

à J r e r a

Collana di introduzioni di genere

diretta da

Liana Borghi e Marco Pustianaz

Judith Halberstam

Maschilità senza uomini Saggi scelti

a cura di

Federica Frabetti

1. *Il corpo è illo. Viaggiate, figuratevi di genere e interazione*
a cura di Liana Borghi e Clotilde Barbarulli, 2010, pp. 200

2. Judith Halberstam, *Maschilità senza uomini. Saggi scelti*
a cura di Federica Frabetti, 2010, pp. 192

3. Clotilde Barbarulli, *Scrittura migrami. La lingua, il caos, una stella*
2010, pp. 214



Edizioni ETS



www.edizioniormes.com

Sommario

Introduzione	7
Leppio, Lilla e Estam	7
Leppio, come all'edizione italiana	13
Un'introduzione alla mascolinità femminile Nico Andreatta e Daniela Comincioli	25
Il tipo Leppio Marta Lottini e performance	79
Leppio, una queer e geografie postmoderne	125
Leppio, dal basso	
Leppio, una queer e arte del fallimento	155
Index	175
Bibliografia generale	181

Judith Halberstam, "An Introduction to Female Masculinity: Masculinity, Woman, Men" and "Drag Kings: Masculinity and Performance" in *Female Masculinity*, pp. 144, 271-286, respectively, © 1998, Duke University Press. All rights reserved. Used by permission of the publisher.

Judith Halberstam, "Queer Temporality and Postmodern Geographies" in *La Queer Time and Space*, pp. 122. See on the cover of © 2003, New York University Press. Used with permission.

Traduzione di Federica Frabetti

© Copyright 2010

EDIZIONI ETS

Piazza Garibaldi, 16-19, 10126 Pisa

info@edizioniormes.com

www.edizioniormes.com

The rights about

PDFE: Via Tevere 24, I-50019 Sesto Fiorentino (Firenze)

ISBN 978-884672066-7

Introduzione Leggere Halberstam

Federica Frabetti

Una donna scolar di saggi propone un'introduzione al lavoro accademico di Judith Halberstam: non soltanto agli studi di genere degli anni '90, ma anche alle rivotizzazioni più recenti e ai generi che si sono formati nel campo degli studi queer contemporanei.

È quindi che il movimento degli studi queer angloamericani, Halberstam è nota a livello internazionale per la sua teorizzazione del genere – per i suoi studi sul fenomeno dei *drag king* degli anni '90, per la sua in particolare per avere proposto il concetto di *queer-fobia* («fobia del femminile», *kyriatic masculinity*). In anni più recenti il suo lavoro si è esteso ad ambiti che travalicano la discussione queer e il genere per allargarsi a questioni teoriche e politiche più generali: i termini dell'agire politico contemporaneo, il ruolo che il movimento, le relazioni tra cultura popolare e pratiche sube e contro-culturali.

I paragrafi che seguono di questa raccolta sono tratti dal libro sulla *queer-fobia* e femminile pubblicato da Halberstam nel 1998. Esistono anche Halberstam, una maschilità senza uomini – o meglio, la *queer-fobia* (non *drag*) incarnarsi in corpi maschili. Incontrando dal costruire un'imitazione dei maschi, la maschilità femminile diversamente impersonata e agita dalle *queer-fobia* che la *queer-fobia* (non *drag*) rivela se mai l'artificio *queer* di cui la maschilità stessa è costruita a livello sociale e culturale. La maschilità femminile è ciò che la maschilità dei maschi ha e ha da per potersi costruire come la *queer* maschilità. Per questo è importante riconoscere, esplorare e nominare le forme alternative di maschilità, e gran parte del lavoro di Hal-

berstam è dedicato a identificare, analizzare e descrivere, nelle loro specificità storiche e culturali, le forme alternative che la maschilità femminile ha assunto. Dal punto di vista teorico, Halberstam lavora a partire dalla concezione della performance di genere che caratterizza i *queer studies*, ma è importante notare come il suo metodo di ricerca sia fortemente empirico, basato su un'analisi del dato culturale caratteristica degli studi culturali angloamericani.

Halberstam esplora le implicazioni del concetto di maschilità femminile in relazione alle politiche femministe, alle pratiche subculturali e alla leggibilità del corpo nello spazio pubblico. Non solo la nozione di maschilità femminile contribuisce a nominare una corrente di rottura all'interno del lesbodominismo, illuminando e "risaltando" una genealogia di donne che hanno vissuto auto-identificazioni maschili (e mostrando allo stesso tempo come il desiderio lesbico non sia sempre parte di questo percorso). Di più, essa non si propone come categoria identitaria; piuttosto apre la possibilità di descrivere in modi differenziati e incompleti le pratiche di subculture sessuali diversificate. E infine importante sottolineare come la maschilità femminile sia innanzitutto leggibile. Halberstam denomina questo tipo di esperienza "il problema del bagno", ovvero la circostanza in cui a una donna di aspetto maschile (o, nelle parole di Halberstam, un donna "di genere ambiguo") è vietato l'ingresso in un bagno pubblico femminile perché la si scambia per un uomo. Questo "errore di riconoscimento" pone il problema della relazione tra una maschilità agita consapevolmente (come nel caso delle pratiche subculturali dei drag king) e una imposta dall'esterno, tra auto-identificazione e etero-attribuzione, tra auto-percezione e leggibilità pubblica¹.

Mentre il primo saggio della raccolta offre una precettazione dettagliata di questi concetti, il secondo riguarda un aspetto specifico dell'incarnazione della maschilità femminile nel contesto angloamericano degli anni Novanta, ovvero il fenomeno dei drag king. Il lavoro di ricognizione dell'universo socio-culturale

di qui lo sguardo di Halberstam con *Del La Grace Volcano* negli anni Novanta ha prodotto successivamente il celebre *The Drag King* (1999), un'opera non accademica di impostazione molto particolare, con un grande equilibrio tra immagini e testi. Halberstam si occupa di drag king. Halberstam esplora uno spettro di possibili definizioni e pratiche aggregate intorno ai drag king e alla loro performance di maschilità (che includono ma non si fermano ai travestimenti) e ne indaga anche le dimensioni che scendono dal contesto spettacolare per entrare nelle pratiche del quotidiano. Halberstam esplora i rapporti tra drag king e lesbismo e le pratiche drag king intese come espressioni culturali alternative al mascolinismo commerciale di queste pratiche².

Nel suo libro del 2004, *In A Queer Time and Place*, Halberstam opera un movimento concettuale ancora più radicale, scoprendo *queer time* (il essere queer) e corpo omosessuale. Queer per Halberstam sono non solo le non sempre gay, lesbiche e bisessuali ma anche tutta una serie di soggetti appartenenti a subculture caratterizzate da una esperienza del tempo alternativa rispetto alla norme socio-culturali dominanti: un "tempo queer" appunto. Diventa allora importante l'osservazione di Foucault secondo cui, mentre le pratiche sessuali ma come "sistema di relazioni" e come "modo di vita" (Foucault 1996). Anche se non tutti i *queer* in pace, lesbiche e transgender vivono in molto radi nuclei di apertura a nuove narrazioni di vita. Il tempo queer non emerge solo dalla compressione del futuro legata all'AIDS, ma anche dalle potenzialità di vite slegate dai tempi riproduttivi, dal vuoto della famiglia tradizionale, dalla crescita dei figli, dalla responsabilità implicita nel concetto di trasmissione ereditaria. La temporalità queer privilegia il presente sulla trasmissione generazionale di valori e proprietà, non persegue necessariamente la maternità (intesa come età della vita) o la longevità a tutti i costi, privilegia l'instabilità alla continuità sociale e si fonda su un comune precario. In questo modo Halberstam apre una

serie di interrogativi estremamente interessanti in riferimento al contesto italiano. La flessibilità dei modelli alternativi di relazione e l'instabilità delle identità sono segnali di liberazione o si collegano piuttosto alla generale precarietà dei tempi di vita derivante dalla flessibilizzazione del lavoro nel mercato neocapitalista? Che importanza ha la memoria in questo contesto? Quali pratiche politiche possiamo immaginare sulla base di una temporalità queer?

Le tematiche della memoria (e della memorializzazione selectiva) della temporalità, della possibilità (e persino desiderabilità) di immaginare un futuro queer, dell'anacronismo culturale e politico, del rapporto tra contesti locali/globali e pratiche politiche queer trovano ulteriore sviluppo nel nuovo libro di Halberstam – in uscita negli Stati Uniti nel 2011 – di cui pubblichiamo qui un breve estratto. Non mi è possibile, nello spazio limitato di questa introduzione, dare conto dei dibattiti sviluppatisi intorno a questi temi nel campo degli studi queer contemporanei. Vorrei tuttavia sottolineare due aspetti del pensiero di Halberstam che mi sembrano importanti in questo senso: le considerazioni sulla relazione tra temporalità e politiche queer in dialogo con il più ampio quadro della cosiddetta "svolta anti-sociale" degli studi queer, e il contributo alla più recente riflessione autocritica della teoria queer in merito al suo stesso imperialismo culturale (in quanto disciplina universitaria nata in ambito anglo-americano)⁵. Infine, credo che le considerazioni di Halberstam sul ruolo delle università nel quadro economico e politico attuale – dibattito, questo, sempre più centrale nel contesto anglo-americano contemporaneo – siano portatrici di stimoli e suggestioni anche per il contesto italiano. Il capitolo che chiude questo volume, con le sue riflessioni sulla resistenza ai canoni disciplinari intesi come forme di potere istituzionale, sulla possibilità di modi alternativi di produzione teorica, su archivi stupidi, pratiche politiche fallimentari, e sui benefici della digressione e della confusione, può aprire nuovi orizzonti alla riflessione politica dentro e fuori dall'ambiente accademico e ci invita a immaginare nel contesto italiano nuove pratiche politiche radicali.

I segnali che seguono corrispondono ai seguenti capitoli originali

Introduzione alla maschilità femminile: maschilità senza uomini ed in "An Introduction to Female Masculinity: Masculinity Without Men", in *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham 1998, 1-13.

Drag King, maschilità e performance; ed. or. "Drag King, Masculinity and Performance", in *Female Masculinity*, 231-266.

Isoparodia queer e geografie postmoderne; ed. or. "Queer Homophobia and Postmodern Geographies", in *In a Queer Time and Place*, New York University Press, New York 2005, 1-21.

Isola del Liriso: Negatività queer e arte del fallimento; ed. or. "Lost Theory: Queer Negativity and the Art of Failure" *Interventions* al libro con questo titolo in uscita nel 2011 con Duke University Press.

Prefazione all'edizione italiana

Judith Halberstam

Maschilità femminile comparata

Il mio libro *Maschilità femminile* è stato pubblicato negli Stati Uniti oltre dieci anni fa, nel 1998, e da allora è stato tradotto dapprima in spagnolo e ora in italiano! Nonostante negli ultimi dieci anni si siano verificati enormi cambiamenti nelle modalità con cui le donne assumono identità di genere non-normative, ritengo che "maschilità femminile" rimanga un termine di grande utilità e che in futuro, soprattutto per lo studio inter-culturale delle comunità queer, esso potrebbe rivelarsi persino più produttivo del termine "lesbica". Mi domando inoltre come mai in questi anni non sia stato pubblicato un maggior numero di studi interculturali sulla varianza di genere femminile. In questa prefazione vorrei avanzare l'ipotesi che la varianza di genere nelle donne non sia stata studiata per ragioni che hanno a che fare con il disconoscimento patriarcale delle donne di aspetto mascolino e con la conseguente assenza di adeguati sottotipi linguistici per questi studi. Nella speranza che "maschilità femminile" abbia un futuro come espressione linguistica, come concetto e come modo di dominare una certa relazione con il genere, nelle pagine seguenti presenterò alcune riflessioni sull'applicazione di questo termine al di fuori del contesto nord-americano.

Paesi di lingua spagnola

Nel contesto spagnolo l'espressione "maschilità femminile" riveste una particolare importanza. Sebbene io abbia un'esperienza limitata della cultura queer spagnola, mi pare evidente che la maschilità femminile è molto diffusa nelle comunità queer spagnole – e tuttavia essa rimane fonte di grande imbarazzo e confusione. Così come avviene in molti contesti europei e americani, la cultura spagnola consente a certi modelli di lesbismo una visibilità mediatica e una notevole diffusione al livello della cultura popolare, ma continua a demonizzare qualsiasi forma di maschilità nelle donne. Così ad esempio – osserva Raquel Blatero – una donna mascolina come Raquel Morillas del *Grande Fratello* ha ottenuto negli ultimi anni una certa visibilità nella televisione spagnola, ma soltanto come spunto di accaniti dibattiti su quali siano le forme accettabili e non accettabili dell'identificazione lesbica.

Forse il lavoro delle artiste sperimentali queer spagnole Helena Cabello e Ana Carceller a rappresentare al meglio le tensioni sulla maschilità femminile presenti nel contesto lesbico spagnolo. Queste due artiste, che lavorano in collaborazione, realizzano complesse opere fotografiche sul rispecchiamento, la confusione, il congiungimento e il modo di essere. Le immagini di corpi femminili uniti tra loro realizzate da Cabello e Carceller rappresentano uno dei corpi come il fallo dell'altro, oltre a congiungersi fisicamente tramite dispositivi fallici protettivi. Quella di Cabello e Carceller è una rappresentazione complessa della maschilità come qualcosa che non esiste singolarmente ma solo come rispecchiamento, una maschilità non organica ma politicamente ed esteticamente manipolata. *Amarretiato como fin de fiesta*, ad esempio, è una splendida raffigurazione di due teste inclinate in avanti e inondate dall'altro da un getto di acqua corrente. Collocare su sgargianti sfondi arancioni che si riflettono nelle magliette color mandarino, le due teste bagnate caricano tutto il carattere scivoloso e sfuggente della maschilità. La tensione della maschilità tra movimento e

immobilità si gioca nella relazione tra i due corpi così come sulla superficie di ciascuno di essi. Cabello e Carceller raffigurano insistentemente la maschilità come un riflesso del medesimo in quanto differenza – spesso ritraggono due corpi posizionali l'uno accanto all'altro e impregnati nella stessa attività ma con piccole variazioni. In *Autoritratti como fin de fiesta* le due teste sono vestite allo stesso modo, le due teste sono entrambe fratte: di acqua, ma la testa sulla sinistra è più china in avanti, il modo che ne vediamo soltanto i capelli e la sommità. Anche la figura sulla destra ha la testa china in avanti, ma con un'angolazione leggermente diversa, cosicché è possibile vedere parte del viso con l'acqua che vi scorre sopra. In entrambe le immagini l'identità è presentata come un problema che deve essere pensato attraverso la relazione tra i corpi: i nostri occhi vanno e vengono da un'immagine all'altra cercando una conferma che i corpi rappresentati sono corpi individuali e destinati a rimanere tali, pur comprendendo che le due immagini non possono essere separate. In tutto ciò la maschilità diviene un processo di dissoluzione tanto quanto di costruzione: essa rimbalza da un corpo all'altro come un genere ambiguo in cerca di una fissazione fotografica.

Le opere di Cabello e Carceller e il lavoro teorico di Raquel Blatero e di altri studiosi dimostrano come nel contesto queer spagnolo la maschilità sia pensata come qualcosa di controverso, una continua negoziazione tra pressioni alla conformità nuove e diverse forme di genere. Altri studi sulla maschilità femminile provenienti da diversi paesi di lingua spagnola – tra cui quelli di Deb Vargas, Lucia Fiol-Matua, Juana María Rodríguez e Jose Esteban Muñoz – confermano che nel ventunesimo e volentieri secolo in molti paesi di lingua spagnola la maschilità femminile è stata e continua ad essere una presenza costante nei processi di identificazione lesbica. Alle volte la maschilità femminile si inscrive nelle culture del machismo, altre volte le unita, e talora ne costituisce una variante dotata di una sua propria logica e di grande efficacia. Nel suo lavoro sulle collu-

re queer messicane e messicano-americane, ad esempio, Deb Vargas (Vargas, 2007) analizza l'adozione e la trasformazione degli stili del "macho latino" da parte delle lesbiche ispaniche. Nel suo studio sulla scrittrice cilena Gabriela Mistral, Licia Jód-Marta sostiene che è stata proprio la maschilità di Mistral a farne un'icona a livello nazionale (Jód-Marta, 2002). Anche l'originale e affascinante lavoro di Gabriela Cano su Anselmo Robles (una guerrigliera della rivoluzione messicana identificata al maschile) dimostra come si possano rintracciare forme di maschilità femminile e transgender sia nel cuore della cultura maschile dominante sia come parte delle crisi politiche degli inizi del ventesimo secolo (Cano 2006)². Ad ogni modo, malgrado rimane da fare per comprendere l'impatto storico, politico e sociale della varianza di genere femminile in Spagna e nei paesi dell'America Latina. L'infine, nel contesto italiano, il recente successo della cultura dei drag king, di cui The Kings of Rome sono un esempio, suggeriscono che la varianza di genere esercita un certo fascino e ha una relativa diffusione nelle comunità queer italiane. Naturalmente il concetto italiano di maschilità, così come l'idea italiana di famiglia e la storia del femminismo italiano, sono diversi da quelli di altri paesi europei e degli Stati Uniti, per cui ci si può aspettare che in Italia anche la varianza di genere assuma forme diverse e particolari.

Il mio libro *Maschilità femminile* in realtà non è che un'introduzione all'argomento e trova il suo limite nell'incentarsi sull'analisi di una sola cultura. Quando l'ho scritto non partivo certo dal presupposto che la maschilità femminile fosse un fenomeno puramente euro-americano, però non avevo gli strumenti e le capacità per intraprendere uno studio interculturale. Inoltre ero pienamente consapevole del rischio di fare comparazioni interculturali approssimative o peggio, come accade specialmente nel contesto degli studi culturali, arroganti e semplicistiche. Nello stesso tempo mi pareva di intuire che la maschilità femminile, proprio in quanto modo di relazionarsi al genere piuttosto che identità, potesse avere applicazioni interculturali. Visitando Taiwan, il Giappone, le Filippine, i paesi dell'Est europeo e l'An-

ziché dopo la pubblicazione di *Maschilità femminile*, ho potuto constatare che questo concetto, con tutta l'imprecisione che lo caratterizza nel mio libro, trova effettivamente echi e risonanze in altri contesti culturali dove vi siano comunità omotiche che attribuiscono importanza ai ruoli di genere. La maschilità femminile non è in grado di "spiegare" o di categorizzare i T di Taiwan, gli *onabe* di Tokyo o le *marinacas* latinoamericane, però può avere la funzione di un termine-ombrello di portata collettivamente ampia da descrivere una varietà di pratiche di attraversamento del genere.

Come sostengo nel primo capitolo di *Maschilità femminile*, nel contesto liberale statunitense ed europeo la storia gay e lesbica moderna ha scelto una narrazione di progresso lineare entro la quale le coppie dello stesso sesso conseguono la propria liberazione sottraendosi alla tirannia della cosiddetta inversione di genere e assumono identità di genere normative rinunciando alla nullificazione di genere. Le concezioni del disdiletto omosessuale caratteristiche degli inizi del ventesimo secolo prescinavano invariabilmente gli omosessuali come invertiti e i loro partner come "pseudo-omosessuali" e destitavano queste coppie alla solitudine e all'infelicità. Quando negli anni Settanta il discorso medico euro-americano cominciò a separare la carenza della varianza di genere da quella dell'omosessualità e inoltrare nel transessuale una nuova soggettività, il legame che stabiliva una continuità tra varianza di genere e omosessualità cominciò a essere considerato anacronistico e pre-politico. Oggi negli Stati Uniti e in Europa, soprattutto nelle comunità gay e lesbiche bianche, l'espressione "dello stesso sesso" costituisce una rassicurante descrizione della piena stabilità del sistema "nesso genere". E, così, ogni volta che gli studiosi statunitensi scoprono tracce di pratiche omosessuali accompagnate da varianza di genere in qualche parte del mondo, essi tendono a interpretarle come qualcosa di completamente diverso dai modelli europei e americani — qualcosa di sostanzialmente pre-moderno. Questo approccio ha il curioso effetto di oscurare l'importanza che la varianza di genere e l'identificazione con il genere op-

postro hanno avuto e continuano ad avere nelle pratiche omosessuali occidentali, proiettandole su altre formazioni culturali e sessuali ed etichettandole come fenomeni "pre-politici". Molto spesso negli Stati Uniti e in Europa l'identificazione con il genere opposto è considerata un segno della marcata assimilazione dell'individuo all'interno della comunità gay moderna, che si caratterizza invece per la sua conformità ai generi dominanti.

La persistenza di generi queer come *butch* e *femme* è talora spiegata come un fenomeno legato alle classi subalterne, oppure è associato alle donne di colore, e comunque incontra generalmente una forte resistenza tra le lesbiche bianche di classe media con un alto livello di istruzione. Il rifiuto dei generi queer da parte delle lesbiche borghesi bianche è istrutiva e particolarmente difficile da comprendere se si pensa a quanto siano ormai diffusi nel mondo accademico i dibattiti sulla "performance", sul costruzionismo e sulle forme non naturali di corporeità. Eppure molto spesso sono proprio coloro che teorizzano la costruzione del genere a respingere nello stesso tempo l'uso dei ruoli. Dal mio punto di vista ciò non ha alcun senso e denota soltanto che si guarda ancora con sospetto alla maschilità femminile e che esiste una confusione generale quando si parla di fissità o di flessibilità del genere.

Dal momento che nutrono sospetti nei confronti della varianza di genere delle loro stesse comunità, gli studiosi nord-americani ed europei incontrano parecchie difficoltà nello studiare desideri e identità transgender in altri contesti culturali e di luogo, fino a non molto tempo fa non sono stati in grado di confrontarsi con questo tipo di problemi. Alcuni studi hanno spiegato la presenza di donne identificare al maschile in altre parti del mondo con l'assenza di un concetto femminista; altri hanno affermato che il desiderio per lo stesso sesso non esiste in quanto tale nei paesi non-occidentali (Blackwood e Saska 1999). Credo che l'espressione "maschilità femminile" possa essere utile a questo nuovo campo di ricerca in quanto essa non presuppone il modello euro-americano come pietra di paragone di tutti gli altri paradigmi di desiderio. Il modello euro-americano

è ormai particolarmente inadeguato come base comparativa per la condizionata dal preconcetto tipicamente neo-liberale che gli individui siano liberi di determinare il proprio genere. In conseguenza oggi molti giovani queer in Europa e negli Stati Uniti ritengono da termini come "butch" e "femme" perché trovano che le etichette siano parte del problema, anziché modi per risolverlo. Questo credo liberale nella capacità degli individui di collocarsi al di sopra delle categorie socialmente imposte contribuisce a rallentare i sospetti degli studiosi europei e americani nei confronti dell'esistenza di ruoli di genere definiti nei contesti queer di altri paesi.

Varianza di genere interculturale

Notostante la propensione europea e americana a concentrarsi in propri studi sulle "relazioni tra persone dello stesso sesso", la varianza di genere ha esercitato un grande fascino in parti colare sugli studi antropologici della sessualità. Specie nel caso del transgenderismo FtM, le persone che cambiano di genere e le loro comunità sono state abbondantemente studiate dall'antropologia in una gran varietà di luoghi. Si potrebbe persino affermare che la fascinazione antropologica per la devianza di genere abbia prodotto un eccesso di rappresentazioni, esorcizzando così gli individui transgender e confinandoli all'interno di identità o pratiche sessuali minoritarie. Ad esempio la fascinazione per le *hijras* indiane o le *bakla* delle Filippine, per gli *omote* in Giappone o i *travesti* in Brasile ha avuto varie conseguenze. In primo luogo ha trasformato questi gruppi in rappresentanti delle pratiche transgender di tutto il paese, e in secondo luogo ha creato uno stretto legame tra la varianza di genere e il lavoro sessuale, confondendo i casi in cui l'identificazione col genere opposto è finalizzata al commercio sessuale con quelli in cui essa ha altri tipi di motivazioni. L'antropologia sembra essere assai meno interessata alle identità transgender in contesti diversi dal lavoro sessuale. Inoltre essa si è generalmente

re concentrata sulle 'donne' transgender anziché sui transgender TM – o 'uomini' transgender – e, forse a causa di questa ossessione per le *sex workers* (che meriterebbe uno studio a parte sul modo in cui gli antropologi si procurano gli informatori e ottengono i fondi di ricerca), lo studio del transgender MTF domina l'antropologia della sessualità. È probabile che in una data comunità sia più facile entrare in contatto con le *sex workers* che con le donne che passano per uomini o con le donne di aspetto maschile o identificate al maschile. Ma perché si sono fatte così poche ricerche sui transgender TM? E qual è il legame che esiste tra fondi per la ricerca e studi sul lavoro sessuale o studi sull'AIDS e simili? (Che tipo di finanziamenti sono stati o sono disponibili per tutti quegli studi sulle 'donne' che non sono immediatamente riconducibili a preoccupazioni sulla salute, *fast court* o all'analisi di circuiti economici informali?)

Quando si dà il caso di antropologie realmente interessate alla varianza di genere, la ricerca si colora spesso di un forte sospetto di impronta femminista nei confronti della maschilità. Non sarebbe ingiustificato chiedersi in che misura l'antropologia femminista abbia di fatto ostacolato lo studio delle donne che presentano una varianza di genere evitando di mettere in discussione i propri pregiudizi e dedicando il lavoro sul campo in primo luogo a "cercare le lesbiche". Nei casi in cui l'antropologia queer contemporanea ha preso in considerazione le donne mascoline, queste sono state spesso riduttivamente presentate come esempi di formazioni 'lesbiche' pre-femministe. Alcune studioshe hanno dato una lettura di questi contesti queer (ultimati esclusivamente attraverso la concezione nord-americana della "lesbica" come "femminista", "donna in relazione con lo stesso sesso" e "androgina", riducendo le donne identificate al maschile a vittime incorrappevoli del patriarcato). Bisogna dire che in molti contesti sono proprio le reti femministe a facilitare il lavoro di ricerca sul desiderio lesbico. In altri termini, l'accesso al lavoro sul campo è filtrato da un gruppo di donne istruite e politicizzate anziché essere affidato a quei tipi di contatti che possono trovarsi al di fuori della rete accademica. Per di più in

molti luoghi esistono accesi conflitti tra femministe e soggetti queer e transgender, che fanno sì che questi ultimi siano in grado di interpretarsi unicamente sulla base della loro relazione conflittuale col femminismo. Ho avuto modo di osservare una situazione di questo tipo a Taiwan, dove sono stata nel 2001 per parlare di maschilità femminile. Il Sex Center di Taipei era perennemente evidente conflitto tra un movimento transgender e quello pro-sex e interclassista, da una parte, e il femminismo accademico dall'altra.

Il concetto di maschilità femminile può contribuire ad aggiornare il problema femminista e l'imperativo di "cercare le lesbiche", proprio perché si tratta di una categoria molto più fluida di "lesbismo", e non si fa portatore delle medesime aspettative riguardo a una supposta equivalenza tra femminismo e omertà di genere⁵. La maschilità femminile è in grado di abbinare le identificazioni di genere di molti gruppi che sono stati adeguati semplicisticamente come "lesbica" e consente un'analisi dei soggetti queer anziché una loro assimilazione a una categoria preesistente. Concludendo, vorrei elencare alcune aree di ricerca che mi sembrano promettenti per lo studio della mascolità femminile in Asia, in America Latina e altrove:

Il *Maschilità femminile e lavoro sessuale*. In particolare in Giappone, ma con ogni probabilità anche in altri luoghi, le culture del lavoro sessuale prevedono servizi rivolti alle donne che di almeno interagire con partner mascolini non biologicamente maschi (di *omabe* giapponesi – o *sex workers* mascoline – sono vari oggetti di grande interesse negli Stati Uniti, tanto che c'è una serie di documenti su tre *omabe* intitolato *Shimayaka*. Due di tali studi sugli *omabe* di cui sono a conoscenza si interrogano diffusamente sulle motivazioni delle donne che ingaggiano questi cosiddetti "surogati maschili" e sulla presenza o meno di scambi sessuali tra *omabe* e la cliente. Esiste poi il problema del grado di identificazione transgender degli *omabe*. In quanto riguarda lo studio degli *omabe*, mi sembra importante mettere in relazione sia con la ricerca sul lavoro sessuale che con il transgender senza dare per scontata o essenzializzare

l'identificazione col genere opposto dell'*tombe*. La maschilità femminile può essere utile qui come categoria omnicomprensiva che si astiene dal designare queste interazioni come lesbiche, ma evita al tempo stesso di decidere in via preliminare se gli accompagnatori *owenbe* siano transgender. (Qui come in altri contesti il desiderio delle clienti è una parte molto importante del fenomeno e la sua analisi non dovrebbe essere trascurata per il desiderio di classificare retrospettivamente gli *owenbe*.)

