è consultata l'edizione Einaudi pubblicata nel 2000 con la traduzione di Pietro Bria.

⁵⁷ In tal senso, come sottolinea peraltro Cucchi, l'Infinito è «collegato a una dimensione inconscia totalmente altra e distante, per funzionamento e per leggi, dalla realtà» (S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., p. 17).

più riconoscibili del Siti critico risiede nella capacità di intrecciare efficacemente riflessione teorica e invenzione narrativa⁵⁸: come osserva Alessandro Grilli, nella sua produzione *l'inventio* poetica si accompagna a una spinta razionalizzante che trova nel motivo gnostico uno dei suoi punti di maggiore evidenza⁵⁹. Nel primo capitolo del libro, il Walter-personaggio parla – con qualche licenza poetica – proprio dello gnosticismo:

Il Cosmo è una contraffazione più maldestra che demoniaca di un mondo più alto; il dio creatore inganna uomini e arconti facendosi passare per un Dio vero, uno di quelli che stanno oltre l'essere e il non essere – in realtà è soltanto un povero dio invidioso che si è sforzato di imitare qualcosa che non conosceva. L'ignoranza lo ha reso gretto e dispotico, la debolezza vanitoso: quei pochi materiali di seconda mano che è riuscito a mettere insieme li spaccia per categorie eterne: deciso a trattenere per forza, come in una prigione, chi vuole andarsene dal suo paradiso. Un paradiso concentrazionario. Solo il serpente ha aiutato gli uomini insegnando il disprezzo per quel dio fantoccio e indicando il frutto in cui era nascosta una scintilla della potenza originaria (a Pisa i glutei si chiamano "le mele"); inghiottendo quella scintilla gli uomini possono riconoscere la loro vera natura, sottrarsi all'inganno della materia e a quello ancora più subdolo dello spirito. Lo sperma deve essere sottratto alle donne e reso alla Madre [...]. Barbelò, la madre di Ialdabaoth, tenta di ricondurre a sé la potenza luminosa disseminata quaggiù, che è racchiusa nel cibo e nello sperma; quel "latte divino" può essere liberato soltanto dalla bocca di un eletto. Durante i banchetti sacri gli Ofiti non mangiavano per nutrirsi ma per favorire l'evasione della divinità prigioniera, e praticavano la fellatio per ritirare all'umanità lo sperma e restituirlo a Barbelò⁶⁰.

In questo *excursus* il narratore riprende e rielabora alcuni nuclei centrali della tradizione gnostica, in particolare nella variante ofita, dove il serpente non rappresenta il principio del male ma è il portatore di una conoscenza capace di liberare l'umanità dall'inganno del demiurgo. L'episodio di Ialdabaoth, "un povero dio invidioso che si è sforzato di imitare qualcosa che non conosceva", mette in scena un processo di

⁵⁸ Secondo Contarini «a volte, si ha l'impressione che l'autore voglia dimostrare, e peraltro ci riesce bene, di essere non solo un bravo critico, ma anche un bravo scrittore, e perfino un bravo critico di se stesso. Non che usi l'autobiografia per incensarsi, anzi, si autorappresenta spietatamente in eroe negativo; ma la voce letteraria, la voce incarnata, è doppiata da una voce critica che ragiona in termini di tendenze e analisi, che svolge un costante lavoro di sorveglianza, e tiene sotto controllo il materiale letterario» (S. Contarini, *Walter Siti*, cit., p. 131).

⁵⁹ A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti*, cit., pp. 425-456.

⁶⁰ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 30.

desacralizzazione, che è uno dei procedimenti più tipici di *Scuola di nudo*: il dio creatore, anziché incarnare l'autorità, si rivela gretto e vanitoso, mentre il serpente, da tentatore, diviene garante della verità. Emblematico il cortocircuito linguistico delle mele, simbolo biblico del frutto proibito che in dialetto pisano designano i glutei⁶¹, secondo una logica di rovesciamento caricaturale affine, per certi versi, al principio del carnevalesco bachtiniano. Se per Bachtin il carnevale rappresenta «il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, e l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù»⁶², *Scuola di nudo* ne reinterpreta la dinamica in chiave individuale, non nel senso di un grottesco collettivo e rigenerativo, quanto piuttosto come una forma di carnevalizzazione privata, dove gli elementi di sacralità (la religione, l'*agape*) e quelli normativi (l'accademia, i ruoli di genere) vengono capovolti e contaminati dal basso (erotismo sfrenato, culto feticistico dei muscoli) senza che l'inversione produca catarsi, riflettendo piuttosto la crisi dell'io e l'impossibilità di aderire alla norma egemonica.

Ne è un esempio la dettagliata distinzione che Siti traccia proprio tra *agape* ed *eros*, l'una in senso ascendente e l'altra discendente, in cui sono rielaborati alcuni motivi platonici del *Fedro* e del *Simposio*:

Ci sono due tipi distinti, anzi opposti, d'amore: l'*eros* e l'*agape*, o *caritas*. L'*eros* è desiderio, tensione verso l'alto, fiamma scala volo freccia, attratto dal sublime e dall'assoluto; mediante l'*eros* il soggetto si distacca dalla miseria e dall'insensatezza di questo mondo e si proietta in un più nobile aldilà; [...] liberando il soggetto dalle catene, lo proietta in una sfera iperurania e lo rende inattaccabile dall'impurezza.

La *caritas* non si innalza ma si abbassa, ama ciò che non ha valore e proprio perché non ne ha; il suo modello è l'amore immotivato di Cristo per la nostra miseria; non purifica il soggetto ma lo coinvolge nell'imperfezione⁶³.

⁶¹ Si potrebbe osservare come la potenza, che nella tradizione simbolica occidentale è solitamente inscritta nel fallo, venga qui trasferita ai glutei, una parte del corpo che culturalmente e iconograficamente è spesso associata al femminile. Questo trasferimento rientra nella natura paradossale della scrittura sitiana, dove le norme di genere sono continuamente messe in discussione e rinegoziate, al fine di rivelare le gerarchie simboliche di potere che esse celano.

⁶² Michail M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 13

⁶³ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 378.

Si può allora definire questa declinazione della postura realista sitiana come una forma di *realismo gnostico*, recuperando l'etimologia della radice γνώσις, derivata da γιγνώσκω, "conoscere":

Il romanzo realista secolarizza il mondo ma solo per re-incantarlo; è un progetto scientifico-sperimentale ma insieme una reazione infantile, selvaggia, di illusionismo ipnotico. È un omaggio che la realtà rende all'Assoluto e viceversa, una tana dove l'Assoluto si può nascondere balbettando le proprie umili origini. [...] Il realismo oppone la realtà alla Realtà; lo scrittore realista è una scimmia della natura ma anche uno stolto demiurgo che cerca di mimare una Creazione che non conosce; se non temessi di apparire ridicolo, parlerei di *realismo gnostico*⁶⁴.

Con questa definizione si prospetta «un realismo che si fa preciso per accogliere il Sacro: una realtà frugata per rivelarne la mancanza, l'inadeguatezza a una luce superiore»; in tal senso, «il realismo non è una copia ma un conflitto, una tensione irrisolta e ineliminabile»⁶⁵. L'assunzione consapevole di questa categoria risulta decisiva anche per la nostra lettura in chiave di *Men's Studies*: se il realismo di Siti non si limita a riprodurre il mondo, ma lo interroga nella sua mancanza costitutiva, allora il corpo maschile e i rapporti di genere non si presentano come dati empirici, bensì come luoghi di frattura e di tensione metafisica.

In un'intervista concessa nel 2017 a Christian Raimo, Siti stesso chiarisce il ruolo dello gnosticismo nella propria produzione:

Fin dal primo romanzo, *Scuola di nudo*, parlavo esplicitamente di gnosticismo. Però anche nello gnosticismo: non è che davvero penso quello che pensavano gli gnostici. È una specie di metafora. Ma la verità è che io non riesco a staccarmi da un materialismo molto tenace. Continuo a pensare che il mondo non abbia senso e che l'uomo sia un animale venuto male, con un'anomalia nel cervello, per cui si fa delle domande che gli altri animali non si fanno. Però dentro a quest'anomalia pare che la mente umana non riesca a fare a meno dell'assoluto,

⁶⁴ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., pp. 58-59.

⁶⁵ Ivi, pp. 59-60.

dell'infinito. È successo sempre, in tutti i secoli. Solo che non sappiamo bene che cos'è quest'assoluto, si riesce a immaginarlo solo in negativo, non è mai convincente. E quindi se tu lo rovesci il ragionamento, ecco che vien fuori lo gnosticismo. Ossia, siccome l'assoluto non sai mai com'è fatto, ti sembra che visto dall'assoluto – come dire – sia questo mondo a non andar bene, a essere una specie di brutta copia di una cosa che forse lassù ci sarebbe. Siccome non sai com'è arredato quest'assoluto, non riesci ad arredarlo in nessuna maniera. O almeno io non ci riesco, perché i vari paradisi di tutte le religioni sono tutti piuttosto kitsch. E quindi, rovesciando il punto di vista, nasce l'idea del demiurgo, ossia di uno che ha provato a fare la copia di un mondo venuto bene, e gli è venuto male – che è l'idea fondamentale dello gnosticismo. Quindi direi che è una specie di gnosticismo rovesciato, per cui il male a me interessa e mi piace perché è la rivelazione del trucco. Cioè il male che c'è in questo mondo ti fa vedere come il demiurgo abbia scassato un sacco di cose. È come l'impronta digitale del cattivo demiurgo. È il segno che se lui fosse stato bravo non avrebbe lasciato traccia delle sue malefatte; e invece le ha lasciate le tracce, che sono per l'appunto il male nel mondo. Il male è quindi alla base della conoscenza di cosa siamo. Non riesco a immaginare una conoscenza che non parta dalla conoscenza del male⁶⁶.

Fin dalle prime opere, dunque, lo gnosticismo si presenta come dispositivo metaforico di interpretazione del reale: di fronte a un mondo “venuto male”, l'Assoluto si manifesta per Siti come necessità primordiale, pur restando concepibile soltanto in negativo, secondo una logica che eredita dalla tradizione gnostica l'idea della realtà come copia difettosa di un modello inattuabile. Quello dello “gnosticismo rovesciato” – e più in generale del *rovesciamento* come cifra retorica e stilistica della sua poetica – costituisce un meccanismo ricorrente nella prosa sitiana e permette una prima osservazione destinata ad ampliarsi nei paragrafi successivi: in un quadro che l'autore definisce gnostico ma radicato in un materialismo “molto tenace”, la percezione della realtà come copia imperfetta e l'assunzione del male quale chiave conoscitiva plasmano in profondità la costruzione delle soggettività maschili.

L'io narrante si confronta infatti con l'egemonia dei ruoli di genere – il Padre, il Cane etc. – senza riuscire davvero a emanciparsene, scivolando spesso in forme di adesione o addirittura di sottomissione che non fanno che rafforzare la polarizzazione tra

⁶⁶ Christian Raimo, *Dal problema del male alla questione della punteggiatura. Una veramente lunghissima intervista a Walter Siti*, rilasciata originariamente nel 2014 su «Rollingstone.it», ora in «Minima et Moralia», 13 aprile 2017, disponibile online: <https://minimaetmoralia.it/interviste/dal-problema-del-male-alla-questione-della-punteggiatura-una-veramente-lunghissima-intervista-a-walter-siti/> (consultato in data 25 agosto 2025).

mascolinità egemoniche e marginali. Tuttavia, all'interno di questa *impasse*, si profila un terzo polo: quello rappresentato dai culturisti e dalle loro fisicità ipertrofiche. In questo orizzonte, il corpo del culturista assurge a simulacro protettivo, un rifugio in cui si esibisce una mascolinità che non trova legittimazione nell'ordine simbolico sessuato contemporaneo. Poiché il culturista è insieme oggetto di adorazione e figura dell'Assoluto, egli è demiurgo nella misura in cui costruisce artificiosamente sé stesso per raggiungere una forma perfetta, ma anche creazione perché, in quanto copia, manifesta la propria dipendenza dal modello originario. In altri termini, il corpo del culturista, elevato a feticcio, rappresenta da un lato l'aspirazione alla trascendenza, in cui Walter proietta il desiderio di conformarsi ai modelli di genere, e dall'altro testimonia il fallimento di un simile progetto: quel corpo, proprio per l'eccesso che lo definisce, si rivela caricaturale, segnando l'impossibilità di una piena identificazione con il modello egemonico.

Ciò consente di spostare l'analisi dal piano preminentemente critico-letterario, in cui il realismo gnostico funge da principio ordinatore dell'estetica sitiana, a uno metastorico, dove le rappresentazioni del maschile riflettono, analogamente al realismo stesso, l'irrisolvibile conflitto tra la materia (ciò che si è) e la trascendenza (ciò che si dovrebbe/vorrebbe essere). Il desiderio diventa così insieme varco verso la trascendenza e strumento di disvelamento della mancanza costitutiva del reale. Come osserva Alberto Casadei, le coordinate entro cui si muove il Walter-personaggio sono due:

[...] in verticale, il Desiderio, che dovrebbe condurre al raggiungimento dell'Oggetto sublime, il Nudo maschile; in orizzontale, la società moderna, che in prima istanza si fonda sulla dialettica tra servo-padrone, che vede il primo impossibilitato a realizzare il suo personale desiderio se non ponendosi come antagonista, vincendo cioè sul campo la propria battaglia. In altre parole, la mostruosità è dapprima necessaria per difendere la propria alterità e l'assolutezza del Desiderio⁶⁷.

⁶⁷ Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 252-253.

Diventa allora imprescindibile capire in che misura l'alternanza tra degradazione dell'io e culto dei corpi già individuata nei paragrafi precedenti possa fornire categorie interpretative utili a leggere la mascolinità in epoca ipercontemporanea.

3. Contro l'egemonia: mascolinità de-formanti

3.1. Walter e i culturisti

Il realismo sitiano, nelle sue differenti declinazioni, costituisce uno dei tratti più riconoscibili della produzione dell'autore e, in particolare, di *Scuola di nudo*. Una simile prospettiva, che sostituisce alla riproduzione mimetica del reale la pratica del disvelamento, consente di riconoscere la natura instabile e conflittuale della mascolinità, da intendersi – lo ribadiamo – come un campo di forze in continua ridefinizione. È in quest'orizzonte che è possibile esaminare con maggiore profondità le modalità attraverso cui Siti mette in scena le identità maschili: più specificamente, analizzeremo il rapporto di Walter con il nudo maschile, la costruzione della figura antagonista del Cane e, infine, le ambivalenze che regolano le relazioni con Bruno e Ruggero.

Che il nudo giochi un ruolo primario nell'economia del testo, oltre a risultare evidente già dal titolo del romanzo, emerge con forza sin dalle prime pagine:

Il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di *corpo infinito*: se guardo una foto di glutei e ne seguo la curva, capisco che infinite altre curve infinitamente vicine a questa potrebbero disegnare glutei attraenti, e molte altre fotografie potrebbero stare al posto di quella che ho scelto – ma nel momento in cui avverto la contrazione al basso ventre allora quella curva è la sola possibile. L'infinito si è condensato in *quel* solco, che è il risultato di un'approssimazione infinitesima; i numeri alla destra e alla sinistra dell'*x* si precipitano sempre più fitti a delineare l'inafferrabile nettissimo profilo. Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite; la struttura dell'essere si divide e si complica progressivamente, ma c'è una zona del nostro cervello che reagisce a questa complicazione immaginando un mondo dove non c'è né prima né poi, né tempo, né spazio, né effetto né causa, né io né non-io. Il nudo maschile, quando è perfetto, è il materializzarsi di questo desiderio: non un oggetto ma uno scatto che realizza l'assenza di relazioni logiche. Il

bel nudo maschile non ha durata, è solo l'astratto luogo matematico dove il principio di piacere si confonde al principio di inerzia⁶⁸.

Walter immagina il corpo come uno spazio in cui la temporalità lineare si dissolve e il soggetto sperimenta la sospensione di ogni relazione causale. La materializzazione del desiderio nei nudi maschili sottrae il corpo alla logica empirica e lo innalza verso l'assoluto, rendendolo insieme esperienza estetica e dispositivo di conoscenza. Il lessico così specialistico, l'andamento paratattico e la precisione descrittiva sono strategie volte a conferire legittimità al discorso, scelta che risulta già di per sé eloquente.