2) *Tomboy*? Nella sua ricerca sulla cultura *z-pao*, Antonia (Chao ipotizza che la "z di tomboy" possa essere un termine importato a Taiwan in seguito alla presenza di militari americani (Chao 2001). Penso che un progetto sui *tomboy* che adottasse una prospettiva interculturale alla ricerca di similitudini e differenze darebbe frutti inaspettati. *Tomboy* è sempre un termine di derivazione americana? Quali sono le relazioni tra *tomboy* e lavoro sessuale, *tomboy* e sfruttamento, *tomboy* e età biologica?

3) *Le compagne di donna* *mascoline*. In certe culture esistono nomi per designare la compagna del *tomboy* – a Taiwan è *po*, dal cantonese "donna", in Thailandia è *dee* nel senso di "signora". Abbiamo bisogno di ricerche comparative sulle relazioni tra queste diverse categorie nelle diverse culture. In molti luoghi la "signora" coltiva ed esse dalle comunità queer o da una particolare relazione con una partner mascolina. Spesso la "signora" finisce per sposarsi. Quale tipo di descrizione o di categoria è adeguata a questo insiemeemporaneo di desiderio? Come funzionano questi desideri socialmente? Come influenzano la nostra comprensione delle donne e della femminilità in generale?

Conclusioni

Scrivendo come studiosa di formazione non antropologica e che in genere non si occupa di comparazioni transnazionali o interculturali ho presentato qui i miei contributi in forma provvisoria, con grande rispetto per la ricerca che è stata fatta da altre e altri. Da quando ho scritto il libro sui drag king

spesso mi sono state rivolte domande sui rapporti tra la cultura dei drag king e le performance di travestitismo in Giappone, o tra il significato di termini come *tom* e *marinaka* in relazione a *kyōshi*. Ho sempre evitato qualsiasi equiparazione semplice tra fenomeni reattivi come la rivista Takarazuka e i drag king occidentali, tra la cultura burlesca e la cultura *z-pao* o la varianza di genere ispanica. Senza dubbio penso che alcuni fenomeni queer possano e debbano essere indagati a livello interculturale e con strumenti adeguati ad esso. Il quadro concettuale del lesbismo, come continuano queste nuove ricerche, è contraddistinto da limitazioni che lo rendono inadeguato a descrivere le complesse variazioni di genere, le pratiche sessuali, le identificazioni di genere legate al lavoro sessuale che nel loro insieme costituiscono, nei diversi paesi del mondo, quello che in Europa e negli Stati Uniti si suole descrivere come desiderio per persone dello stesso sesso. L'interazione tra le prospettive post-coloniali e la teoria queer e tra gli studi sulla diaspora e l'antropologia nord americana potrebbe generare nuove interpretazioni del desiderio sessuale tra donne: "donne che amano le donne" è soltanto una possibile denominazione che si può dare a questo ampio spettro di ricerche – e nemmeno la più attuale. Propongo il termine "maschilità femminile" come un segnale, come indice e termine-guida per studiare le modalità di vita creative coltivate, in una varietà di contesti trans locali, da individui, coppie e comunità di genere queer.

riduce qualsiasi forma di maschilità femminile a una deviazione e a uno scarto dalla norma costruita dalla maschilità dominante. Per far sì che quest'ultima — la maschilità dei maschi — possa presentarsi come autentica. Eppure ciò che consideriamo maschilità eroica è stata prodotta di fatto da corpi sia maschili che femminili e trasversalmente a essi.

Questo capitolo di esordio non costruisce semplicemente un'evoluzione teorica convenzionale al mio progetto di concettualizzare la maschilità senza fare ricorso agli uomini; piuttosto, mi propongo qui di fornire un quadro dei miti e delle fantasie che hanno sempre privilegiato la maschilità e che hanno fatto sì che, nel tempo, la maschilità e i maschi diventassero estremamente difficili da separare. Come passo preliminare per ricomporre la maschilità, analizzerò una serie di esempi di maschilità alternative: tratti dal romanzo, dal cinema e da esperienze di vita vissuta. Si tratterà per lo più di casi di maschilità femminile o queer che dimostrano chiaramente quanto sia importante dare riconoscimento alle forme alternative di maschilità ovunque esse si presentino. In questa introduzione illustrerò anche i molti modi in cui la maschilità femminile è stata deliberatamente e spudoratamente ignorata, sia dalla cultura in generale che dagli studi accademici sulla maschilità. Ritengo che questa diffusa indifferenza nei confronti della maschilità femminile abbia motivazioni ideologiche e che essa abbia contribuito a rafforzare le complesse strutture sociali che vincolano la maschilità ai maschi e al loro potere. Cerco fermamente che un'analisi accurata della maschilità femminile possa offrire un contributo essenziale agli studi di genere, agli studi culturali, agli studi queer e più complessivamente ai dibattiti intorno al genere.

Nella nostra società la maschilità evoca inevitabili associazioni con il potere e con le nozioni di legittimità e di privilegio sociale: essa costruisce spesso un riferimento simbolico al potere dello stato e alla distribuzione ineguale delle ricchezze. La maschilità sembra avere il suo corrispettivo costrinseco nel patriarcato e intrinseco nella famiglia: rappresenta il diritto ere-

ditario, trova il suo fondamento nello scambio delle donne ed è garanzia di privilegio sociale. Eppure è evidente come molte altre siano le linee di identificazione che intersecano il territorio della maschilità, distribuendo il potere ad essa associato mediante complessi differenziali di classe, razza, sessualità e genere. Se ciò che chiamiamo "maschilità dominante" tende a presentarsi come una relazione naturalizzata tra i maschi e il potere, la strategia migliore per comprendere come si costruisca socialmente la maschilità non è prendere in esame gli uomini. In *Maschilità femminile* sostengo che la maschilità diventa legittima come tale proprio nei casi in cui essa abbandona il corpo dei maschi bianchi di classe media. I discorsi che hanno per oggetto un eccesso di maschilità tendono a incentrarsi su corpi neri, ispanici (maschili e femminili) e sui corpi degli appartenenti alle classi subalterne, mentre un diretto di maschilità è fin troppo spesso associato ai corpi asiatici o ai corpi degli appartenenti alle classi dominanti. La produzione degli stereotipi che rappresentano gradi diversi di maschilità è parte integrante del processo attraverso il quale la maschilità diventa socialmente dominante quando si associa ai maschi bianchi di classe media. Tuttavia i numerosi studi contemporanei intorno al potere della maschilità bianca non fanno che riportare al centro dell'attenzione i corpi dei maschi bianchi, proprio perché si concentrano sull'analisi delle forme e delle espressioni del dominio maschile bianco. Gli studi su Elvis, sui giovani maschi bianchi, sul feminismo degli uomini bianchi, sulla relazione tra gli uomini e il matrimonio, e sul controllo sociale della virilità, continuano ad accumulare informazioni su un soggetto — il maschio bianco — che ormai conosciamo intimamente e del quale si è parlato *ad nauseam*. Il mio libro non fa mistero della sua indifferenza nei confronti della bianchezza del maschio, della maschilità bianca e delle analisi del suo potere. Nel mio progetto la maschilità dei maschi figura soltanto come un'esperienza e un contraltare per altri tipi di maschilità, che appaiono assai più ricchi di informazioni sulle relazioni di genere e dotati di un maggiore potenziale di trasformazione sociale. Il mio libro sut-

dia Elvis solo nelle performance dell'imitatrice Livis Herselvis; indaga le connotazioni politiche del privilegio maschile: non già degli uomini ma nelle vite delle donne aristocratiche che assumevano panni maschili nell'Europa degli anni Venti; esamina la differenza maschile non tramite il confronto tra uomini e donne, bensì tra lesbiche butch e transessuali FtM; analizza le icone della maschilità non nella figura del divo cinematografico ma nella stoffa delle butch nel cinema; in definitiva, esso dimostra come le forme e i modi della maschilità moderna si possano meglio comprendere proprio attraverso un'analisi della maschilità femminile.

Quale miglior modo di cominciare un libro sulla maschilità femminile che spediare uno degli eroi (maschi) di più vecchia data? Bond, James Bond. Per capire in che senso la maschilità moderna sia decifrabile attraverso un'analisi della maschilità femminile basta considerare il film di azione di James Bond, nei quali la maschilità dei maschi spesso non è che l'ombra di una maschilità alternativa assai più potente e convincente. In *Goldfameye* (1995) ad esempio, Bond si batte contro la solita banda di cattivi: comunisti, nazisti, mercenari, e una super-femmine combattiva e crudele. Bond interpreta la sua performance di fascinoso eroe d'azione con l'aiuto del solito arsenale di gadget: un cinturone con cavo nascosto, una bomba camuffata da penna, un orologio da polso con laser e così via. Eppure in *Goldfameye* si avverte stranamente una mancanza di potere maschile credibile. Il capo di Bond, M, è una donna di una certa età, piuttosto butch, che gli dà una surigliata chiamandolo "dinosauo sessista e misogino". La sua segretaria, Miss Moneypenny, lo accusa di modestie sessuali; il suo compagno di avventure lo tradisce e gli dà anche dello stupido, e in generale le donne non cadono facilmente vittime del suo fascino – fatto di abiti di pessa, sinora qualità e di allusioni sessuali a non finire – che finisce per apparire antiquato e inefficace quanto i suoi gadget.

In questo film piuttosto povero di azione, come in innumerevoli altri dello stesso genere, la maschilità è essenzialmente proscritta: essa ha poco o nulla a che vedere con i maschi e si pre-

venta invece più spesso come un effetto speciale. In *Goldfameye*, M che impersona la maschilità nel modo più convincente e lo fa, almeno in parte, rivelando allo spettatore che la maschilità di Bond è una montatura. M è anche una prova del fatto che il massimo e il misoginia non sono parte integrante della maschilità; anche se da un punto di vista storico è difficile – per non dire impossibile – scindere la maschilità dall'oppressione delle donne. L'eroe del film d'azione dovrebbe incarnare una versione della maschilità normativa portata all'estremo – e invece ci si accorge che l'eccesso di maschilità finisce per rovesciarsi in parodia e nello smascheramento della norma. Dal momento che la maschilità vuole presentarsi come genere "naturale", il film di Bond – con la loro ossessione per le estensioni prostetiche – minano alla base l'eterosessualità dell'eroe persino nel momento in cui sembrano potenziarne la maschilità. Infatti non solo questa si incarica nel corpo maschile solo in modi estremamente innaturali, ma è anche presentata in associazione a forme di maschilità gay. Quando Bond va a ritirare il suo nuovo armamentario, uno scienziato molto camp gli consegna i suoi accessori nuovi di zecca mostrandogliene il funzionamento con entusiasmo sin troppo teatrale. Non è un caso che il suo nome sia Agente Q. L'Agente Q può essere letto come un modello perfetto dell'interconnessione tra il sistema queer e quello dominante. La maschilità gay dell'Agente Q e la maschilità femminile di M forniscono insieme un quadro rivelatore della totale dipendenza della maschilità dominante dalle maschilità minoritarie.

Se gli togliamo i suoi nipoli, a Bond rimane assai poco con cui sostenere la sua maschilità. Senza l'abito impeccabile, il mezzo sorriso e l'accendino che si trasforma in una pistola al laser, il nostro James è un eroe d'azione senza azione. La maschilità del maschio bianco, quella che si potrebbe chiamare "maschilità eroica", dipende totalmente – come sottolinea ogni film di Bond – da una struttura invisibile e sotterranea composta di servizi segreti e di scienziati ben finanziati; ha bisogno di una scorta infinita di belle ragazze (buone e cattive) e, per finire, la grande affidamento sulla presenza di un "cattivo" ben ricono-

schile. Il cattivo è anzi una componente standard delle narrazioni associate alla maschilità epica: si pensi soltanto al *Paradiso* *Perduto* e alla sua separazione escatologica tra Dio e il Diavolo. Se vogliamo, Satana è il cattivo archeologico. Naturalmente ciò non significa che il cattivo non abbia accesso al privilegio maschile. Al contrario, in quanto maschi i cattivi possono a loro volta riuscire vincenti: hanno soltanto la tendenza a morire prima. Una linea di abbigliamento contemporanea chiamata *Bad Boys* sfrutta proprio il fascino del cattivo e rivela quanto sia facile e rapida per i maschi bianchi la riduzione della trasgressione a forma di consumo. Un'altra linea di abbigliamento che gratifica il desiderio di ribellione del consumatore maschio è *No Fear*. Le pubblicità di questo marchio hanno per oggetto uomini che praticano lo skydiving, il surf e le corse automobilistiche, e dimostrano la loro virilità indossando il logo *No Fear* e sfidando la morte nel tempo libero. Per rendersi conto di quanto sia inoffensivo questo marchio basta immaginare che cosa significherebbe per le donne "non avere paura": potrebbe voler dire essere capaci di sparare, tarsi i muscoli in palestra o magari imparare un'arte marziale, ma difficilmente si tradurrebbe nello skydiving. Perciò il logo *No Fear* contraddistingue soltanto un bene di consumo che non può in alcun modo essere equiparato a una forma di ribellione sociale.

Ad ogni modo, la ribellione maschile ha una sua lunga tradizione letteraria e cinematografica. Se James Stewart, Gregory Peck e Fred Astaire rappresentano il fascino del buono, James Dean, Robert De Niro e Marlon Brando impersonano il fascino del cattivo, ed è in fondo abbastanza difficile separare i due gruppi. Certamente i "bad boys" degli anni Cinquanta esprimono qualche aspetto della ribellione operaia bianca contro la borghesia e contro particolari forme di neutralizzazione politica, ma il ribelle senza causa di oggi è l'esperto finanziario di domani e la ribellione maschile ha la tendenza a trasformarsi in conformismo quando i vantaggi della rispettabilità superano quelli della rivolta. Per parafrasare Gertrude Stein, a che scopo essere giovani ribelli se poi comunque devi crescere e diventare

adulto? Naturalmente, dove e quando la ribellione cessa di essere ribellione dei maschi borghesi bianchi (individualizzata nel maschio soltanto o generalizzata nella banda) e diventa ribellione di classe o ribellione di razza, emergono pericoli di ben altro genere.

Maschiacci

Che succede quando il ragazzo ribelle non ha la faccia arrossata del teppista carico di testosterone ma la smorfia sprezzante del maschiaccio? "Maschiaccio" è in generale il termine che contraddistingue la maschilità femminile nell'infanzia. Se abbiamo credere agli studi generali del comportamento infantile, "fare il maschiaccio" è piuttosto comune tra le bambine e in generale non dà adito a particolari apprensioni da parte dei genitori. Dal momento che un'analoga identificazione col sesso opposto da parte dei maschi viene invece accolta da reazioni quasi isteriche, si tende a credere che la devianza di genere femminile sia assai meglio tollerata della devianza di genere maschile. Personalmente non sono così sicuro che in questi ambiti la tolleranza possa essere misurata, e tanto meno che le reazioni alle performance di genere da parte dei bambini ci dica alcunché sui margini consentiti alla devianza di genere maschile e femminile in età adulta. Il comportamento da maschiaccio è generalmente associato al "naturale" desiderio da parte della bambina di quella maggiore libertà di movimento che è di solito consentita ai maschiotti. Molto spesso questo comportamento è letto come un segno di indipendenza e di autonomia e può persino essere incoraggiato, a patto che esso rimanga saldamente ancorato a un senso stabile dell'identità femminile della bambina. Un tale comportamento è tuttavia punito quando si presenta come il segno di una identificazione maschile portata all'estremo (come può essere la scelta di un nome da maschio o il rifiuto assoluto di indossare abiti femminili) e più ancora quando minaccia di estendersi oltre l'infanzia e nell'adolescenza.

za? La ragazza adolescente che fa il maschiaccio rappresenta un problema ed è in genere sottoposta a drastiche misure di riallineamento di genere. Si potrebbe anche dire che il comportamento da maschiaccio è tollerato soltanto in età prepuberale; ai primi albori della pubertà tutte le restrizioni legate alla contomità di genere tornano a essere imposte alle bambine in modo quanto mai drastico. Queste restrizioni sono in realtà imposte a tutte le bambini, non solo ai maschiacci, ed è a questo punto che diventa difficile sostenere che la femminilità maschile sia percepita come più minacciosa per la stabilità sociale e familiare della maschilità femminile. Per le ragazze l'adolescenza rappresenta un momento di crisi significa diventare adulte come donne in una società dominata dai maschi. Se per i ragazzi l'adolescenza rappresenta un rito di passaggio (molto celebrato dalla letteratura occidentale nel *bildungsroman*) e l'accesso a una qualche forma (seppur minima) di potere sociale, per le ragazze l'adolescenza è un esercizio di contenimento e una fase di purificazione e di repressione. È nel contesto dell'adolescenza femminile che gli istinti da maschiaccio di milioni di bambine sono rimodellati e sottoposti alle forme socialmente accettabili della maschilità.

Le quasi incredibili che esistono donne che superano la fase dell'adolescenza restando maschiline. La crescente visibilità se non la rispettabilità — delle comunità lesbiche ha sicuramente facilitato in qualche misura la visibilità delle giovani donne maschiline. Ma in contesti quali il cinema commerciale un'analisi anche superficiale dimostra come la figura del maschiaccio sia tollerata soltanto se integrata nella classica storia della bambina che diventa donna. In tale storia il maschiaccio rappresenta la resistenza opposta dalla bambina al fatto stesso di crescere, anziché la resistenza alla femminilità adulta. In quello che può essere considerato un classico della letteratura sui maschiacci, *Innito di nozze* di Carson McCullers (1973), Frankie Addams, il maschiaccio, combatte una battaglia persa contro il fatto di diventare donna. Il romanzo presenta la femminilità come una crisi della rappresentazione che pone l'eroina di fronte a scelte

di vita inaccettabili. All'approssimarsi delle nozze del fratello, Frankie riconosce di essere intrappolata nel regno della non-appartenenza, estranea tanto all'associazione simbolica del matrimonio quanto a ogni altra possibilità di categorizzazione e di descrizione. McCullers scrive: "Accadde quella verde e pazzesca estate, quando Frankie aveva dodici anni. Quella fu l'estate in cui per lungo tempo Frankie non fece parte di nulla. Non aderiva a nessun club e non apparteneva a niente al mondo. Frankie era una persona isolata che indugiava sulla soglia, e aveva paura" (McCullers 1973: 1). McCullers colloca Frankie alle soglie dell'adolescenza ("quando Frankie aveva dodici anni") e in un persistente stato di "isolamento": "Non aderiva a nessun club e non apparteneva a niente al mondo". Mentre in generale l'infanzia può caratterizzarsi come un periodo di "non appartenenza", la ragazza mascolina che arriva alle soglie dell'adolescenza si ritrova in uno stato di disadattamento che la espone a ogni sorta di umiliazione e di violenza sociale. Prolungando gli ultimi momenti dell'infanzia, Frankie Addams diventa un maschiaccio che "indugiava sulla soglia, e aveva paura".

Come mostrerò nel capitolo 6, *Looking Butch*, nel loro insieme i film sui maschiacci fanno pensare che le categorie a disposizione delle donne per le proprie identificazioni di razza, genere e sesso siano quanto meno inadeguate. Nel suo romanzo McCullers dimostra come tale inadeguatezza sia il diretto risultato della tirannia del linguaggio — una struttura che vincola arbitrariamente ma nondimeno saldamente al loro posto persone e cose. Frankie tenta di cambiare la propria identità cambiando nome. "Perché è contro la legge cambiare nome?", chiede a Berenice (107). Berenice risponde: "perché intorno a un nome si accumulano le cose", e ribadisce che se non ci fossero i nomi regnerebbe il caos e "il mondo intero sprofonderebbe nella follia". Ma Berenice riconosce anche che la fissità conferita dai nomi rinchioda le persone nella trappola delle loro diverse identità di razza e di genere. "Siamo tutti intrappolati. L. J. Magari proviamo a farci largo, a liberarci. Ma per quanto facciamo, restiamo sempre intrappolati" (115). Frankie crede che dare un

nome alle cose significhi definite e che cambiare il proprio nome le conferisca il potere di reimmaginare la sua identità, il suo posto nel mondo, le sue relazioni interpersonali e persino il suo genere. "Mi chiedo se sia contro la legge cambiare nome", scrive Frankie. "O magari aggiungervi qualcosa. [...] Vabbè, non importa. [...] E Jasmine Aldams" (15).

La psicoanalisi stabilisce una relazione fondamentale tra linguaggio e desiderio; il linguaggio struttura il desiderio e ne esprime tanto la produttività quanto il fallimento — la produttività perché non cessiamo di desiderare, il fallimento perché il desiderio non può mai essere appagato. Frankie comprende bene come il desiderio e la sessualità siano gli aspetti più irraggiungibili della conformità sociale — stanno tenuti a desiderare solo certe persone e soltanto in certi modi. Ma il desiderio di Frankie non funziona così ed ella si ritrova lacerata tra desiderio e appartenenza. Dal momento che il suo desiderio non funziona in modo convenzionale, Frankie tenta di eludere il desiderio in assoluto. La sua lotta con il linguaggio, il suo tentativo di reinventare se stessa per mezzo del nome e di ricreare il mondo secondo una nuova modalità dell'essere sono eroici ma in ultima analisi destinati al fallimento. Il pessimismo di McCullers è dovuto al suo senso della presenza schiacciante di un "ordine delle cose", un ordine che non può essere intracciato dall'individuo, che opera a livelli basilari quali il linguaggio e che costringe chi non ne fa parte a tentare continuamente un'appartenenza impossibile.

Il mio libro costruisce una replica alla scarsa considerazione da sempre riservata alla figura del maschiaccio e propone di considerarla invece come un'opportunità per dare riconoscimento e valore a corpi e soggettività di genere non-normativi. Muovendo dal diciannovesimo secolo per arrivare fino a oggi e prendendo in esame diari, processi giudiziari, romanzi, epistolari, film, performance, eventi, saggi critici, video, notizie e testimonianze, sostengo l'importanza di produrre nuove tassonomie, quelle che Eve K. Sedgwick in *Epistemology of the Closet* chiama ironicamente "tassonomie non categoriche *l'arare*

non-categoriche". Le tassonomie non categoriche sono categorie che usiamo tutti i giorni per dare senso al mondo e che funzionano così bene da essere diventate impercettibili. Nel mio libro cerco di fare luce su alcune delle tassonomie non categoriche relative alla maschilità femminile e spiego in che modo esse siano state storicamente sopresse. In questo capitolo e nel resto del libro utilizzo il tema della maschilità femminile per esplorare un soggetto queer in grado di mettere in discussione i modelli egemonici della conformità di genere. L'esplorazione della maschilità femminile può essere particolarmente promettente perché essa è stata svalutata sia dai progetti politici eterosessisti che da quelli femministi; a differenza della femminilità maschile, che riveste una sorta di funzione rituale nel contesto dell'omosovitalità maschile, la maschilità femminile è in generale recepita dalle culture sia etero- che omo-normative come una patologia dei processi di identificazione e un esempio di disadattamento sociale. Nei contesti lesbici la maschilità femminile è stata svalutata come uno degli effetti del patriarcato sulla psiche femminile; e causa di misoginia interiorizzata. Fino a oggi pochi sono stati gli studi e i tentativi di teorizzare gli effetti di una maschilità femminile pienamente articolata su una maschilità maschile solo apparentemente inattaccabile. Alle volte la maschilità femminile si accompagna agli eccessi della supremazia maschile; altre volte codifica una straordinaria forma di ribellione sociale; spesso la maschilità femminile è un segno di alterità sessuale, ma occasionalmente essa contraddistingue una varietà di genere eterosessuale; talora essa sfocia nella patologia, e di quando in quando rappresenta un'alternativa salutare alle forme centrali di ciò che conta come femminilità convenzionale.

Metodologie queer

I metodi che uso in questo libro per analizzare le molteplici forme di varianza di genere presenti nell'ambito della maschilità femminile sono numerosi. Data la natura interdisciplinare

del mio progetto, mi sono trovata nella necessità di produrre una metologia a partire dai metodi già in uso nelle singole discipline. Trovando quella che chiamerei una "metologia queer", ho combinato vari livelli di critica testuale, analisi etnografica, indagine storica, ricerche di archivio e produzione di tassonomie. Definisco "queer" questa metologia perché essa rimane abbastanza flessibile da adattarsi alle diverse fonti da cui è possibile ricavare informazioni sulla maschilità femminile, presupponendo inoltre una certa indecisione nei confronti dei metodi disciplinari tradizionali. È chiaro che avrei potuto ottenere una maggiore coerenza metodologica limitando la mia indagine ai soli testi letterari; la metologia queer che utilizzo esemplifica perciò una delle varie forme di dissenso che ho descritto nel paragrafo precedente.

Sebbene alcune delle opere più interessanti sulle sessualità alternative siano state prodotte con metodi etnografici, e sebbene le autobiografie e le narrazioni storiografiche siano di solito fonti di informazioni sulle identità sessuali, c'è nondimeno un certo disaccordo tra gli studiosi queer su come si dovrebbero raccogliere e interpretare tali informazioni. Anzi, alcuni dei più accesi e persistenti dibattiti nel campo degli studi queer riguardano proprio i problemi legati a disciplinarietà e metodologia. Mentre alcuni difensori degli studi culturali sostengono che i metodi usati dalle scienze sociali per raccogliere, confrontare e presentare dati sulla sessualità hanno la tendenza a ricomporre i sistemi sessuali che già conosciamo anziché andare alla ricerca di quelli che non conosciamo, i sostenitori dell'approccio sociologico affermano che gli studi culturali non prestano sufficiente attenzione alla realtà materiale delle vite queer. Nonostante nel mondo accademico si faccia un gran parlare della necessità di lavori interdisciplinari, l'università dà poi ben poco sostegno concreto a questo tipo di progetti. Un lavoro come il mio, perciò, rischia di essere criticato dagli storici perché non offre una visione storica adeguata della maschilità femminile; dagli studiosi di letteratura perché non si concentra abbastanza sui testi letterari e dai sociologi perché non impiega gli stru-

menti tradizionali della ricerca sociale. Anche se mi assumo la piena responsabilità degli errori che posso aver commesso nelle mie letture di testi e nelle mie ricerche storiche ed etnografiche, mi rendo conto che questo libro può servire anche come esempio di un il problema fondamentale degli studi queer: come possiamo produrre metodologie queer pur facendo parte, come studiosi, di dipartimenti accademici tradizionali?

Un metodo di ricerca sulla sessualità che credo non abbia posto nella creazione di una metologia queer è quello tipico della sociologia di intervistare le persone per "spramare la verità dai dati di fatto". In una rassegna di recenti inchieste sulla sessualità scritta per la *New York Review of Books*, R. C. Lewontin commenta così le difficoltà tipiche dell'approccio sociologico alla sessualità: "date le circostanze sociali di privazione che si accompagnano all'attività sessuale, sembra che non ci sia altro modo di sapere che cosa fanno le persone 'a letto' se non chiederglielo. Ma la veridicità delle risposte non può essere dimostrata" (Lewontin 1995: 24). Lewontin intende dire che di solito la gente non dice la verità sui propri comportamenti sessuali (ad esempio si sa che gli uomini tendono a esagerare e le donne a minimizzare) e che non c'è modo di rendere conto della distorsione soggettiva dei dati se si rimane all'interno del quadro metodologico delle scienze sociali. Inoltre gli scienziati sociali non sembrano preoccuparsi molto delle elevate percentuali di risposte inesatte associate alla sessualità e preferiscono dedicarsi alla discussione di problemi di metodo. In definitiva Lewontin afferma — e credo che abbia ragione — che le indagini sociologiche dimostrano ciò che chi le ha pianificate pensava di sapere già (25). In un momento storico in cui le discipline umanistiche sono oggetto di molte critiche ed è messa in dubbio la loro validità, mi sembra rilevante sottolineare l'importanza che rivestono nell'ambito delle metodologie sociologiche l'analisi testuale, l'interpretazione e il ragionamento ipotetico. Concludendo la sua rassegna Lewontin afferma, "in che modo si può dunque fare sociologia della sessualità? Sicuramente cercando di essere meno ambiziosi e abbandonando l'idea di trasformare

la sociologia in scienza naturale, anche se essa studia, di fatto, oggetti naturali" (29). Questo non significa però che i metodi delle scienze sociali tradizionali, come i questionari, non siano mai appropriati. Ci sono domande nel campo della sessualità alle quali si può dare risposta solo tramite inchieste: ad esempio, quante lesbiche fanno sesso sicuro? A quali gruppi di età o classi sociali appartengono? Troppo spesso però questi metodi sono usati per raccogliere informazioni assai meno circoscritte e in quel caso le sfumature di senso tendono a perdersi.

È ironica l'impossibilità di applicare i metodi tradizionali delle scienze sociali allo studio della sessualità perché, come sono pronti a sottolineare i sociologi, molti dei sistemi teorici che utilizziamo per parlare della sessualità, come il costruttivismo sociale, derivano proprio dalla sociologia. In un recente numero "queer" di "Sociological Theory", un gruppo di sociologi tenta una spiegazione delle tensioni che intercorrono tra teoria sociologica e studi queer. Steven Epstein sottolinea come: sia stata la sociologia a sostenere per prima che la sessualità è socialmente costruita e che "senza voler minimizzare l'importanza di altre discipline, né la teoria queer né gli studi gay e lesbici sarebbero pensabili nella loro forma attuale senza il contributo della teoria sociologica" (Epstein 1994: 189). Sulla stessa linea Ariane Stein e Ken Plummer commentano lo stato attuale della teoria queer scrivendo:

I teorici queer colgono appieno l'importanza della letteratura e della cultura di massa nel plasmare la sessualità. Il loro difetto è che raramente — o mai — vanno oltre i testi. Tra i nuovi teorici queer c'è la pericolosa tendenza a ignorare la vita queer "reale", così come essa è sperimentata materialmente nel mondo, e a dedicarsi piuttosto a giocare con l'instabilità dei significanti testuali (Stein e Plummer 1994: 184).

Nel tentativo di restituire alla sociologia il posto che le compete nello studio della sessualità, Stein e Plummer riaffermano in questo passaggio la distinzione tra realtà e testo, e caratterizzano l'analisi testuale come un'attività completamente isolata.

una vicenda esterna, priva di conseguenze materiali e incapace di appoggiarsi alla comprensione della sessualità. Tuttavia, come rievocava Lewontin nella sua rassegna sulla sessualità, proprio la presupposizione di una separazione tra il reale e il virtuale, e tra materialità e rappresentazione, a rendere problematica l'interpretazione delle inchieste. A onor del vero, Stein e Plummer non raccomandano un approccio meramente qualitativo allo studio della sessualità e delle subculture queer; eppure essa sembrano ribadire una distinzione essenziale tra la verità e il comportamento sessuale e la finzione dell'analisi testuale.

Quello che sto cercando di dire è che la risposta al problema che il metodo per lo studio della sessualità deve per forza risiedere in un approccio disciplinare in grado di collegare le informazioni fornite dalle persone con le conoscenze tratte dai testi. Quant'è il body Patton, in *Tremble Hetero Sexes*, lamenta il predominio delle "teorie queer fondate sulla testualità", dobbiamo chiederci se esistono forme di teoria queer o di teoria della sessualità che non siano basate sui testi (Patton 1993: 165). Esistono forse categorie della sessualità che non analizzano testi? Esistono storie sociali che non usino evidenze testuali? Alle volte questi testi sono storie orali, altre volte possono essere interviste, narrative o autobiografiche, ma data la nostra concezione del sesso come qualcosa di fondamentalmente "privato", qualcosa che accade quando gli altri non ci sono, non c'è modo di condurre osservazioni oggettive nello spazio della "camera da letto". Di contro, la lettura dei testi richiede un contesto storico e una messa in relazione con l'esperienza vissuta dei soggetti. Se è vero che le metodologie basate sui testi peccano di astrazione, gli studi sociologici peccano di un eccesso di razionalizzazione del comportamento sessuale. Infine, sebbene alcuni abbiano criticato la tendenza degli studi letterari e culturali alla costruzione dell'identità come apolitica o a-storica le teorie che legano in modo problematico la storia della sessualità all'economia e alle dinamiche del capitalismo tendono d'altra parte a privare quel tipo di narrazione lineare legata al progresso nazionale e alla modernizzazione al quale la sessualità oppone resistenza.

Una metodologia queer è — in certo qual modo — una metodologia elettrica che utilizza tecniche diversificate per raccogliere e produrre conoscenze su temi che sono stati deliberevolmente o accidentalmente esclusi dagli studi tradizionali sul comportamento umano. Essa cerca di far funzionare insieme metodi che appaiono in contraddizione tra loro e così facendo si sottrae all'obbligo accademico della coerenza disciplinare. Sebbene trovi la sua collocazione nel campo degli studi culturali, questo libro non rifugge dall'utilizzo di metodologie più eterogenee, comunemente associate alla ricerca etnografica.

La costruzione delle maschilità

La maschilità è diventata di recente uno degli argomenti preferiti degli studi culturali. Di seguito cercherò di dare conto della recente popolarità di un corpus di studi sulla maschilità che non dimostra però il benché minimo interesse per la maschilità senza uomini. Mi resi conto per la prima volta di un nuovo interesse accademico per la maschilità nell'aprile del 1994, quando il MLA Center for the Performing Arts invitò un gruppo di eminenti studiosi a discuterne. Ricordo che alla serata inaugurale qualcuno commentò: "Perché la maschilità? E perché proprio ora?". Vari studiosi e critici (maschi) presentarono poi dotti resoconti dei loro ricordi di governanti e del rapporto con i rispettivi padri. Tantica lesbica invitata a parlare era una poeta, che lesse una commovente poesia sullo stupro. Ci fu in tutto un solo intervento che accennasse ai limiti di un dibattito sulla maschilità intesa come sinonimo di "maschi" o di "uomini". L'unicità di questo intervento mise in luce il divario tra il dibattito sulla maschilità che dominava l'ambito accademico e le discussioni in corso nelle comunità queer che andavano ben oltre il corpo maschile. Eppure, alla domanda posta ingenuamente in apertura di serata — "Perché la maschilità? E perché proprio ora?" — forse si sarebbe potuto rispondere: perché negli anni Novanta, finalmente, si comincia a riconoscere almeno in parte che la maschilità

è una costruzione sociale e culturale portata avanti non solo da corpi biologicamente maschili ma anche femminili?

Una raccolta di saggi pubblicata a seguito del convegno costrinse un'ulteriore prova del legame indiscusso postulato dagli organizzatori dell'evento, e curatori del libro, tra la maschilità e i maschi. Il frontespizio della raccolta reca un'illustrazione fotografica che riprende Pinseena di un negozio di abbigliamento maschile dove si legge "Attrezzi maschili". Questa illustrazione è posizionata appena sotto il titolo, *Constructing Masculinities*, e induce chi legge a interpretare la costruzione della maschilità come equipaggiamento culturale riservato ai maschi. Certo, l'introduzione fa un debito tentativo per diversificare questa definizione della maschilità citando i contributi teorici di Judith Butler e Eve Sedgwick e sottolineando così un riconoscimento dell'apporto della critica gay, lesbica e queer rispetto ai termini della normatività di genere. I curatori, anzi, affermano che la maschilità è molteplice e che, "lungi dal riguardare soltanto gli uomini, l'idea di maschilità coinvolge, influenza e lascia un'impronta su tutta la società" (Berger *et al.* 1996: 7). La doverosa esigenza di rappresentare la maschilità come qualcosa di molteplice è certamente un portato del primo saggio contenuto nel volume, quello di Eve Sedgwick, nel quale l'autrice avanza l'ipotesi che la maschilità abbia in realtà poco a che fare con gli uomini — concetto questo ulteriormente sviluppato dal saggio di Butler *Male Trouble: Gender*. Sedgwick rivolge poi una critica ai curatori del volume per avere organizzato un convegno e progettato una raccolta di saggi sulla maschilità che ribadiscono ancora una volta il legame tra maschilità e maschi. Comunque, anche se l'introduzione della raccolta vuole fare credere che i curatori abbiano prestato attenzione alle argomentazioni di Sedgwick, il resto del volume smentisce questo assunto. Questa raccolta contiene molti contributi interessanti, ma nessuno dedicato specificamente alla maschilità femminile. Immagini di soggetti queer a opera di Loren Cameron e Cathy Opie illustrano le pagine del volume; eppure il testo non contiene alcun riferimento ad esse. Il libro gravita piuttosto intorno alla discussione

di icone maschili quali Clint Eastwood e Steven Seagal, affronta le complessità delle relazioni tra padri e figli e prende in esame problemi come la possibilità di definire scientificamente gli uomini o la relazione tra gli uomini e la legge.

Con questo non voglio in alcun modo insinuare che questa antropologia non sia interessante o che i contributi in essa raccolti siano mal posti o fuorvianti. Quello che sto cercando di dire è che, più che rappresentare un prologo a quanto segue, l' introduzione potrebbe fungere da prologo su che cosa *doverebbe* fare un volume sulla maschilità — cioè qualcosa di completamente diverso. Intraprendere un'analisi della maschilità femminile sembra essere un compito estremamente difficile, persino una volta che se ne sia riconosciuta la necessità. Ma — per parafrasare il saggio di Eve Sedgwick — che cosa rende così difficile non presupporre una relazione essenziale tra la maschilità e gli uomini?⁶²

Il fatto che io abbia preso le mosse dal convegno e dall'antropologia *Constructing Masculinities* non significa che il tema della maschilità femminile debba necessariamente essere correlato a un contesto più generale e a un più vasto repertorio di maschilità che riguarda sempre e comunque gli uomini. Non intendo nemmeno sostenere che le teorie di genere debbano costituire la fonte di tutte le nostre conoscenze sul genere. Piuttosto, credo che il convegno e il libro rendano evidenti la discrepanza e il ritardo tra le conoscenze e le pratiche delle comunità queer da una parte e il discorso accademico dall'altra (Berger *et al.* 1996). Credo anche fermamente che, rispetto al dibattito più generale sulla maschilità, sia utile e importante riportare la discussione sulle maschilità femminili e lesbiche entro il contesto degli studi culturali, proprio perché questi studi sembrano intenzionati a salvaguardare la maschilità come appannaggio dei corpi maschili. Il continuo rifiuto opposto da parte della società alla possibilità che i corpi di genere ambiguo abbiano accesso a relazioni sociali funzionali — rifiuto evidente ad esempio nella persistente separazione tra uomini e donne nei servizi igienici pubblici — si fonda sull'atteggiamento conservatore e prote-

zionistico assunto dagli uomini nei confronti della maschilità. Questo atteggiamento è poi rafforzato dal generale scetticismo nei confronti della maschilità femminile. Riesco a concepire un tale scetticismo soltanto come un fallimento dell'immaginario collettivo. In altre parole, per oltre un centinaio di anni molte donne biologiche hanno messo in discussione la coerenza della maschilità maschile in modo decisamente convincente: che cosa impedisce dunque un effilativo ridimensionamento del legame tra maschilità e uomini? A dispetto delle numerose immagini di donne fisicamente forti (come la culturista Bev Rancis e la canoista Marina Navratilova), di donne identificate al maschile (Kathlyne Hall o Ethel Smyth), di figure pubbliche mascolinizzate (Janet Reno), di superstar butch (k.d. lang), di donne atлетiche e muscolose (Jackie Joyner Kersee), di transgender (EM (Leslie Feinberg)), non c'è ancora un generale ed esplicito riconoscimento — per non dire un'accettazione — delle donne e delle ragazze mascoline. Il mio libro ha come oggetto il fallimento collettivo nel riconoscere e convalidare la maschilità prodotta da, per e tra le donne.

Se le mie critiche al dibattito attuale sulla maschilità sembrano eccessive, conviene esaminare più in dettaglio ciò che accade quando da esso resta esclusa l'analisi di un ampio spettro di maschilità. Può sembrare che io dia troppa importanza a quello che in definitiva è solo un'istanza isolata del dibattito attuale, ma il libro che sto per commentare mi sembra rappresentativo di tutta una serie di altri studi sulla maschilità, animati da analoghi intenti e caratterizzati dai medesimi errori. In un'antropologia intitolata *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*, curata per una collana di studi culturali, Paul Smith sostiene che la maschilità deve essere pensata sempre "al plurale", come maschilità "definite e attraversate da differenze e contraddizioni di ogni sorta" (Smith 1996: 3). Per Smith la pluralità delle maschilità comprende una maschilità bianca dominante che però è intersecata dai suoi "altri": maschilità gay, bisessuali, nere, asiatiche, ispaniche. Questo riconoscimento della molteplicità delle maschilità è positivo, se non che Smith sceglie di concen-

cransi sulla maschilità bianca dominante a esclusione delle altre maschilità che egli stesso ha elencato. Prevedibilmente, Smith ammonisce anzi il lettore a non cadere nella trappola della pura e semplice critica della maschilità dominante o della mera celebrazione delle maschilità minoritarie, e aggiunge:

Può darsi, come affermavo alcune voci influenti, che in qualche modo la maschilità o le maschilità non siano "proprietà" esclusive dei soggetti biologicamente maschili — è assolutamente vero che molti soggetti biologicamente femminili rivendicano la maschilità come una loro proprietà. Tuttavia in termini di *potere culturale e politico* la ancora una certa differenza quando la maschilità si presenta nei maschi biologici (Smith 1996: 4).

Quello che mi colpisce in questo passo è la curiosa attribuzione di un immenso potere a quelle "voci influenti" che continuano a ripetere che la maschilità non è proprietà degli uomini. Non ci viene detto a chi appartengano queste voci e non ci resta che supporre che tale "influenza" abbia reso le voci delle "tecniche della maschilità femminile" così potenti da renderne superflui i nomi: queste voci, si potrebbe pensare, sono addirittura egemoniche. Smith continua a lanciare il problema chiedendoci di riconoscere che l'incrocio tra maschilità e maschi fa "ancora" una certa differenza. Il suo appello al senso comune suona come il tentativo di riportare una certa razionalità all'interno di un dibattito che sta degenerando nell'irrazionale. Quello che Smith sta dicendo è che se vogliamo decostruire la maschilità dobbiamo lavorare sulla maschilità dominante, perché è l'equazione tra maschilità e maschi che dà come risultato la legittimità sociale. Come ho già detto però, proprio perché la maschilità dei maschi bianchi ha oscurato tutte le maschilità alternative, dobbiamo anche sospendere di analizzarla se vogliamo portare alla luce altre forme di maschilità più dinamiche. L'obiettivo di Smith nel ri-affermare la specificità della maschilità maschile è di svelare il "potere culturale e politico" di questa simbiosi e di focalizzare

l'attenzione del lettore sul patriarcato. Il seguito del paragrafo è molto chiaro a questo proposito:

Ciò uomini biologici — cioè gli esseri umani di sesso maschile — sono in fondo i detentori di vari gradi di privilegio e di potere in quei sistemi di oppressione contro i quali le donne sono tuttora in lotta. Il privilegio e potere sono certamente diversi per i diversi uomini, in-finitamente differenziati da indicatori di classe, razionalità, razza, orientamento sessuale e così via. Ma bisogna riconoscere che non esiste un solo uomo che sia interamente al di fuori dell'ambito del potere e del privilegio *in relazione alle donne*. In questo senso è importante ricordare che le diverse forme di maschilità non sono soltanto una funzione delle nozioni dominanti di maschilità, né sono unicamente costituite da nozioni resistenti di maschilità "altre". La maschilità esistono, inevitabilmente, in relazione con quello che il movimento femminista ha definito come il sistema del patriarcato e delle relazioni patriarcali (Smith 1996: 4-5).

Il reato più evidente del discorso di Smith è la notevole stabilità che egli attribuisce ai termini "donne" e "uomini". Smith si fa sostenitore di una concezione abbastanza superata del femminismo che vede le donne come oggetti di un'incessante vittimizzazione all'interno dei sistemi di potere maschile. "Donna", in questo modello, è il nome che nel patriarcato si dà a quei soggetti che non hanno accesso al potere maschile e che sono regolati e confinati dalle strutture patriarcali. Ma che direbbe Smith dell'affermazione di Monique Wittig che le lesbiche non sono donne perché non fanno parte della matrice eterosessuale che produce la differenza sessuale come relazione di potere? Che cosa può aggiungere Smith alla nota teoria di Judith Butler che sostiene che "il genere è una copia senza originale" e che la sessualità e i generi dominanti sono pervasi da una melancolica dipendenza dai loro "altri" che li mette perpetuamente a rischio? Che cosa risponderebbe Smith all'osservazione di Jacob Tale che i generi usati come punti di riferimento nella teoria di genere imitano molto indietro rispetto all'effettiva produzione di generi alternativi da parte delle comunità

queer? Le butch sono donne? I travestiti sono uomini? In che modo la varianza di genere interrompe i flussi di potere tra uomini e donne che costruiscono il fondamento del patriarcato? In altre parole, Smith non può prendere in considerazione la maschilità femminile perché la ritiene irrilevante e secondaria rispetto alle questioni molto più importanti riguardanti il privilegio maschile. Di nuovo, la sua suona come la riaffermazione della lamentela che gli uomini hanno accesso al potere maschile nel patriarcato (perché ce l'hanno, vero?), mentre ignora tranquillamente i modi in cui la varianza di genere confonde le relazioni di genere dominanti.

L'intento di Smith di proteggere la maschilità dei maschi togliendo importanza alle altre forme di maschilità trova ulteriore espressione nel modo con cui egli tenta di dare conto delle maschilità razzializzate. Il suo saggio introduttivo si apre con una riflessione sul complesso caso di O. J. Simpson. Smith esprime stupore per il modo in cui il discorso popolare su O. J. ha chiuso le questioni della maschilità e del potere maschile a favore di quelle legate alla razza. Analizzando la telefonata di un ascoltatore nero a un talk show radiofonico nella quale il caso di O. J. veniva collegato a una incesante cospirazione contro gli uomini neri in America, Smith commenta: "Il suo confuso discorso sul tentato genocidio dei neri mi fece venire in mente che il caso di O. J. era cominciato con il tentativo della difesa di dimostrare che O. J. aveva detto di sé una storia di maltrattamenti coniugali" (Smith 1996: 1). Dal momento che gli ascoltatori che avevano telefonato non avevano molto da dire al riguardo, Smith deduce che forse la razza è in grado di costituire un'identità collettiva, mentre la maschilità negli uomini in questo paese, è persino più difficile parlare di maschilità" (ivi). Se si è uomini bianchi con ogni probabilità è assai difficile parlare di razza o di maschilità, per non dire poi parlarne insieme. Ma ovviamente razza e maschilità, specie nel caso di O. J., non sono nettamente separabili come categorie. In realtà, si può quasi dire che il "confuso discorso" dell'ascol-

toro sulla cospirazione contro gli uomini neri costituisce un'analisi della razza di gran lunga più credibile dell'articolazione di razza e maschilità proposta da Smith. Per Smith, nel caso di O. J. il sistema di potere associato con la maschilità si scontra con il sistema di subordinazione derivante dal fatto di essere nero. Manca del tutto una discussione delle ingiustizie del sistema legale, del ruolo che hanno avuto nel processo classe sociale e demico, o della complicata storia delle relazioni tra maschi neri e donne bianche. Smith usa O. J. come riferimento ineludibile a un modello che vorrebbe rappresentare la coesistenza del potere e del suo contrario.

Mi sono soffermata su una critica all'introduzione di Smith a *Boys* perché il tono superficiale del suo saggio denota la mancanza di un reale interesse per le maschilità alternative e una riluttanza a pensare fino in fondo le complesse identificazioni che compongono le odierne relazioni di potere legate a genere, classe e razza. Nemmeno il libro che Smith introduce sembra avere molto da offrire ai nuovi dibattiti sulla maschilità e, fin dai primi saggi, trasporta rapidamente il lettore nel familiare territorio maschile di padri e figli. Il primo saggio, ad esempio, "A Buffalo, New York Story" narra la triste storia delle relazioni tra padre e figlio negli anni Cinquanta. In un momento memorabile della narrazione, Fred e papà sono sdraiati tranquillamente sul divano a guardare *Bonanza*, mentre mamma e sorellina fanno i piatti in cucina. Il ragazzino chiede al papà: "Perché i cartivi sono sempre così stupidi?", e il papà risponde ridendo: "Perché sono cattivi" (Smith 1996: 10). La storia prosegue descrivendo le prime occasioni di conflitto dell'innocente fanciullo con il razzismo dei parenti maschi e la sua terribile lotta contro il mal d'auto. Ci sono di sicuro un'infinità di cose importanti da dire sugli uomini e la maschilità nel patriarcato oltre alle dinamiche che intercorrono tra padre e figlio seduti a guardare *Bonanza* sul divano, eppure Smith e gli altri autori della raccolta scelgono di non dirle. Ad esempio, si potrebbero produrre etnografie delle forme di maschilità aggressive se non addirittura proutofasciste dei tifosi maschi⁸. Resta da fare molto

lavoro sulla socializzazione (o la mancata socializzazione) dei giovani maschi nella scuola secondaria, sugli uomini che maltrattano le partner (specie quando si tratta di ricchi maschi bianchi), sul nuovo sessismo incarnato dal "maschio sensibile", sugli uomini coinvolti nel fenomeno delle mogli per corrispondenza e nel turismo sessuale (compreso uno studio sulla maschilità gay bianca privilegiata). Ma, come si può immaginare, gli studi sulla maschilità maschile non hanno molto interesse a smontare i legami tra maschilità bianca e privilegio: si preoccupano se mai di descrivere le fragilità della socializzazione maschile, le fatiche della virilità e le paure derivanti dall'emancipazione femminile⁸.

Dal momento che ho criticato Smith per la sua evidente mancanza di interesse nel produrre maschilità alternative, lasciate che spieghi invece qual è il mio personale investimento su di esse. È importante per me riconoscere che *Maschilità femminile* rappresenta nel suo complesso un tentativo di rendere plausibile, credibile e reale la mia stessa maschilità anche se ne parlo soltanto nell'ultimo capitolo. Per gran parte della mia vita sono stata stigmatizzata da una maschilità che mi ha marcata come ambigua e illeggibile. Da piccola, come molti altri "maschiacci", sono stata scambiata per un maschiaccio, e nell'adolescenza, come molte altre ragazze mascoline, sono stata costritta ad assumere almeno una parvenza di kemtrinità. Le bambine di genere ambiguo sono continuamente soggette alla messa in discussione del loro genere; questa carenza di frintendimenti può però generare un nuovo riconoscimento: in altre parole, essere costantemente scambiate per maschi può contribuire nelle ragazze alla formazione di un'identità maschile. Solanto intorno ai venticinque anni sono riuscita a trovare un termine per la mia particolare configurazione di genere: butch. Nel capitolo conclusivo di *Maschilità femminile*, *Raging Bull* (Dyke) parlerò dei modi in cui le butch riescono ad affermare la loro maschilità a dispetto dei molteplici modi nei quali questa maschilità è messa in discussione, negata, minacciata e violata.

Il problema del bagno

Se tre decenni di teorizzazione femminista sul genere hanno sovvertito radicalmente l'idea che l'anatomia sia un destino, che il genere sia naturale e che maschile e femminile siano le sole opzioni di genere possibili, come mai continuano a vivere in un mondo che dà per scontato che chi non è maschio sia femmina, chi non è femmina sia maschio (e alle volte chi non è maschio non sia una persona)? In altre parole, se il genere è stato così profondamente denaturalizzato, perché non abbiamo ancora opzioni e categorie di genere multiple, e possibilità reali di identificazione e di rappresentazione non-maschili e non-femminili? In un certo senso, sono proprio la flessibilità e la fluidità attribuite al genere a consentire il predominio del binarismo. Infatti, dal momento che pochissime persone corrispondono esattamente ai parametri del maschile e del femminile stabiliti dalle diverse culture, il genere rimane impreciso e può essere riprodotto in molteplici modi attraverso un sistema saldamente binario. Nello stesso tempo, dal momento che le definizioni del maschile e del femminile hanno confini così elastici, in ogni spazio pubblico si troveranno pochissime persone che non siano leggibili nei termini dell'uno o dell'altro genere.

Downque essa appaia, l'ambiguità di genere è trasformata in devianza, in un "terzo sesso" o in una versione siccata del maschile o del femminile. Per fare solo un esempio, un certo numero di utenti di bagni pubblici femminili non si conforma pienamente a quelle che sono le aspettative sociali e culturali. Le donne di aspetto ambiguo sono spesso fermate e sottoposte a interrogatorio, in quanto si troverebbero nel bagno "sbagliato". Recentemente ho preso una coincidenza all'aeroporto O'Hare di Chicago per Minneapolis, dove stavo andando a tenere una conferenza. Mi sono diretta con passo deciso verso il bagno delle donne. Non ho fatto in tempo a entrare che qualcuno già bussava alla porta: "Apra, siemurzel". Ho capito immediatamente che cosa era successo. Ancora una volta ero

stata scambiata per un uomo e qualcuno aveva chiamato il servizio di sicurezza. Appena ho cominciato a parlare i due addetti alla sicurezza hanno capito il loro errore, hanno borbottato delle scuse e se ne sono andati. Al ritorno dallo stesso viaggio, all'aeroporto di Denver, si è ripulita esattamente la stessa cosa. Non c'è bisogno di dire che la regolazione dei confini di genere nei bagni si intensifica negli spazi aeroportuali, dove le persone letteralmente – attraversano spazio e tempo e perciò si richiede loro di confermare la stabilità di alcuni confini (quelli di genere) proprio mentre ne attraversano altri (quelli nazionali). Ad ogni modo, nella vita di molte donne androgyne o mascholine la messa in discussione del proprio genere nel bagno delle donne è un'esperienza ricorrente; di fatto è così frequente che una si chiede se la categoria "donna", laddove è usata per designare funzioni legate alla sfera pubblica, non sia del tutto obsoleta¹¹.

Non è un caso dunque che i luoghi di passaggio si trovino in zone di intensa sorveglianza e osservazione. Ma il presidio di genere nei bagni aeroportuali non è che una versione potenziata di un più ampio "problema del bagno". Per alcune donne di genere ambiguo è relativamente facile "dimostrare" il loro diritto all'uso del bagno femminile rivelando qualche tratto di genere distintivo (la voce, il seno) che induca il presidio alla ritirata. Per altre (ad esempio persone con un timbro di voce basso, peli sul viso o prive di seni) è piuttosto difficile giustificare la propria presenza nel bagno delle donne; tanto che esse possono avere la tendenza a usare il bagno degli uomini dove la sorveglianza è senz'altro meno intensa. In questi incidenti la persona di genere ambiguo appare prima come non-donna ("Lei è nel bagno sbagliato?") e poi come qualcosa di ancora più spaventoso, cioè non-uomo ("No, non lo sono", detto da una voce ricoposabilmente non maschile). Non-uomo e non-donna, l'utente di genere ambiguo non è nemmeno androgina o *in-between*: è una deviante di genere.