Nel prosieguo del capitolo, il protagonista definisce ulteriormente lo statuto del nudo nel proprio orizzonte tematico:

Il nudo maschile è un vino visto attraverso la luce, [...]; il nudo maschile ha sempre un punto di sole, un impercettibile guizzo o piega della materia che ti consente il volo.

Senza esitazione ti accorgi se il corpo d'uomo che ti sta davanti è o non è *un nudo maschile*: ma la totalità non esiste senza un particolare minimo su cui far perno. [...] Il nudo maschile è estraneo alla storia, non ha niente a che fare col tempo e quindi è del tutto estraneo al movimento⁶⁹.

I nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione nell'acqua; per questo la macchina fotografica è l'autentico organo del mio desiderio, perché fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana; per questo, anche, le mie più stupende avventure si concludono in un clic⁷⁰.

[...] i nudi non devono apparire belli secondo il mondo, anzi il mondo in genere li trova sproporzionati. Il nudo divino è *ospite* in un corpo, vi emerge come una roccia dalla sabbia, disarmonico dal punto di vista della materia che l'imprigiona⁷¹.

Volevo concludere che la vera lingua dei corpi infiniti dovrebbe essere sempre una lingua esotica, ma mi arresto colpito da un'altra evidenza: in tutte le storie che racconto c'è l'eliminazione di una donna. I nudi mi proteggono contro le donne, perché le donne "tirano dentro": le donne la natura se la portano appresso, si sa⁷².

⁶⁸ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., pp. 21-22.

⁶⁹ Ivi, pp. 22-23.

⁷⁰ Ivi, p. 24

⁷¹ Ivi, p. 26

⁷² Ivi, p. 32.

Caratteristica del nudo maschile è l'inesauribilità: non soltanto nel senso che la sua parafrasi verbale è necessariamente infinita (questo vale per qualsiasi oggetto perché sufficientemente ravvicinato), ma nel senso che dà l'impressione di contenere in sé ogni altra cosa possibile⁷³.

Quella che si delinea in questi brani è una rappresentazione del maschile che assume i tratti dell'assolutezza e dell'inattingibilità. Il nudo non appartiene alla storia, ma somiglia più a un'epifania luminosa⁷⁴ che si sottrae al tempo storico, affermando la propria immobilità e la propria autonomia dal divenire. Non siamo di fronte a una mascolinità egemone, che per suo statuto non coincide con un tipo caratteriologico fisso⁷⁵, né a una descrizione che miri a definire la virilità in termini socioculturali: lo sguardo del narratore si concentra piuttosto sull'elemento corporeo in sé. Se di egemonia si può parlare, essa riguarda esclusivamente l'immaginario del soggetto desiderante, rapito dalla perfezione che gli si manifesta davanti. Non è un caso, allora, che la macchina fotografica sia "l'autentico organo del mio desiderio": l'esperienza erotica si cristallizza nell'immagine e il maschile si preserva dalla caducità del reale. È rilevante poi che i corpi dei culturisti non *debbano apparire* belli secondo i canoni mondani. Al contrario, la loro divinità si manifesta attraverso sproporzioni e disarmonie, come una presenza che emerge dalla materia per trascenderla. L'imperfezione apparente diventa così il segno di una perfezione superiore, indice di un ordine che non appartiene alla natura ma a un altrove ideale, in continuità con la cornice gnostica precedentemente tratteggiata. Un nudo, d'altronde, si rivela tale «solo quando noti che la pelle è meno abbronzata dove si perde sotto la stoffa dei calzoncini: una cicatrice interrompe il pelo biondo, il sospetto di un'infossatura al centro dell'adduttore interno della coscia, un tremore tenerissimo e così rapido che forse non

⁷³ Ivi, p. 34.

⁷⁴ Molto suggestiva l'immagine che sintetizza il nudo come «il luogo in cui undici cavalli bianchi macinano il grano della Scrittura – il luogo che contiene tutto, l'aleph (ivi, p. 21).

⁷⁵ Ricordiamo che per Connell la «'maschilità egemone' non è un tipo caratteriologico fisso, sempre e dovunque lo stesso: essa è invece la maschilità che occupa una posizione di egemonia in un dato modello di rapporti fra i generi, ossia una posizione continuamente contestabile» (cfr. nota 49, capitolo 1).

l'hai nemmeno avvertito»⁷⁶, come accade a Walter di fronte a un americano in *shorts*. Oppure si pensi al ritratto dei fratelli Paolicchi:

I fratelli Paolicchi sono gli Abbagnale dell'atletica pesante: non hanno mai vinto le Olimpiadi ma uno era sul podio a Los Angeles, l'altro mira a Seul [...]. La mano fa un po' senso a stringerla perché sembra disossata, molti uomini molto muscolosi danno questa impressione, non so se sia perché anche nelle mani hanno muscoli che felpano le ossa o perché sono abituati a una presa forte solo quando serve. Il fisico dei pesisti è simile a quello dei centometristi, sviluppo ipertrofico delle gambe e buoni dorsali ma pettorali non molto marcati: è uno sport di velocità e di schiena. I loro al contrario sono come bauletti, strapiombanti di peli sul torace sottostante, ma è un'anomalia, un tratto di famiglia: siamo disegnati così, "si somiglia a babbo"⁷⁷.

Gli oggetti del desiderio di Walter coincidono spesso con caratteristiche che tradizionalmente susciterebbero repulsione, come la mano disossata, le gambe ipertrofiche, i pettorali poco marcati. Elementi che, pur sottraendosi agli stereotipi di bellezza, vengono elevati a principio di armonia superiore. Non siamo dunque davanti a un'estetica del bello, ma a una poetica del difforme che diventa il paradossale fondamento del desiderio⁷⁸. Più che riscrivere un canone alternativo, Siti ne rovescia i presupposti: ciò che appare eccentrico o persino sgradevole si trasfigura in elemento di attrazione, mentre la bellezza classica resta sullo sfondo, come possibilità negata. In quei tempi pagani della modernità che sono le palestre, il corpo maschile non esibisce soltanto i risultati dello sforzo e della disciplina, ma si offre come immagine instabile, sospesa tra la negazione di ciò che è naturale e l'aspirazione a un modello ritenuto superiore, in perfetta consonanza con la visione gnostica. Nelle disarmonie, negli eccessi e negli scarti si consuma allora la rottura con l'egemonia, poiché i soggetti desiderati dal protagonista ribaltano la logica di ciò che canonicamente è desiderabile.

Tali questioni conducono alla sistematica esclusione del femminile dall'orizzonte interpretativo di Walter e, più in generale, dall'universo diegetico di *Scuola di nudo*. I

⁷⁶ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 23.

⁷⁷ Ivi, pp. 28-29.

⁷⁸ Se non bastasse, nel suo *C'era una volta il corpo*, Siti ha icasticamente scritto che «i bodybuilder maschi sono in genere considerati "brutti" o "mostruosi"», con un giudizio *tranchant* che riassume uno dei temi più ricorrenti della sua produzione; cfr. W. Siti, *C'era una volta il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2024, p. 60 (edizione digitale).

nudi maschili – che, come si è visto, rappresentano una forma di opposizione alla vita perché sottratti al divenire e fissati nell’immobilità dell’immagine – costituiscono l’antitesi del femminile, forza che “tira dentro” e che trascina il soggetto nel flusso naturale della generazione e della corporeità. L’eliminazione delle figure femminili non si lega alla sola omosessualità del protagonista, ma agisce come dispositivo simbolico attraverso cui Siti rielabora narrativamente l’antica dicotomia tra il maschile – emblema dell’assolutezza, dunque dell’infinito e dell’a-temporale – e il femminile – vincolato alla materia, alla ciclicità biologica, al tempo che consuma e corrompe. In questa prospettiva, la femminilità viene spogliata di ogni carattere identitario e associata alla maternità, risolvendosi nella sovrapposizione, a tratti banalizzante, tra donna e madre.

Si comprende così la portata di una simile impostazione: se, come sosteneva Freud, il feticismo è un meccanismo di sostituzione simbolica volto a neutralizzare l’ancestrale angoscia di castrazione⁷⁹, l’investimento feticistico per il nudo maschile rivela radici più profonde del semplice desiderio sessuale. Secondo Walter, infatti,

Il nudo maschile è un corpo di compromesso: evoca il corpo materno e contemporaneamente lo nega – per questo la mia religione non conosce un dio padre. I nudi maschili negano la natura, cioè negano la madre, ma insieme negano il tempo dove si impara a fare a meno di lei: quindi riaffermano la dipendenza dalla madre. Il pene che si stacca rivela una piattezza che nasconde un pene. I bicipiti, gli addominali, gli adduttori sono una madre ipertrofica che attutisce l’agonia causata dalla madre vera. Lei si muoveva nel tempo quando si allontanava da me, per punirmi del delitto atroce che non avevo commesso⁸⁰.

Si tratta di un passaggio di particolare rilievo, perché il corpo dei culturisti non è presentato come semplice oggetto di desiderio, ma come strumento simbolico che, evocando e al tempo stesso negando la madre, si carica di ulteriori significati e sancisce l’assenza di un “dio padre” nella religione personale del protagonista⁸¹. La scrupolosa

⁷⁹ Per una più dettagliata ricostruzione della prospettiva psicoanalitica sul tema dei feticci, cfr. M. Fusillo, *Feticci*, cit., specialmente p. 23 e sgg.

⁸⁰ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 58.

⁸¹ Si ricorderà che ne *Il realismo impossibile* Siti giustifica la propria adesione al realismo come una forma di “mancata disubbidienza al Padre” (cfr. nota 31), espressione che in qualche modo rievoca l’assenza

enumerazione dei muscoli – “i bicipiti, gli addominali, gli adduttori”, che diventano “una madre ipertrofica” – esemplifica il linguaggio stesso dello sguardo feticistico: la scomposizione del corpo in frammenti consente la sua trasfigurazione in superficie idolatrata, in continuità con la poetica del dettaglio più volte richiamata. È significativo, inoltre, che a distanza di poche pagine ricorrono due episodi in cui Bruno, il culturista per eccellenza, viene accostato alla madre: nel primo, il narratore riporta un dialogo verosimilmente avvenuto durante un rapporto sessuale, in cui la figura materna si sovrappone provocatoriamente a quella di Bruno («Sì, leccami i capezzoli, succhia tutto in tondo, così... bravo, rannicchiati, io sono la tua mamma... sei il mio lillo che prende il latte, ma la mamma non ce l’ha il cazzo, come fa a penetrarti... sì sì, amore mio... vieni, sono la tua mamma co’ i’ cazzo... vai indietro, Walter, vai indietro che ti fa bene»⁸²); nel secondo, Walter osserva una somiglianza fisica («Mia madre e Bruno hanno gli stessi occhi, verdi con pagliuzze dorate»⁸³). La figura materna, riconosciuta e al contempo occultata, viene così sublimata in un corpo maschile che aspira a rivelare il Sacro, quello di Bruno, inscrivendo l’esperienza del desiderio in una dinamica insieme erotica e teologica o, per meglio dire, gnostica.

3.2. Desiderio e *catessi*

Nel già citato *Maschilità*, Raewyn Connell scrive che la mascolinità, «in quanto configurazione di una prassi, viene simultaneamente a collocarsi in un gran numero di strutture relazionali, le quali possono seguire traiettorie storiche differenti» e, come accade per la femminilità, «è sempre soggetta a contraddizioni interne e

di un “dio padre” qui esplicitata. Occorre precisare che i riferimenti alla maternità e alla paternità non vanno intesi in senso strettamente biologico ma, va da sé, allegorico – i genitori di Walter restano protagonisti assenti delle vicende raccontate, confinati sullo sfondo senza incidere direttamente su ciò che accade; in loro sono condensati attributi, ruoli e stereotipi (già evidenziati nei capitoli precedenti) che la tradizione associa culturalmente alle due figure genitoriali e che Siti rielabora, trasformandoli, in segni narrativi.

⁸² L’associazione gioca con ogni evidenza sul classico stereotipo associato alla maternità, che vede nel corpo della madre un luogo di cura e accoglienza (cfr. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 55).

⁸³ Ivi, p. 77.

sconvolgimenti storici»⁸⁴. Di qui il concetto di *ordine di genere*, che descrive l'insieme delle pratiche sociali e delle dinamiche relazionali che definiscono, in modo storicamente situato, ciò che intendiamo per mascolinità e femminilità. Questo ordine non è dato una volta per tutte, ma si costruisce nell'interazione di più dimensioni:

a) *Rapporti di potere* – Il principale asse di potere nell'ordine di genere euramericano contemporaneo è la generale subordinazione delle donne e il predominio degli uomini [...]. Questa struttura generale esiste nonostante la presenza di molti casi locali in cui viene rovesciata (per es. famiglie in cui il capofamiglia è una donna, o insegnanti donne per studenti maschi), e persiste malgrado molte forme di resistenza, che oggi sono ben specificate nel femminismo. Sia i rovesciamenti che le resistenze comportano continue difficoltà per il potere patriarcale; e definiscono un problema di legittimità che ha grande importanza per la politica della mascolinità.

b) *Rapporti di produzione* – Le divisioni del lavoro per generi sono ben note sotto forma di attribuzioni di compiti, che raggiungono talvolta una straordinaria finezza di dettagli. [...] Pari attenzione va data alle conseguenze economiche della visione del lavoro per generi, e alla parte in più che deriva agli uomini da impari divisioni dei prodotti del lavoro sociale. [...] il fatto che siano gli uomini e non le donne a controllare le grandi corporazioni e le grandi fortune private non è dovuto a un accidente statistico, ma fa parte della costruzione sociale della mascolinità [...].

c) *Cathexis* – [...] il desiderio sessuale è visto tanto spesso come qualcosa di naturale, che resta comunemente escluso dalla teoria sociale. E tuttavia, se consideriamo il desiderio in termini freudiani – cioè come energia emozionale che si attacca a un oggetto (o viene "investita" in un oggetto) – il suo carattere sessuato risulta chiaro. Questo è vero per il desiderio eterosessuale come per quello omosessuale. [...] Gli atti che formano e realizzano il desiderio sono perciò un aspetto dell'ordinamento dei generi⁸⁵.

Negli anni successivi alla pubblicazione di *Mascolinità*, la riflessione si è concentrata soprattutto sui rapporti di potere e di produzione che articolano, tra i maschi, relazioni di egemonia, complicità e marginalizzazione – riconoscendo così l'esistenza di una pluralità di mascolinità –, mentre il momento catettico è rimasto sullo sfondo. Proprio

⁸⁴ R. W. Connell, *Mascolinità*, cit., p. 65.

⁸⁵ Inoltre, «Poiché il genere è un modo di strutturazione della prassi sociale in generale [...] esso si troverà inevitabilmente coinvolto con altre strutture sociali. Come si dice comunemente oggi, il genere "si interseca" (ma sarebbe meglio dire "interagisce") con la razza e con la classe sociale. E si potrebbe aggiungere che esso interagisce costantemente con la nazionalità o con la posizione nell'ordine mondiale» (ivi, pp. 65-66). Ai tre ambiti individuati – potere, produzione e catessi – Connell affianca inoltre una quarta dimensione, quella della "simbolizzazione". Per una più ampia contestualizzazione, si rinvia a Ead., *Gender*, Cambridge, Polity Press, 2002.

per questo risulta opportuno recuperarlo e problematizzarlo: l'investimento libidico sugli oggetti del desiderio non è mai neutro, ma partecipa a pieno titolo alla costruzione dell'ordine di genere e, come tale, può essere decostruito.

A titolo esemplificativo, Connell conduce un'indagine volta a mettere a fuoco il rapporto «fra un gay e un "regolare"»⁸⁶: l'assunto di partenza è che, nella cultura patriarcale, l'omosessualità qualifichi, ancor prima che un orientamento sessuale, il contrario della virilità. Nel corso della sua ricerca, la studiosa intervista otto uomini tra i venti e i cinquanta anni, appartenenti alla comunità gay di Sidney. Tra questi, particolarmente significativo è il caso di Adam Singer:

Durante la scuola secondaria Adam divenne consapevole, sessualmente, dell'aura maschile che emanava dagli studenti più anziani [...]. Anche adesso, da adulto, sa esprimere argutamente, ma con efficacia, il suo desiderio:

Un omone pieno di muscoli vicino al quale mi sentirei di raggomitolarmi, mi piace farmi coccolare.