Per molte devianti di genere la nozione di *passing* è poco utile¹². Il *passing* presuppone un soggetto che indossi i panni di un altro. Se in una mascherata di genere perfettamente riuscita

In certi momenti il *passing* se riuscito può dare luogo a qualcosa di coerente e di prossimo all'identità: la persona che "passa per" si è "trasformata in". Ma che succede nel caso di una persona biologicamente femmina che si presenta come burch, passa per maschio in alcune circostanze ed è letta come burch in altre, e non considera se stessa una donna pur mantenendo una certa distanza dalla categoria "uomo"? Per un tale soggetto l'identità può essere meglio descritta come un processo caratterizzato da siti multipli di deviance e di essere. Per comprendere questo processo però è necessario qualcosa di più di una cartografia dei passaggi di natura fisica e psichica tra maschile e femminile e tra queer e etero; dobbiamo pensare in termini di geometrie frattali di genere. Inoltre, come sostengo nella mia analisi della stone burch nel capitolo 4, quando si analizzano le sessualità nel contesto delle definizioni di genere, vengono alla luce identificazioni e correlazioni tra sessualità, genere e corpo molto diverse. La stone burch, declinandosi come sessuata al femminile, non-femmina e sessualmente innocente, complica l'idea che le lesbiche condividano pratiche sessuali femminili, che le donne condividano desideri sessuali femminili, e persino che le donne mascholine diano lo stesso significato alle proprie maschilità individuali.

Forrei ora concentrarmi su ciò che ho chiamato il "problema del bagno" perché credo che esso dimostri molto chiaramente che il binarismo di genere è vivo e veglia, a dispetto delle voci che lo danno per morto. Non solo: le donne la cui femminilità è conforme alla norma non hanno idea dell'esistenza di questo problema e pretendono di non sapere nulla delle peripezie che attendono la burch in un bagno pubblico. La letteratura queer, tuttavia, è disseminata di riferimenti al problema del bagno, tanto che lo si potrebbe chiamare senza esagerazione un topos fondamentale delle storie burch. In *Stone Butch Blues*, ad esempio, Leslie Fehrbach illustra efficacemente la portata del problema del bagno. In questa storia autobiografica l'operato/a Jess Goldberg narra diversi episodi in cui ha dovuto decidere se fosse o no il caso di usare il bagno delle

donne. Uscita per fare spese con alcune drag queen, Jess dice a Peachess: "devo andare in bagno. Vorrei poter aspettare, ma non ce la faccio". Jess respira a fondo ed entra nel bagno delle donne:

Due donne si rinfrescavano il trucco di fronte allo specchio. Una lanciò un'occhiata all'amica e finì di mettersi il rossetto. "È un uomo o una donna?" le chiese, mentre passavo.

L'altra si girò verso di me: "Questo è il bagno delle donne" mi infermò.

"Lo so". Chiusi a chiave la porta del gabinetto dietro di me. La key risata mi penetrò nelle ossa.

"Ma in realtà non si sa se quella è un uomo" una disse all'altra. "Potremmo chiamare la sicurezza e contatarla."

Tirai lo sciagoroso e ammassai con la certezza. Magari era solo una minaccia a vuoto, o magari volevano davvero chiamare la sicurezza. Mi affrettai a uscire dal bagno appena sentii che se ne andavano (Ferberg 1993: 59; trad. it. 79).

Per Jess il bagno rappresenta uno dei limiti della sua possibilità di circolazione nello spazio pubblico. Il corpo, con le sue necessità fisiche, impone un limite al tentativo di Jess di funzionare normalmente a livello sociale nonostante la sua evidente non conformità di genere. Le donne presenti nel bagno sono ostili piuttosto che spaventate; esse si fanno gioco di Jess mettendo in dubbio il suo diritto di usare il bagno e minacciando di chiamare la sicurezza. A detta di Jess: "non si sarebbero mai prese gioco così di un uomo". Se le donne fossero state davvero preoccupate per la propria incolumità non si sarebbero divertite alle spalle dell'intrusa e non avrebbero perso tempo a chiamare la sicurezza. Il loro tono disinvolto dimostra che sanno bene che Jess è una donna una vogliono punirla per il suo aspetto inappropriato.

Anche *Ybrazz* *It to the River*, una raccolta di racconti sulle barche di Nice Rodriguez, scrittrice filippina-canadese, affronta il problema del bagno. In "Liverly Full Moon" Rodriguez racconta la storia d'amore tra un'artista barche di autobus, di no-

me Remedios, e Juanita, una ex-suora. Remedios "ha braccia e spalle muscolose" e la sua "presenza fisica spaventa chiunque abbia la minima intenzione di non pagare il biglietto" (Rodriguez 1993: 25-26). L'intraprendente Remedios flirta con Juanita finché questa acconsente ad andare al cinema con lei. Per andare all'appuntamento Remedios si veste di tutto punto e si appiattisce il seno applicando corrotti sui capezzoli: "Aveva comprato una camicia bianca a Divisoria apposta per questo appuntamento. (Ma era preoccupata che la stoffa fosse troppo sottile e trasparente e che la passione di Juanita svanisse nel vedere i suoi capezzoli sporgere come dadi)" (33). Remedios si riveva all'appuntamento con i suoi "jeans ben stirati", il seno appiattito e persino il taglio delle unghie da uomo. Tuttavia Remedios, nella sua migliore tenuta da barche, deve essere molto calma quando si muove nello spazio pubblico. Dopo il cinema, mentre Juanita fa un salto al bagno delle donne, Remedios la aspetta fuori:

Aveva uno strano timore dei bagni delle donne. Avrebbe voluto che per le queer come lei ci fosse da qualche parte un altro bagno tra quello degli uomini e quello delle donne. Il più delle volte rattriceva la pipa - alle volte anche per mezza giornata - finché non trovava un bagno le cui frequentatrici la conoscessero. Le sconosciute la trattavano con ostilità, specialmente le donne anziane che la ispezionavano dalla testa ai piedi (40-41).

In un'altra occasione Remedios narra di essere stata cacciata dal bagno delle donne e malmenata da un barche. Il problema del bagno limita severamente la possibilità di Remedios e di Jess di muoversi nello spazio pubblico e le espone alla violenza fisica per avere violato una delle regole fondamentali del genere: la leggibilità immediata. In seguito all'episodio col barche, il padre di Remedios le consiglia di essere più prudente; Rodriguez scrive: "ella comprese che essere prudente significava ancheggiare e ostentare le tette quando entrava in un bagno per donne" (30). Se utilizziamo il paradigma del bagno come

una limite per l'identificazione di genere, possiamo misurare la distanza tra il sistema di genere binario e i generi reali. L'eccezione "lei è nel bagno sbagliato" dice in realtà due cose. Il primo luogo afferma che il genere di quella persona è in evidente contrasto con il suo sesso (la sua manifesta maschilità è in contrasto con la sua presunta femminilità biologica): in secondo luogo suggerisce che i bagni "mono-genero" sono destinati solo a coloro che ricorrono in modo evidente nell'una o nell'altra categoria (maschio/femminile). Abbiamo bisogno o di bagni ad accesso libero, bagni multi-genero, oppure di parametri più ampi per l'identificazione di genere. Il bagno, così come lo conosciamo, rappresenta lo splicitamento dell'edificio di genere nel ventesimo secolo. La frequenza con la quale le "donne" devianti di genere sono scambiate per uomini nei bagni pubblici fa anche pensare che un cospicuo numero di donne di aspetto femminile si dedichi alla sorveglianza delle donne mascoline. Qualcosa di molto diverso accade, ovviamente, nei bagni degli uomini, dove lo spazio diventa più frequentemente una zona di *crossing* sessuale anziché un luogo di repressione del genere. Lee Edelman, in un saggio sull'intercommissione tra nazionalismo e sessualità, sostiene che "il bagno degli uomini, istituzionalmente, è un luogo nel quale le storie del pubblico e del privato si ibridano con una carica psichica del tutto particolare" (Edelman 1994: 158). In altre parole, il bagno degli uomini costituisce sia un'architettura di sorveglianza che una stimolazione del desiderio, uno spazio di interazione omosociale ma anche omopervertita.

Perciò mentre i bagni degli uomini tendono a funzionare come spazi ad alta intensità erotica nei quali le interazioni sessuali sono insieme incoraggiate e punite, i bagni delle donne funzionano come luoghi di rafforzamento della conformità di genere. La segregazione di genere nei bagni continua ad essere necessaria per proteggere le donne dalle aggressioni maschili, ma riproduce anche la vecchia associazione tra pubblico e privato da una parte e maschile e femminile dall'altra. Il bagno è uno spazio domestico fuori casa che rappresenta l'ordine domestico o una sua parodia, nel mondo esterno. Di conseguenza, il bagno

delle donne diviene il santuario di una femminilità potenziata, la "stanza delle ragazze" nella quale ci si ritira per incipriarsi il naso o sistemarsi i capelli. Il bagno degli uomini funziona invece come estensione della natura pubblica della maschilità: esso è, alla lettera, non domestico, anche se i nomi dati nella lingua inglese alla sua funzione sessuale — *cutage* o *testroom* — implicano una parodia della sfera domestica. I codici dominanti nel bagno delle donne sono primariamente quelli di genere, mentre nel bagno degli uomini sono quelli sessuali. Opponendo sesso pubblico a generi privato, sessualizzazione esplicita a repressione discreta, i bagni extra-domestici assumono le funzioni di una fabbrica dei generi.

Marjorie Garber commenta la liminalità del bagno in un capitolo del suo libro *Westward Avenue* sui pericoli e i privilegi del travestimento. Garber discute i modi in cui le pratiche del *passing* e del travestimento differiscono per uomini e donne che si identificano con il genere opposto, e osserva che il bagno è una potenziale Waterloo sia per i travestiti e i transessuali (TM) che per le MTF. Per gli TM il bagno degli uomini rappresenta il test più difficile della loro capacità di "passare" e nella comunità LTM circola una gran quantità di consigli su come passare inosservati negli spazi per soli uomini¹². Garber osserva che "la paranoia di essere scoperte nel peggior luogo possibile — probabilmente inseparabile dal piacere di 'passare' proprio in quel luogo — dipende in parte dal binarismo culturale e dall'idea che le categorie di genere siano abbastanza semplici da permettere alla gente di auto descriversi nell'uno o nell'altro dei due bagni senza bisogno di darne una lettura decostruttiva" (Garber 1982: 47). A questo punto è importante sottolineare (se non altro perché Garber non lo fa) che i pericoli che minacciano gli TM che "passano" nel bagno degli uomini sono molto diversi dai rischi corsi dalle MTF nei bagni femminili. Da un lato, per l'TM è assai meno probabile essere osservato con attenzione nel bagno degli uomini, dato che per ovvie ragioni gli uomini non sono vigili quanto le donne nei confronti degli intrusi. Dall'altro, scoperto, l'TM può trovarsi di fronte a varie reazioni di pan-

co da parte degli uomini e può ragionevolmente temere rispose violente. Al confronto, l'MTF sarà osservata più attentamente nel bagno delle donne ma forse meno esposta a una punizione se scoperta. Le incursioni in territorio maschile degli lTM avvengono sotto la spada di Damocle della violenza. È perciò importante rendersi conto che il "problema del bagno" è assai più che un'occupazione occasionale della macchina di genere: esso rappresenta invece l'imposizione violenta dell'attuale sistema di genere.

La lettura proposta da Garber dei pericoli insiti nell'uso dei bagni sia per gli lTM che per le MTF consegue dalla sua analisi di ciò che Lacan chiama "segregazione urinaria". Lacan usa questo termine per descrivere le relazioni tra identità e significante e utilizza le insegne posizionate sulle porte dei bagni maschili e femminili come prova del fatto che nella produzione della differenza sessuale si dà priorità al significante su ciò che esso significa: in termini più semplici, la dominazione conferisce anziché rifiutare — il significato (cfr. Lacan 1977: 151). Allo stesso modo il sistema della segregazione urinaria crea e fa funzionare le categorie "uomo" e "donna". Solo in apparenza i simboli usati nei bagni funzionano come convalida di distinzioni preesistenti; in realtà essi producono processi di identificazione nell'ambito delle categorie così costruite. Garber imposta il suo ragionamento sulla nozione di "segregazione urinaria" perché quest'ultima è utile a descrivere i processi di binarismo culturale nella produzione di genere: per Garber i travestiti e i transessuali destabilizzano questo sistema perché oppongono resistenza alla traduzione letterale delle insegne "uomini" e "donne". Garber utilizza le figure del travestito e del transessuale per mettere in evidenza le problematicità e i vuoti del sistema di genere binario: in quanto intrusi, travestiti e transessuali creano un terzo spazio di possibilità nel quale tutti i binarismi diventano instabili. Storicamente, come ogni tentativo di destabilizzare un binarismo tramite la produzione di un terzo termine, anche il terzo spazio di Garber tende a stabilizzare gli altri due. In *Transcarnations and Symbiosis*, anche Lee Edelman ricorre al concetto lacaniano di segregazione urinaria,

ma Edelman usa la teoria di Lacan per smascherare la parola eterosessuale "di fronte alle potenziali iscrizioni del desiderio omosessuale e alla possibilità di sapere o di riconoscere ciò che costituisce la 'differenza omosessuale'" (Edelman 1994: 160). Mentre per Garber è il travestito che determina l'instabilità dei significanti "uomini" e "donne", per Edelman il punto di instabilità è rappresentato non dal *passing* del transessuale ma da quello dell'omosessuale.

L'interessante segnalare che tanto Garber quanto Edelman scelgono il bagno degli uomini come il luogo di produzione di queste performance destabilizzanti. Ma, come ho sottolineato prima, concentrandosi esclusivamente sul bagno degli uomini si trascura una scena molto più complessa: quella del bagno delle donne. A proposito della segregazione urinaria Garber scrive: "per travestiti e transessuali il problema del 'bagno degli uomini' significa davvero sfidare il modo in cui viene interpretato il binarismo culturale di genere" (Garber 1992: 14). Garber elenca alcuni esempi dei pericoli legati alla segregazione urinaria tratti dal cinema e analizza scene di *Tootsie* (1982), *Cabaret* (1972) e *The Female Persuasion* *Ragansart* (1975). Si tratta di esempi abbastanza strani di ciò che Garber chiama "il problema del bagno degli uomini", se non altro perché almeno uno di essi (*Tootsie*) riguarda la sorveglianza di genere nei bagni delle donne. Inoltre l'analisi di Garber suggerisce la presenza di un severo controllo di genere nel bagno degli uomini: il bagno delle donne sarebbe invece uno spazio assai più tollerante. Garber osserva: "l'urinale appare in molti film recenti come il simbolo della 'differenza primordiale' — o di una sfumata indifferenza" (ibidem). Ovviamente a questo punto Garber traccia un parallelo tra le convenzioni dell'attribuzione di genere nelle quali il pene costituisce la "differenza" primordiale, senza però andare oltre questa prevedibile descrizione della differenza di genere e trascurando la differenza principale tra il presidio di genere nel bagno degli uomini e in quello delle donne. Nel bagno delle donne non è soltanto l'MTF che è sottoposto a osservazione, ma *forse* le donne di genere ambiguo, mentre nel bagno degli uomini

è difficile che gli uomini biologici siano considerati fuori luogo. Garber insiste sull'esistenza di un "terzo spazio di possibilità" occupato dal travestito, ma questa insistenza occlude la possibilità che possa esistere un quarto spazio, o anche un quinto, un sesto o persino un centesimo spazio oltre il binarismo di genere. Il "problema del bagno delle donne", al contrario del "problema del bagno maschile", denota l'esistenza di una molteplicità di presentazioni di genere anche all'interno della — supposta stabile — categoria "donna". A che genere appartengono dunque le centinaia di femmine biologiche che sono costantemente lette come non femmine nel bagno delle donne? E dal momento che le donne che non superano il test del bagno sono così numerose, come mai non abbiano ancora cominciato a enumerare e a nominare questi generi emergenti? Si potrebbe rispondere a questa domanda in due modi: da un lato non nominiamo e non notiamo i nuovi generi perché come società restiamo fedeli al sistema di genere binario. Dall'altro, si potrebbe anche dire che l'incapacità delle categorie "maschio" e "femmina" di esaurire il campo della variazione di genere ne assicura comunque il predominio. Le categorie del maschile e del femminile derivano il loro potere e la loro diffusione proprio dalla loro incompiutezza, cioè dal fatto che virtualmente nessuno rientra perfettamente nelle definizioni di "maschio" e "femmina". Vale a dire, proprio la flessibilità ed elasticità dei termini "uomo" e "donna" ne assicura la longevità. Per verificare basta guardarsi intorno in un qualsiasi spazio pubblico e notare come siano poche le persone che offrono una rappresentazione canonica del genere — e come siano altrettanto poche le persone del tutto illeggibili in termini di genere o completamente ambigue. In un episodio di *Saturday Night's Live* un personaggio chiamato "It's Pat" traduce in forma drammatica l'insistenza ad attribuire un genere persino ai personaggi più inalcitrabili. Il personaggio di "It's Pat" faceva ridere proprio perché riusciva a opporre una resistenza sistematica alla fissità di genere — il partner di Pat aveva un nome neutro, e tutto ciò che Pat diceva o faceva era formulato in modo da poter essere letto in entrambi i sensi. Certo, l'engoma rappresentato

da Pat avrebbe potuto essere facilmente risolto: i suoi colleghi avrebbero potuto semplicemente chiedere a Pat di quale genere lui/lei fosse o preferisse essere considerato/a. Questo mio studio sulla mascolinità femminile intende produrre più di due risposte a questa domanda e propone il concetto di "preferenza di genere" in opposizione al binarismo prescrittivo di genere. La proposizione umana per le classificazioni incredibilmente dettagliate è dimostrata in molti campi; perché allora ci accontentiamo di questa scarsità di categorie quando si tratta di genere? Un sistema di preferenze di genere ne consentirebbe la neutralità fino al momento in cui il bambino o il giovane adulto fosse pronto ad annunciarlo. Anche se non si vuole rinunciare al sistema di genere binario, ci sono comunque altri modi per rendere il genere opzionale — le persone potrebbero fare *coming out* riguardo al proprio genere così come lo fanno per il proprio orientamento sessuale. La cosa da sottolineare è che ci sono molti modi di de-patologizzare la varianza di genere e di rendere conto dei molti generi che già produciamo e sosteniamo. Infine, come ho suggerito commentando il discorso di Garber sul travestimento, la "terzietà" contribuirebbe soltanto a stabilizzare il sistema binario e per di più tende a omogeneizzare tutte le diverse identità di genere sotto l'etichetta "altro".

Nella nostra società è sorprendentemente facile non avere l'aspetto di una donna. È relativamente difficile, al contrario, non avere l'aspetto di un uomo: i pericoli che corrono gli uomini che non si adeguano alle aspettative di genere sono diversi da quelli che corrono le donne. A meno che non siano debbemente tentano di passare per donne, gli uomini "passano" quasi sempre inosservati nei bagni. Nasce spontanea la domanda: che cosa rende la femminilità così indeterminata e la mascolinità così precisa? O, per porre la domanda da un'altra prospettiva, perché la femminilità si può impersonare e inscenare facilmente mentre la mascolinità sembra impervia all'imitazione? Naturalmente una simile formulazione non regge e si rovescia rapidamente nel suo opposto: come mai nel bagno delle donne le donne mascoline si scontrano così rapidamente con i limiti

della femminilità, mentre i limiti della maschilità nel bagno degli uomini appaiono così classici?

Potremmo affrontare questi problemi riflettendo sugli effetti sociali e culturali della tipizzazione inversa di genere. In altre parole, quali sono le implicazioni della femminilità maschile e della maschilità femminile? Si potrebbe pensare che il minimo accenno di femminilità sia in grado di contaminare e indebolire il potere sociale dei maschi e che, per converso, tutte le forme di maschilità producano nelle donne un elevamento di status. L'esempio del bagno femminile basta a dimostrare che tutto ciò è ben lungi dal vero. Se poi consideriamo alcuni esempi di maschilità femminile che riscuotono il consenso popolare, come la Linda Hamilton tirata a lucido di *Terminator 2* (1991) o l'antica Sigourney Weaver di *Alien*, non è difficile accorgersi che ciò che rende innocue queste performance di maschilità femminile è la loro indubitabile eterosessualità. In realtà, in *Alien Resurrection* (1997) Sigourney Weaver unisce al corpo muscoloso un atteggiamento vagamente galante nei confronti della co-protagonista, Winona Ryder, e questo basta a rendere la sua maschilità più pericolosa e, di fatto, "aliena". In altre parole, ogni volta che la maschilità femminile si accompagna a un'identità vagamente queer è molto meno probabile che essa riscuota consenso. Dal momento che la maschilità femminile sembra costituire una minaccia soprattutto quando si unisce al desiderio lesbico, nel mio libro mi concentrerò sulla maschilità femminile queer e non prenderò quasi mai in esame la maschilità femminile eterosessuale. Non ho dubbi che la maschilità femminile eterosessuale ponga dei problemi specifici alla norma di genere, ma spesso essa rappresenta un grado accettabile di maschilità se confrontata alla maschilità eccessiva della lesbica. È importante, quando si riflette sulle variazioni di genere quali la femminilità maschile e la maschilità femminile, non creare semplicemente un altro binarismo nel quale maschilità significhi sempre potere: nei modelli alternativi delle variazioni di genere la maschilità femminile non è semplicemente l'opposto della femminilità femminile, e non è nemmeno una versione della maschilità

maschile. Piuttosto, come vedremo in alcune delle opere d'arte e delle performance che analizzerò in seguito, molto spesso l'assimilazione scandalosa tra "donna" e "maschilità" produce risultati largamente imprevedibili.

Le maschilità minoritarie e l'arte del genere

Le maschilità e le femminilità minoritarie destabilizzano il sistema di genere binario in diversi ambiti. Come hanno osservato molte critiche femministe e antirazziste, la femminilità e la maschilità hanno un significato normativo all'interno e attraverso i corpi bianchi eterosessuali di classe media¹⁴. I film di artisti di colore che sovvertono questo codice rappresentativo — come *Looking for Langston* (1988) di Isaac Julien e *Tongues Untied* (1989) di Marlon Riggs — possono decostruire la relazione gerarchica tra sessualità dominanti e minoritarie, se non addirittura riorganizzare la maschilità stessa. Un famoso e recente esempio cinematografico rappresenta l'emergere di una maschilità minoritaria contro il regime scopico della razza-izzazione, permettendoci così di osservare l'inseccarsi della produzione di stereotipi con la loro riappropriazione. In *Set It Off*, un film su quattro donne nere che si danno al crimine come reazione a una intollerabile ingiustizia sociale e alle violenze personalmente subite, la rapper Queen Latifah interpreta quella che potremmo chiamare una "bitch in the hood"¹⁵. Il personaggio interpretato da Latifah, Cleopatra Simms (Cleo) è una criminale butch, una hulla dura e vociferante con atteggiamenti da camionista e una graziosa fidanzata. La rappresentazione data da Cleo della maschilità femminile nera sta al gioco degli stereotipi che rappresentano le donne nere come meno femminili rispetto al mito normativo della femminilità bianca, e insieme sposa completamente i termini dello stereotipo sessuato. Se nell'immaginario collettivo la razza nera in generale è associata a una maschilità eccessiva e addirittura violenta, nella parte di Cleo Latifah sfruttata con successo questa associazione

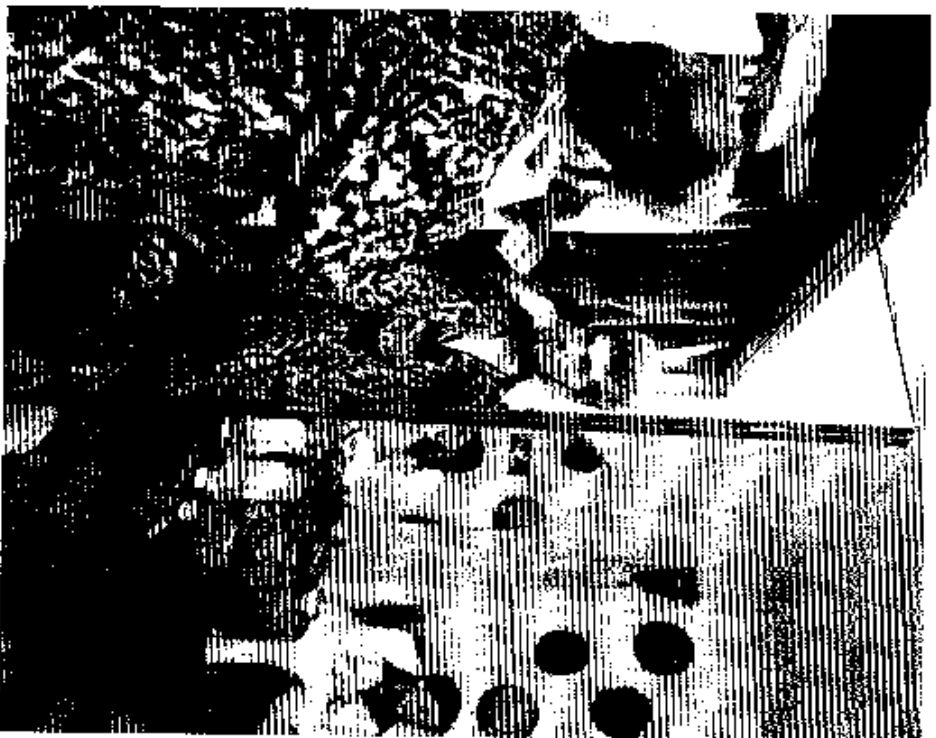


Fig. 1: *Mo B. Dick* di Del LaGrèce Volcano, New York 1997. © Del LaGrèce Volcano. Tutti i diritti riservati.

ne. Infatti, essa stessa una rapper, si ispira alle movenze iper-maschili dei rapper neri per meglio definire il suo personaggio e rendere ancora più intensamente visibile tutto ciò che è insieme attraente e pericoloso nella performance maschile di un *boy in the hood*⁵.

Ulteriore messa in discussione del regime di genere dominante viene dall'arte e dalle performance queer butch, quasi spettacolari di drag king, ruoli teatrali butch e performance artistiche che rappresentano la devianza di genere. Ad esempio - come vedremo nel capitolo 7 - nell'ambito delle performance dei drag king, star come Elvis Henselvis e Mo B. Dick sovvertono la maschilità dominante facendo la parodia del super-divo e trasformando le modalità convenzionali del scossismo e della misoginia in divertenti sketch comici. Nella parte di Mo B. Dick, la drag king Maureen Fischer propone una riuscita parodia della maschilità che ne impersona l'aspetto più innaturale e stultiano: il sessismo. Proclamando al pubblico la sua eterosessualità, la sua paura dei "frocì" e il suo desiderio per le "belle fiche", Mo B. Dick letteralmente trasuda misoginia. La sua abile manipolazione di una maschilità farsesca getta luce non soltanto sull'aspetto performativo della maschilità ma anche sulle implicazioni ideologiche della non-performatività. In altre parole, smascherando il carattere artificioso e teatrale delle morbose attenzioni maschili nei confronti delle donne, Mo B. Dick interrompe e ostracola la costruzione sociale della misoginia come un aspetto del naturale ordine delle cose.

In un tipo leggermente diverso di teatro butch, la performance queer intitolata *You're Just Like My Father* (1995), Peggy Shaw rappresenta la maschilità femminile in una audace messa in scena che riconfigura le dinamiche familiari che vertono intorno a una ragazza butch negli anni Cinquanta. La maschilità di Shaw è qui incontestabilmente parte del suo lesbismo, anziché una forma di drag o un'imitazione maschile. Shaw si situa come al marito di sua madre, al padre e ai fratelli delle sue amanti, e costruisce la propria maschilità rielaborando e perfezionando le maschilità che osserva intorno a sé. Shaw si muove

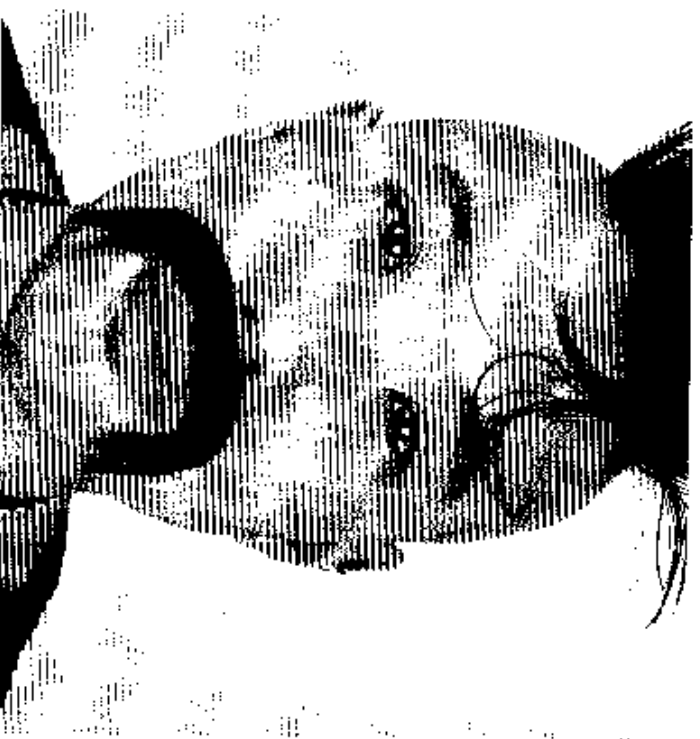


Fig. 2. *Opie*, dalla serie *Being and Having*, di Catherine Opie, 1991, per gentile concessione di Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.

con facilità tra vari personaggi: è lottatore, cantante, soldato, capofamiglia, innamorato, patriarca. Non la mistero di essere una persona con un corpo biologicamente femminile che occupa e interpreta agevolmente questi ruoli, ciascuno dei quali è parte della sua identità di genere. Per giocare con una varietà di identificazioni maschili Shaw non è costretta a trasformarsi in suo padre o a diventare maschio; lei è già "come" suo padre, e la maschilità sua e del padre esistono su piani paralleli.

La possibilità di dare corpo a forme di maschilità femminile non è limitata alla sfera cinematografica e teatrale. Nel lavoro fotografico di artisti come Catherine Opie e Del LaGrace Vol-

cano possiamo osservare trasformazioni clichee o persino impressionanti del corpo femminile in corpo maschile. I suntuosi ritratti fotografici di soggetti appartenenti alle comunità lesbiche, transgender e S/M eseguiti da Catherine Opie presentano una particolare versione della maschilità femminile. In uno dei suoi primi progetti, dal titolo *Being and Having*, Opie crea una serie di ritratti che rappresentano visi con barba e baffi incorniciati su sconcertanti sfondi gialli. In questi ritratti la macchina fotografica si avvicina molto al soggetto, spesso tagliando la parte superiore della testa, e porta la spettatrice a diretto contatto con un viso che, a dispetto della vicinanza, rimane stranamente illeggibile. Il primo piano articola ciò che viene percepito come un'intimità tra il soggetto e l'artista - un'intimità, per di più, inaccessibile alla spettatrice. La persona che guarda la fotografia è posizionata simultaneamente come voyeur, come immagine speculare e come partecipante, ma in ultima analisi si sente presa tra gli sguardi, tra l'essere e l'avere.

Molto spesso la macchina fotografica si avvicina al viso del soggetto abbastanza da rivelare l'artificialità dei peli applicati sul viso; in altri ritratti l'attrava barba e baffi sembrano reali e si trasformano in un trucco visivo che induce la spettatrice a chiedersi se quello che sta guardando è un viso maschile o femminile. Si tratta di un trucco perché le immagini di Opie si collocano spesso ben al di là del binarismo di genere; ogni ritratto aggiunge una nuova dimensione di genere non assimilabile entro i confini delle categorie "uomo" e "donna". Un critico ha commentato che la complessità del lavoro di Opie si fonda sulle "operazioni che hanno luogo quasi inconsciamente nel momento in cui l'osservatore stabilisce se sta guardando un uomo o una donna" (Pajel 1994: 45). Ad ogni modo, se consideriamo il lavoro di Opie nel più ampio contesto della produzione di maschilità femminile, il punto importante non è l'ambiguità di genere. Di fatto questi ritratti non sono ambigui: sono immagini molto leggibili di maschilità femminile nelle quali, per usare le parole di Opie, i soggetti travestiti portano la loro performance "sui nella camera da letto che nello spazio pubblico. Lisse so

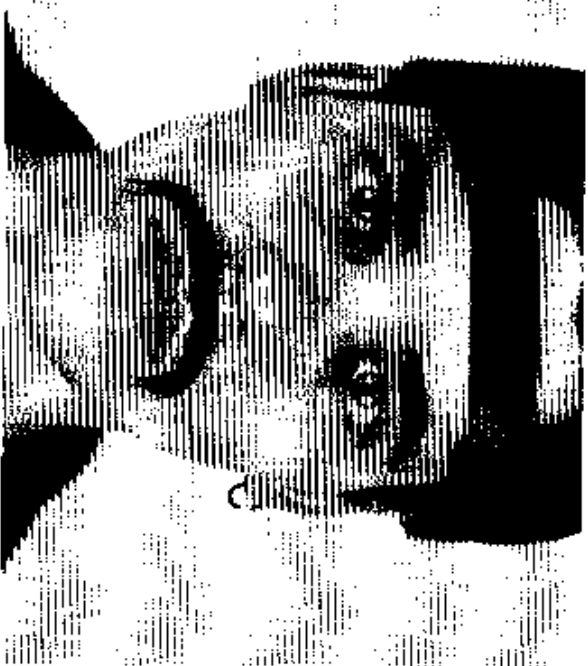


Fig. 3: *Walter*, dalla serie *Being and Having*, di Catherine Opie, 1991, per gentile concessione di Regen Projects, Los Angeles. © Catherine Opie.

no, suppongo, esibizioniste, e la loro subcultura è diventata uno spettacolo offerto al pubblico»¹².

Le immagini create da Opie di lesbiche e uomini transgender con barbe, piercing e tatuaggi erano un'estetica delle maschilità alternative e minoritarie di grande impatto. Sebbene, avendo come soggetti quelli che un tempo si sarebbero chiamati scherzi della natura, fenomeni da baraccone e disadattati sociali, le opere di Opie siano spesso messe a confronto con quelle di Diane Arbus, Opie stessa nega energicamente una tale equiparazione e afferma: «cerco di presentare le persone con estrema dignità. Probabilmente la gente li squadrerà sempre da capo a piedi, ma io cerco di fare in modo che i ritratti squadrino a loro volta chi li guarda. Tutta la relazione si basa su questo. Non è come Diane Arbus o cose di quel genere. Alcuni dei miei

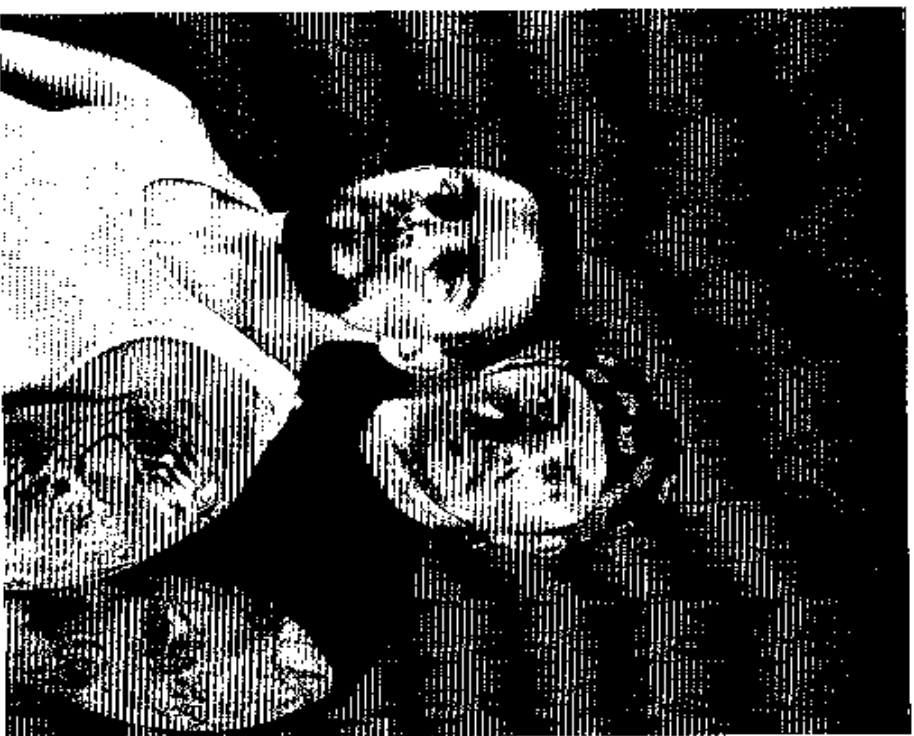


Fig. 4: *Mike and Steve*, di Catherine Opie, 1993, per gentile concessione di Regen Projects, Los Angeles. © Catherine Opie.

ritratti sono molto tristi, hanno questo sguardo distante, però non sono mai patetici» (Opie 1996: 29). L'affermazione di Opie che i suoi ritratti «squadrano» chi li guarda crea un'interessante dinamica di potere tra fotografa e soggetto da una parte e tra immagine e spettatore dall'altra. Nei ritratti di Opie il potere

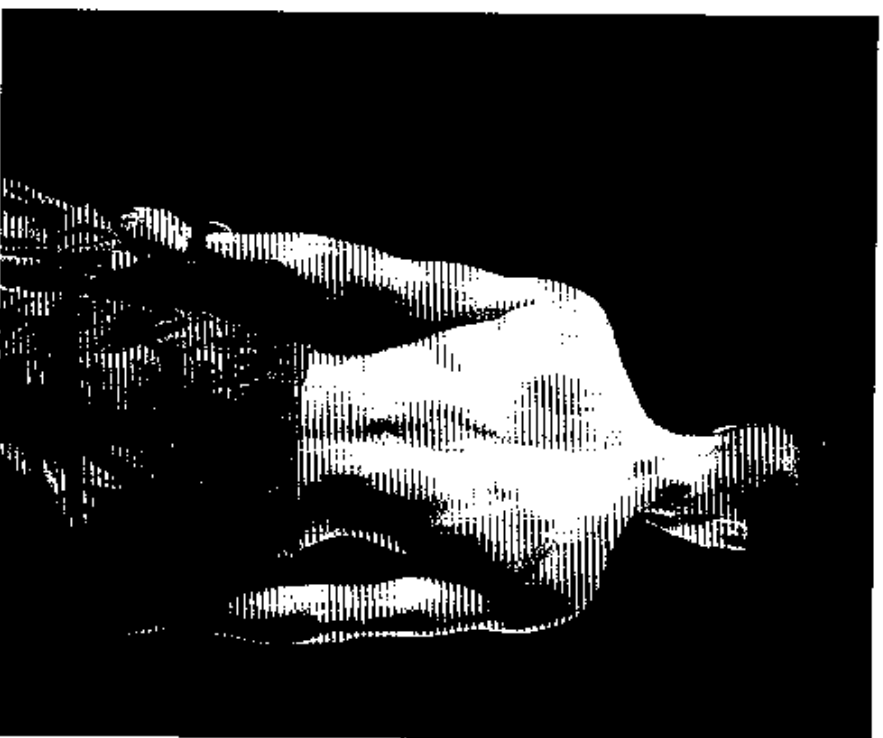


Fig. 5: *Jax Back II*, di Del LaGrace Volcano, New York, 1997, per gentile concessione dell'autore.

dello sguardo risiede scupto e letteralmente nell'immagine: questa ininterrotta restituzione dello sguardo destabilizza nella spettatrice il senso della sua stessa coerenza di genere e persino della sua identità e davvero riproduce – inverendone la direzione – gli sguardi ostili che il soggetto ritratto probabilmente deve affrontare ogni giorno per strada. Una recessione della



Fig. 6: *Jax Revisited*, Londra, 1992, per gentile concessione dell'autore.

mosura di Opie del 1994, *Portraits*, commenta che l'isolamento dei soggetti contro le cornici stilizzate delle fotografiche, con i loro sfondi di colore brillante, li trasforma in "segni astratti" e permette agli spettatori di assumere il ruolo del voyeur (Colben 1994: 98). Ma un tale giudizio evita di misurarsi con l'effetto disorientante di questi ritratti – i soggetti appaiono assolutamente maestosi nel loro opulenti scanni e la loro colorata mostra di

tatuaggi e piercing li consacra alla gloria fotografica. Lo sguardo dello spettatore è obbligato ad ammirarli e ad apprezzarli anziché rimanere semplicemente oggettivante e voyeuristico. I tatuaggi, i piercing e le modificazioni corporee che contraddistinguono i modelli di Opie divergono nei suoi ritratti molto più che i significanti di un qualche status da reiterate sociali. Quali che siano i corpi che ci troviamo davanti – corpi di uomini transgender, allertati dagli ormoni e dalla chirurgia, o corpi dalla pelle tatuata, segnati da piercing e creatrici di lesbiche burch – ciò che vediamo sono corpi che mostrano apertamente le proprie identificazioni stratificate e multiple.

Anche le immagini di corpi di genere ambiguo di Del LaGrace Volcano ricentrano nella tradizione del ritratto stilizzato resa famosa da Mapplethorpe. Spesso però nelle fotografie di Del LaGrace l'ambiguità dei corpi è definita da un'attività collegata a un insieme di pratiche sessuali. Le due fotografie spesso ritraggono due o più corpi in interazione, e il genere è rappresentato come un complesso insieme di negoziazioni tra corpi, identità e desiderio. In *Triad* (1992) tre corpi femminili depilati e calvi sono intrecciati in un abbraccio a tre. Il pallore dei corpi e la loro pelle liscia e glabra creano un effetto duro e marmoreo; trasformando la pelle in pietra, degradando la tradizionale morbidezza della femminilità. Del LaGrace spesso conferisce ai suoi soggetti un trattamento quasi mitico e, come Opie, pur esponendo i corpi allo sguardo degli spettatori, conferisce loro dignità, potere e bellezza. Nelle fotografie di corpi burch di Del LaGrace è l'immaginario erotico gay a fornire il contesto per una spontanea e inconsapevole maschilità femminile. In *Jack Back II* (1994) vediamo un marinaio che ci volta le spalle. Il marinaio indossa pantaloni della Marina e un cappello bianco e ha una mano infilata nella cintura. La parte posteriore della testa è rasata e le spalle sono larghe e virili. Questa immagine potrebbe essere confusa con quella di Paul Cadmus o con *Quevedo* di Passbinder, o un qualsiasi altro esempio classico di immagini omosessuali gay. Tuttavia, nel contesto dell'intero lavoro di LaGrace, la schiena è riconoscibile come appartenente a Jack, una

bella burch atletica e muscolosa che Del LaGrace ha fotografato spesso. In *Jack Revealed* vediamo Jack, stavolta di fronte e con indosso pantaloni mimetici, mentre si sfilia dalla testa una maglietta militare. Il viso di Jack è parzialmente nascosto, ma la parte frontale del torso è ben visibile; mentre i seni sono pronunciati quel tanto che basta a caratterizzare Jack come "donna", essi sono abbastanza piccoli e il petto è abbastanza muscoloso da mantenere inalterata la sua ambiguità.

Anche Catherine Opie usa riprese di spalle per rendere il genere illeggibile. In *Dyke* (1994) vediamo un torace posizionato su uno sfondo elaborato. La parola *dyke* è tatuata in caratteri gotici appena sotto la nuca di una testa dai capelli molto corti. Da un lato, la scritta disperde qualsiasi ambiguità di genere rendendo il corpo visibilmente lesbico; dall'altro, dato che in molte delle immagini di lesbiche realizzate da Opie il genere rimane ambiguo, la parola *dyke* dà assai poche indicazioni sull'aspetto che questo corpo potrebbe avere visto di fronte. Lo "sguardo dal retro" di LaGrace e Opie rappresenta il rifiuto di prestarsi al gioco facile dell'ambiguità di genere. Le due artiste vogliono che il genere sia letteralmente una superficie di iscrizione, di parole e disegni, di arte e desiderio. In un'altra ripresa di spalle, *Self Portrait* (1993), Opie mostra la sua stessa schiena coperta di tagli e incisioni. Le immagini infantili di due piccole figure stilizzate, in gonnina, che si tengono per mano sotto una soffice nuvola e davanti a una cascata anch'essa stilizzata, ha un effetto molto poco sentimentale. Si vede chiaramente che il disegno è stato fatto col sangue; è una creatrice sulla pelle situata fastidiosamente vicino a uno dei tatuaggi sulle braccia di Opie. Questa ripresa di spalle utilizza il dorso come una tela e di fatto distonnesca qualsiasi curiosità lo spettatore possa intrattenere riguardo alla parte frontale del corpo. Come osserva Opie, questo ritratto, "dice molte cose diverse. La prima è che si volti le spalle" (Opie 1996: 30). Tardatore molte delle fotografie di Opie restituiscono lo sguardo dello spettatore in modo penetrante, le riprese di spalle eludono del tutto la questione: dello sguardo. Quando lo sguardo non è coinvolto (è dal retro), sembra aprirsi



Fig. 7: *Dybis* di Catherine Opie, 1993, per gentile concessione di Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.

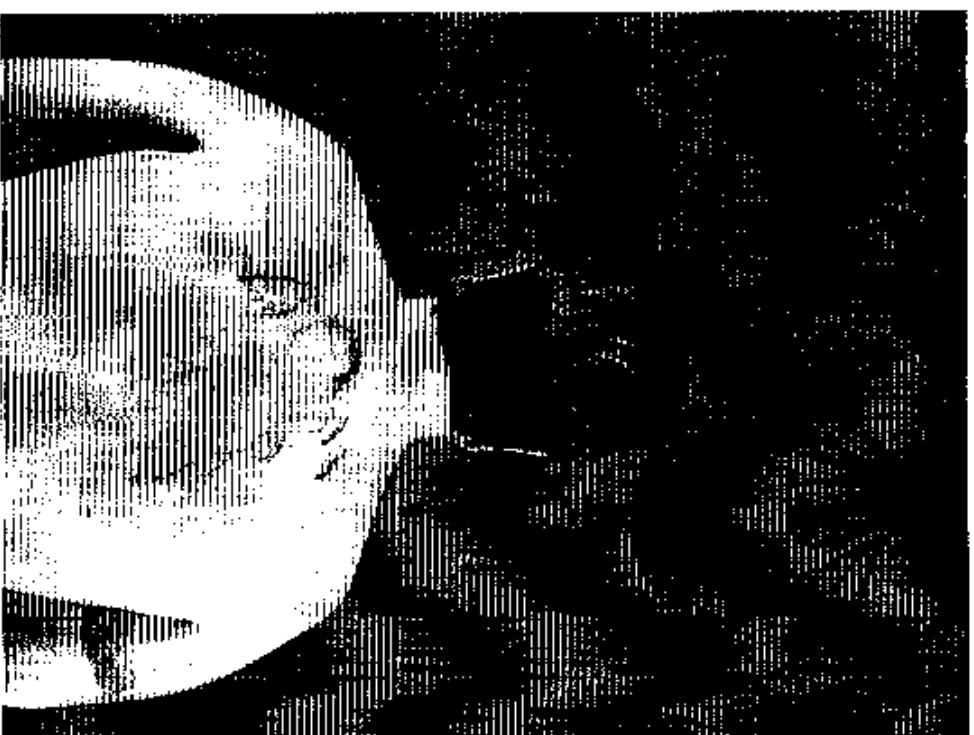


Fig. 8: *Self-Portrait*, di Catherine Opie, 1993, per gentile concessione di Regen Projects, Los Angeles © Catherine Opie.

uno spazio per la variazione di genere e per differenti iscrizioni del corpo sessuato.

I tagli di Opie, così come i tatuaggi e le cicatrici sui corpi dei modelli di Opie e di Del LaGrace, si oppongono direttamente a un'altra tantissima immagine di *gender bending*. Quando apparve sulla copertina di "Vanity Fair" nell'agosto del 1992 il corpo dipinto di Demi Moore fu considerato come qualcosa di innovativo e provocatorio. Sulla copertina Moore appariva nuda con un abito da uomo dipinto sulla pelle, e la rivista conteneva foto di lei dipinta e protesa sul corpo di un uomo addormentato, il marito Bruce Willis. Confrontando il corpo dipinto di Moore con le rappresentazioni di genere di Opie e LaGrace ci rendiamo conto di quanto la cultura popolare rimanga fortemente eterosessuale e rigida nei confronti delle variazioni di genere. Il corpo dipinto di Moore non suggerisce nemmeno una pallida rappresentazione di maschilità femminile precisamente perché esso appare ansioso di confutare la femminilità biologica ad esso associata. Mentre i ritratti di Opie e LaGrace non fanno alcuno sforzo per mettere in evidenza la femminilità biologica dei soggetti, le immagini di Moore rappresentano il corpo biologicamente femminile come ciò che è in grado di conferire femminilità persino alla più maschile delle facciate (il completo da uomo). La maschilità femminile di Opie e LaGrace, al confronto, apre uno squarcio su mondi nei quali le maschilità alternative fanno del genere un'arte.

Il lavoro di Del LaGrace sui drag king e sulle trans-butch e i ritratti di Carly Opie di transessuali TM evidenziano un altro confine della varianza di genere: il corpo transessuale. Nel capitolo 5 esaminero' i confini, spesso permeabili, tra donne butch e uomini transessuali e analizzerò le varie forme di maschilità prodotte trasversalmente a questi due gruppi. Il confine tra transessuali e butch diventa importante se proviamo a delineare le differenze tra essere butch e diventare maschio, tra diventare transessuale e diventare maschio; la posta in gioco di questa discussione è il concetto stesso di maschilità alternativa. Non tut-

te le forme di transessualità destabilizzano (o vogliono destabilizzare) la maschilità egemonica, e non tutte le maschilità butch sono sovversive. Ad ogni modo, la transessualità e il transgender offrono opportunità uniche per analizzare performance esplicite di maschilità non dominanti.

In questa introduzione ho cercato di carteggiare le implicazioni della soppressione delle maschilità femminili in una varietà di contesti per quanto riguarda gli studi culturali, la soppressione delle maschilità femminili consente alla maschilità maschile di rimanere inalterata come termine di riferimento sia della stabilità che della devianza di genere. Ritengo che le figure del maschiaccio e della donna mascolina, così come il soggetto maschile razzializzato, contribuiscono a rafforzare una crescente indifferenza nei confronti della maschilità dei maschi bianchi. La sorveglianza di genere nei bagni e le performance di genere negli spazi pubblici producono inoltre nozioni di genere radicalmente riconfigurate e mappano nuovi generi secondo una visione utopica di corpi e sessualità radicalmente diversi. Promuovendo la transività di genere, le forme consapevoli di maschilità femminile, l'indifferenza alle maschilità maschili dominanti, e le tassonomie non categoriche, non intendo sostenere che sia possibile creare come per magia un nuovo insieme di generi più propriamente analitico che dovrebbe distruggere le categorie obsolete di "maschio" e "femmina". Nemmeno intendo dire che il cambiamento sia semplice o che la funzione dei generi dominanti all'interno delle culture eteropatriarcali possa essere cambiata semplicemente dando inizio a una desegregazione dei bagni pubblici. Tuttavia mi sembra che si stiano producendo degli spazi nei quali la differenza di genere ha cessato di funzionare e che il malfunzionamento del genere come sistema di significazione in queste zone possa essere sfruttato per sostenere la proliferazione di regimi di genere alternativi anche in altri contesti. Dai drag king alle spic con i gadget, dai corpi butch ai corpi TM, il genere, la sessualità e le loro tecnologie sono già abbastanza strani. E solo questione di manieri così.

Questo libro è diviso in capitoli organizzati non cronologicamente ma seguendo le diverse modalità secondo cui si incarna la maschilità femminile. Questo capitolo introduttivo, pur muovendosi tra un'analisi delle forme più evidenti di maschilità femminile (come il maschiaccio e la butch) e alcune considerazioni metodologiche, ha anche voluto insistere sulla necessità di una considerazione approfondita del tema della maschilità femminile. Nel prossimo capitolo sosterrò che il progetto di storizzazione della maschilità femminile deve svilupparsi facendo leva sulle ricorrenze dell'attuale dibattito sul genere per temperare le affermazioni sulle soggettività di genere di altre epoche. Usando un metodo che chiamo "presentismo perverso" produrrò una strategia per decifrare alcuni esempi di maschilità femminile del diciannovesimo secolo e mi concentrerò sulla "tribade". Passando poi all'"invertita", nel capitolo 3 tratterò la mia metodologia queer nel ventesimo secolo e prenderò in esame il contesto storico che ha prodotto *Il pozzo della schiavitù*. Sosterrò che Radclyffe Hall non era né unica nella sua maschilità né confinata in un "pozzo di solitudine" a causa della sua inversione di genere. Esaminerò i casi studiati da Lavelock Ellis e gli articoli di giornale dedicati alle contemporanee di Hall per mostrare come la scrittrice fosse circondata da comunità di donne maschiline e da altri individui che incarnavano e vivevano le loro maschilità in modi diversi. I modelli di inversione, di conseguenza, dovrebbero essere diversificati allo scopo di tenere conto della varietà di queste vite.

Nel capitolo 4 affronterò una incarnazione più specifica della maschilità femminile: la stonè butch. Sebbene la stonè butch abbia finito per diventare la più stereotipata tra tutte le faccinatezioni butch, ritengo che essa sia anche la meno capita. Cercando di chiarire le contraddizioni tra genere, sesso e desiderio che caratterizzano la stonè butch, mi opporrò a una sua lettura come esempio di fallimento della maschilità femminile in quanto fantasia legata all'essere maschi, e la ricostruirò come un soggetto sessuale capace, consapevole e totalmente praticabile. La stonè butch è spesso presentata come una fase di transizione del per-

corso della transessualità. Nel capitolo 5 esamino i territori di confine tra la lesbica butch e la transessualità maschile. Che cosa consente alla lesbica butch di mantenere il suo corpo femminile e che cosa invece conduce il transessuale a respingere questo corpo? Come vedono le loro differenze le butch e gli TM? Che tipi di comunità si costituiscono tra le butch e gli TM?

Nel capitolo 6 tratterò una storia diversa dalle butch: la storia della maschilità femminile nel cinema. Produrrò sei diverse categorie di rappresentazione cinematografica delle butch, presentandone poi requisiti e caratteristiche. Includo sostenere che il personaggio della butch non è necessariamente un segno dell'omofobia di Hollywood e che esso può essere il segno di una produttività storica di rappresentazioni queer. In anni recenti, comunque, gli sviluppi più entusiasmanti nella rappresentazione delle maschilità queer si possono trovare non sullo schermo ma nei locali notturni, all'interno di quella che è la cultura emergente dei drag king. Ho dedicato un anno all'esplorazione della forma e del contenuto della cultura dei drag king a New York, Londra e San Francisco, e nel capitolo 7 delineerò le principali caratteristiche degli spettacoli, delle competizioni, del cabaret e delle performance dei drag king. Nel capitolo finale, "Raising Bull (Dyke)" cercherò di sintetizzare le teorizzazioni della maschilità femminile che ho proposto in questo libro mantenendole in relazione attraverso il dipinto di Sadio Lee, *Raising Bull* (1994) che ha per soggetto una *bull dyke*? Esaminerò il contesto degli incontri di boxe, estremamente interessante sia per la produzione della maschilità normativa che per la sua decostruzione; passerò poi dal Robert De Niro di *Toro Scatenato* alla rabbia della bull dyke e uscirò la mia storia personale per concludere questa esplorazione della maschilità femminile. Il pugile, da Rocky Balboa a Jake La Motta, rappresentava per me lo spettacolo di una maschilità maschile e bianca malconca che però trova sempre il modo di vincere. Sostituendo il pugile con la bull dyke presenterò un nuovo campione di maschilità: una leggittima contendente pronta a battersi contro tutti gli sfidanti, e determinata a resistere fino all'ultimo round.