Qui la scelta dell'oggetto è definita mediante un'immagine di genere contraddittoria ("pieno di muscoli"/"coccolare"); e questa non è una contraddizione astratta, è fisica. [...] Il processo sociale, qui, non può cogliersi con dei concetti quali "identità omosessuale" o "ruolo sessuale". Così come nei casi eterosessuali descritti nel secondo capitolo, sia le attività che le immagini sessuali riguardano corpi sessuati. Ciò che accade è uno scambio, un dare e avere di piacere fisici. Il processo sociale si svolge principalmente attraverso il tatto; e tuttavia è egualmente, senza ombra di dubbio, un processo sociale, un'attività interpersonale governata dalla struttura su vasta scala dei generi⁸⁷.

L'immagine intrinsecamente contraddittoria – il desiderio della forza muscolare e il bisogno di protezione – per certi versi richiama proprio le dinamiche del desiderio che investono Walter in *Scuola di nudo*. Secondo Connell, la «scelta di un uomo come oggetto sessuale non è soltanto la scelta di un corpo umano con un pene: è anche la scelta della maschilità incarnata»⁸⁸; ne deriva che i soggetti osservati, pur nella

⁸⁶ R. W. Connell, *Maschilità*, cit., p. 117. Il virgolettato gioca sul doppio senso della parola inglese *straight*: nell'edizione originale di *Maschilità* il capitolo è infatti intitolato *A Very Straight Gay*.

⁸⁷ Ivi, p. 122.

⁸⁸ Ivi, p. 127.

specificità delle loro pratiche, restano prodotti – più che produttori – della società, in quanto continuano a muoversi all'interno di strutture essenzialiste che rispondono all'ordine simbolico patriarcale. Per quanto concerne Singer, ad esempio, il desiderio risulta orientato da un ordine di genere prestabilito, che lo porta a cercare non tanto un corpo maschile in sé, quanto un corpo maschile caratterizzato da tratti culturalmente connotati come femminili⁸⁹.

In questa direzione si colloca anche la posizione di Nikki Wedgwood, secondo cui i *case studies* utilizzati da Connell dimostrano che la sessualità degli uomini si sia sviluppata attraverso una pluralità di negoziazioni in contesti differenti – dalle relazioni familiari al mercato sessuale, dalle dinamiche economiche e lavorative ai rapporti di autorità e di amicizia. La presunta naturalità del desiderio maschile, data per scontato a lungo, ha contribuito in misura rilevante alla sua esclusione dalle principali elaborazioni critiche dei *Men's Studies*⁹⁰.

Letto alla luce dell'indagine condotta da Connell, il desiderio di Walter per i corpi maschili muscolosi, insieme accoglienti e nutrienti, richiama un movimento catettico in cui polarità opposte (forza e cura, virilità e femminilità) si intrecciano fino a trovare nel corpo desiderato una forma provvisoria di composizione. Non sorprende, ad esempio, che verso le pagine conclusive di *Scuola di nudo* si legga che:

Come in tutte le tossicodipendenze è in atto un'escalation: il nudo che mi scuote dev'essere sempre più gigantesco, come se avesse più muscoli di quelli previsti dalla natura. I muscoli fanno ritornare indietro, verso la nostalgia dello sferico, il laborioso travaglio dell'evoluzione. Il troppo è più vicino al niente che il qualcosa; coi nudi ciclopici, i gesti consentiti dall'anatomia e dalla fisiologia risultano desolantemente poveri rispetto all'assolutezza del desiderio: l'unico atto d'amore all'altezza di corpi così è il non sapere che farci⁹¹.

L'*escalation* di cui parla Walter non riguarda soltanto l'aumento quantitativo di muscoli, ma segnala la necessità di spingersi oltre i confini del naturale. Con il

⁸⁹ Cfr. p. 129.

⁹⁰ Cfr. Nikki Wedgwood, *Connell's theory of masculinity – its origins and influences on the study of gender*, in «Journal of Gender Studies», 18, 4, 2009, p. 336.

⁹¹ W. Siti, *Scuola di nudo*, p. 414.

riferimento alla “nostalgia dello sferico”, il protagonista allude a una pienezza originaria che rimanda al femminile e all’associazione con la maternità: il corpo maschile, spinto aldilà di ogni limite, si fa rotondità che consola. Si tratta, però, nuovamente di un desiderio inappagato, perché “il troppo è più vicino al niente” e il gesto erotico si rivela “desolantemente povero” di fronte alla monumentalità del corpo adorato. L’unica possibilità resta allora “non sapere che farci”: la contemplazione prende il posto del contatto e la catessi si arresta in un eccesso che non trova sbocco.

Il desiderio performato in *Scuola di nudo* non può dirsi neutro né naturale, poiché partecipa attivamente alla costruzione simbolica dei generi. Walter ricerca un corpo che conservi i tratti virili della forza, salvo incrinarli attraverso la rotondità e altre specificità simbolicamente attribuite al corpo femminile. Nel romanzo il potere si manifesta tanto attraverso il corpo, oggetto di un’aura sacra riconducibile a una visione gnostica del mondo, quanto mediante i dispositivi strutturali che regolano i rapporti sociali, tra cui, in modo emblematico, l’istituzione accademica. Il personaggio di Siti si pone in una posizione di sottomissione nell’atto di desiderare i culturisti, poiché quel desiderio è, per sua stessa natura, destinato a non trovare compimento; tuttavia, proprio in questa irraggiungibilità, si esercita una forma di egemonia, perché il desiderio obbedisce solo ed esclusivamente alle regole che egli stesso istituisce. Se in ambito erotico il potere si declina come dominio simbolico dello sguardo, nell’Accademia esso assume una forma opposta: Walter sceglie la mediocrità per evitare qualsiasi possibilità di scontro diretto, trasformando la propria inadeguatezza in una nuova modalità performativa della propria dissipazione. Così, di fronte all’irrealtà dei corpi nudi, egli si eleva a sacerdote di una devozione assoluta, mentre nella realtà quotidiana si lascia travolgere da un sentimento di inferiorità altrettanto esasperato.

Scuola di nudo, insomma, sembra articolarsi su due livelli interpretativi distinti. Da un lato emerge il piano della pura corporalità, in cui l’egemonia si emancipa dal legame con le gerarchie sociali e con i dispositivi di potere in senso foucaultiano: è il caso dei passaggi più saggistici, quando la voce narrante sospende la narrazione per

articolare discorsi dal taglio marcatamente critico. Dall'altro si colloca il piano della realtà, che consente di interrogare le rappresentazioni di genere sia in termini individuali – ossia negli effetti che le norme di genere producono su Walter – sia in chiave universalistica, offrendo al lettore considerazioni più ampie, proiettate verso il contesto extraletterario. È a quest'ultimo livello che conviene ora rivolgere l'attenzione.

3.3. Il Cane

Abbiamo osservato come, in *Scuola di nudo*, la rappresentazione del maschile si muova tra un registro più elevato, legato alla contemplazione del nudo, e uno più concreto, che prende forma nelle relazioni quotidiane di Walter. È il caso, quest'ultimo, del rapporto con il collega Matteo Casimbeni, soprannominato il Cane:

È lui il nemico di cui non volevo parlare, anche perché non mi riesce di convincere nessuno che siamo nemici. Tutti anzi ci considerano poco meno che gemelli, ci scambiano addirittura: stessa età, stessa città di provenienza, stessa professione. Somiglianti anche fisicamente, solo in lui è più stretto lo spazio tra la bocca e il mento, ha la bazza più pronunciata ed è un po' più alto. Questo secondo gli altri, ovviamente, a me pare che siamo differentissimi e tutto a mio favore [...]. Nel suo corpo prevalgono le linee rette, l'adolescenza attraversandolo gli ha lasciato il suo marchio, denti forti e ben visibili – non so come facciano le donne a trovarlo attraente.

Lo chiamo "il Cane" perché ha l'abitudine di mordere solo le parti basse e perché è fedele ai padroni: ma anche perché il cinismo è la sua primaria caratteristica intellettuale. Trascina anche me in una complicità che mi ripugna, come se l'intelligenza fosse un ininterrotto dar di gomito. [...] Lo disprezzo, ma se qualcuno dice "è inutile che insistiate a voler essere amici, siete troppo diversi" mi ribello come davanti a un'ingiustizia: ci si capisce con un'occhiata, lui è incuriosito dalle mie stranezze ma può fare a meno di me più di quanto io possa fare a meno di lui.

Quando mi perdo nelle cattedrali dei muscoli, tra bicipiti e deltoidi, trapezi e radiali, addominali striati e obliqui esterni, è per non essere costretto a pensare che si può essere come lui, che a questo può ridursi un uomo. Lo schifo che provo per il suo corpo e l'adorazione dei nudi angelici nascono dai labbri della stessa ferita. (I suoi pelacci neri che escono dall'accappatoio mentre sbadiglia con l'insolenza di chi non deve rendere conto a nessuno.)⁹².

⁹² Ivi, pp. 42-43. Per ammissione del diretto interessato, sappiamo che dietro l'invenzione letteraria di Matteo Casimbeni si cela la figura di Marco Santagata, petrarchista e dantista e professore di Letteratura italiana all'Università di Pisa. Nonostante il rapporto assai complicato, a metà tra stima e inimicizia, i due hanno firmato a quattro mani il libretto *Amici nemici*, edito nel 2017 dalla casa editrice Il Dondolo e disponibile gratuitamente in formato ebook, e hanno rilasciato nello stesso anno un'intervista doppia a

Da queste prime righe affiora qualcosa di ben più complesso di un semplice antagonista: si tratta, piuttosto, di un doppio in negativo, un *alter ego*⁹³ rovesciato nel quale Walter riconosce non soltanto ciò che lo respinge ma anche ciò che in maniera inconfessabile continua ad attrarlo. Attrazione e repulsione, lontane dal risolversi, producono un modello di mascolinità definito per contrasto. Il dettaglio delle linee rette che dominano la fisicità di Casimbeni, ad esempio, serve a ricordare che mentre Walter tende alla passività, sottomettendosi, Casimbeni si erge dritto.

L'invidia rappresenta quindi il sentimento che più caratterizza il loro legame («L'ho invidiato da sempre, fin dai tempi del liceo [...]: disinvolto, con l'aria dello scavezzacollo che studia il minimo indispensabile ma sempre con voti altissimi, brillante quanto io ero imbranato»⁹⁴) e trova un contrappunto simbolico nel gioco speculare delle iniziali dei due nomi, M e W, che si riflettono l'una nell'altra⁹⁵. Non va trascurato, inoltre, che all'inizio del romanzo il protagonista si autodefinisce un «cane ammaestrato»⁹⁶, alludendo implicitamente a un parallelismo che problematizza e complica il rapporto tra i due, come se l'appellativo denigratorio rivolto al collega trovasse un inatteso rovesciamento nell'io narrante. È chiaro, dunque, che Siti giochi consapevolmente sul tema del doppio, facendo di Casimbeni la controfigura socialmente “riuscita” del protagonista, il quale resta invece paralizzato dalla propria inadeguatezza esistenziale.

La tensione tra i due si concentra anzitutto sul piano sessuale, in particolare attorno alla virilità, una dote che Casimbeni, al contrario di Walter, sembra incarnare con naturalezza. Esemplare, in tal senso, è l'episodio in cui il protagonista scopre la

Teresa Ciabatti, alla quale si rinvia per una più adeguata contestualizzazione (cfr. «La Lettura», n. 281, 16 aprile 2017).

⁹³ O, come scherza lo stesso Casimbeni, «il suo Walter-ego» (W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 44).

⁹⁴ Ivi, p. 43.

⁹⁵ Cfr. ivi, p. 44.

⁹⁶ Cfr. nota 8.

relazione del Cane con Fausta, unica vera amica di Walter. La scena, che si svolge proprio a casa di Fausta alla presenza anche del Padre, Alfredo Ritter, si articola così:

“Vorrei che sulla mia tomba si scrivesse: non ha mai sfruttato una donna, nemmeno una madre, o una moglie”.

“È per questo che sei sempre impataccato e sdrucito.”

“Pago il prezzo dell’esonazione: se appena accetti che ti stirino una camicia, ne sei responsabile fino alla morte; tranne forse gli anni della prima infanzia, non ho mai preteso che qualcuno facesse qualcosa per me: l’assoluto rispetto per gli altri è una forma di legittima difesa.”

Ho sbagliato misura, il proiettile cade in terra disabitata; anzi, ho riavvicinato i miei nemici, solidali su questo. Il tono che prima avevo usato col Cane, ora il Padre lo usa con me: “Siediti e non sdottorare su faccende che non conosci”.

Da ragazzino mi trattano⁹⁷.

Dal punto di vista formale, risaltano l’assenza di didascalie o mediazioni narrative e l’alto grado di performatività: lo scambio di battute rimanda alla struttura di un bozzetto teatrale, come se le parole attendessero soltanto di prendere vita nei corpi degli attori. Sul piano tematico, la presunzione di Walter – che rivendica una supposta superiorità morale per non aver mai “sfruttato” una donna – viene ridimensionata, con il protagonista relegato ancora una volta alla posizione infantile di chi viene zittito dai più “grandi”.

Poco dopo la conversazione scivola su un altro terreno, quello della procreazione, esacerbando ulteriori tensioni:

“Non è un vanto, è nevrosi: non posso accettare che qualcuno si sacrifichi per me, come io non sono disposto a sacrificarmi per nessuno. Un figlio per esempio, che magari è peggiore di te, non capisco perché tu debba privarti di una parte delle tue risorse vitali e incanalarle su di lui, e perché questo intervento idraulico debba essere chiamato amore; in questo credo veramente di essere contro natura”.

Silenzio peggio che imbarazzato, neutro: era molto più facile di così, bastava sottolineare di fronte al Padre un comportamento sgradevole, villano e arrogante del Cane, che ogni volta domanda a Fausta di correggergli le bozze (le correggesse da sé, dio cristo), sapendo che lei non è capace di dire di no⁹⁸.

⁹⁷ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 85.

⁹⁸ Ivi, p. 86.

La dichiarazione di nevrosi da parte di Walter non solo ribadisce l'impossibilità di un rapporto con l'altro fondato sul sacrificio reciproco, ma esprime in forma radicale la sua estraneità a un ordine simbolico che si regge sulla genealogia e sulla trasmissione. La paternità, ridotta a mero "intervento idraulico", viene così desacralizzata, privata di ogni retorica amorosa come fondamento del legame filiale. Eppure, laddove ci si aspetterebbe una reazione di scandalo, subentra soltanto il silenzio, facendo trasparire ancora una volta l'inadeguatezza comunicativa del protagonista e confermandone l'incapacità a inserirsi in un tessuto relazionale tradizionale.

Poco dopo, Matteo, riferendosi a Fausta, si lascia sfuggire una battuta dal contenuto inequivocabile, quando afferma: «Ma se parla come un libro stampato: uno di questi giorni ti do la bibliografia. Lei è la regina delle parole, dice il corpo il corpo ma anche a letto ti fa venire solo parlando, senza fare altro»⁹⁹. In un primo momento, Walter interpreta la frase come un semplice fraintendimento, ma il dubbio si imprime in lui come un tarlo, tanto da spingerlo, poco dopo, a cercarne conferma diretta. Rientrato a casa, decide infatti di tornare alla «casa delle torture»¹⁰⁰ – l'abitazione di Fausta – con l'obiettivo di sorprendere l'amica assieme al Cane¹⁰¹:

Calpesto un coccio, mia madre mi viene incontro per raccomandarmi di non far rumore, sussurra "i l'an già cavagné", di una nudità che fa vergogna essendo vestita. [...] In camera da letto gli scuretti sono semiaperti, dalla fessura riesco a intravedere mezza poltrona, uno sgabello e tre quarti di tavolo. (Se sbucano da quella zona posso sorprendermi nonostante il basilico che parzialmente mi copre, devo stare indietro.) Anche i vetri sono socchiusi, le voci arrivano dall'angolo oltre la tenda di tela indiana. [...] Ridarellano, modulano, soffiano: come gatti (in amore?). Un'auto il fischio dei freni forse si affacciano scappare oltre la curva un vecchietto mi osservava. [...] La scena è più piccante di quella degli iridescenti calciatori sotto la doccia: come un cucciolo mi avvicino ancora, cautamente, alla finestra [...]. Come se guaisse, come se avesse la testa infilata tra le ginocchia del Cane; immagino pose terribili perché indistinte. Ma finalmente posso spiarli, lui è seduto sulla poltrona e lei si è rannicchiata sullo

⁹⁹ Ivi, p. 91.