Drag King Maschilità e performance

l'istono anche donne che impersonano uomini le cosiddette imper-sonazioni maschili o drag king. Sono parte integrante della scena drag, ma ce ne sono poche. Nella mia ricerca sul campo ho avuto modo di assistere soltanto a una performance di questo tipo, anche se ho sentito parlare delle altre. La relativa scarsezza di impersonazioni maschili pone importanti problemi teorici.
Fisher Newton, Mother Camp: Female Impersonators in America

Che cos'è un drag king?

Da tempo nei club e nei locali di cabaret, nei teatri e nelle feste private, nei film e in televisione, le drag queen occupano un posto importante nella narrazione americana dell'instabilità di genere. Le drag queen sono protagoniste di film commerciali e indipendenti, e storicamente il pubblico eterosessuale è sempre stato pronto a pagare profumatamente per essere intrattenuto da uomini travestiti da donne¹. Le drag queen rivestono un ruolo importante nelle negoziazioni sociali sul significato del genere, e non solo nel campo dello spettacolo. Nel mondo accademico, fin dal classico studio antropologico pubblicato nel 1972 da Fisher Newton sul travestitismo maschile in America, gli studiosi hanno discusso con grande interesse la relazione tra il camp e il travestimento, tra il travestimento e il corpo, e tra umorismo camp e cultura gay². Eppure, nonostante tutti questi articoli e studi, e a dispetto della visibilità mediatica delle drag queen, si tende a prestare ben poca attenzione alla controparte femminile della drag queen: il drag king. (come ho

ampiamente dimostrato in *Maschilità femminile*. La storia del riconoscimento pubblico della maschilità femminile si caratterizza soprattutto per i suoi incredibili vuoti. La quasi totale mancanza di interesse per le possibilità e le potenzialità delle performance dei drag king mi pare una prova conclusiva di questa indifferenza.

Il drag king è (di solito) una donna che indossa panni riconoscibilmente maschili per interpretare una performance di tipo teatrale. Tuttavia il drag king e l'attrice di teatro che interpreta ruoli maschili appartengono a categorie storicamente diverse. Come genere teatrale, l'interpretazione di ruoli maschili da parte di attrici donne ha almeno duecento anni, mentre il drag king è un fenomeno recente. Inoltre, mentre l'attrice che interpreta un ruolo maschile intende produrre un'imitazione complessivamente attendibile di un uomo, il drag king imita la maschilità in quanto forma teatrale (spesso in chiave di parodia), anzi fa dello smascheramento del carattere teatrale della maschilità l'obiettivo fondamentale della sua performance. Sia l'attrice che interpreta un ruolo maschile che il drag king, poi, sono diversi dalla drag burch – una donna mascolina che adotta un look maschile come parte della sua quotidiana espressione di genere. Mentre l'attrice che interpreta ruoli maschili e il drag king non sono necessariamente lesbiche, la drag burch lo è.

Negli anni Novanta le pratiche dei drag king sono diventate una sorta di fenomeno sub-culturale negli Stati Uniti. I locali queer della maggior parte delle grandi città americane offrono spettacoli di drag king: a New York si tiene con cadenza settimanale una serata dedicata ai drag king – chiamata Club Casanova – il cui motto è "il club in cui tutti sono trattati da re!". A Londra una serata simile – il Club Geezer – si tiene una volta al mese, mentre a San Francisco ce n'è una ogni due settimane – il Club Confidential. Quest'ultima si autodescrive come "una fantastica, meravigliosa avventura nel mondo del cabaret burch-femme, fag-dyke, boy-girl, retro-glam" e incoraggia i clienti abituali a "vestirsi per attirare l'attenzione". Per farci tenere la sua clientela, composta da uomini e donne travestiti,

questo club organizza spettacoli di lap dance e strip-tease. Nel 1994 a San Francisco si è tenuto il *Drag King Contest* – la prima competizione di drag king – e nel 1995 è uscito un calendario dedicato ai drag king contenente immagini di alcuni drag king di punta del concorso, Mister Luggo, ad esempio, è Stafford, come sempre elegantissimo. Insieme a Jody Jones, Stafford è il co-organizzatore del Club Confidential; la sua didascalia sul calendario è una citazione presa dal personaggio Zippy the Pinhead che dice: "La confusione di genere è un prezzo accettabile del progresso sociale". Al Club Confidential e in altri locali di San Francisco in cui si pratica l'inversione di genere, come il Klubstimate, si possono incontrare drag king e drag queen, vedere concorsi e spettacoli, e mescolarsi a una folla che dà al termine "devianza di genere" un significato del tutto nuovo. Durante un concorso, Klubstimate ha persino organizzato una falsa protesta di femministe interpretate da drag queen, che hanno interrotto lo show brandendo cartelli del tipo "Sorellanza tra donne, non tra uomini!", "Viva le parrucche, abbasso i perni!", "Viva le puttane, abbasso le burch", e "Femine contro il privilegio del maschio burch". Tuttavia, anche se ormai i drag king sono diventati una parte importante della scena queer, un loro ingresso a breve termine nella cultura commerciale non sembra molto probabile. Nondimeno, un drag king di New York, Murray Lill, ha deciso che il suo prossimo obiettivo è quello di apparire al Rosie O'Donnell Show.

Conosco almeno tre persone che amano affermare di essere state *loza*, e loro soltanto, a coniare il termine "drag king". Ma la verità è che, da quando è entrata nell'uso l'espressione "drag queen", la comparsa dei drag king era solo una questione di tempo⁴. Alcuni studi danno l'uso del termine inglese *drag* (tra vestimenti), usato in relazione a uomini in costume da donna, dalla metà dell'Ottocento: l'espressione si riferiva sia ad attori teatrali che interpretavano ruoli femminili sia a giovani uomini che semplicemente amavano indossare la gonna (Drothaugh 1993). La tradizione teatrale delle attrici in abiti maschili risale alla Restaurazione, anche se agli inizi, piuttosto che imitare la

maschilità, questi ruoli generalmente sottolineavano la femminilità dell'interprete. In *Clanone Drag and Male Impersonation* Laurence Senelick osserva che in America, fino a metà dell'Ottocento, la "donna in pantaloni" era considerata "una novità" o "un'apparizione lasciva". Tuttavia, dopo il 1860, attrici in panni maschili e interpreti del cosiddetto "glamour drag" incominciarono a portare in scena "un'imitazione plausibile del genere al quale non appartenevano" (Senelick 1993: 82). La maggior parte di questi ruoli maschili interpretati da donne nel diciannovesimo secolo erano parti da ragazzo, nelle quali una donna di aspetto mascolino impersonava un soggetto maschile immaturo; di contro, l'imitazione plausibile della virilità adulta da parte delle donne non era affatto incoraggiata. Dal momento che nel teatro shakespeareano i ragazzi interpretavano ruoli femminili mentre sulle scene del diciannovesimo secolo le donne interpretavano ruoli da ragazzo, potrebbe esistere a livello teatrale una simmetria del rovesciamento dei ruoli. Ma questa simmetria in realtà maschera l'esistenza di un'asimmetria più profonda tra l'imitazione maschile delle donne e l'imitazione femminile degli uomini. Se i ragazzi possono interpretare la parte di ragazzo e di donne, mentre le donne possono solo interpretare parti da ragazzo, la maschilità matura rimane ancora una volta una proprietà assoluta dei corpi maschili adulti – mentre tutti gli altri ruoli di genere sono soggetti a interpretazione.

L'interpretazione di ruoli maschili da parte di donne divenne un fenomeno importante in America all'inizio del Ventesimo secolo, quando attrici come Annie Hindley incominciarono a varare fibre schiere di ammiratrici? Al principio del secolo, sia in teatro che nella vita quotidiana, donne in abiti maschili – da Annie Hindley a Radclyffe Hall – diedero inizio a una sistematica destabilizzazione della supposta naturalità della maschilità maschile e incominciarono ad esibire in pubblico i segni e i simboli di una maschilità femminile creata, e spesso (ma non necessariamente) politicizzata. Il fatto che alcune donne vestissero panni maschili nella vita di tutti i giorni indica come la

loro relazione con la maschilità si escludesse ben al di là della sfera teatrale. Di fatto, l'attrice travestita da uomo rappresentava soltanto la punta dell'iceberg di una nascente comunità di donne identificate al maschile.

La tradizione teatrale dell'interpretazione di ruoli maschili da parte di attrici continuò a fiorire nei primi due decenni del Ventesimo secolo, prima di subire un declino di popolarità. Dopo l'approvazione dell'Hollywood Motion Picture Production Code nel 1933 – un insieme di leggi che vietava la spettacolarizzazione delle cosiddette perversioni sessuali – questo tipo di interpretazione venne del tutto abbandonato dal teatro ufficiale (Drothbaugh 1993: 124). Alcuni studi sulla carriera di un paio di cosiddette impersonatrici maschili, quali Storme DeLavenne, dimostrano come elementi di queste pratiche teatrali siano sopravvissuti all'interno della cultura del travestimento maschile gay tra gli anni Trenta e Sessanta del Ventesimo secolo. In generale, tuttavia, le storiche concordano nel ritenere che nei bar lesbici non si siano sviluppate pratiche di travestimento che riempissero il vuoto lasciato dalla scomparsa delle impersonatrici maschili dal teatro ufficiale. Fitzbackel Kennedy e Madeline Davis, nelle loro storie orali di Buffalo, osservano anzi come la maschilità impersonata dalle butch negli anni Quaranta e Cinquanta fosse accompagnata da una "sorprendente assenza di elementi camp" (Kennedy e Davis 1993: 62). Le attrici sottolineano che nei bar frequentati dalle butch/lemmes di quegli anni non esisteva nulla di simile alla cultura dei drag king: "ben poche butch facevano teatro in ruoli maschili e non pare essersi sviluppata alcuna pratica estetica attorno all'imitazione femminile degli uomini" (75). Kennedy e Davis mettono a fuoco la mancanza di estetiche camp o legate al travestimento nelle subculture lesbiche per prevenire facili assimilazioni tra la storia gay e lesbica. Secondo queste attrici, non c'è un parallelo tra la storia delle queen e quella delle butch. Come molte altre analisi culturali, anche lo studio di Kennedy e Davis attribuisce l'assenza del travestimento nella cultura lesbica all'asimmetria culturale che esiste tra le performatività maschili e femminili.

nelle società dominate dagli uomini. In queste società la possibilità di sopravvivenza delle butch spesso dipende dalla loro capacità di passare per maschi; il camp è un lusso che la butch che "passa" per un uomo non può permettersi.

Mentre è verosimile che la mancanza di una tradizione di investimento lesbico abbia a che fare con la necessità delle butch di "passare", c'è almeno un'altra ragione per cui l'imitazione degli uomini non si è diffusa mai veramente nella cultura dei bar lesbici: la concezione dominante che la maschilità dei maschi non sia performativa. La rappresentazione contemporanea della maschilità degli uomini bianchi dipende inevitabilmente da una nozione relativamente stabile del carattere reale e naturale sia del corpo maschile che della sua produzione di significanti. Le pubblicità dei pantaloni Dockers e della biancheria intima Jockey, ad esempio, fanno costante riferimento al carattere semplice e genuino della maschilità, all'idea che la maschilità "esiste e basta" mentre la femminilità si basa sull'artificio. Sono davvero pochi gli aspetti della cultura americana nei quali la maschilità maschile lasci intravedere la sua natura performativa; quando ciò accade, tuttavia, la maschera si rivela subito molto fragile. Nella sitcom televisiva *Seinfeld*, ad esempio, i personaggi maschi destabilizzano il carattere apparentemente naturale della maschilità lasciandone emergere una versione assai confusa, fragile e delegittimata. In un episodio particolarmente memorabile di *Seinfeld* che ha per tema il senso di inadeguatezza maschile, George confessa a Jerry: "Immagino sempre di essere osservato da delle lesbiche che dicono: 'ecco perché non mi piacciono gli uomini!'". Queste dichiarazioni alla Woody Allen svelano per un attimo quanto la presunta solidità della maschilità maschile sia in effetti instabile.

Seinfeld a parte, sfortunatamente gli uomini bianchi derivano un enorme potere dalle pratiche culturali che presuppongono e confermano la natura non performativa della maschilità. Innanzitutto, se la maschilità aderisce "naturalmente" e inevitabilmente agli uomini, essa non può essere impersonata. In secondo luogo, se la non-performatività è parte della maschilità degli uomini

bianchi, tutte le forme di maschilità che appaiono performative diventano immediatamente sospette e discutibili. Ad esempio, i cosiddetti clown-macho gay degli anni Ottanta esasperavano la propria maschilità, tanto che in essi si ritrovava la performance femminile. Il gangsta rapper nero con la sua maschilità orientata diventa un comodo simbolo della misoginia maschile che assolve, almeno temporaneamente, le performance meno palesemente misogine dei rocker maschi bianchi (vedi Lallierstein 1997). Queste chiare differenze tra maschilità minoritarie e maggioritarie influenzano anche le rappresentazioni dei drag king; diverse a seconda delle interpreti. Il drag king bianco che imperso-nera la maschilità eterosessuale convenzionale deve innanzitutto renderne visibile il carattere artificioso, ancor prima di poterla impersonare. Le maschilità di colore e le maschilità gay invece sono già visibili come performative a causa delle loro diverse relazioni con la maschilità bianca dominante; per cui la loro messa in scena è un'operazione teatrale più facile. Inoltre, mentre la maschilità bianca si presta bene alla parodia, i drag king imperosonano spesso le maschilità nere o queer nello spirito dell'omaggio o del tributo piuttosto che della parodia.

Una delle più comuni nevrosi maschili è l'"ansia da prestazione" [*performance anxiety*], e questo termine la dice lunga sulla tormentata relazione tra maschilità eterosessuale e performatività. L'ansia da prestazione descrive la particolare paura maschile - anzi eterosessuale - della propria impotenza a fronte di una richiesta di rapporto sessuale. Nelle rappresentazioni comiche, l'ansia da prestazione è spesso descritta come uno "stare troppo a pensarci" o un "pensare invece di agire"; l'ansia da prestazione sembra emergere quando la maschilità è connotata come performativa anziché come naturale, come se la performatività e la potenza sessuale fossero reciprocamente esclusive o almeno psicologicamente incompatibili. Dunque, ciò che l'ansia da prestazione pone in evidenza non è, come si potrebbe pensare, una paura che riguarda l'atto sessuale: è la paura nevrotica di svelare il carattere artificioso della maschilità (vedi Pellegrini 1996).

"Drag" e "performance" sono diventate parole chiave della teoria di genere contemporanea, usate solitamente per descrivere il carattere artificioso e in certo modo teatrale di *butch* e identità di genere. Il termine "travestimento", come suggerisce Fisher Newton, assente la discontinuità tra genere e sesso o tra apparenza e realtà ma non interpreta questa discontinuità come una distinzione. Al contrario, nel travestimento, la discontinuità diventa il luogo della creatività di genere. Newton associa poi il termine "camp" alle prassi che della comicità gay maschile. Il concetto di performance, com'è noto, si deve all'influenza delle teorie di Judith Butler e alla sua concezione del travestimento come parodia della "nozione di una identità di genere originale o primaria"; per Butler, inoltre, "l'attivazione del genere richiede la ripetizione di una performance" (Butler 1990: 140). Butler sostiene anche come dalle pratiche del travestimento e dalle identità butch-femme emerge una parodia della nozione di "identità di genere autentica" (137). L'analisi di Butler assume il travestimento come una pratica culturale gay e ne individua l'equivalente lesbico nelle identità butch-femme. Dal momento che, sia nell'analisi di Butler della teatralità di genere che in quella di Newton, il travestimento è collegato in primo luogo alla cultura gay, e dal momento che esso sembra avere una relazione assai più complicata con le pratiche culturali lesbiche queer, dovremmo chiederci se le storie – molto diverse tra loro – dell'imitazione maschile delle donne e dell'imitazione femminile dei maschi producano nozioni diverse di performance di genere rispettivamente nei corpi maschili e femminili. Se accettiamo il fatto che, tradizionalmente, il travestimento non fa parte della cultura dei bar lesbici e che la maschilità è solitamente definita come non-performativa, quali sono le implicazioni per una teoria complessiva della produzione sociale di genere? Davvero le identità butch-femme equivalgono alla parodia di genere del travestimento gay? Qual è l'impatto della comparsa dei drag king sulle teorie della performatività di genere?

In *Mother Camp*, Newton sostiene chiaramente che gli uomini gay hanno "una subcultura molto più elaborata" delle lesbi che e ammette che la relativa scarsità di impersonatrici maschili nelle subculture lesbiche "pone importanti problemi teorici" (Newton 1979: 5). In un saggio recente, "Dickless Tracy and the Homecoming Queen", Newton ritorna su questi "importanti problemi teorici": analizza nuovamente la relazione tra il travestimento e il camp da una parte e l'estetica butch-femme dall'altra; esamina il rimprovero inteso da parte della critica culturale lesbica per le pratiche del travestimento camp lesbico, e – come Kennedy e Davis – raccomanda di evitare la facile "assimilazione della butch alla drag queen e delle identità butch-femme al camp" (Newton 1996: 164). Per Newton una riformulazione queer del camp basata sugli stili butch-femme contemporanei finirebbe per oscurare il fatto storico che non c'era una cultura camp nei bar lesbici degli anni Cinquanta e Sessanta. "La mia personale esperienza della cultura dei bar butch-femme nei tardi anni Cinquanta e negli anni Sessanta", scrive Newton, "mi fa dire che le identità butch-femme non erano intese in senso ironico, non erano camp, e certamente non erano una parodia nel senso suggerito da Butler – non allora, almeno" (163-164). Newton, infine, consiglia di prestare maggiore attenzione ai materiali etnografici e storici quando si producono teorie queer di genere e ci ricorda che "Il travestimento e il camp sono inscritti nella storia delle relazioni di potere, anche quando sono impiegati nei popolari teatri di Cherry Grove, negli studi sul teatro e sul cinema lesbico scritti da studiosi di performance studies e nelle pagine di riviste accademiche" (166). La performance che Newton analizza nel suo articolo è interpretata da una lesbica butch che, travestita da drag queen, vince un concorso a Cherry Grove. La partecipazione di una lesbica a un concorso di drag queen offre a Newton l'opportunità di teorizzare i modi in cui le lesbiche possono utilizzare il travestimento camp "non per destabilizzare le categorie di genere in quanto tali, bensì il monopolio maschile, dando costituzione simbolica al potere della minoranza lesbica" (165-166).

Per Newton, dunque, il camp lesbico è un fenomeno relativamente recente e si sviluppa in relazione a e in contrasto con il monopolio maschile sul camp. Newton si oppone anche a una lettura retrospettiva del camp nel passato delle identità burlesque. Le stitiche lesbiche hanno dibattuto a lungo il significato del camp in relazione alla cultura lesbica; alcune ritengono che il camp sia qualcosa di cui le lesbiche possono appropriarsi facilmente², mentre altre sostengono che esso rimane sostanzialmente antitetico alla rappresentazione lesbica³. Alcuni studi considerano il camp un'esetica essenzialmente gay, altri lo presentano come un'esetica lesbica; la maggioranza comunque lo dichiara semplicemente "queer". Newton precisa di trovare in rinfacciamene problematica l'assimilazione delle identità burlesque con il travestimento camp. Personalmente, anche se non credo che il camp sia inaccessibile alle lesbiche, penso che esso — in quanto fondato sullo smaschieramento della carattheità del genere — costituisca lo stile performativo tipico della femminilità eccessiva (nessa in scena sia da uomini che da donne) piuttosto che della maschilità eccessiva. Si noti che, estendendo la sua analisi del camp alla scena lesbica, Newton sceglie di esaminare la performance di una burlesque che interpreta una drag queen — una burlesque che interpreta la femminilità, in altre parole. Penso perciò che abbia senso mettere in discussione l'affermazione generale che il camp non possa fare parte del teatro lesbico perché esso riguarda necessariamente la sessualità maschile; forse è più accurato dire che soltanto le performance lesbiche della femminilità possono essere camp, perché il camp riguarda sempre la femminilità.

Interpretare la maschilità sembra richiedere un altro tipo di parodia e di performance. È difficile fare della maschilità un oggetto camp precisamente perché, come abbiamo visto, la maschilità tende a manifestarsi come non-performativa. Quando le performance dei drag king tendono verso il camp, è generalmente perché l'interprete consente alla sua femminilità di plasmare e ispirare la maschilità che sta impersonando. Le performance parodiche della maschilità richiedono un altro termine,

non solo per distinguerle dalla parodia camp della femminilità, ma per evitare — come raccomandava Newton — l'assimilazione del travestimento camp all'estetica burlesque. Propongo di utilizzare il termine *kinging* per la comicità associata al travestimento maschile, non perché questo sia un termine usato dai drag king ma perché penso che solo l'uso di un nuovo termine permetta di evitare la confusione indebita della storia e delle pratiche del travestimento lesbico con la storia e le pratiche gay. Di conseguenza l'esetica della limone può diventare benissimo uno spazio per il camp, non così l'esetica della burlesque. Per le drag burlesque e i drag king che impersonano la maschilità burlesque e maschile, il camp non è necessariamente l'esetica dominante. Alcune performance di drag king, naturalmente, possono contenere elementi camp, ma come spiegherò più avanti l'effetto di *kinging* dipende da molte diverse strategie che rendono visibile il carattere teatrale della maschilità.

È fondamentale sottolineare la differenza che esiste tra l'interpretazione della femminilità da parte degli uomini e quella della maschilità da parte delle donne: la posta in gioco è diversa, le performance sono diverse, e sono diverse anche le relazioni che legano il concetto di performance alla maschilità e alla femminilità. Per comprendere meglio la differenza tra *kinging* e camp, è utile prendere in esame un esempio concreto. In una performance che ho visto nel dicembre del 1996 a New York al Club Casanova (la serata settimanale dedicata ai drag king), sul palco si mescolavano drag king e drag queen. L'effetto era sorprendente. I quattro interpreti imitavano i Pencil Kase e Evil Cave Boy. Le due donne della band, con i capelli colorati e i tacchi da dodici centimetri, erano interpellate da due drag queen. Miss Kitren era Kase e Coverette era Cindy. Le drag queen saltavano, passeggiavano, inciampavano e scivolavano sul piccolo palco, facendo quasi sparire gli assai più contenuti drag king. Evil Cave Boy, nei panni del cantante solista Fred, saltellava, ma la sua performance era comunque molto misurata; altrettanto compassato, Pencil Kase proponeva

una sobria interpretazione di Keith e si teneva sulle sue, mimando il basso in fondo al palcoscenico. Le queen litteggiavano sui king e trattenevano a stento l'impulso di prendersi tutta la scena. Vedere questi esempi di travestimento maschile e femminile gli uni accanto agli altri dava quasi le vertigini: da un lato l'accostamento mostrava chiaramente la differenza tra una femminilità decisamente camp e una maschilità molto misurata — una performance quasi antitruale — e dall'altro conduceva il genere completamente illeggibile. I king erano molto convicenti come uomini, e questo rendeva le drag queen più plausibili, nonostante la differenza di altezza. Una persona che indossava abiti di tendenza e occhiali da sole, piena di piercing e con la testa rasata, che stava in piedi accanto a me durante lo spettacolo, dopo dieci minuti gridò: "Non si capisce niente! Chi sono gli uomini e chi sono le donne?". Accade abbastanza spesso al Club Casanova che le drag queen si presentino sul palco insieme ai drag king e le loro performance letteralmente straripano e debordano rispetto a quelle dei king che invece sono comicamente contenuti e sorprendentemente equilibrati, o, per usare un termine di Oscar Wilde che denota l'opposto del camp, "seri". Questo è un aspetto di ciò che ho proposto di chiamare *kinging*: l'enfasi è posta sulla misura e sullo stile quasi rifiutante della performance.

Mentre la presenza simultanea sul palco del travestimento femminile e maschile ha risulato la diversità degli stili di inversione del genere, se prese a sé le performance dei drag king tendono visibile uno straordinario contrasto tra maschilità maschile e femminile e costituiscono una rara opportunità di imitazione parodica, soprattutto nei confronti della maschilità bianca. Le performance dei drag king rivelano la struttura della maschilità dominante rendendone visibile il carattere teatrale e mettendo in scena il repertorio di ruoli e tipi dai quali la maschilità stessa dipende. Nel resto del capitolo descriverò i modi in cui le forme dominanti della maschilità maschile riescono ad apparire autentiche, rivelando così tutte le altre forme di maschilità come imitazioni. Le femminilità dominanti non

intrattengono la stessa relazione con le femminilità minoritarie: come ha dimostrato il film *Paris Is Burning*, gran parte di ciò che riteniamo originale nella femminilità femminile è stato in realtà filtrato da corpi maschili queer. La stupenda immagine della drag queen Willie Ninja che nel documentario *Paris Is Burning* insegna alle modelle a sfilare in passerella costituisce forse il migliore esempio della non-originalità che tendiamo ad associare alla femminilità femminile. Ulteriori esempi si possono trovare in alcuni recenti film con protagonisti giovani donne come *Cherish* (*Ragazze a Beverly Hills*) (1995) e *Romy and Michele's High School Reunion* (*Romy e Michele*) (1997). In entrambi i film la messa in scena di una femminilità eccessiva creata una sorta di umorismo camp eterosessuale che dipende totalmente dalla precedente costruzione della femminilità intrapresa dalle drag queen. Ciò è particolarmente vero in *Romy e Michele*: film nel quale Lisa Kudrow e Mira Sorvino recitano la parte di due donne che si preparano per una rimpatriata con le compagne di scuola: le due inscenano una femminilità straripante e chiassosa, resa ancora più camp e celebrativa dell'eterica da drag queen dal fatto che entrambe le attrici, essendo molto alte, sovvertono le loro amiche. Per finire, lo show televisivo britannico *Absolutely Fabulous* rappresenta in chiave comica la vita di due donne di mezza età che lavorano nel mondo del design appropriandosi dei termini e delle forme camp delle drag queen. In tutte queste rappresentazioni gli aspetti comici della femminilità sono filtrati da un'eterica gay. Di contro, e quasi impossibile immaginare una versione commerciale di immagine della maschilità che metta in evidenza le radici nella maschilità lesbica.

L'idea di femminilità femminile come imitazione riecheggia la concezione del lesbismo come compendio di tutto ciò che è secondario o inautentico. Secondo questa logica, le lesbiche butch imitano gli uomini; le lesbiche femmine sono aspiranti drag queen oppure sono colpevoli di adeguarsi passivamente alle norme della femminilità eterosessuale; la lesbica androgi na prende in prestito la sua rappresentazione di genere sia dal canone maschile che da quello femminile, e la *leather dyke*

(o la *club girl*) si ispira in modo parassitario alla scena leather gay. Le performance dei drag king, tuttavia, offrono ad alcune impersonatrici lesbiche (anche se va ricordato che non tutti i drag king sono lesbiche) la rara opportunità di smascherare l'artificialità di tutti i generi e orientamenti sessuali, rispondendo così all'accusa di inautenticità che di solito è rivolta soltanto all'identità lesbica.

Il concetto di inautenticità lesbica domina anche uno dei pochi articoli dedicati ai drag king di oggi. In "Dragon Ladies, Draggin' Men", un'eccellente introduzione al rapporto tra lesbiche e travestimento, Sarah Murray pone esplicitamente il quesito sotteso alla maggior parte delle analisi della cultura dei drag king: "perché il travestimento non si è sviluppato come genere teatrale autonomo nelle culture lesbiche degli Stati Uniti?" (Murray 1994: 344). La sua risposta si fonda sull'idea convenzionale di invisibilità lesbica e di "naturalizzazione del maschile": (Giustamente Murray osserva che "una donna che voglia fare la parodia di un uomo ha meno materiale a disposizione per costruire la sua performance" (356). La mia concezione dell'apparente stabilità della maschilità maschile si accorda con l'analisi di Murray. Sono d'accordo anche sul fatto che le forme di maschilità che si prestano all'imitazione sono di solito legate a classi sociali subalterne (come quella operaia), oppure si tratta di maschilità non bianche, o di maschilità di classe media dai tratti però esplicitamente performativi (come il dandy). Il punto sul quale la mia analisi si discosta da quella di Murray, tuttavia, riguarda l'interpretazione delle maschilità lesbiche. Murray, come altre commentatrici della cultura butch-femme, pensa che ciò che caratterizza la butch non sia tanto una rappresentazione della maschilità femminile: quanto piuttosto un'appropriazione del potere maschile. Murray riduce la butch a un indicatore storico di visibilità lesbica che però appartiene alle comunità lesbiche degli anni Cinquanta, non alla cultura queer contemporanea, e in ultima analisi sostiene che le lesbiche "non si sentono libere di giocare col maschile come i gay giocano col femminile" (360).