¹⁰⁰ Ivi, p. 95.

¹⁰¹ Alla rabbia si affianca una forte eccitazione, simile a quella sperimentata da Walter in alcune notti passate a spiare degli estranei: «La meta è precisa, come quando giocano in notturna e vengo attratto dagli spogliatoi» (*ibidem*). La scena si tinge così di sfumature voyeuristiche, che complicano ulteriormente la dinamica tra desiderio e rivalità.

sgabello; lui è nudo, lei no. Una volta l'ho vista che masturbava due paracadutisti, due cazzi uno per mano: ma ora è peggio, l'oscenità che vedo mi rovina addosso e mi respinge indietro, luminosa come un bue squartato – ora lei gli sta tagliando le unghie dei piedi. La manica di cotone azzurro del kaftano sottomessa alla pianta rossiccia del piede come il bene sottoposto al male. Lui è nudo e il suo corpo si espande. [...] Portare a casa il viso intatto; correre a calmare l'erezione, sgonfiare il raviolo dolcissimo che si annida in quella stanza¹⁰².

Anzitutto, il fantasma materno conferma, una volta di più, la centralità del materno come nucleo rimosso ma persistente nella costruzione del desiderio di Walter. La scena è caratterizzata da un ritmo narrativo serrato e dall'assenza quasi totale di punteggiatura, che costringe il lettore ad aderire senza filtri alla prospettiva del narratore, con una prosa che oscilla tra l'allucinatorio e il diaristico. Se, come hanno mostrato i *Men's Studies*, la mascolinità si definisce meno nel confronto con l'alterità femminile che nella dialettica tra pari, all'interno di una dinamica di competizione e riconoscimento che struttura il cosiddetto *male bonding*¹⁰³, in *Scuola di nudo* la relazione con il rivale non produce un rafforzamento identitario ma al contrario acuisce il senso di impotenza. Il confronto è perso in partenza, per la resa aprioristica del protagonista, e innesca il cortocircuito per cui la rabbia¹⁰⁴ degenera in eccitazione smodata. La scena, infatti, si conclude con Walter che si masturba («Al riparo di una colonna: una sega circolare lubrificata dalle mie lacrime. Come fa l'amore una santa, una contadina, una

¹⁰² Ivi, pp. 95-96.

¹⁰³ Riportiamo nuovamente la definizione che John Stoltenberg dà del concetto di *male bonding*, cioè «una condotta acquisita e istituzionalizzata grazie alla quale gli uomini riconoscono e rinforzano l'appartenenza di un altro uomo al genere maschile e grazie alla quale si ricordano a vicenda che non sono nati donne» (si rinvia al capitolo 1.2. del presente elaborato di tesi, più specificamente alla nota 14).

¹⁰⁴ Significativo a tal proposito è l'accumulo di impropri che Walter rivolge a Matteo subito dopo la scoperta, con un registro che si ricollega, per intensità e violenza espressiva, alla tradizione delle invettive di matrice medievale: «Che un ferro da calza gli perfori le labbra, che possa bere per sbaglio acido muriatico, che scivoli sul sapone facendo la doccia, che mentre scende le scale si pianti nel calcagno un chiodo arrugginito, che il cazzo di cui va così fiero gli venga maciullato in un tritacarne, che il suo mento protervo sia ridotto in poltiglia, che gli occhi gli si appiattiscano come il culo, che si incendi la sua casa al mare, che gli infilino zolfanelli sotto le unghie, che il neo che ha sul torace si trasformi in cancro rovente e lo faccia vivere per anni con un peso che gli opprime il polmone, che il ciuffo gli si impigli – ah, le belle invettive medievali lunghe come litanie. L'odio mi lascia senza fiato, mi spalma la bocca con un mastice giallastro; faccio gesti senza poter parlare e trovo sollievo nella ripetizione ossessiva di un'unica frase: "schiacciargli la testa tra due sassi"» (W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 97).

guerriera?»¹⁰⁵) e con la morte immaginaria di Fausta («[...] anche i pianeti si spengono, poi Fausta è morta. Al suo posto c'è una cagna che gode, latrando: unico satellite enorme, cremisi, con la bocca aperta. Il Cane domatore di stelle»¹⁰⁶). Quest'ultima immagine, con la metamorfosi animalesca in "cagna che gode", sancisce il trionfo sulla scena del Cane, che domina il corpo della donna ma anche (e soprattutto) l'immaginario di Walter. Non è da sottovalutare, inoltre, che la donna in questione sia proprio Fausta, non solo l'amica più cara di Walter, ma anche proiezione di una certa idea di maternità. Si pensi al dialogo che segue, in cui Fausta redarguisce Walter quasi fosse un figlio: «"Ieri notte ho sognato che fuori dalla mia porta c'era un bambino assiderato: cercavo di frizionargli i piedi col vino, ma si capiva che era morto." / (Fausta con l'indice mi disegna un cerchietto sulla sommità del cranio.) / "Capocchione, come devo dirtelo: tu non sei un escluso."»¹⁰⁷. In più di un'occasione, inoltre, Fausta appare come una madre costretta a nutrirsi del successo dei figli, perché «vampira della vita che non ha vissuto», pronta a fomentare «la riuscita degli altri perché non ha ottenuto la propria»¹⁰⁸. Più in generale, lo ribadiamo, il femminile in *Scuola di nudo* è costantemente associato ai due ambiti del desiderio e della maternità: oltre a Fausta, si pensi a Olga, la moglie del Padre, che pure compare in poche sequenze, principalmente per la relazione extraconiugale con Matteo, da cui nasce (all'insaputa del marito) il figlio Luchino, con tutte le prevedibili implicazioni che ne derivano.

Il trionfo del Cane, dunque, acquista ancora più rilievo in una successiva ammissione di Walter, quando ammette che i nudi da lui sognati, «così monumentali e indeformabili, sono composti interamente di odio e di paura»: a emergere non è tanto il desiderio dei «nudi maschili per ciò che sono in se stessi ma per ciò da cui distraggono: cioè la mia [di Walter] sconfitta nella gara con un altro uomo per la conquista di una donna»¹⁰⁹. Le parole del protagonista confermano con particolare

¹⁰⁵ Ivi, p. 96.

¹⁰⁶ Ivi, p. 97.

¹⁰⁷ Ivi, p. 83.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 254-255.

¹⁰⁹ Ivi, p. 100.

evidenza un meccanismo ampiamente teorizzato dalla critica, quello del già richiamato desiderio triangolare, concetto elaborato da René Girard¹¹⁰, secondo cui la natura del desiderio si orienta su tre poli – il soggetto desiderante, il mediatore (cioè la persona che, desiderando la stessa cosa del soggetto, ne *media* il desiderio) e l’oggetto del desiderio¹¹¹. Nel contesto del consumismo tardonovecentesco, «tutto fondato sul desiderio mimetico, causa ed effetto insieme dell’imperante meccanismo economico»¹¹², la mediazione genera un desiderio che si sposta su un oggetto diverso da quello del mediatore. Se, come vuole la dinamica del desiderio mimetico, il soggetto non desidera mai in modo autonomo ma per il tramite del desiderio altrui, la consapevolezza di Walter circa la propria inadeguatezza a “conquistare” una donna, si acuisce nel momento in cui l’antagonista, superiore tanto sul piano relazionale quanto su quello della virilità, prevale anche nella sfera sessuale¹¹³. Come osserva Simonetti, l’omosessualità si configura qui come una forma di ribellione “contro natura”: si potrebbe parlare allora di un desiderio antimimetico, fondato sulla

¹¹⁰ René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965; cfr. anche Id., *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, per il rapporto tra desiderio e violenza. Per una trattazione più estesa in senso critico del pensiero girardiano, cfr. Pierpaolo Antonello, Giuseppe Fornari (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009.

¹¹¹ Nel caso del *Don Chisciotte* di Cervantes, ad esempio, «La passione cavalleresca definisce un desiderio secondo l’altro che è all’opposizione del desiderio secondo sé del quale la maggior parte di noi si picca di godere. Don Chisciotte e Sancio attingono all’altro i loro desideri con un impulso così fondamentale e originale da confonderlo perfettamente con la volontà di essere sé. [...] i personaggi di Cervantes e di Flaubert imitano, o credono di imitare, i desideri dei modelli che essi hanno liberamente scelto» (R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., pp. 8-9).

¹¹² «Se il popolo non desiderasse l’inutile, l’economia dovrebbe registrare un brusco arresto. Dall’economia nasce una torsione psicologica: i nuovi sistemi di pubblicità e di offerta dei prodotti (i supermercati, per esempio) non solo sciorinano davanti ai nostri occhi tutto quello che non ci serve, ma ci danno l’impressione (Jean Baudrillard l’ha spiegato bene) che comprando anche una sola di quelle merci ci compriamo il sogno globale dell’affluenza e del benessere» (W. Siti, *C’era una volta il corpo*, cit., p. 76).

¹¹³ Si noti, inoltre, che nel contesto dell’ipercontemporaneità le strutture del desiderio mimetico si sono evolute rispetto a quelle identificate da Girard, come messo in evidenza proprio da Siti: «[...] proprio mentre il corpo sembra celebrare un regale trionfo, adornandosi di beni superflui che lo gratificano o di gadget che lo potenziano, ecco che il sistema stesso lo degrada a oggetto di indagine e lo classifica come un insetto da laboratorio. [...] facendo ancora un passo nella scala discendente disegnata da Girard, il nostro modello si è così avvicinato a noi che ci è entrato dentro ed è diventato un nostro sottoposto – desideriamo consumare ciò che consuma quella caricatura di noi stessi che è il nostro io sociale condizionato dai media» (ivi, p. 78).

sottrazione, in analogia con il progetto letterario di Siti, volto a elaborare un realismo che, nel rifiuto della mimesi, si scopre inevitabilmente impossibile.

Allo scontro diretto, dunque, Walter preferisce la negazione, di sé e del mondo che lo circonda:

Il rischio mortale al quale mi sono sottratto è il grugno a grugno coi miei nemici; non ho mai messo in discussione la loro palese superiorità. Non è facile, sapete: loro adulti, giustamente felici, cortesi – io “che scambio il culo con le quarant’ore” (Padre); i loro piccoli difetti all’ombra delle loro grandi virtù, le mie piccole virtù tremolanti in cima ai miei grandi difetti. Non solo, la sfasatura percettiva che mi ha consentito di ingigantire i miei pregi (rimpicciolendo i loro) funziona qui, in questo sgabuzzino delle scope, alimentata dal rancore silenzioso; se esco all’aperto le proporzioni verranno ristabilite e, siccome in quel ribaltamento consisteva la mia persona, io non sarò più niente. Non sarò uno dei tanti: letteralmente, sparirò¹¹⁴.

La contemplazione dei nudi diventa così un espediente per sedare l’angoscia della competizione virile, offrendo l’illusione di possedere ciò che resterebbe altrimenti un avversario nella contesa per la donna: il desiderio è triangolare nell’innescò, compensativo nell’esito e regressivo nell’immaginario.

Se considerato da questa angolatura, il ricorso al paradigma dell’*omosocialità*, così come elaborato da Eve Kosofsky Sedgwick, risulta particolarmente illuminante¹¹⁵. Per la studiosa statunitense, l’omosocialità designa le relazioni tra uomini che, pur non identificandosi come omosessuali, lambiscono costantemente i confini dell’omosessualità, garantendo la continuità dell’ordine patriarcale e, al contempo, alimentando un’eccedenza di desiderio difficilmente contenibile nelle categorie tradizionali della sessualità. Tale cornice critica chiarisce efficacemente le idiosincrasie di un personaggio come Walter, sospeso tra desiderio e autocensura, il quale, pur dichiarandosi omosessuale, cerca riconoscimento all’interno delle stesse dinamiche di potere maschile che vorrebbe contestare. Da un lato, partecipa della complicità con il

¹¹⁴ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 102.

¹¹⁵ La prima elaborazione teorica del concetto di omosocialità si deve a Eve Kosofsky Sedgwick in *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York, Columbia University Press, 1985) cui si rimanda per un’adeguata contestualizzazione.

potere simbolico maschile, anche nelle sue forme più ostili; dall'altro, coltiva un atteggiamento di rifiuto e di disprezzo verso la propria omosessualità.

Non da ultimo, il rapporto di rivalità tra Walter e il suo antagonista arriva talvolta a sfociare in una paradossale forma di attrazione, come accade nella sequenza che chiude il sesto capitolo. Discutendo con Matteo di Fausta e del suo innamoramento, il protagonista si sporge da un muretto, provocando nel Cane una reazione inaspettata:

“Sei scemo, non ti posso vedere in quella posizione, scendi immediatamente.” / Aaah! È lui che ha paura, non io: lui che gira via la testa, lui che impallidisce, lui che batte in ritirata. (È proprio vero che non ha culo, funge da culo l'ultima parte della schiena rivestita di velluto verde.) Soffre di vertigini, *per me*. Non darei questo momento per due lottatori bulgari sotto la doccia: inebriato dalla vittoria piroetto intorno all'asta del lampione, sto per spiccare il volo¹¹⁶.

L'emozione nel sentirsi *visto* e nel ricevere un'attenzione inusuale si traduce nel sogno raccontato subito dopo:

Due notti dopo l'ho sognato vestito come Bruno, camicia bianca e cravattino nero, e anche i capelli corti a spazzola. Era seduto sul davanzale della finestra (nel sogno ho rovesciato la situazione reale di vertigine, come se l'inconscio fosse più realista di me) e mi stava insultando: “Ma cosa credi, che sia possibile mettere alle strette un uomo di fronte alla sua famiglia, porco, lurido verme, avvicinati ancora che voglio sputarti in faccia”. Mi avvicino e sento prudere le mani, montare la rabbia, urlo: “Ieri m'hai detto 'non buttarti già', be' adesso sei tu che devi reggerti perché sta per arrivarti la più spaventosa carica di botte della tua vita, figlio di cane, tu che ti ritieni apprezzato dalle donne, con un calcio ti spappolo la ragione per cui ti stimano tanto, e getta la sigaretta che ti servono tutt'e due le mani per coprirti quella faccia di merda”. Ma la tensione nelle dita invece di chiudersi a pugno si apre a toccare la stoffa all'altezza delle ginocchia [...]. Ho voglia di fare l'amore con lui [...]. È lui l'infinito. Mi sono svegliato che battevo i denti; non può essere vero, sarebbe come dire che il sale diventa zucchero. [...] Il latte di mia madre inacidisce nei fossi, dunque diciamolo: “io amo quest'uomo”¹¹⁷.

Il brano mette in scena un'ulteriore sovrapposizione tra figure solo apparentemente distanti, in questo caso tra Casimbeni e Bruno, nella quale il confine tra pulsione aggressiva e desiderio erotico si fa indistinto. Ciò che sembra un istinto violento nei

¹¹⁶ W. Siti, *Scuola di nudo*, pp. 155-156.

¹¹⁷ Ivi, p. 156.

confronti dell'odiato nemico ("...tu che ti ritieni apprezzato dalle donne, con un calcio ti spappolo la ragione per cui ti stimano tanto...") si rivela invece una pulsione desiderante, che conduce Walter a riconoscere nel Cane uno dei tanto ricercati *corpi infiniti*. La presa di coscienza di tale dicotomia, già evidente agli occhi dei lettori sin dalle prime pagine del romanzo, non fa che confermare le interpretazioni sin qui avanzate.

Si potrebbe tuttavia leggere la questione in un'altra prospettiva: il desiderio di Walter appare come un tentativo estremo di riappropriazione della propria soggettività deviata che prende forma attraverso l'oggettificazione del maschile, con l'uomo che, da soggetto attivo, viene così ridotto a oggetto del desiderio altrui. Se Walter non può essere uomo tra gli uomini – e dunque non può confrontarsi alla pari con il rivale (o i rivali) – tenta almeno di dominarli simbolicamente, trasformandoli in immagini. L'impressione che si ricava è che Walter cerchi di sfuggire alla propria condizione minoritaria attraverso una forma di contro-egemonia, in cui lo sguardo dell'io narrante, nello stesso momento subalterno e adorante, si fa strumento di controllo. L'enfasi sugli elementi sessuali si configura pertanto come una strategia discorsiva dal duplice scopo: reifica il corpo maschile come oggetto di fascinazione e di possesso ed enuncia la consapevolezza dell'estraneità rispetto al modello egemonico, trasformando la sconfitta in un atto di conoscenza.