Voglio ribattere a queste affermazioni sottolineando quanto sia importante riconoscere che la maschilità non appartiene agli uomini, non è stata prodotta solo dagli uomini, e non esprime essenzialmente l'eterosessualità maschile. È un diffuso malinteso quello che presenta la lesbica butch come un'appropriazione della maschilità maschile dominante oppure come un esempio di falsa coscienza per cui la butch non avrebbe trovato modelli di identificazione lesbica abbastanza forti. In questo capitolo (e più in generale in *Maschilità femminile*) cerco di dimostrare che ciò che chiamiamo "maschilità" è stato prodotto anche dalle donne mascoline, dalle devianti di genere e, spesso, dalle lesbiche. Per questa ragione fare della maschilità un termine generale per riferirsi al comportamento dei maschi è un'operazione quanto meno approssimativa e di fatto reazionaria. Sostenere come fa Murray che le donne non si sentano libere di giocare con la maschilità significa definire la maschilità come qualcosa di separato dalle lesbiche, qualcosa con cui esse possono giocare o che possono imitare, ma non qualcosa che esse possono esprimere o impersonare. L'identità butch ha una relazione storicamente complessa con l'idea di comunità, identità e visibilità lesbica, e soprattutto con il travestimento lesbico. Dal momento che sono ancora pochi gli studi sulla maschilità femminile che non la richiama a uno stereotipo della lesbica o a una patetica parodia dei maschi, rimane ancora da stabilire quali relazioni essa intrattenga con l'identificazione lesbica, transgender o maschile. In *Maschilità femminile* ho sostenuto che alle volte la butch rappresenta il segno dell'inversione di genere, storicamente represso per costituire un modello di identità lesbica identificata al femminile; considerata più appropriata. Come ho dimostrato nel capitolo 5, in anni recenti il transgender ha cambiato le circostanze dell'identificazione butch. Nel suo articolo Murray evita una discussione approfondita del transgender perché spiegare ciò che avviene quando il travestimento non è una maschera transitoria ma parte di un'identità è qualcosa di estraneo al suo progetto⁸. Io invece ritengo che le butch, e le butch transgender in particolare, non indossino un travestimen-

lo maschile, bensì incarnino una propria maschilità.

Spesso si dice che le drag queen cavalcano il sottile confine tra l'ammirazione per le donne e per la loro femminilità e l'espressione di una perfida misoginia; ma qual è l'equivalente per quanto riguarda i confini attraversati dai drag king? I drag king si muovono forse tra ammirazione e odio nei confronti degli uomini? E se è così, con quali conseguenze? L'imitazione maschile è più facilmente assimilabile alla trasgressione del genere di quanto non lo sia l'imitazione femminile? Se sì, di quale tipo di trasgressione stiamo parlando e di quale genere? Seguendo l'avvertimento di Carole Anne Tyler di "leggere ogni istanza di travestimento... in modo sinomatiko" (Tyler 1991: 33) anziché sostenere semplicemente il carattere radicale o conservatore dell'uno o dell'altro tipo di imitazione di genere, cercherò di distinguere gli stili delle diverse performance che caratterizzano le pratiche teatrali dei drag king, analizzerò le differenze tra gli spettacoli e le competizioni di drag king, e proporrò una tassonomia dei diversi stili di performance delle donne che praticano il travestimento.

Lessere "reali" *La cultura dei drag king*, 1996

Nella mia analisi desidero prendere le mosse dall'idea di Lis-ther Newton secondo cui le teorie della performance e, in generale, le teorie queer debbano essere contestualizzate mediante una "teoria sociale fondata sull'etnografia" (Newton 1996: 171). Newton raccomanda di non concentrarsi solo sulle "strategie rappresentative" a scapito della "storia delle relazioni [schliche/gay dentro e fuori i diversi gruppi sociali]" e si chiede "come gli studiosi possano trascurare la fase di analisi etnografica per passare subito ad astratte generalizzazioni senza rendersi consapevoli di un'alternante (e deplorabile) imperialismo culturale" ("Che importa quale significato dai alle tue rappresentazioni? Decidiamo noi quello che vogliono dire"). Bisogna trovare un equilibrio tra l'accettazione pura e semplice dei resoconti degli "informatori" senza ulteriori analisi, e la minimizzazione della loro importanza in quanto prova documentaria utile soltanto nel quadro di obiettivi teorici prestabiliti" (ibidem). Ho raccolto il materiale

per questo capitolo facendo interviste, parlando con la gente nei club, recandomi in una gran quantità di locali notturni e studiando lo sviluppo e la storia degli spazi dedicati ai drag king.

Sebbene io sia convinta che sia questa la metodologia giusta per tentare di disegnare una mappa della cultura dei drag king negli anni Novanta, ritengo anche che le interviste, al di là delle importanti informazioni etnografiche che possono fornire, possono anche ostacolare l'analisi. Non ho intenzione di costringere le rappresentazioni dei drag king entro "obiettivi teorici prestabiliti"; tuttavia lo svolgimento delle interviste mi ha anche resa consapevole che molti drag king non sono necessariamente interessati alle implicazioni teoriche del loro lavoro e spesso nemmeno a collocarlo in un contesto più ampio. Molti hanno dato risposte superficiali a domande del tipo "perché ti piace travestirti?", "per divertimento", "mi intriga l'idea di provarci", o anche "non ci ho mai pensato". Mi pare chiaro che queste risposte non possano veicolare informazioni utili sul travestimento e sulle sue motivazioni, né si avvicinano a una "reale" comprensione della cultura dei drag king. Altri problemi metodologici sono legati a quella che chiamerei la "burch-fobia" dei drag king di New York – perlomeno di quelli che ho intervistato. Persino i drag king di aspetto molto mascolino e che indossavano abiti maschili anche nella vita quotidiana non volevano identificarsi come burch. Come forse direbbe Newton, la scarsità di drag king disposti a identificarsi come burch "presenza importanti problemi teorici". Dare le difficoltà incontrate nel condurre interviste, ho integrato le informazioni ottenute dai drag king con le mie osservazioni personali e le mie conoscenze teoriche. Devo anche riconoscere che io stessa non mi considero completamente estranea alla cultura dei drag king. Anche se non mi sono mai esibita come drag king e non indosso abiti maschili per travestirmi, vado sempre nei club indossando quello che è comunque percepito come un "travestimento" (abito maschile e cravatta). Sono stata fotografata e intervistata nei club come drag king, a dispetto del fatto che non mi presentavo sul palcoscenico. Que-
sta mescolanza di travestimento sul palco e di maschilità fuori



Fig. 9. *Jack Taborsian*, © Del LaCruz, Volcano, Londra, 1997, tutti i diritti riservati.

scena fa pensare che nei club di drag king il confine che separa travestimento maschile e maschilità femminile rimanga sempre permeabile e indeterminato.

Nella mia analisi mi concentrerò principalmente su due scenari: una serie di competizioni per drag king tenutesi nel corso di un anno allo *Hershe Bar* e gli spettacoli settimanali di drag king del *Club Casanova*. Le competizioni per drag king di New York offrivano premi in denaro; generalmente pubblico e partecipanti non erano bianchi né appartenevano alla classe media. Le competizioni erano contraddistinte da una totale assenza di teatralità (anzi, si fondavano su una nozione di autenticità maschile piuttosto che di imitazione della maschilità). Come vedremo, i concorsi dello *Hershe Bar* e gli spettacoli del *Club Casanova* davano luogo a forme e pratiche culturali molto diverse, sebbene vi fossero molteplici intersezioni e sovrapposizioni tra i king che partecipavano ai concorsi e quelli che si esibivano nei club.

I concorsi di drag king dello *Hershe Bar* (1995-1996)

La prima sera in cui assistetti a una competizione di drag king, mi fu chiesto all'ingresso se desiderassi partecipare alla gara. Ci pensai bene e risposi: "no grazie, non ho preparato niente". Scoprii dopo che nemmeno gli altri king l'avevano fatto, ma questo non li tratteneva dal salire sul palco. Presi posto tra il pubblico e attesi l'inizio dello spettacolo. Il club – lo *Hershe Bar* – era stipato, il pubblico era molto variegato e lo spettacolo rappresentava il clou della serata. Finalmente le luci si abbassarono e la MC della serata, la comica lesbica Julie Wheeler, saltò sul palco travestita da Tony Las Vegas e diede inizio allo show esibendosi in una canzone di Elvis. Subito dopo dieci drag king, più o meno travestiti, entrarono in fila indiana facendo mostra di varie forme di maschilità. Come altrettanti campioni di bodybuilding i drag king assunsero pose e flettavano i muscoli incitati da un pubblico in delirio: il vincitore

si sarebbe aggiudicato un premio in denaro di duecento dollari e il diritto di partecipare alla finale della competizione che metteva in palio ben mille dollari. Lo spettacolo fu un grande successo in quanto a rappresentazioni di maschilità alternative, ma un'enorme delusione in termini di performance. In generale, i drag king sembravano non avere idea di come esibirsi come drag king: e quando il pubblico chiedeva loro a gran voce di "fare qualcosa", riuscivano solo, uno dopo l'altro, a borbottare i loro nomi. Questa strana paura del palcoscenico – così diversa dalle strabilianti performance delle drag queen – poteva forse essere attribuita all'ingenuità della performantività maschile. Anche se in parte la paura poteva essere dovuta all'assenza di modelli di performance, e anche se in tempi più recenti i drag king hanno cominciato ad eseguire performance di grande effetto, in queste prime competizioni la loro incertezza era sicuramente legata al carattere non-performativo della maschilità. Il drag king non avevano ancora imparato a convertire la maschilità in teatro. Bisogna poi considerare anche altri fattori, come il fatto che molte delle donne sul palco esibivano semplicemente il proprio aspetto maschile anziché proporre imitazioni teatrali della maschilità.

La competizione di drag king è difficile da interpretare perché richiede una lassonomia delle maschilità femminili che consenta di distinguere con precisione i vari tipi di identificazione e di rappresentazione di genere messi in scena. Vorrei quindi dare un po' di spazio a una mappatura delle variazioni del genere maschile nel contesto di questi concorsi. I modelli che propongo sono specificamente legati alle competizioni e non si estendono necessariamente alle normali performance di drag king. È importante sottolineare che le competizioni non funzionano come i tradizionali spettacoli di drag queen: esse hanno molti più tratti in comune con le performance messe in scena dalle queen di *Paris Is Burning*. Come i balli di Harlem documentati in quel film, le competizioni di drag king offrono un premio in denaro e attiravano una grande quantità di concorrenti neri e ispanici. A differenza delle sale da ballo,

tuttavia, gli eventi dedicati ai drag king non erano necessariamente legati a un'elaborata cultura fondata su clan denominati "case" (*houses*) e sulla prostituzione⁹.

Le competizioni per drag king comprendono numerosi tipi di performance – così numerosi che le performance risultano spesso incommensurabili tra loro e quindi difficili da giudicare. Per rendere comprensibile la mia analisi, questa parte del capitolo include immagini fotografiche di vari drag king, la maggior parte delle quali sono state realizzate dall'artista di New York Betsy Gallagher (il cui nome da drag king è Murray Hill). Nella primavera del 1996 Gallagher diede inizio a un progetto sulla cultura dei drag king che faceva seguito a un suo precedente lavoro sulle drag queen. A Betsy fu subito evidente che i drag king che fotografava erano in possesso di un insieme di codici visivi e di sistemi di genere molto diversi da quello delle drag queen. Per riuscire a cogliere la specificità della competizione di drag king, Gallagher fotografò i drag king in studio, anziché dal vivo. Questa scelta dà alle sue immagini un'aura serena, quasi distaccata, e sottolinea il fatto che, per questi drag king, esiste una continuità tra performance teatrali e stili di vita. Nel seguito, con l'aiuto di queste immagini, descriverò cinque diverse forme di performance della maschilità riscontrabili nelle competizioni di drag king.

Realismo burlesco

A vincere le competizioni per drag king era spesso una donna biologica dotata di un aspetto maschile convincente (dove "convincente" poteva significare sia essere in grado di passare per un uomo, sia proporre una forma attendibile di maschilità femminile). Non è facile reperire immagini fotografiche di questa seconda categoria perché molte delle partecipanti caratterizzate da quello che chiamerei "realismo burlesco" non si identificavano come drag king e non volevano perciò essere fotografate come parte di un progetto sui drag king. Per descrivere l'aspetto "con-



Fig. 10. Realismo butch. *Sean*. © Bersey Gallagher, 1995, tutti i diritti riservati.

vincente" del realismo butch analizzerò qui l'aspetto della par-recipante che vinse la gara quella prima sera in cui andai allo Lesbie Bar. Si trattava di una butch nera molto muscolosa che indossava una maglietta da basket e un paio di short. Con i suoi muscoli e il suo travestimento sportivo la concorrente avrebbe potuto passare facilmente per un uomo e questo la rendeva "convincente". Vinse esibendo una maschilità autentica, senza fronzoli e apparentemente non-performativa; con ogni probabilità si trattava di una performer improvvisata, e non di qualcuna che si fosse davvero preparata per la competizione. È interessante notare come la categoria del realismo butch sia spesso occupata da drag king non bianchi, a riprova del fatto che la maschilità diventa visibile come tale quando abbandona la sfera normativa dei corpi maschi bianchi. La relativa invisibilità della maschilità femminile bianca può anche avere a che fare con l'estetica androgina storicamente coltivata dalle lesbiche bianche di classe media. In questa gara i drag king bianchi erano sicuramente in una posizione di svantaggio: non erano assolutamente performateri nel modo in cui lo erano i drag king neri o ispanici (che ballavano e facevano rap) e generalmente indossavano lo smoking. Ogni tanto un drag king bianco azzardava l'imitazione di un muratore o una pessa alla James Dean.

La figura 10 rappresenta un'altra versione del realismo butch. Questo giovane drag king asiatico-americano era assolutamente convincente nella sua maschilità, tant'è che alcune donne gli chiesero con aria di sfida se era "veramente una donna". Non eseguiva alcuna performance e si affidava piuttosto a uno stile di autenticità maschile: in questa foto lo vediamo con baffetti e barba finta, ma in competizioni successive apparve anche senza baffi e barba producendo nel pubblico la stessa reazione. Essendo fondata sulla nozione di autenticità – di ciò che è "reale" – la categoria del realismo butch si colloca sul confine, spesso vago, fra transgender e butch. In altri termini, il realismo butch può facilmente sfociare nel desiderio di possedere davvero stabilmente un corpo ricomoscibilmente maschile. Non c'è modo di sapere con certezza quanti dei drag king in questo

club si identificassero a qualche livello come transgender, ma dal momento che lo spettacolo era sponsorizzato da un club lesbico si potrebbe presumere che la maggior parte si identificasse in qualche modo come lesbica.

Si può descrivere la relazione tra realismo burch e maschilità maschile secondo quanto José Muñoz definisce una disidentificazione attiva, ossia "un modo di fare i conti con l'ideologia dominante che non si lascia né assimilare entro tale struttura né vi si oppone rigidamente" (Muñoz 1996: 147)¹⁹. La maschilità del realismo burch non può essere né assimilata né contrapposta a quella degli uomini; piuttosto, il realismo burch comporta una disidentificazione attiva dalle forme dominanti della maschilità, che sono successivamente rimesse in circolo come maschilità alternative.

La drag king femme

Il realismo burch si oppone chiaramente alle performance delle drag king femme. Questo tipo di drag king potrebbe essere chiamata "simulatrice femme" [*femme pretender*] e le sue performance assomigliano di più agli spettacoli delle drag queen, non solo perché la base per la sua rappresentazione di genere è data dalla disgiunzione tra sesso biologico e genere, ma perché la performance stessa è tinta di ironia camp. Nella figura 11 Gallagher coglie l'aspetto della drag king femme nella presentazione di Chico Soda, un'artista di New York che usa il travestimento maschile come parte delle sue performance. La fotografia mostra chiaramente come l'artificialità della "maschera" di Chico – soprattutto la folte e barbetta a punta – sia deliberatamente accentuata e la sua postura intenzionalmente teatrale sfiora la parodia, anziché proporsi nella chiave pacatamente naturalistica che caratterizzava l'immagine precedente. Un'altra drag king femme che ha riscosso molto successo a New York è Rusty Lyman. Hyman esegue una performance in cui canta e balla e a metà della quale spesso si spoglia trasfor-



Fig. 11: La drag king femme: *Chico Soda*, © Betsy Gallagher, 1996, tutti i diritti riservati.

Fig. 12: Mimesi maschile: *Diane Torr*, © Betsy Gallagher, 1996, tutti i diritti riservati.

mandosi in gattina sexy. La performance è ovviamente incentrata sulla trasformazione di Chico e prende le mosse dall'ironia espressa da Newton che "l'apparenza è illusione" (Newton 1979: 101). Mentre alcune drag queen erano un effetto drammatico regliendosi le parrucche o abbassando la voce di un paio di toni, la drag king femme spesso rivela il trucco facendo vedere il seno o strappandosi di dosso gli abiti maschili in una parodia dello strip tease classico.

Le competizioni di drag king comprendevano sempre un paio di drag king femme le cui performance spesso si inserivano sul consolidamento della femminilità anziché sulla messa in questione della maschilità dominante. La drag king femme si traveste da burch o da uomo solo per mostrare quanto la femminilità saturi completamente la sua performance e mette in scena il fallimento della propria maschilità con una rappre-

scrittazione convincente. Queste performance tendono ad avere un carattere assai più artificioso di quelle del realismo burlesco, ma sono forse meno interessanti per i seguaci motivati: innanzitutto, la drag king femme non modifica realmente il carattere camp del travestimento così com'è nato nei contesti gay: in secondo luogo, essa rappresenta la rassicurazione che la maschilità femminile è solo un atto teatrale e che non si estende alla vita quotidiana. Molte drag king femme parlano della sensazione di potere che provano nell'accedere alla maschilità tramite la loro performance, ma alla fine ribalscono di sentirsi sicure della propria femminilità. In ultima istanza, le drag king femme usano il drag – a detta di Buster Hymen – come un modo per “restare a cavallo del confine di genere” riconfermando così la stabilità del binarismo (Pittman 1996: 4). È importante notare come i drag king più famosi siano di solito le femmine¹¹. Persino alcuni studiosi gay con una certa conoscenza delle strategie di sovversione di genere implicite nel travestimento tendono a identificare tutti i drag king con le drag king femme. Michael Musto conclude un articolo sui drag king pubblicato sul *New York Post* con una rassicurazione per i lettori etero: pare che a Mo B. Dick – una drag king molto burlesca – “come a tutte le ragazze, piaccia mettere il rossetto” (Musto 1997: 43-44).

Mimesi maschile

Nella mimesi maschile i drag king scelgono una forma di maschilità maschile chiaramente identificabile e si propongono di riprodurla, con o senza risvolto ironico. In una delle poche performance di maschilità bianca che ho visto alla Harshe Bar, un drag king impersonava un prete, con il divertente risultato di mostrare tutta la centralità della religione. La mimesi maschile è spesso presente nelle performance delle drag king femme ma può essere interpretata anche dalle burlesche. È il concetto di mimesi maschile che sostiene il progetto del Drag King Workshop di Diane Torr. Anche se il laboratorio di Diane Torr esula

dal tema delle competizioni per drag king, è importante notare come il concetto di mimesi maschile che vi è sviluppato abbia almeno in parte influenzato le concorrenti bianche delle competizioni dello Harshe Bar. Di fatto, molti articoli di giornale attribuiscono le origini della cultura drag king di New York a Diane Torr (come fa del resto lei stessa) e alcune drag king come Buster Hymen sostengono che Torr le abbia ispirate ad esibirsi¹². Diane Torr è una performer di New York che, col nome di Danny Drag King, tiene un laboratorio del quale le donne possono diventare uomini per un giorno¹³. La pubblicità del laboratorio di Torr dichiara che le partecipanti “potranno esplorare un'altra identità e impareranno i modelli fondamentali del comportamento maschile: camminare, sedersi, parlare e stravaccarsi come fanno gli uomini”¹⁴. Nel laboratorio, oggetto di molti articoli su quotidiani e riviste e ripreso anche dalla BBC, Torr istruisce le sue allieve nell'arte maschile di occupare lo spazio, dominare le conversazioni, mettersi le dita nel naso e sistemarsi il pene, e dà loro competenze generali di maleducazione. Le allieve di Torr imparano a fasciarsi il seno e a farsi il “pacco”, ad applicare barba e baffi posticci sul viso e in definitiva a creare un aspetto maschile credibile. Alla fine, Torr porta le sue allieve sulle pericolose strade di New York City e insegna loro come passare per uomini. La stessa Torr afferma di non aspirare alla maschilità: come molte delle partecipanti ai suoi workshop, ribadisce continuamente che non desidera essere un uomo, vuole semplicemente passare per uomo all'interno di questo spazio di sperimentazione circoscritto¹⁵. Torr spiega molto chiaramente le motivazioni del suo travestimento: vuole fare esperienza “dell'autorità maschile, e del senso che hanno gli uomini del territorio e del loro diritto” (Burke 1996: 147). Molte delle partecipanti al laboratorio parlano della sensazione di potere e di privilegio derivare dal travestimento di genere; tuttavia, pur trovando la cosa intrigante, affermano di provare sollievo nel ritornare, al termine del laboratorio, alla loro consueta femminilità.

Shannon Bell, una donna che ha partecipato al laboratorio di Diane Torr, ne parla come di una nuova prospettiva sulla pra-

rica quotidiana di performance di genere. Bell dice di essere una cosiddetta "gender queer", capace di essere butch o femme a seconda delle giornate (Bell 1993)¹⁶. Bell ha usato il Drag King Workshop per esplorare uno dei suoi molti generi, la sua identità di checca queer. È evidente che il genere sentito come mascherata e performance volontaristica non ha nulla a che vedere con la maschilità femminile del realismo butch. Bell tratta il genere come un gioco proprio perché la sua identità di genere normativa le fornisce una base stabile per giocare con l'alterità. In questo senso Bell è una partecipante tipica del laboratorio di Torr, in quanto lo concepisce come un'escritazione nella fluidità di genere e una denuncia politica del privilegio maschile. Bell chiede a Torr perché le persone frequentino il laboratorio e Torr risponde con una giustificazione politica intesa a rendere il workshop rispettabile nei termini della coscienza femminista: "parte di ciò che le donne imparano al Drag King Workshop è che non siamo obbligate a sorridere, né a concedere spazio e lasciare il terreno agli uomini" (96). In questo modo, il laboratorio funziona come un gruppo femminista di autoconsapevolezza, ma sembra avere assai poco a che fare con la ricostruzione della maschilità.

Diane Torr giunge a sostenere di avere addirittura inventato il termine "drag king", e in un'intervista con Amy Lynn dice: "Questo termine mi venne in mente nel 1989. ...] Quel giorno avevo fatto un servizio fotografico in abiti maschili, e dovevo andare a un'inaugurazione al Whitney. Decisi di andarci vestita da uomo" (Torr 1993: 12). Quando Torr scopri di riuscire con facilità a passare per un uomo, per di più circondata da attenzioni femminili, decise di condividere questa esperienza de-naturalizzante con altre donne nella forma di un laboratorio di educazione all'assertività. Il laboratorio, dunque, ha poco a che fare con i drag king e il *kinging*. L'uso costituisce semplicemente una lezione su come vive l'altra metà del cielo e offre una prospettiva interessante sul privilegio maschile a quelle donne che quotidianamente ne subiscono gli effetti. Tuttavia, come ho affermato precedentemente, è difficile attribuire a una persona in particolare l'invenzione del termine "drag king", né credo che si

dovrebbe individuare l'origine della moderna cultura drag king in un laboratorio rivolto principalmente a donne eterosessuali che associa apologeticamente la maschilità ai maschi. Per le donne maschiline che sono quotidianamente scambiate per uomini il laboratorio non riveste alcun interesse. Dal mio punto di vista il Drag King Workshop sottolinea la distanza tra la fasciazione per la maschilità dei maschi e le sue prerogative e l'interesse per la produzione di maschilità alternative.

Il drag king frocio

Come altre forme di maschilità minoritaria, la maschilità gay si caratterizza come molto diversa dai modelli dominanti della maschilità ed è facilmente fruibile dai drag king. Inoltre in anni recenti le lesbiche hanno decisamente feconizzato la cultura sessuale dei gay, ispirandosi a modelli gay nella costruzione della loro maschilità e nelle loro pratiche sessuali, e imitando un'estetica gay maschile tipica del cosiddetto *Carro alone* – un'estetica diffusa nei ghetti urbani gay e associata a un look da motori cistera queer in jeans e giacca di pelle¹⁷. Che l'immagine sia già identificata come "clone" implica che imitazione e travestimento fanno già parte della sua costruzione; questo rende facile per i drag king appropriarsi del travestimento frocio. Alcune delle partecipanti alle competizioni dello Hershe Bar avevano un aspetto assolutamente gay; indossavano abbigliamento in pelle, portavano baffi a manubrio e accompagnavano spesso questo look con una performance di ipermaschilità stile Village People.

Maschilità denaturalizzata

Per concludere la mia tassonomia delle maschilità femminili voglio aggiungere una categoria che spesso sparisce dissolvendosi nelle altre categorie di cui ho parlato. La maschilità denaturalizzata gioca sia con il realismo butch che con la mimesi maschi-

le, ma differisce dal realismo butch per il suo senso di teatralità e iperbole e dalla mimesi maschile perché fa uso di modalità alternative del maschile. La figura 13 ritrae Dredl, che vinse la competizione dello *Terste Bar* nel 1996 con un coraggioso tributo al cosiddetto *blaxploitation* macho impersonato con un'inversione butch. Dredl è un personaggio interessante perché gioca sul confine tra varie versioni della teatralità del drag king. Da un lato si presenta alle competizioni travestita da Superfly; dall'altro partecipa a performance teatrali di drag king in un ruolo molto più camp nel quale si trasforma da Superfly in Foxy Brown. L'ancora, si esibisce regolarmente con un altro drag king, Shon, come parte del duo rap *Rud DMC*. Dredl rappresenta la fluidità dei confini tra le diverse performance dei drag king. Ne parlo in questo paragrafo sulla maschilità denaturalizzata perché nelle sue performance Dredl fonde appropriazione critica della maschilità dominante con varie forme di maschilità alternative.

Per molti aspetti la maschilità denaturalizzata produce le performance di travestimento più riuscite da parte dei drag king. Nella performance di Julie Wickeder come Tony Las Vegas – P.M.C. della competizione di drag king – ad esempio, Tony portava i capelli lasciati indietro ed era vestito in modo elegante. Per tutta la durata dello spettacolo Tony continuò a fare battute a sfondo sessuale e, durante la competizione alla quale assistevo, si incedde a una drag king chiaramente femmine e, assistendole all'orecchio, le chiese che cosa indossasse sotto il vestito. Di quando in quando gridava al pubblico "vogliamo vedere le tette" e in generale presentò un viscido spettacolo di maschilità misogina. Mentre il *Drag King Workshop* limita la maschilità senza necessariamente farne la parodia, Tony fa della parodia dei maschi la chiave di volta della sua performance individuando con precisione le modalità con le quali la maschilità maschile rende evidente la propria natura performativa: il sessismo e la misoginia. Attraverso la loro personale maschilità e tramite la recitazione della maschilità normativa i drag king dimostrano che non ci sono legami essenziali tra misoginia e maschilità: la maschilità è legata strutturalmente alla mi-



Fig. 13. Maschilità denaturalizzata. Dredl di Barney Callagher, 1996, per gentile concessione dell'autrice.

soginia nel contesto patriarcale del privilegio maschile. Alle donne maschiline, che non hanno accesso al privilegio maschile, la misoginia non ha granché da offrire, per cui è molto probabile che esse impersonino la maschilità senza associarla a essa. Il sessismo, tuttavia, è di grande effetto teatrale, e rivendando come esso costituisce la base del realismo maschile, i drag king contribuiscono a smascherare le implicazioni ideologiche della non-performatività maschile.