3.4. Bruno e Ruggero

Dimostrata la complessa costruzione attraverso cui si struttura la soggettività di Walter, restano da analizzare le due diverse declinazioni del desiderio attive nei confronti di Bruno e Ruggero in *Scuola di nudo*. Bruno ricopre sin da subito un ruolo decisivo, sebbene la sua presenza effettiva nelle vicende raccontate si limiti complessivamente a un paio di capitoli. La relazione con Walter, infatti, dura circa un anno e, salvo pochi incontri successivi, egli appare più come un fantasma che come una presenza concreta tangibile. Già il cognome, Portinai, stabilisce un rimando di non

poco conto al modello dantesco e in special modo alla mediatrice del poeta nel viaggio verso l'Assoluto, quella Bice Portinari universalmente riconosciuta come Beatrice, suggerendo un'analogia tra la "donna angelicata e angelicante", che permette al poeta di accedere all'Empireo, e Bruno, che traghetta invece Walter verso l'Assoluto, seppure entro la consueta dinamica parodica di rovesciamento.

A partire da ciò, in riferimento al progetto unitario de *Il dio impossibile*, Alberto Casadei ha proposto una lettura allegorica dei tre romanzi che lo compongono come percorso che va dal "desiderio del Desiderio" (Inferno) in *Scuola di nudo* all'unione con l'Assoluto-Marcello in *Troppi paradisi* (Paradiso), che idealmente chiude la parabola del Walter Siti finzionale, passando per il limbo (Purgatorio) rappresentato da *Un dolore normale*¹¹⁸. Della stessa idea anche Daniela Brogi, che immagina i tre atti della pseudo-autobiografia di Siti come una sorta di riscrittura *a revers* del viaggio triadico di Dante: se nella *Commedia* è il corpo che permette al poeta di avvicinarsi a Dio, in *Scuola di nudo* è proprio il corpo a essere espressione della divinità¹¹⁹. Lungo questa scia, si noti inoltre come il viaggio di Walter prenda avvio "nel mezzo del cammin di nostra vita": nell'*incipit*, infatti, il 20 maggio 1985 compare come data di inizio della narrazione, pochi giorni dopo il trentacinquesimo compleanno del protagonista, la stessa età che Dante attribuisce a sé all'inizio del proprio peregrinaggio nella selva oscura¹²⁰.

Sulla scorta di queste premesse, passiamo ora alla sequenza in cui Bruno viene introdotto nel romanzo:

Da lontano tutti gli assomigliano, e lo evocano: il suo corpo letterale, senza la preparazione delle solite metafore, è talmente insopportabile che l'agonia comincia dieci minuti prima dell'incontro: come se tutta la città fosse un imbuto che mi attira dov'è posta l'esca, cioè lui. [...] Gli spiriti non fanno in tempo ad accorrere in difesa del cuore. Per un istante prima dell'identificazione raggiungo l'assoluta certezza che non è lui, e quello è il momento che il

¹¹⁸ Cfr. A. Casadei, *L'autobiografia e il desiderio. Sulla trilogia di Walter Siti*, in «Revista de Italianística», XV, 2008, pp. 47-63.

¹¹⁹ Cfr. D. Brogi, *Walter Siti, Troppi paradisi*, cit., pp. 211-215.

¹²⁰ Sul piano del discorso autofinzionale, la scelta serve a minare ulteriormente l'identità tra narratore e autore: l'anno di nascita reale di Siti è infatti il 1947, tre anni prima rispetto a quello assegnato al suo alter ego romanzesco.

mostro attende per colpire. Il suo corpo è sempre *di più* di quello che immagino basandomi sui ricordi¹²¹.

Colpisce come, in questa descrizione, Bruno non sia mai nominato: la sua figura rimane sfuggente, proprio come ci si aspetterebbe con una divinità¹²². La strategia adottata è quella della reticenza, con una scrittura che tende a involuparsi in un periodare prevalentemente paratattico, fatto di giustapposizioni e allusioni. «Il fallimento, lo scatafascio sintattico, il crollo dell'intelligenza»¹²³ di Walter fa da contraltare alla perfezione di Bruno:

Il suo corpo [di Bruno] (senza che lui lo sappia) dà ordini così assoluti che bisogna mentire per esserne all'altezza; i suoi pettorali meritano che il cielo sia sempre sereno, che le storie siano sempre interessanti, che io sia sempre perfetto: ogni accenno di bruttezza farebbe sprofondare la terra sotto i nostri piedi. La menzogna ottiene senza fatica di farsi ubbidire dalla meteorologia, dalla cronaca, dalla chirurgia estetica¹²⁴.

Ad alternarsi con la densa prosa di queste pagine poi vi sono degli inserti poetici, che esplicitano con maggiore forza i sentimenti di Walter e guardano alla tradizione lirica, ipotesto già evocato dal modello dantesco:

A riquadri azzurri, hai cura
nel vestire, con l'abbronzatura
giusta, puoi fare "la stagione".

Dopo lì come cani alla stazione
(funziona solo quando non deve):
«un anno» dico «è stato molto breve»¹²⁵.

¹²¹ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., pp. 57-58.

¹²² L'unica eccezione è qualche rigo più su, dove leggiamo «Non avevo mai notato quanti ristoranti in Toscana si chiamano "da Bruno", ogni insegna è una bruciatura a zig zag» (ivi, p. 57). Il riferimento, però, sfugge a una prima lettura, soprattutto se consideriamo che è la prima occorrenza del nome.

¹²³ Ivi, p. 59.

¹²⁴ Ivi, p. 61.

¹²⁵ Ivi, p. 56.

Dopo questa poesia, seguono un paragrafo in prosa che prepara il terreno all'apparizione di Bruno¹²⁶ e un'altra breve lirica:

Tagliato l'angolo per non incontrare
ma fin da lontano
(dicevo, perché rischiare?)

tra una donna e un uomo anziano
che festa per un campione così:
non è lui, sto ancora più male¹²⁷.

L'utilizzo dei versi in *Scuola di nudo* richiama una questione anticipata in apertura di capitolo, ossia il fatto che Walter Siti esordì nel 1979 con la raccolta poetica *Un goccio di sangria: dieci poesie*. Si tratta, dunque, di un ritorno alla poesia in una forma più compiuta rispetto agli anni giovanili: se in *Un goccio di sangria* la tensione lirica soffriva, secondo Franco Fortini, di un «neoermetismo d'intenzione»¹²⁸ che rischiava di chiudere i versi in un codice allegorico troppo serrato, in *Scuola di nudo* le liriche godono invece di un respiro diverso, innervate dalla componente prosastica e inserite in una struttura capace di accogliere, modulare e rilanciare l'energia simbolica degli esordi. La forma romanzesca, infatti, scioglie la compressione lirica dei primi

¹²⁶ Questo il paragrafo in prosa: «Un po' meno di un anno, nove mesi. Se cercavo di tirar fuori la testa per respirare, una mano mi spingeva giù. Non posso parlarne a lungo. Mi meraviglio di riuscire a formulare frasi con un inizio e una fine: già "formulare" mi schiaccia i polmoni e mi dà la nausea: ci sono molte parole e molti legami di cui non sono più degno [...]. La mia teoria sul nudo maschile prevedeva un'appendice storica: a partire dalle differenze alessandrine tra uomo bello e macrantropo (c'è un serpente che si muove a scatti, riesco a tagliarlo a metà), fino alle torsioni michelangiolesche che in apparenza esaltano in realtà rovesciano il canone neoplatonico, e ancora alle definizioni settecentesche della grazia come leggera sproporzione (vedendo le due parti nere e stecchite, finalmente sto piangendo, singhiozzando come in futuro) e al classicismo realistico, der schöne Mann in Altertum [il bell'uomo dei tempi antichi], che fotografa fuochisti e minatori in pose kitsch: tutta una trama gnostica che si serve del nudo maschile per beffare l'estetica e la natura. Il corpo che tortura se stesso. Ma non posso andare in Nazionale perché Firenze è terra bruciata» (ivi, pp. 56-57).

¹²⁷ Ivi, p. 57.

¹²⁸ Franco Fortini, *Introduzione*, in W. Siti, *Un goccio di sangria: dieci poesie*, in «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, p. 396.

componenti, dando spazio al rapporto mai pacificato tra erotismo e cultura, che già nei versi si annunciava come esigenza irrinunciabile¹²⁹.

Le informazioni che il narratore fornisce sulla relazione con Bruno sono nel complesso poche, concentrandosi prevalentemente sulla sua fine e sull'assenza dell'uomo amato. In questo senso, sono i sogni a costituirsi come surrogato del vissuto, a rappresentazione di possibili paradisi terrestri alternativi:

Un episodio sporgente su cui far cardine per respirare: piazza Ognissanti, un cartone di detersivo brinato sul pedonale. Lui che mi tocca le gambe annunciando «ma gli s'è rizzato davvero»; lui che si china e cerca (perché ho rifiutato l'aiuto dell'alcol?), mi regala un sasso bagnato e sporco, armatura delle reliquie (eccolo qui, ancora, sul mio tavolo), ripulito quella sera in bagno prima che arrivasse lui con su nient'altro che l'orologio e addio. Il sasso in bocca.

Sono malato, mi comunicano il giorno che morirò, fissato matematicamente, supplico Bruno di non licenziarmi ma è lui che non mi può abbandonare perché mi ama ancora. Anche mia madre capisce e ci lascia soli – gli stringo la mano possiamo fare l'amore non svengo sono soltanto molto debole, muoio dolcemente col suo sesso in bocca. (Poi al pensiero che lui resta e si darà a tutti gli sputo in faccia.)

Lui che pischia contro il muro in Borgo la Croce, scherza «adesso viene un vigile e me lo taglia». Debolmente avverto un senso di libertà ma non riesco a entrare in quest'ultimo sogno¹³⁰.

Ancora una volta, la dinamica è segnata dall'alternanza tra sottomissione assoluta e desiderio di rivalsa; persino la libertà evocata nel sogno risulta manchevole e inaccessibile. La scrittura di Siti modella così la figura maschile come luogo di un desiderio irrisolto, continuamente proiettato verso un Assoluto che si costruisce nello sguardo e nell'immaginazione più che nella concretezza dell'esperienza:

[...] questo è Bruno [...] il mio complesso dello scugnizzo, la sudditanza che immediatamente riconosco di fronte a un qualunque granello di pepe che aggredisce vispo e lesto come un cucciolo. [...] Il bambino che non sono mai stato, l'argento vivo, i due soldi di

¹²⁹ Così, infatti, Siti in una lettera indirizzata a Fortini: «te la sentiresti una volta, senza fretta, di parlare un po' con me di qualche mio "testo poetico", verso per verso, senza imbarazzo? [...] non riesco ad abbandonare a quel chiodo, anche se ci lavoro di rado. [...] Lo spazio è la cosa che mi interessa di più ora, come rapporto equilibrato tra erotismo e cultura»; la lettera è conservata presso l'Archivio Franco Fortini nella Biblioteca di Area umanistica dell'Università di Siena (cart. 48, c. 5) ed è contenuta in S. Cucchi, *Il romanzo della mutazione*, cit., p. 154, nota 23.

¹³⁰ Ivi, pp. 59-60.

cacio, il discolo che può entrare e devastarmi perché è l'immagine di me davanti alla quale sono fuggito. Per questo fin dall'inizio ho preso a defraudare Bruno sulla possibilità di essere reale. [...] Lo accusavo e lo accuso di essere un narcisista ma forse Narciso vero sono io, disposto a rispecchiarmi dovunque purché in superficie, incapace di pensare un movimento proiettivo che non coincida con la morte¹³¹.

Con l'apparizione di Bruno, ogni esperienza di Walter è chiamata a misurarsi con la «disperazione»¹³² per averlo perduto, con una eco di matrice petrarchesca che riecheggia la suddivisione del *Canzoniere* in vita e in morte di Laura. Anche le fugaci comparse nella seconda metà del romanzo, che descrivono un Bruno malato e invecchiato, chiedono a Walter l'ennesimo momento di adorazione per il suo dio:

Gli storici della religione definiscono "deus otiosus" un dio che ha perso le sue funzioni soppiantato da dèi più specializzati e moderni; non è stato estromesso dal pantheon per l'inerzia della tradizione, ma non fa più miracoli. [...] I pettorali sotto la tuta di leacril vistosissima più legnosi in omaggio al nuovo culturismo più tecnico, con qualche pelo bianco. Come un vestito rovesciato, anche. Una volta bastava il nome. Aspetto che l'elegante animale di nuovo si distenda e mi squarti, macché. Siamo due insetti storpi dell'ordine dei Calpestatì¹³³.

Quello di Walter nei confronti di Bruno, è una forma di «voyeurismo adorante»¹³⁴, che esprime da un lato la superiorità dello sguardo di chi narra, capace di modellare la realtà a propria immagine e somiglianza, e dall'altro l'atteggiamento di sottomissione spontanea tipico del fedele nei confronti del proprio dio-Assoluto. Al contrario, la condizione del «voyeurismo autolesionista» appartiene a chi patisce «la vita piuttosto che viverla»¹³⁵ ed è attiva nella relazione con Ruggero, la più duratura tra quelle raccontate in *Scuola di nudo*. La caratterizzazione di Ruggero appare da subito anomala e, rispetto

¹³¹ Ivi, p. 62.

¹³² Ivi, p. 292.

¹³³ Ivi, p. 316.

¹³⁴ «Il voyeurismo adorante ha un risvolto assassino: quando li invito nella mia stanza mi sento un serial killer, una specie di contemplativo Barbablù. Uomini come schede in uno schedario – come le cartoline illustrate che raccolgo da tutti i musei del mondo o come le foto a colori sui libri di cucina» (ivi, p. 152).

¹³⁵ «Vittima di una decisione invece che partecipe, non è che un caso particolare della scelta generale di patire la vita piuttosto che viverla: il mio settore è quello del voyeurismo autolesionista, che si tratti di letto o di cattedre» (ivi, p. 146).

al culto estetico del corpo maschile che informa la relazione con Bruno, sembra ancora una volta rovesciata:

Non è il mio tipo, di questo sono stato sicuro fin dalla prima volta che ci siamo spogliati insieme: la pelle gli si è butterata da piccolo perché quando aveva due anni i suoi si sono trasferiti in Indonesia; clima esagerato per un piccolo toscano, macule e crateri. Ha le spalle spioventi e lo sterno come quello dei piccioni, la cassa toracica sporgendo in fuori impedisce ai pettorali di esistere. Un incidente a sedici anni, quando già era rientrato in Casentino dai nonni, gli ha lasciato un occhio strabico [...]. Il profilo è nobile, bella la bocca, attraenti le pieghe ai lati del naso; ma il suo centro glorioso sono le cosce [...]: dove sfregano i calzoncini i peli non crescono e ti danno il solletico della levigatezza. [...] Insisteva dopo due rifiuti, si aggirava per la dark-room con la diffidenza di chi va alla fiera dell'usato. Ansioso, incerto sulla propria virilità – mi sono messo d'impegno. Diventare uno sgabello per la virilità altrui è un modo di pregare, servir messa se non puoi essere prete. [...] Lui mi desiderava fisicamente come io avevo desiderato Bruno: dicendogli di sì era come se Bruno lo dicesse a me per interposta persona, sarebbe stata la prova che una felicità del genere non è impossibile su questa terra, *sia pure provata da un altro*: perché negarmi questa gioia, riflessa nei suoi occhi¹³⁶.

Il ritratto di Ruggero si colloca in netto contrasto con la glorificazione del nudo maschile analizzata sinora. Permangono alcune caratteristiche di attrattiva, come la nobiltà del profilo e la prestanza delle cosce, ma prevale un processo di degradazione che disarticola il corpo di Ruggero: la pelle butterata, le spalle spioventi, lo sterno paragonato a quello di un piccione, la cassa toracica sporgente, gli occhi strabici, tutte caratteristiche che descrivono un corpo sideralmente distante dai gusti di Walter. Se, rifunzionalizzando la tradizione gnostica, gli attributi divini incarnati dai "messaggeri" culturisti si corrompono al contatto con la materia, producendo copie imperfette e fallaci, qualcosa di simile accade con la conoscenza di Ruggero: mentre Bruno e gli altri corpi idealizzati si muovono in una dimensione ultraterrena, il contadino toscano appartiene invece alla concretezza del mondo terreno, con le sue imperfezioni e le sue brutture, e sostituisce l'impulso del desiderio con un moto amoroso più quotidiano¹³⁷.

¹³⁶ Ivi, p. 211.

¹³⁷ Si tratta dell'ambivalenza *eros-agape*, cui si è accennato poco sopra (cfr. nota 64).

Anche con Ruggero, tuttavia, si riattiva il dispositivo servile che regola i rapporti di Walter con gli uomini: al pari dei flagellanti della tradizione cattolica, che si punivano corporalmente nella speranza di avvicinarsi a Dio, anche il nostro protagonista si riconnette alla dimensione del sacro attraverso il servizio all'altro, persino quando questi non suscita in lui alcun sentimento. È evidente che questo atteggiamento prenda in prestito, tra i vari ipotesti già richiamati, il modello medievale del *servus amoris*, evocato in parte con il riferimento alla Beatrice dantesca. Nella tradizione stilnovista infatti l'amore è inteso come forza elevante, con la donna-angelo chiamata a innalzare spiritualmente l'animo gentile del poeta, che è esclusivamente al servizio dell'Amore e della donna amata. Senza indugiare sulla problematicità di una tale configurazione, che riduce la donna a mera funzione simbolica, si può osservare come Walter riproponga un analogo *servitium* in chiave sacrificale. La sua devozione, però, assume tratti ossessivi ed estremizzati, giacché il motivo tradizionale del sacrificio amoroso viene spogliato degli abbellimenti ornamentali e deformato parodicamente, fino a sfociare nel culto feticistico dell'altro.

Così come Walter è disposto a concedersi con spirito missionario a chiunque ne manifesti il bisogno, anche Ruggero riversa su di lui un amore sproporzionato, talvolta eccessivo: «Ci casca tutte le volte, prende sul serio ogni acrobazia verbale, ogni mio giro di walter; posso innamorarmi del fatto di essere costantemente sopravvalutato?»¹³⁸. Questo squilibrio alimenta nel lettore il sospetto che l'innamoramento di Walter, pur inscrivendosi nella logica servile che percorre il romanzo, rappresenti anche un appagamento narcisistico: la soddisfazione di essere finalmente a sua volta oggetto di una devozione incondizionata da parte di qualcun altro, specie in quella che è una fase particolarmente fragile per il protagonista («Da un po' di tempo sono ipersensibile, ogni rilievo anche minimo mi fa effetto: qualunque giudizio che mi riguarda, soprattutto se negativo, lo ingigantisco come le ombre in una foresta di notte»¹³⁹).

¹³⁸ Ivi, p. 217.

¹³⁹ Ivi, p. 228.

Oltre alla descrizione fisica e caratteriale, è decisivo notare come Ruggero espliciti un desiderio di passività sessuale, conducendo Walter a misurarsi con la propria impotenza¹⁴⁰. Una tale inclinazione non va inquadrata solo come espressione di una preferenza in termini sessuali, ma nei termini di una qualifica percepita come femminilizzante e quindi degradante, come giustamente messo in evidenza da Siti nel pamphlet *C'era una volta il corpo*:

La sessualità ha motivato l'agire e il conoscere fin dalla separazione dell'*Homo erectus* degli altri animali; la lenta scomparsa di un preciso periodo di estro (familiarmente, "calore") nelle femmine, coincidente col ciclo della fecondità, e l'esatta comprensione del rapporto causale tra coito e procreazione sono stati anzi fattori decisivi nella costruzione delle prime società umane. L'opposizione binaria maschio/femmina e il diverso ruolo biologico nel generare e nell'allattare sono stati ovviamente decisivi, ma questo non comportava nessuna rigida prescrizione nel concreto manifestarsi degli atti sessuali. L'opposizione aveva piuttosto un valore simbolico: per esempio figurativo [...] o di intensità. [...] La distinzione più socialmente significativa era inerente al rapporto attivo/passivo. Nell'antica Grecia, Aristotele così elenca le categorie "passive": "le donne, i ragazzi e gli schiavi"¹⁴¹.

Nella Grecia antica, infatti, i rapporti omoerotici erano ammessi esclusivamente entro un modello rigidamente gerarchico: all'uomo adulto spettava il ruolo attivo, mentre quello passivo era riservato all'adolescente. Al di fuori di tale schema, l'uomo che assumeva una posizione passiva veniva assimilato alla donna nel rapporto eterosessuale, in una logica che ne indicava la debolezza e l'inferiorità. Queste idee si sono prolungate nel tempo e hanno continuato a operare come dispositivi culturali di

¹⁴⁰ La scoperta dell'impotenza, che non viene nominata se non attraverso l'abbreviazione "i.", avviene in apertura del decimo capitolo: «Tutto è semplice come il rutto di un bambino: fin qui ho creduto di raccontare la storia di un omosessuale e invece raccontavo la storia di un i.; altro che occasioni mancate con annessa metafisica, le occasioni sono state mancate *per questo*. [...] La mia illusione di virilità è stata finora come quegli omini dei videogiochi, ognuno dei quali arriva, subisce angherie e finisce schiacciato ma subito elettronicamente sostituito da un altro: adesso basta, resterò in eterno a fissare il game over. Appesantito dalla coscienza, il mio cazzo di piombo cade per ottomila metri lacerando le nubi» (ivi, pp. 232-233). L'associazione con la passività di Ruggero avviene poco dopo: «La mia i. ha scatenato il suo desiderio di passività e la censura di questo desiderio è ciò che causa la malattia; il mio ragionare non lo aiuta, lui vive quello che io argomento. Considerando la vita una simulazione l'ho caricato a cuor leggero di un destino che non si può reggere, se affrontato realisticamente (e lui, ormai dovrei saperlo, è bovinamente realistico)» (ivi, p. 237); mi sembra, peraltro, che qui Siti tematizzi con efficacia il tema dell'autofinzionalità attraverso l'utilizzo della parola "simulazione" in riferimento alla propria vita.

¹⁴¹ W. Siti, *C'era una volta il corpo*, cit., p. 54.

dominanza, come avviene – in chiave deliberatamente provocatoria – anche in *Scuola di nudo*. Muovendo da una simile premessa, è possibile individuare un filo rosso che conduce a un romanzo novecentesco con cui il testo di Siti intrattiene un rapporto di singolare continuità, non solo per affinità tematica e cronologica, ma soprattutto per la discendenza ideale che lega l'autore al suo modello: *Petrolio*, romanzo postumo di Pier Paolo Pasolini.

In *Petrolio*, l'ingegnere Carlo Valletti, impiegato dell'Eni, si sdoppia in due enigmatiche entità che incarnano il conflitto tra norma e devianza: l'una, dai tratti apollinei, chiamata Carlo di Polis; l'altra, dai tratti dionisiaci, soprannominata Carlo di Tetis. Come Walter, anche Carlo è un omosessuale trentacinquenne che attraversa il disincanto della modernità tardo-capitalista e, tanto in *Petrolio* quanto in *Scuola di nudo*, la sessualità diventa il linguaggio attraverso cui si tematizzano le contraddizioni del potere e le derive del consumismo neoliberista. Il confronto tra i due romanzi non risponde tanto alla volontà di individuare un *trait d'union* o di ipotizzare la presenza di specifiche reminiscenze intertestuali in Siti¹⁴², quanto piuttosto a evidenziare la continuità di alcune linee tematiche che, inaugurate da Pasolini, trovano nel romanzo sitiano una piena elaborazione all'interno della comune *Weltanschauung* di fine Novecento.

Siti aveva peraltro già scritto del tema in un saggio del 1982 dedicato al poeta di Casarsa, dal titolo *La seconda vittoria di Pasolini*, in cui scriveva:

Sia la perversione sia il consumismo si incentrano sulla dinamica della frustrazione, per entrambi il confronto col fantasma è senza mediazioni, e il rovesciamento dell'estasi alla disperazione può essere istantaneo; entrambi danno l'illusione di una espansione infinta mentre rispondono a regole ossessivamente coatte e fissate dall'esterno; entrambi tendono a decontestualizzare l'oggetto desiderato, fino a considerarla l'intera realtà come feticcio¹⁴³.

¹⁴² Circostanza che, per quanto mi risulti, non è al momento suffragata da studi archivistici.

¹⁴³ Il saggio è oggi raccolto in W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022; per la citazione, cfr. p. 207.

Che Siti, dodici anni prima della pubblicazione di *Scuola di nudo*, intrecci la riflessione sul consumismo e sulle perversioni a un discorso che invita a considerare l'intera realtà come feticcio, costituisce un dato di particolare rilievo. Pasolini affronta la questione «affidandosi a una tradizione culturale che identifica bellezza con non-corrruzione e naturalità»¹⁴⁴ – quella dei cosiddetti *ragazzi di vita* –, mentre Siti, rifiutando ogni istanza pacificatrice, si rifugia nei corpi gnostici, perfetti nella loro ipertrofia e alieni al canone estetico dominante. Tali considerazioni, centrali in *Petrolio*, consentono di tornare con più efficacia sul tema della passività.

Nel romanzo pasoliniano, l'occasione è offerta dalla relazione che Carlo intrattiene con un cameriere sottoproletario, Carmelo, di cui risalta la «gentilezza virile» contrapposta alla «vergogna sessuale» del protagonista, dietro cui si cela il desiderio di essere posseduto; quella di Carlo è una «attesa di femmina, perché possedere non è niente in confronto all'essere posseduti»¹⁴⁵. Nell'Appunto 65, sottotitolato *Confidenze al lettore*, Pasolini lega la sessualità del protagonista a un'eredità economica e simbolica inscritta nella sua storia familiare e nei tratti del corpo¹⁴⁶, per la quale il privilegio non è soltanto un fatto sociale, ma una condizione psichica che modella la percezione di sé: colpa e timidezza di Carlo derivano da questa posizione originaria di possesso. L'incontro con Carmelo – un corpo che «viveva un'altra "qualità di vita", un diverso universo sociale»¹⁴⁷ – rappresenta la prima incrinatura di questo schema: amando quel corpo, Carlo è costretto ad amare anche il mondo sottoproletario a cui appartiene.

¹⁴⁴ Secondo Siti, infatti, il desiderio in questo modo è «"giustificato"» mentre «il fascino corporeo si fa segno di un mondo marginale e vitale che viene represso e ucciso dalla civiltà consumistica» (ivi, p. 208).

¹⁴⁵ P. P. P. Pasolini, *Petrolio*, nuova edizione a cura di Maria Careri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 369.

¹⁴⁶ Carlo, infatti, «aveva da sempre appreso il senso del possesso: i suoi nonni piemontesi, prima proprietari terrieri, avevano fondato verso il 1850 un'industria tessile, assumendo come operai ragazzi sotto i dodici anni, possibilmente orfani e già malati, in modo che il basso salario fosse naturalmente stabilizzato [...]. Questo senso del possesso [...] era dipinto materialmente nell'aspetto fisico di Carlo» (ivi, p. 377).

¹⁴⁷ Ivi, p. 379.

Il possedere un corpo implica la limitatezza di quel corpo. E anche una sua valutazione quasi economica: esso appare come “un tanto” (meraviglioso, certo, anche se si tratta di una donna qualsiasi, di por prezzo, di poca qualità). Certo, l’amore come bisogno di protezione mascherato dalla volontà di proteggere, tende ad allargare il senso “limitato” dell’atto sessuale come penetrazione del pene nel corpo posseduto per il breve tempo necessario alla eiaculazione. Ma il limite, in sostanza, non può essere superato. Il corpo posseduto è un’entità che sta tra le braccia; è misurato dallo sguardo. È uno strumento che finito di usare, si mette da parte per la prossima volta. [...] D’altra parte è fuori discussione che il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è IL Male: quindi l’essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l’unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico¹⁴⁸.

Pasolini esplicita così ciò che nelle pagine precedenti restava implicito: la rinuncia al possesso coincide con un’apertura estatica al mondo. Essere posseduto significa rinunciare alla misura e accogliere l’illimitatezza¹⁴⁹ e offre la possibilità di esperire la propria finitezza attraverso l’unione con l’altro, in una sorta di ontologia erotica fondata sull’esperienza della vulnerabilità come condizione di grazia.

Questa prospettiva – potremmo dire conciliante – della passività sembra applicarsi efficacemente in *Scuola di nudo* e si manifesta principalmente in Walter e in Ruggero: se la passività di Walter sembra essere la risposta all’impotenza di un borghese disilluso che non riesce a fare a meno dei privilegi che l’essere borghese comporta, quella di Ruggero si può invece interpretare come espressione di una mascolinità non appartenente alla schiera dei corpi gnostici, che manifesta la propria limitatezza nella scelta di concedersi all’uomo amato.

Tanto l’impotenza quanto la passività sono allora condizioni da interpretare primariamente in senso esistenziale: la morte di Ruggero, in questo senso, rappresenta uno snodo fondamentale per Walter:

Avevamo sopportato quel che sopportano un marito e una moglie, avevamo diritto a un compenso futuro e l’ha sprecato; tutti quelli che mi sono morti intorno, anche i miei genitori, sono morti prima che potessi servirmene. Quel che gli rimprovero soprattutto è di non avergli potuto passare una mano sulla faccia, dopo che era morto; quando morì mia madre eravamo soli in casa, non avvisai nessuno per circa tre ore, in preda a una strana euforia. (Un’assenza

¹⁴⁸ Ivi, pp. 380-382.

¹⁴⁹ L’illimitatezza cui allude Pasolini, inoltre, può suggestivamente essere ricondotta all’infinità dei nudi maschili descritti da Siti.

di limitazioni che era biancore. Alzarle le braccia che pendevano lungo i fianchi e aprirglielle come in un esercizio di ginnastica, una folle respirazione. Un gesto che potevo compiere e non ho compiuto, fin che il perdurare della morte l'ha reso enorme. Perché desiderare Ruggero è stato impossibile come un incesto?)¹⁵⁰.

Se sino a questo momento le uniche sovrapposizioni con il materno avevano riguardato Bruno, assume rilievo qui l'associazione tra il corpo esanime della madre e quello di Ruggero. All'espressione del dolore e alla descrizione del vuoto lasciato da questa perdita si contrappongono tuttavia momenti in cui, come di consueto, il protagonista tende a minimizzare l'evento e riconduce tutto alla solita apatia:

Fragili fringuelli
«dove sarà il verme?»
Frullano; «già di là
in Africa?»; frugano tra le scorie

con un sussulto, «mah
è sparito il sole», sospirano.
A un ultimo insulto
muoiono senza fare tante storie.

Saremmo ancora là, nel frastuono dell'adattarci, e la nostra vicenda non avrebbe il senso concluso di cui devo ringraziarlo¹⁵¹.

La similitudine con i fringuelli che, non trovando i vermi con cui nutrirsi, si arrendono e muoiono senza fare troppe storie, è particolarmente evocativa: così come il verme è necessario per la sopravvivenza del fringuello, allo stesso modo Ruggero offre sé stesso per saziare Walter, che però sceglie di tornare a nutrirsi nella consumazione ossessiva del proprio desiderio, ormai privo di qualsiasi possibilità di salvezza. Da qui, complice anche l'invecchiamento, nasce la necessità di un *erotismo postumo*:

¹⁵⁰ W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 416.

¹⁵¹ Ivi, p. 418. Sembra utile sottolineare che la poesia, solitamente associata a Bruno, viene qui utilizzata per Ruggero, quasi a voler suggerire la sospensione di ogni regola codificata all'interno del romanzo sino a quel momento.

D'ora in poi il mio sarà erotismo postumo; non una rinuncia, perché "rinunciare" è parola di giovinezza: la vecchiaia non rinuncia, commemora. *Mi lancio all'inseguimento di due cosce tonde e nude: tra i diversi cervelli di cui siamo composti, il più arcaico per me, e l'ultimo che resterà quando non sarò che un vecchio semiebetè, è quello del cane da caccia; se un ventunenne superlievitato entra nel mio campo visivo, mi rianimo sul sedile scrollando la rivista dalle ginocchia, annaspo per alzarmi; finirò così, come un segugio che sta morendo e ancora solleva la testa se gli mostrano una quaglia, non per appetito ma per abitudine*¹⁵².

La dichiarazione di un erotismo postumo non si limita a segnare una fase terminale del desiderio, ma diventa il luogo in cui prende forma una mascolinità strutturalmente priva di riscatto, condannata a reiterare il proprio impulso per inerzia. Per riprendere la definizione di Moretti data in apertura di capitolo, *Scuola di nudo* costituisce allora a tutti gli effetti un'opera mondo la cui monumentalità non fa che aprire costantemente nuovi interrogativi, anche a più di trent'anni dalla pubblicazione. Un primo punto di partenza, però, è sicuramente il lavoro diretto sul testo, che ha permesso di individuare (almeno) tre tipi di mascolinità attive: anzitutto, la mascolinità egemonica delle figure di Potere, virilizzante e perfettamente in linea con i dettami sociali, fieramente esibita – come nel caso del Cane – e motore dell'invidia di Walter. Vi è poi la mascolinità sacra o gnostica dei culturisti, personaggi che vivono all'insegna dell'eteronormatività ma conservano nei loro corpi l'impronta dell'Assoluto. Essa non si pone in conflitto né con la mascolinità egemonica né tantomeno con quella di Walter, perché appartiene a una sfera trascendente e pertanto non è imitabile ma solo contemplabile. Infine, la mascolinità deforme di Walter, minoritaria perché non allineata alla norma egemonica, ma al tempo stesso egemone nella sua specifica configurazione, poiché riproduce pedissequamente quegli stessi schemi simbolici e culturali che sostengono l'ordine patriarcale. Anche l'omosessualità, che in teoria potrebbe costituire un elemento di fuoriuscita dai binari della normatività, viene presentata come una reazione del protagonista alla propria impotenza: un atto mancato rispetto al modello eterosessuale ritenuto superiore.

¹⁵² Ivi, p. 421.

Più generalmente, nella mascolinità incarnata da Walter prevale la volontà di «non rispettare alcuna autorità» nel tentativo di scardinare «il vizio prometeico di migliorare, di edificare, di non lasciare in pace» e di predicare «un radicale antiumanesimo», perché «solo la sfiducia nell'uomo può salvare il pianeta»¹⁵³. In questo senso, Siti traccia un modello di mascolinità del tutto originale rispetto al canone letterario italiano novecentesco, tradizionalmente polarizzato tra presunti eroi antieroi e figure inette, rinunciando a qualsiasi pretesa edificante o didascalica, in perfetta sintonia con la postura del suo alter ego finzionale: quel Walter che altro non è che «un pezzo mal riuscito nell'arsenale della natura, un minorato, uno Smerdjakov»¹⁵⁴.

¹⁵³ Ivi, p. 431.

¹⁵⁴ Ivi, p. 103.

Conclusioni

Nel corso degli scorsi tre anni di lavoro dottorale, la ricerca qui presentata ha subito un processo di progressiva ricalibratura teorica e metodologica. Avviato a partire da un interesse critico ben definito, ossia la volontà di indagare la sessualità e il genere per tentare di elaborare un discorso più ampio sulle dinamiche di potere attive nella contemporaneità, il percorso si è lasciato modificare dal confronto con i testi, dai loro molteplici significati e dalla necessità di affinare, di volta in volta, gli strumenti critici impiegati. Ed è proprio nell'affinamento degli strumenti critici che si è chiarito uno degli esiti centrali della ricerca: la consapevolezza che lo studio delle mascolinità, specie in ambito letterario, richiede un costante esercizio di negoziazione tra i modelli teorici e le forme narrative, tra le categorie interpretative degli studi di genere e la singolarità di ciascun romanzo trattato. Così come il maschile e il femminile sono dispositivi in costante ritrattazione, e vanno affrontati a partire da questo elemento, la tesi ha assunto come principio guida l'idea che siano proprio le zone di frizione – i punti in cui l'identità maschile si mostra instabile, eccedente o insufficiente rispetto alle aspettative normative – a offrire i materiali più fecondi per una lettura critica del Novecento e dell'ipercontemporaneo.

Il lavoro si colloca, inoltre, all'interno di un orizzonte di studi che, pur avendo conosciuto, a sua volta, una lunga fase di marginalità in ambito italianistico, ha iniziato negli ultimi anni a consolidarsi sempre di più. Nelle pagine precedenti, si è provato a dar conto di tale fenomeno, grazie a una bibliografia che, laddove possibile, ha cercato di privilegiare pubblicazioni recenti che segnalassero un rinnovato interesse per le forme della soggettività maschile e per le scritture che ne mettono in discussione l'apparente compattezza, come nel caso della monografia di Giulio Iacoli dedicata allo studio delle rappresentazioni maschili nella narrativa di Dino Buzzati, oppure della curatela di Cristina Vignoli ed Emanuele Broccio sulla letteratura gay in Italia¹. Si tratta

¹ Giulio Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2023; Emanuele Broccio, Cristina Vignoli (a cura di), *Letteratura gay in Italia? Questioni*,

di interventi eterogenei per approccio e per oggetto di analisi, ma accomunati dalla volontà di sottrarre il maschile alla sua millenaria invisibilità, rendendolo finalmente leggibile come costruzione storica, discorsiva e simbolica.

È in questo spazio che il presente lavoro si vuole inserire, non con l'ambizione di fornire un quadro esaustivo, ma con l'obiettivo di contribuire a una riflessione ancora in divenire. Immaginare genealogie del maschile che si sviluppino fuori dai binari dominanti significa, in primo luogo, riconoscere l'esistenza di quei soggetti a lungo rimossi o relegati ai margini del discorso letterario: figure eccentriche, minoritarie, contraddittorie, che trovano nella scrittura forme di visibilità alternative. La letteratura, in tal senso, non ambisce a offrire soluzioni pacificate, ma piuttosto contribuisce a sollevare ulteriori interrogativi e a problematizzare campi che altrimenti non necessiterebbero di ulteriori riflessioni.

La scelta di un corpus testuale per certi versi eterogeneo ha permesso di far emergere più incisivamente una costante che attraversa l'intero lavoro: la tendenza, nella narrativa italiana dell'ultimo mezzo secolo, a privilegiare soggetti maschili radicalmente disallineati rispetto ai modelli tradizionali, caratterizzati da una certa autorevolezza e da una indubbia compattezza identitaria. Di quali siano le ragioni storiche e culturali di un simile cambiamento di prospettiva si è cercato di dar conto nel corso della ricerca, attraverso i paragrafi dal taglio più teorico e una bibliografia che fuoriesce dalla letteratura teorica tradizionale, abbracciando anche diversi ambiti del sapere. Da un punto di vista più strettamente letterario, questa pluralità di nuovi modelli ha invece reso leggibile una convergenza epistemologica, riconoscibile nella predilezione per figure che a più riprese sono state definite eccentriche, vulnerabili, talora dichiaratamente contraddittorie, che occupano il centro delle narrazioni proprio a partire dalla loro inadeguatezza.

genealogie, scritture, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2025. I riferimenti bibliografici qui richiamati hanno valore indicativo e non intendono esaurire il quadro critico di riferimento. Essi vanno piuttosto intesi come rappresentativi di un più ampio insieme di contributi che hanno alimentato la riflessione critica sviluppata in questo lavoro, per i quali si rinvia alla bibliografia.

Coerentemente con un impianto teorico che diffida dalle tipologie chiuse e da tassonomie rassicuranti, se in un primo momento si era pensato di sistematizzare ogni personaggio in una ben definita griglia classificatoria dei possibili tipi di mascolinità, appare più opportuno tracciare al più delle linee di continuità e delle costanti tematiche, che possano funzionare da base di partenza per lavori futuri.

Una prima linea riguarda il rapporto tra maschile e scrittura del sé: nei testi in cui la dimensione autofinzionale è fondativa, la narrazione tende a organizzarsi attorno a personaggi irrisolti, attraversati da un dolore che chiede di essere esposto, nominato e, talvolta, legittimato. La scrittura, in altre parole, funziona da spazio di elaborazione che mira – foucaultianamente – alla confessione, nel tentativo di ordinare l'esperienza senza neutralizzarne i punti di frattura. Così, l'autofinzione agisce come risposta alla necessità di rendere dicibile una sofferenza che non trova altrove riconoscimento simbolico. Anche laddove la narrazione non rientra pienamente entro i confini teorici del genere – è il caso di *Altri libertini* –, l'elemento autobiografico resta determinante.

Da ciò deriva una seconda linea di continuità: i testi analizzati mostrano, con modalità differenti, quanto la crisi del maschile non coincida con una semplice perdita di centralità rispetto ai discorsi dominanti, ma con una trasformazione strutturale delle modalità attraverso cui l'identità viene narrata. La mascolinità, per secoli ritenuta un presupposto implicito, intraprende un processo di continua rinegoziazione, spesso a partire da posizioni marginali o minoritarie. In alcuni casi, la distanza dal modello normativo si traduce in un tentativo di riappropriazione delle stesse logiche che ne hanno prodotto l'esclusione. È quanto accade, in modo emblematico, in *Scuola di nudo*: Walter, il protagonista, inscena una soggettività periferica che, pur consapevole della propria collocazione minoritaria, finisce per interiorizzare i dispositivi di potere che la marginalizzano, riproducendoli in forma adattata. Il risultato è una figura che non scardina l'ordine patriarcale, ma lo reinveste dall'interno, mostrando con particolare lucidità le aporie di un maschile che cerca riconoscimento attraverso strumenti che lo condannano a restare subalterno.

In altri casi, invece, come in *Seminario sulla gioventù*, la risposta alla norma assume un carattere apertamente antagonistico. La rivendicazione del sé passa allora attraverso l'eccedenza, talvolta persino la provocazione, nel tentativo di sottrarsi a un immaginario che ha a lungo negato legittimità a certe forme di desiderio e di esistenza. Anche quando tali strategie risultano problematiche o difficilmente condivisibili, esse contribuiscono a incrinare l'idea di un maschile unitario, offrendo invece ritratti alternativi che agiscono in senso propriamente decostruttivo.

Il quadro si complica ulteriormente nel confronto con il femminile, come mostra in modo particolarmente efficace il caso di *Leggenda privata* di Mari. Qui il distacco dalla norma maschile travalica la presa di distanza dai rapporti di dominio: accanto a un tentativo di smarcamento rispetto all'eredità paterna e all'autorità maschile, persistono dinamiche di subordinazione e controllo nei confronti delle figure femminili, che si tratti della madre o della donna amata. Tali ambivalenze mettono in guardia da letture eccessivamente lineari della marginalità, ricordando come l'esperienza dello scarto non garantisca di per sé una posizione di "superiorità" morale.

Il presente lavoro, lo ribadiamo, non ambisce a esaurire il campo delle rappresentazioni del maschile nella letteratura italiana contemporanea, né a stabilire gerarchie definitive tra modelli o contro-modelli. Anzi, varie sono le linee tematiche che si potrebbero approfondire proseguendo la ricerca. Una prima direzione di sviluppo potrebbe riguardare alcune rappresentazioni del maschile meno legate alla scrittura del sé e al paradigma autofinzionale, come nel caso di narrazioni corali o di quei testi in cui il personaggio maschile non occupa posizione di centralità assoluta. Indagare le costruzioni di genere in simili narrazioni consentirebbe di osservare come l'identità si definisca non tanto nell'esposizione diretta del proprio io, ma nelle relazioni con gli altri e, quindi, in dinamiche collettive.

Un secondo ambito ancora relativamente poco esplorato riguarda il maschile nel rapporto con il lavoro e con le trasformazioni economiche dell'ultimo trentennio. Tutti i testi analizzati in questa ricerca, infatti, sono ambientati più o meno tra gli anni

Quaranta e Ottanta del Novecento, lasciando campo libero a indagini più approfondite sugli anni Novanta e i primi due decenni del ventunesimo secolo. Le narrazioni della precarietà, del fallimento professionale o dell'ascesa sociale potrebbero offrire nuovi strumenti per leggere il legame tra mascolinità e potere al di fuori dei contesti familiari e affettivi privilegiati nel nostro studio.

Meriterebbero inoltre maggiore attenzione le scritture che mettono in scena mascolinità razzializzate e postcoloniali, ancora largamente marginali nel canone letterario italiano ma sempre più presenti nel panorama contemporaneo. Da una simile indagine, sarebbe possibile evidenziare quanto il maschile si intrecci a questioni che uniscono discorsi sull'appartenenza, lingua e cittadinanza, producendo configurazioni identitarie che sfidano ulteriormente le consolidate categorie interpretative delle società occidentali.

Infine, l'estensione dell'indagine ad altri media e ad altre forme di narrazione – dal cinema alle serie televisive, fino alle scritture digitali e performative – potrebbe contribuire a una comprensione più articolata delle modalità attraverso cui il maschile viene oggi rappresentato, negoziato o messo in crisi. La letteratura, pur restando un osservatorio privilegiato, dialoga infatti con un ecosistema culturale più ampio, in cui le immagini e i discorsi sul genere circolano e si trasformano con rapidità crescente.

La nostra ricerca si chiude, insomma, senza concludere del tutto. Le mascolinità non chiedono di essere ricondotte a un modello unitario, ma di essere lette nella loro feconda instabilità. Se questo lavoro è riuscito a mostrare qualcosa, è forse la necessità di continuare a interrogare le categorie di genere non per definirle una volta per tutte, ma per seguirne le metamorfosi, accettando che sia proprio l'assenza di un punto di approdo definitivo a costituirne il valore critico.

Bibliografia

Adorno Theodor Wiesengrund, *Erpresste Versöhnung* in Id., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt, Suhrkamp, 1961, pp. 152-187

Allen Graham, *Intertextuality*, London, Routledge, 2011

Ammirati Maria Pia, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, con una Prefazione di Walter Pedullà, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991

Annovi Gian Maria, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008

Antonello Pierpaolo, Fornari Giuseppe (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009

Arcangeli Massimo, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007

Auerbach Eric, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1984

Bachtin Michail Michajlovič, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979

Banti Alberto Mario, *Wonderland: la cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza, 2017

Bàrberi Squarotti Giorgio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana, V, Il secondo Ottocento e il Novecento*, 2 voll., Torino, UTET, 2003

Barilli Renato, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000

Barracco Giovanni, *Vocazioni irresistibili vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium, 2019

Barthes Roland, *L'analisi del racconto: le strutture della narrazione nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Milano, Bompiani, 1987

Id., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

Bazzocchi Marco Antonio, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016

Bellassai Sandro, *La mascolinità contemporanea*, Roma, Carocci, 2004

Id., *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2011

Belpoliti Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001

Berardinelli Alfonso, *Discorso sul romanzo moderno. Da Cervantes al Novecento*, Roma, Carocci editore, 2016

Bessière Jean, Sinopoli Franca (a cura di), *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie. Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Roma, Bulzoni editore, 2005

Bourdieu Pierre, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2009

Braidotti Rosi, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Roma, Castelvecchi, 2023

Broccio Emanuele, Vignali Cristina (a cura di), *Letteratura gay in Italia? Questioni, genealogie, scritture*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2025

- Brogi Daniela, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022
- Ead., *Vedi alla voce: scrittrici*, in «Oblío. Osservatorio Bibliografico della Letteratura italiana Otto-novecentesca», XIV (2024), n. 50, pp. 60-63
- Ead., Donnarumma Raffaele, Giglioli Daniele, Pedullà Gabriele, *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, pp. 211-229
- Brolli Daniele, *Cosa resterà di questi anni 80*, in «Linus», settembre 2025, pp. 49-50
- Busi Aldo, *Aloha!!!!*, Milano, Bompiani, 1999
- Id., *Casanova di se stessi*, Milano, Mondadori, 2000
- Id., *Seminario sulla gioventù*, Milano, BUR Rizzoli, 2021
- Id., *Sodomie in corpo 11*, Milano, Mondadori, 1988
- Butler Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013
- Calvino Italo, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980
- Carnero Roberto, *La nuova narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*, Milano, Principato, 2009
- Id., *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2018
- Id., *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea, 1998
- Casadei Alberto, *L'autobiografia e il desiderio. Sulla trilogia di Walter Siti*, in «Revista de Italianística», XV, 2008, pp. 47-63
- Id., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007

Casanova Cesarina, Lagioia Vincenzo (a cura di), *Genere e Storia: percorsi*, Bologna, Bononia University Press, 2014

Castellana Riccardo, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci editore, 2021

Id., *Quando la narratologia conquistò l'America. Appunti su Seymour Chatman e Dorrit Cohn*, in AA.VV., *Testi trasparenti. Metodi e prospettive della nuova narratologia*, in «Quaderni del Pens», n. 7, 2024, pp. 7-18

Catelli Nicola, Iacoli Giulio, Rinoldi Paolo (a cura di), *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bologna University Press, 2010

Cavalli Marco, *Busi in corpo 11. Miracoli e misfatti, opere e opinioni, lettere e sentenza*, Milano, il Saggiatore, 2006

Cavarero Adriana, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2013

Ead., Restaino Franca (a cura di), *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia Scriptorium, 1999

Ceserani Remo, *Guida allo studio della letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1999

Id., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013

Chatman Seymour, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981

Chemotti Saveria (a cura di), *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, Padova, Il Poligrafo, 2015

- Ead., Susanetti Davide (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012
- Ciabatti Teresa, *Siti e Santagata, nemici-amici*, in «La Lettura», n. 281, 16 aprile 2017
- Cimador Gianni, *Le 'tattiche' dell'osceno: forme del carnevalesco in Altri libertini e Pao Pao*, in «Studi novecenteschi», vol. 41, n. 88, 2014, pp. 347-391
- Cleto Fabio (a cura di), *PopCamp*, 2 voll., Milano, Marcos y Marcos, 2008
- Coccia Andrea, *Intervista a Michele Mari*, in «El Aleph», n. 12, 2010, pp. 23-34
- Coglitore Roberta, *Strategie autofinzionali in Leggenda privata di Michele Mari*, in «Between», IX, n. 18, 2019
- Cohn Dorrit, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura di Gloria Scarfone, Roma, Carocci editore, 2025
- Ead., *The Distinction of Fiction*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1999
- Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di Bifo e Gomma, Milano, L'erba voglio, 1976
- Connell Raewyn, *Gender*, Cambridge, Polity Press, 2002
- Ead., *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press, 1987
- Ead., *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1995
- Contarini Silvia, *Walter Siti: Scuola di nudo*, in «Narrativa», n. 16, 1999, pp. 117-131
- Cucchi Silvia, *Il romanzo della mutazione: Scuola di nudo di Walter Siti*, in «inOpera», II, 2024, pp. 149-164

Ead., *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021

Curcio Anna (a cura di), *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, Bologna, DeriveApprodi, 2019

de Beauvoir Simone, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2008

Ead., *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972

Debenedetti Giacomo, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 1977

De Biasio Anna, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», XXII, 61, 2010, pp. 9-36

de Lauretis Teresa (a cura di), *Eccentric Subjects*, in «Feminist Studies», 16, 1990, pp. 115-150

Ead., *Queer Theories. Lesbian and Gay Sexualities*, in «differences», vol. 3, n. 2, 1991

Ead., *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999

Dell'Agnese Elena, Ruspini Elisabetta (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Torino, Utet, 2007

Della Valle Valeria (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua della narrativa contemporanea dagli anni Settanta a oggi*, Roma, minimum fax, 1997

De Luca Bernardo, *Un romanzo de-familiare: dispositivi stranianti in Leggenda privata di Michele Mari*, in «inOpera», I, 1, 2023, pp. 165-175

Deriu Fabrizio, *Le fonti performatiche dell'istanza narrativa. Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento*, in «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XI (2021), nn. 42-43, pp. 27-37

- Digby Tom (a cura di), *Men Doing Feminism*, New York-London, Routledge, 1998
- Donati Riccardo, Gialloredo Andrea, Pierangeli Fabio (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Studium, 2023
- Douglas Mary, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino, 1975
- Doubrovsky Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- Eagleton Terry, *The Significance of Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990
- Ercolino Stefano, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022
- Farrell Warren, *The Liberated Men*, New York, Bantam Books, 1974
- Fasteau M. Feigen, *The Male Machine*, New York, Dell, 1975
- Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, Torino, Einaudi, 2004
- Fortunato Mario, "Altri libertini": assolto! Dall'accusa di oscenità al dissequestro del suo primo romanzo, in «L'Espresso», 5 gennaio 1992
- Foucault Michel, *Storia della sessualità*, 4 voll., Milano, Feltrinelli, 2008-2024
- Id., *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001
- Id., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014
- Freud Sigmund, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997
- Id., *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 1990
- Id., *Totem e tabù*, Milano, Garzanti, 1976

Frye Marilyn, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Trumansburg, Crossing Press, 1983

Fusillo Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012

Id., Tomasello Dario, *Introduzione*, in «Oblío. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XI (2021), nn. 42-43, pp. 12-14

Garber Marjorie, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994

Gefen Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017

Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976

Id., *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994

Id., *Nuovi discorsi del racconto*, Torino, Einaudi, 1986

Giglio Francesca, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo Editrice, 2008

Giglioli Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2022

Ginsberg Allen, *Le migliori menti della mia generazione. Lezioni sulla Beat Generation*, a cura di Bill Morgan, Milano, Il Saggiatore, 2019

Girard René, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980

Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965

Giuliani Lorella Anna, Giuseppe Lo Castro (a cura di), *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012

Gotzén Lucas, Mellström Ulf, Shefer Tamara (a cura di), *Routledge International Handbook of Masculinity Studies*, London, Routledge, 2020

Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere*, Edizione Critica a cura dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2012

Grewal Inderpal, Kaplan Caren, *Scattered Hegemonies: Post-modernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994

Gruppo A/Dams, *Alice disambientata: materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di Gianni Celati, Milano, L'erba voglio, 1978

Guattari Félix, *La rivoluzione molecolare*, Torino, Einaudi, 1978

Guglielmi Angelo, *Franchi narratori*, in «Tempi Moderni», 1972, pp. 121-124

Id., *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Milano, Rizzoli, 1995

Hamburger Käte, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015

Haraway Donna, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2018

hooks bell, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998

Ead., *Feminist Theory: From Margin To Center*, Boston, South End Press, 1984

Iacoli Giulio, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2023

Isherwood Cristopher, *Il mondo di sera*, Milano, Adelphi, 2023

Jameson Fredric, *Postmodernismo. La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2008

- Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992
- Jung Carl Gustav, *Psicologia e religione*, in Id., *Opere*, vol. XI, Torino, Bollati-Boringhieri, 1979
- Kessler J. Suzanne, McKenna Wendy (a cura di), *Gender: An Ethnomethodological Approach*, Chicago, University of Chicago Press, 1978
- Kimmel Michael, *Manhood in America. A Cultural History*, New York, The Free Press, 1996
- Kojève Alexandre, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milano, Adelphi, 1996
- Lacan Jacques, *Dei Nomi-del-Padre, seguito da Il trionfo della religione*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006
- Id., *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2005
- Id., *Nota sul padre e l'universalismo*, in «La psicoanalisi», n. 33, Roma, Astrolabio, gennaio-giugno 2003, pp. 9-10
- Lévi-Strauss Claude, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1993
- Lyotard Jean François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2014
- Luglio Davide, *Letteratura contemporanea e personaggio nel quadro di una nuova episteme*, in «Enthymema», n. XXV, 2020
- Lukács György, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999

- Id., *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Roma, Editori Riuniti, 1957
- Luperini Romano, *Statuto del "letterario scritto"*, in «Alfabeta», n. 60, 1984
- Lussana Fiamma, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci editore, 2012
- Maher Paul (a cura di), *Empty Phantoms: Interviews and Encounters with Jack Kerouac (Expanded & Revised)*, New York, Thunder's Mouth Press, 2015
- Malvestio Marco, Sturli Valentina (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano-Udine, Mimesis, 2019
- Marchese Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Ancona, Transeuropa, 2014
- Marcuse Herbert, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1999
- Mari Michele, *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi, 2012
- Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro, 2010
- Id., *La stiva e l'abisso*, Torino, Einaudi, 2002
- Id., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017
- Id., *Manieristi e irregolari del Cinquecento*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2004
- Id., *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007
- Mascheroni Luigi, *"La vera letteratura vive di ossessioni. La mia? È l'infanzia"*, in «il Giornale», 26 marzo 2017

- Matte Blanco Ignacio, *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000
- Mazza Galanti Carlo (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, minimum fax, 2019
- Mazzoni Guido, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015
- Id., Scuola di nudo di Walter Siti, in «Allegoria», anno VII, n. 20, 1995, pp. 150-153
- Id., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011
- Miedzian Myriam, *Boys will be Boys: Breaking the Link Between Masculinity and Violence*, London, Virago, 1992
- Mondello Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007
- Morante Elsa, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 2015
- Moretti Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994
- Morton Donald (a cura di), *The Material Queer: A Lesbian Gay Cultural Studies Reader*, Boulder, Westview Press, 1996
- Mosse George, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997
- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16 (3), 1975, pp. 6-18
- Nelson Dana, *National Manhood: Capitalist Citizenship and the Imagined Fraternity of White Men*, Durham, Duke University Press, 1998
- Neri Laura, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012

- Orengo Nico, *On the road fra Carpi e Correggio*, in «Tuttolibri», VI, 5, 9 febbraio 1980
- Orlando Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990
- Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973
- Ottaviano Cristiana, *Corpi e cura nelle nuove narrazioni delle maschilità*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», VII, 14, 2017, pp. 171-188
- Otto Rudolf, *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1976
- Ottonieri Tommaso, *La plastica della lingua. Stili in fuga in un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000
- Palandri Enrico, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, L'erba voglio, 1979
- Id., *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma-Bari, Laterza, 2005
- Panzeri Fulvio, Picone Generoso (a cura di), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Una conversazione autobiografica*, Ancona, Transeuropa, 1994
- Papini Maria Carla, Fioretti Daniele, Spignoli Teresa (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007
- Pasolini Pier Paolo, *Petrolio*, nuova edizione a cura di Maria Careri e Walter Siti, Milano, Garzanti, 2022
- Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2018
- Pich Federica, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, in «Arabeschi», n. 10, 2017, pp. 165-184
- Pivano Fernanda, *C'era una volta un beat. 10 anni di ricerca alternativa*, Roma, Arcana, 1976

Porciani Elena, *Margini, marginalità e smarginatura. Note propedeutiche agli studi letterari di genere*, in «Oblío. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottocentesca», XI (2021), n. 44, pp. 192-197

Ead., *Non solo canzonette. La popular music nella narrativa contemporanea*, Bologna, Carocci editore, 2025

Ead., Sielo Francesco (a cura di), *Attraversare il margine. Su smarginature e marginalità del presente*, Firenze, Mucchi editore, 2024

Preciado Paul B., *Sono un mostro che vi parla*, Roma, Fandango Libri, 2021

Prono Luca, *A Different Pier: Re-Writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, in «International Journal of Sexuality and Gender Studies», vol. 5, no. 4, 2000, pp. 295-310

Propp Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966

Recalcati Massimo, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2011

Rella Franco, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche, 1981

Jean Jacques Rousseau, *Le confessioni*, in Id., *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze, Sansoni, 1993

Rubin Gayle, *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lèvi-Strauss e Freud*, in «Nuova DWF», 1, 1976, pp. 24-25

Ruspini Elisabetta, *Chi ha paura dei men's studies?*, in «AboutGender», vol. 1, n. 1, 2012, pp. 37-49

Santagata Marco, Siti Walter, *Amici nemici*, Modena, Il Dondolo, 2017

- Sarraute Nathalie, *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1959
- Savettieri Cristina, *Maschile plurale: genere e nazione nella letteratura della Grande Guerra*, in «Allegoria», XXVIII (2016), 74, pp. 9-40
- Sawyer Jack, *On Male Liberation*, Know, Pittsburgh, 1970
- Scarfone Gloria, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci editore, 2024
- Schechner Richard, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018
- Sedgwick Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985
- Ead., *Stanze private. Un'epistemologia della sessualità*, Roma, Carocci editore, 2011
- Sgarbi Elisabetta, *Un sempre aperto teatro*, in «Linus», settembre 2025, pp. 54-55
- Simonetti Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018
- Id., *Lezioni di inesistenza: Scuola di nudo di Walter Siti*, in «Nuova corrente», XLII, 1995, pp. 113-128
- Id., *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», I, 2003, pp. 161-167
- Sinibaldi Mario, *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, Donzelli, 1997
- Siti Walter, *C'era una volta il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2024
- Id., *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014

- Id., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975
- Id., *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013
- Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022
- Id., *Un goccio di sangria: dieci poesie*, con un'introduzione di Franco Fortini, in «Almanacco dello Specchio», 8, 1979, pp. 393-403
- Id., recensione ad Aldo Busi, *Casanova di se stessi*, in «L'indice», 6, 2000, pp. 7-8
- Id., *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pier Paolo Pasolini, *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1998
- Smeed John William, *The Theophrastan Character. The History of a Literary Genre*, Oxford-New York, Clarendon Press, 1985
- Sontag Susan, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998
- Spinelli Manuela (a cura di), *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, in «Narrativa», n. 40, 2018
- Stara Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004
- Stearns Peter, *Be a Man! Males in Modern Society*, New York, Holmes and Meier, 1979
- Stendhal, *Il rosso e il nero*, Milano, Feltrinelli, 2022
- Stoltenberg John, *Toward Gender Justice*, in Snodgrass Jon (a cura di), *For men against Sexism*, Albion, Times Change Press, 1977
- Tani Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990
- Tinelli Giacomo, *Walter Siti: un altro impegno*, in «Between», vol. III, n. 5, 2015
- Tondelli Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2020

- Id., *Dinner party*, Milano, Bompiani, 2023
- Id., *Opere*, 2 voll., a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2000-2001
- Id., *Un weekend postmoderno, Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2018
- Tortora Massimiliano (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci editore, 2018
- Turner Mark, *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996
- Viller Masoni, Panzeri Fulvio (a cura di), *Studi per Tondelli*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2002
- Volpato Chiara, *Psicosociologia del maschilismo*, Bari, Laterza, 2013
- Wahl François, *PVTTPV*, in «Panta», n. 9, 1992, pp. 251-253
- Wedgwood Nikki, *Connell's theory of masculinity – its origins and influences on the study of gender*, in «Journal of Gender Studies», 18, 4, 2009, pp. 329-339
- Wittig Monique, *The Straight Mind*, in «I quaderni viola», 4, 1995, pp. 69-72
- Woolf Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Garzanti, 2020

Sitografia

Coleridge Samuel Taylor, *Biographia literaria*, capitolo XIV; disponibile online: <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>; consultato in data 25/03/2025

Congregazione per la Dottrina della Fede, *Lettera ai Vescovi della Chiesa cattolica sulla cura pastorale delle persone omosessuali*, 1 ottobre 1986; disponibile online: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19861001_homosexual-persons_it.html; consultato in data 25/11/2025

Gnoli Antonio, *Michele Mari: le mie giornate indolenti da recluso in casa*, in «La Repubblica», 23 aprile 2017; disponibile online: https://www.repubblica.it/cultura/2017/04/23/news/michele_mari_-163689170/, consultato in data 18/06/2025

Holmes John Clellon, *This Is The Beat Generation*, in «The New York Times Magazine», 1952; disponibile online: <https://web.archive.org/web/20130527114301/http://faculty.mansfield.edu/julrich/holmes.htm>; consultato in data 04/11/2025

Marchese Lorenzo, *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, in «La Balena Bianca»; disponibile online: <https://www.labalenabianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>, consultato in data 01/07/2025

Mascheroni Luigi, *“La vera letteratura vive di ossessioni. La mia? È l’infanzia”*, in «il Giornale», 26 marzo 2017; disponibile online: <https://www.ilgiornale.it/news/vera-letteratura-vive-ossessioni-mia-linfanzia-1379224.html>, consultato in data 12/06/2025

Raimo Christian, *Dal problema del male alla questione della punteggiatura. Una veramente lunghissima intervista a Walter Siti*, in «Minima et Moralia»; disponibile online: <https://minimaetmoralia.it/interviste/dal-problema-del-male-alla-questione-della->

punteggiatura-una-veramente-lunghissima-intervista-a-walter-siti/, consultato in data 25/08/2025

Simonetti Gianluigi, *Leggenda privata di Michele Mari*, in «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 29 agosto 2017; disponibile online: <https://www.leparoleelecose.it/la-leggenda-privata-di-michele-mari-2/>, consultato in data 13/06/2025

Zoppetti Aida, *I vampiri e i nani di Michele Mari*; disponibile online: <https://www.carmillaonline.com/2003/07/24/i-vampiri-e-i-nani-di-michele-mari/>, consultato in data 11/06/2015