Anche se la competizione di drag king offre uno spazio perfetto per la dematuralizzazione della maschilità, la messa in questione della naturalità del genere e l'affermazione della continuità del binarismo natura/cultura comincia a filtrare anche nella cultura popolare. È interessante ad esempio osservare come l'identificazione denaturalizzata funzioni come espediente comico nel film *Babe* del 1995. Questo film racconta la storia di un maialino che desidera essere un cane da pastore, un po' perché si rende conto che nella fattoria i maiali – a differenza dei cani – finiscono per essere mangiati, un po' perché tutte le sue relazioni e identificazioni primarie hanno per oggetto i cani. *Babe* illustra il trionfo della funzione sulla forma nel momento in cui il protagonista oponimo, Babe (il maiale), dimostra di essere un cane da pastore migliore degli stessi cani da pastore. Il successo della performance di Babe come cane dipende dall'assunzione del ruolo di "cane" con la differenza che Babe non imita semplicemente il cane pastore a capo del gregge né cerca di avere l'aspetto di un cane; si appropria invece della "caninità", impara le funzioni canine e le esegue. Mentre il cane pastore presume di essere superiore alle pecore, Babe rifiuta di costruire una nuova gerarchia o di preservare le gerarchie naturali; al contrario, dimostra la sua volontà e capacità di condurre il gregge, mostra un autentico rispetto per le pecore e soppiantando l'roc grande gioia dal fare il cane. Questo film ribadisce la comica disgiunzione della caninità dai cani e dimostra come la logica dell'innaturalità coscena ai maiali di essere cani, e persino, come avviene in una toccante trama secondaria, alle oche di essere galli.

Lo spettacolo di drag king

Negli anni Novanta le competizioni di drag king allo Hershe Bar costituiscono la base di partenza per la diffusione dei club di drag king a New York. Subbene performer come Diane Torr ci rammentano che la cultura dei drag king è esistita in modo discontinuo durante gli ultimi dieci anni nel mondo delle performance; i drag king non avevano mai generato prima il fermento di tutta una subcultura né prodotto della popolarità di cui godono ora. Dopo le competizioni per drag king citate, molti dei partecipanti tornarono alla frequentazione dei club lesbici, ma altri si unirono in gruppo e incominciarono a tenere regolari spettacoli come drag king. Il drag king Mo B. Dick ricorda come i concorsi dello Hershe Bar avessero rivisto in luce l'esistenza di potenziali drag king e sostiene di avere sfruttato questo momento di visibilità per cominciare a organizzare feste di drag king. Mo racconta: "cominciai a dare feste con Michael, meglio conosciuta come Mistress Formika, e in seguito decidemmo di tenere una competizione di drag king. Quest'ultima ottenne tanto successo che incominciammo subito a fare progetti per un club di drag king, sempre con l'aiuto, le conoscenze e l'ispirazione di Mistress Formika. Così nacque il Club Casanova"³³.

Probabilmente il Club Casanova ospita attualmente l'unica serata settimanale di drag king degli Stati Uniti. Si tratta di un club dell'East Village che raduna una clientela per lo più bianca, punk, alternativa, sia gay che etero, che rimisce drag queen e drag king ed è molto frequentata dai professionisti del media. Per la maggior parte, le donne di colore che avevano partecipato alle competizioni dello Hershe Bar non sono ricomparse in seguito nei club di drag king. È vero che la vincitrice del 1996, Dred, tiene regolari performance al Club Casanova e in altri bar lesbici, alle volte insieme a un'altra drag king nera, Shon, ma la presenza di donne di colore nei club è decisamente scarsa. Come ho osservato in precedenza, nelle competizioni dello Hershe Bar molte partecipanti di colore non erano necessaria-

mente drag king; esse salivano semplicemente sul palco ed esibivano la loro maschilità. Questa può essere una delle ragioni per cui molte delle vincitrici di quelle competizioni non sono poi diventate drag king (vedi Halberstam 1997). È, anche vero, però, che le consuete divisioni di razza e classe producono processi di segregazione nella maggior parte degli ambienti lesbici urbani (vedi Thorpe 1996).

Sebbene poche delle donne che ho intervistato avessero un'idea del perché ci fossero così poche donne di colore negli spettacoli di drag king, molte avevano ricordi e opinioni divergenti riguardo alle competizioni dello Hershe Bar. Personalmente come credo sia apparso evidente da quanto ho scritto – trovavo lo spettacolo della maschilità lesbica presentato nelle gare dello Hershe Bar molto piacevole. Tuttavia, molte delle donne bianche che prendevano parte ai concorsi non ne erano soddisfatte. Mo B. Dick li paragona a gare di popolarità o di bellezza, osservando: "vincervi se alla gente piaceva il tuo look – altrimenti perdevi". Mo B. Dick trovava anche irritante il fatto che la maggior parte delle partecipanti ai concorsi non fossero drag king bensì solo "donne molto borch". Shelly Mars, una performer che solo raramente si esibisce come drag king, ha fatto parte della giuria di alcuni concorsi dello Hershe Bar. Nemmeno Mars trovava questi concorsi particolarmente interessanti: "il primo fu addirittura ridicolo – nessuna si era tra vestita. Inoltre era un locale per nere e ispaniche, per cui se eri bianca non avevi nessuna chance di vincere". In effetti le gare dello Hershe Bar videro ben poche vincitrici bianche, il che la dice lunga sulla diversa performatività della maschilità bianca e delle maschilità di colore – anche se ciò potrebbe attribuirsi al fatto che la clientela del club era in gran parte nera e ispanica. Le performance dei drag king bianchi sono generalmente impennate sulla parodia e sulla comicità, mentre quelle dei drag king di colore hanno a che fare con l'imitazione e l'apropinquazione; mentre una drag king bianca può fare la parodia di un marchio di Brooklyn (come Mo B. Dick), una drag king nera canterà in playback su un brano musicale rap o si esibirà come

magnaccia, protettore o playboy (come Dred) non per ottenere un effetto parodistico ma per appropriarsi di uno stile maschile nero nel contesto di una performance lesbica. Nelle competizioni, invece, l'appropriazione sexy della maschilità maschile aveva più successo dello sketch comico.

Alcune delle migliori performance di drag king nascono da forme di parodia creativa e iperbolica. Ogni settimana il Club Casanova diventa un contesto per nuove e straordinarie performance di drag king. Una volta i volontari del club annunciavano una notte dedicata a Jivis; le impersonatrici di Jivis potevano entrare gratis e al pubblico sarebbe stata offerta non una ma ben tre performance di Elvis interpretate da diversi drag king. Quella sera ci fu un crescendo di eccitazione mentre la folla si preparava a quello che sarebbe stato un evento speciale per tutta la scena drag king: la proclamazione del Re degli Elvis. Il primo Elvis, interpretato da Justin Kase, rappresentò l'Elvis prima maniera. Con i capelli impomatati e una smorfia sdegnosa Kase cantò *Blue Suede Shoes*. La performance successiva presentò il Re a metà della sua carriera, con look in pelle e capelli corti. Lizencee, che era anche il dj del Club Casanova, interpretò l'Elvis degli anni Sessanta con un gran ruotare del bacino e una quantità di ammiccamenti provocanti diretti al pubblico. Per ultimo, il drag king Murray Hill interpretò il Re nei suoi anni d'oro. Hill indossava una tuta bianca aderente con paillettes e il maxi colletto rialzato di prammatica. Portava occhiali scuri e sudava a profusione nonostante l'asciugamano gettato intorno al collo. Mentre le prime battute di *I Can't Help Falling in Love with You* risuonavano in sottofondo, il grasso Elvis impersonato da Murray Hill fece un salto all'indietro e perse il tempo della canzone. Questa esilarante performance di Elvis in tutto il suo grasso splendore rappresenta ciò che nella cultura drag king è stato chiamato "camp" e che io ho proposto di chiamare *kinging*?. *Saturday* in precedenza io abbia individuato una modalità del *kinging* nella performance misurata della maschilità, qui il *kinging* si realizza attraverso l'imitazione dell'imitazione. Questo effetto di *kinging* è usato in modo spassoso dalle drag king

di San Francisco, dove il successo di Elvís Herselvis ha causato una proliferazione di imitatrici di Elvís Herselvis – ossia di imitrici di un'imitatrice.

Mi pare importante ribadire le differenze che intercorrono tra drag king e drag queen. Nel contesto teatrale, la rappresentazione di genere normativa identifica la femminilità con il travestimento e la maschilità con il realismo o col corpo. Nel suo studio sui travestiti, Esther Newton descrive il modo in cui le drag queen creano una rappresentazione plausibile della femminilità con l'aiuto di parrucche, abiti, gioielli, trucco e accessori e attraverso la consapevole assunzione di un ruolo (Newton 1996: 109). Analogamente, i drag king impersonano una maschilità credibile usando abiti maschili, imbroditure inguinali, peli applicati sul viso e capelli impomatati. In generale, tuttavia, la performance teatrale della maschilità implica un contenimento dell'emozionalità e un uso molto modesto di accessori. Maurcen Fischer, ad esempio, descrive così le modalità della sua performance: "Il modo in cui una donna si muove è più fluido e sexy; un uomo è molto più misurato e controllato. Quando interpreto Mo B. Dick sul palco devo essere molto consapevole dei miei movimenti. Di solito mi muovo molto, mentre come uomo sono più rigido e controllo molto il mio corpo: il busto è rigido e cerco di non antecheggiare"²¹. Sia nel caso del drag king che della drag queen la produzione di genere è teatrale, ma la teatralità prende direzioni pressoché opposte. Mentre la drag queen è eccessiva e spettacolare, il drag king è un macho misurato e silenzioso. Se la drag queen gesticola, il drag king deve imparare a comunicare semplicemente innarcando un sopracciglio. Gli spettacoli di drag king del Club Casanova offrivano molti esempi di ciò che chiamano *kinging*, ossia del performare la non-performance. Il *kinging* di un ruolo può avere molte e varie modalità, inclusi l'understatement, l'iperbole e la sovrapposizione.

Understatement. *Kinging* può significare interpretare i modi maschili in tutto il loro understatement, anche se la performance ne rende evidente la costruzione teatrale. Un esempio di questa modalità è il drag king che mette in scena la sua riluttanza a



Fig. 14. *Who Loves You Baby? Murray Hill as the Puffy Elvis*, di Matthew Sandager, 1997, per gentile concessione dell'autore.

esibirsi, mantenendo durante la performance un atteggiamento timido e ritroso. Nella performance del B52 che ho illustrato sopra l'understatement caratterizza le parti del drag king in opposizione all'eccitazione delle drag queen.

Iperbole. Individuare la forma esatta della maschilità iperbolica può costituire un'altra modalità del *kinging*. Nelle performance di Elvís che ho analizzato, il grasso Elvís interpretato da Murray costituisce una chiara rappresentazione di maschilità iperbolica. Interpretando Elvís a fine carriera Hill imita Elvís che già imitava se stesso. Mentre la femme iperbolica gioca sull'esasperazione dell'artificio che è già inscritto nelle costruzioni sociali della femminilità, la maschilità iperbolica imita se stessa. Murray Hill è di fatto il maestro dell'iperbole. Il suo repertorio comprende una varietà di icone maschili di mezza età. Murray trasforma in satira e parodia la maschilità che questi uomini dovrebbero rappresentare. Ad esempio, nella parte di Bela Karolyi, l'allenatore della nazionale olimpica di ginnastica femminile, Murray fa la parodia dell'immagine di bene-

volo paternalismo che l'allenatore impersona pubblicamente. Nella performance iperbolica di Karolyi, Murray incita la piccola Kerry Strug – interpretata dalla “spalla” di Murray, Penny Thesdale – a fare un salto mortale nonostante un infortunio alla gamba che la fa zoppiare, urlandole “ce la puoi fare?”. Murray promette poi a Kerry che, se riesce a fare il salto, le permetterà di mangiare, e infine le mette le mani addosso, le strappa la maglia d'oro dal collo e festeggia la propria vittoria. Murray Hill si esibisce anche come John Travolta.

L'impatto delle performance iperboliche di Murray Hill consiste nel rendere visibile la vulnerabilità insita nella crisi di mezza età maschile. Murray usa pochissimo trucco e si affida soprattutto agli abiti per veicolare l'immagine della maschilità di cui fa la parodia. Non si lascia il seno e non cerca in alcun modo di dare una rappresentazione realistica della maschilità. Nel suo più recente numero, Murray Hill si è presentato alle elezioni del sindaco di New York con lo slogan “Un voto per Murray è un voto per te”. Ha condotto la sua campagna con volantini del sindaco Giuliani travestito da donna e ha evidenziato l'ipocrisia del tentativo di Giuliani di chiudere alcuni club queer quando lui stesso si presenta in pubblico travestito. Murray dichiara: “Il sindaco Giuliani ha deciso che solo lui può fare spettacoli drag”. Murray si è dichiarato il “candidato dei locali notturni” e ha incitato i votanti a collaborare per salvare la vita notturna di New York.

Sovrapposizione. Quando un drag king si esibisce nei panni di un personaggio maschile riconoscibile (Sinatra, Elvis, Brando) può decidere di lasciar trasparire il fatto di essere biogéni/cantante donna, come fanno le drag queen in alcuni spettacoli camp, o al contrario eseguire una performance quasi perfetta. In queste ultime l'imitazione maschile rimane attendibile perché, anche se il pubblico intravede qualcosa sottostante, il personaggio imitato, ciò che intravede è comunque non tanto la femminilità dell'imitatore: ma la sua maschilità buich. Perciò il ruolo maschile si sovrappone alla maschilità personale della drag king, Justin Kase, così come i drag king di San Francisco Annie To-



Fig. 15. *Murray Hill* as *Bela Karolyi* and *Penny Thesdale* as *Kerry Strug*, di Tanya Braganzi, 1997, per gentile concessione dell'autrice.

on e Elvis Hetselvis, costruiscono le loro performance sovrappo-
nendo l'imitazione maschile a un aspetto buich. Questa forma
di sovrapposizione spesso produce una performance molto sexy
che induce il pubblico lesbico ad applaudire non la maschilità
del personaggio rappresentato ma la maschilità lesbica che ne
traspare. Le performance di Rn'B di Dred e Shon sono spesso
salutate da una folla osannante. Shon commenta questa reazione
sottolineando così la sua strategia di sovrapposizione: “mi piace
suscitare questa reazione nelle donne, le grida e tutto il resto.
...! Ammò il mio spettacolo, più di quel che potevo immagi-
nare. [...] Non mi aspettavo che reagissero così a un'immagine
maschile. Però non credo che si tratti dell'immagine, credo che
si tratti della persona a cui quell'immagine è collegata”²¹.

Take sovrapposizione descritte bene la teatralità delle performance sia delle drag queen che dei drag king e ne scopre le molteplici ambiguità: in entrambi i casi l'interpretazione di un ruolo svela la permeabilità dei confini tra impersonare e essere; sia i king che le queen interpretano il proprio essere queer e contemporaneamente rendono visibile l'artificialità dei ruoli di genere convenzionali. Citando Newton, "i performer che si travestono da donna sono al tempo stesso omosessuali che si stanno esibendo e performer che mentre in scena l'omosessualità" (Newton 1996: 20). La maggior parte dei travestiti in televisione da Newton erano gay e associavano l'essere gay con le pratiche di travestimento: tuttavia, per quanto riguarda i drag king, la relazione tra performance e orientamento sessuale è meno chiara. Tra i drag king vi sono molte lesbiche - almeno tra quelli che si esibiscono a New York: vi sono anche donne eterosessuali e alcuni transgender. È chiaro che le performance dei drag king, basate come sono su costume e trucco, mascherata di genere e processo di trasformazione, producono una certa curiosità su che cosa ci sia sotto il vestito. Sebbene molte frequentatrici dei club di drag king siano sedotte dalla fantasia di una maschilità dominante sovrapposta a una maschilità queer, le descrizioni dell'ambiente dei drag king trasmesse dai media sottolineano la fondata speranza che, quando anche le ragazze possono giocare a fare i ragazzi, alla fine torneranno a essere ragazze normali. Di fatto, nulla dà più soddisfazione al voyeurismo gender-bending eterosessuale dell'immagine di Demi Moore pseudo-travestia apparsa recentemente in un numero della rivista per soli uomini *Alpha*. In questa foto Demi sfoggia una barbetta a punta fatta di trucco e i suoi stessi capelli incollati sul viso nel più autentico stile drag king; tuttavia, mentre fissa accigliata l'obiettivo, Demi si strappa la maglietta mostrando i seni generosi. Il servizio fotografico dà un nuovo significato alla parola "ridondante": naturalmente l'atto di strapparsi la biancheria intima vorrebbe svelare il mistero creato dalla barba, ma - a essere sinceri - non è che Demi fosse comunque molto credibile come uomo.

Anche alcune drag king come Dred e Buster Hyman si spogliano per rivelare la donna che sta sotto la performance maschile. L'artista Bridget Marham fa un passo oltre salendo sul palcoscenico vestita da donna e spogliandosi fino a restare in tanga, con i capezzoli coperti da adesivi. Dopo essersi strappata anche la parrucca per rivelare un cranio calvo di aspetto stranamente androgino, Bridget dà inizio a uno strip-tease alla rovescia e si terna sul palcoscenico come drag king, completa di trucco, baffi e dildo infilato disinvoltamente nel taschino. Il numero di Bridget gioca su una mossa tipica delle drag queen: quella di strapparsi la parrucca rivelando di essere in realtà uomini. Nella performance di Bridget e in altre simili l'idea è di opporre resistenza allo svelamento di genere e di sollecitare come ogni strato sia artificiale quanto il precedente. In una divertente e provocante interpretazione di strip-tease alla rovescia, Jewels - un drag king di Londra - esegue un numero durante il quale si toglie il cappello, la giacca, la camicia e infine i pantaloni per rivelare... un'altra camicia, un altro paio di pantaloni, un altro travestimento maschile. L'anti-strip-tease di Jewels è la parodia dell'idea che appena sotto la superficie maschile vi sia un'identità femminile autentica e che essa sia accessibile con poche abili mosse.

Alcuni drag king si rifiutano di introdurre lo strip-tease come parte delle loro performance. Gli organizzatori del Club Confidential, Stafford and Jorby, hanno idee molto precise sulle performance di drag king e descrivono una performance di qualità scadente come un insieme di approssimazione, scurpe di pessima qualità e "strip-tease butch" (Linn 1995: 15). Anche Mo B. Dick esprime la sua disapprovazione, affermando che ci vuole molta più concentrazione "per restare in parte" che per soverire il travestimento. Aggiunge: "lo strip-tease stanca, e ammicca troppo a certe tendenze voyeuristiche [...] Il ruolo facile spogliarsi ed essere una ragazza; per dio, si è ragazze tutti i giorni!". Mo B. Dick riassume: "il ruolo del drag king è molto difficile da creare e da mantenere, e in qualche modo lo strip-tease svuota questo sforzo". Dred spiega il suo strip-tease

come un modo per rappresentare l'intero spettro del suo repertorio di genere. Dred afferma che lo strip tease rende visibile al pubblico il fatto che "sono una donna travestita: credo che questa rivelazione sia di grande effetto". Tuttavia Dred ricomincia anche che non è sempre facile ottenere questo effetto. Durante una performance per il talk show di Maury Povich, Dred si trovava sul palco con altri drag king e drag queen ed era travestita da drag queen con una voluminosa parrucca. Quando si alzò in piedi e si tolse la parrucca rivelando la testa calva, il pubblico pensò che stesse dimostrando che era "in realtà" un uomo e apprezzò la cosa. Povich spiegò allora che Dred era un drag king, non una drag queen; il pubblico rimase confuso e si rifiutò di credere che Dred fosse una donna. Naturalmente esistono spettatori assai più sofisticati che riescono a leggere molteplici spostamenti di codice da maschio a femmina, da un tipo di maschilità a un altro (da Superfly a *want man*), da drag king dura e pura a spregiurata *sexy*²².

Se lo strip-tease in una performance di drag king non propone alcuna rivelazione sulla realtà di sesso e genere, su identità e corpi autentici, dove cercare il reale o qualcosa che assomigli all'identità? Quella sull'identità è una domanda molto difficile per molti drag king. I drag king di New York ritengono che il travestimento dia loro l'opportunità di giocare col genere in modo da esprimere un'ampia gamma di identità. Pochissimi king del Club Casanova si identificano come hunch fuori dal palcoscenico: molte di queste donne parlano di sé come androgine o addirittura come femme. Lizerace, la ventitreenne drag king e deejay del Club Casanova, si definisce "androgina" e sostiene che questa chiacchiera le dà "un più ampio spazio di manovra"²³. Dred, ventinque anni, dice della sua identità fuori scena: "non sono né burch né femme, semplicemente sono quello che sento di essere in quel momento. E non frequento un tipo preciso di donne. L'vero, ho molta energia maschile, ma mi piace anche che la gente sappia che sotto il mio travestimento c'è una donna". Evil Cave Boy, un'artista ventiseienne, è d'accor-

do: "Alle volte sono molto maschile, alle volte molto femminile, a seconda della situazione: in cui mi trovo, mi sposto in comunicazione tra i generi"²⁴. Evil Cave Boy spiega ulteriormente la sua identità di genere paragonandosi a "un mostro, una morsa, un buffone, un pagliaccio". Anche la performer e autrice Shelly Mars, trentasei anni, ritiene di essere un misto di maschili, femminile, performer e trasformista: "mi trasformo in continuazione — il termine "drag king" per me è solo uno scherzo. Sono un ragazzo-ragazza, un maschiaccio, una performer, una trasformista". Come Evil Cave Boy, Mars esprime una concezione performativa del genere in un senso molto letterale — il genere cambia perché lei cambia costantemente ruolo e personaggio. Per Mars ed Evil Cave Boy occupare un'identità stabile significherebbe rinunciare alla loro fedeltà nei confronti della corralità e mobilità di tutti i ruoli. La fluidità sembra caratterizzare le relazioni tra drag king ed espressione di genere, e pochi dicono di sentirsi stabilmente legati a una categoria o modalità di espressione.

Bisogna dire che alcune di queste donne che si rifiutano di auto-definirsi "burch" hanno tuttavia un aspetto molto mascolino. Lizerace assomiglia molto a un ragazzo e la sua apparizione rimane di tipo maschile anche fuori scena. Messa alle strette, Lizerace ammette di non identificarsi come hunch perché sente di non "essere all'altezza del ruolo". Un altro drag king di aspetto abbastanza mascolino, Shon, ventinove anni, dà di sé una definizione più complessa: "sono una femme aggressiva. Non intendo dire che la maschilità che interpreto non sia parte di me, ma ho anche un lato femminile". Per Shon, l'etichetta "burch" non dà una descrizione adeguata del fatto che la femminilità e l'essere donna sono una parte importante della sua identità. Ad ogni modo, travestita da uomo Shon fa imparare le donne, e quando si esibisce con Dred nel loro spettacolo di R'n'B la sua performance di maschilità è incredibilmente convincente e sottilmente sexy. "Se fossi un uomo, sarei un gentleman", mi dice Shon. "Mi siederti sempre con le gambe accavallate, sarei molto garbato, molto controllato, una specie di "tempesta silenziosa". Questa particolare espressione allude forse al tipo di varianza

di genere che Shon chiama "femine aggressive"; si tratta di un termine che esprime sia il suo fascino maschile che la sua corporeità femminile. Shon respinge l'etichetta "burch", ritenendo che non descriva quella che è la particolare sfumatura della sua maschilità²⁵.

Un drag king di New York definisce la sua identità di genere associando i termini "burch" e "transgender". Si tratta di un drag king di ventotto anni, noto come Retro e Uncle Louis, che si definisce "un transgender asiatico delle isole del Pacifico". Retro afferma di passare spesso per un uomo, persino sul lavoro. Osserva che per le donne asiatiche è abbastanza insolito dichiararsi burch o transgender e che "molte lesbiche asiatiche tendono a identificarsi come femmine". Retro sostiene anche che "burch" è un termine stigmatizzato tra i drag king di New York e che poche donne, persino quelle che sono davvero burch, si identificano come tali. Sottolinea anche la presenza molto limitata, quasi inesistente, dei transgender sulla scena newyorchese, a differenza di quella di San Francisco, Comunque, Retro sottolinea che la cultura dei drag king di New York offre uno spazio più protetto per la sperimentazione di genere: "se una femmine viene al club vestita da femmine una settimana, con i baffi la settimana dopo, e travestita da uomo la settimana successiva, il pubblico incoraggia questa sperimentazione e sostiene persino le donne chiaro che vogliono sperimentare col travestimento e con le loro identità"²⁶.

La cultura dei drag king di New York, Londra e San Francisco sta crescendo e si sta diffondendo senza sosta. Conosco almeno un drag king a New York, Murray Hill, che si esibisce regolarmente in un bar per single eterosessuali. Tuttavia gli altri spettacoli di drag king sono ristretti agli spazi queer e la maggior parte si svolge nelle serate dei bar gay dedicate alle lesbiche. Molti drag king vorrebbero esibirsi a livello professionale e aspirando con ansia al momento decisivo in cui un drag king sarà fortunato ad apparire in TV in prima serata. Murray Hill e Mo B, Dick vorrebbero comparire in un talk show come il Rosie O'Donnell Show o il Vane Nighi di David Letterman. Dred

e Shon citano l'esempio di Ru Paul e pensano di poter fare per i drag king ciò che lei ha fatto per le drag queen. Shon osserva: "Penso che potrebbe essere un grande successo e chiunque darà l'inizio avrà delle grandi opportunità". Altri king come Retro hanno un atteggiamento più paziente e vedono il desiderio di celebrità dei drag king come un'espressione tipica della mentalità newyorchese. A New York, dice Retro, "tutti vogliono disperatamente diventare una star". Quando i drag king faranno davvero il loro ingresso nella cultura commerciale - e credo che succederà - si spera che non sia sotto forma di un'altra supermodella con i baffi. Speriamo che si tratti di Murray Hill con le sue esilaranti parodie della crisi maschile di mezza età, di Dred travestito da playboy, di Shon che imita l'idolo delle teenager o di Mo B, Dick che strizza l'occhio alle ragazze e prende in giro l'omofobia maschile con la classica battuta: "non sono mica frocio"²⁷.

Conclusione

La tradizione centrale del travestimento maschile da parte di donne acquisì visibilità pubblica all'inizio del ventesimo secolo grazie alle subculture declive al cross-dressing. Quando l'interpretazione femminile di ruoli maschili sembrava dalla tradizione teatrale commerciale, essa non ritenesse più nella cultura dei bar lesbici degli anni Quaranta e Cinquanta. La cultura dei drag king di oggi si manifesta negli spazi queer e lesbici in due modi: nell'antiteatro delle competizioni di drag king e negli spettacoli di drag king nei locali notturni. Le rappresentazioni di genere dei drag king nel contesto delle competizioni sono caratterizzate dalla non-performatività - forse perché la maschilità maschile dominante rende a pressurarsi nel registro del reale, anziché del performativo e dell'artificiale. Per questo motivo la difficoltà principale delle performance dei drag king consiste nel portare alla luce l'artificiosità della maschilità dominante; questo obiettivo è spesso perseguito mettendo in evi



Fig. 16: Murray Hill for Mayor... The God Bless America Show at Club Casanova, di Vivian Jabaut, 1997, per gentile concessione dell'autrice.

denza i trucchi e gli arpelli del sessismo dal quale dipende la maschilità maschile. Le maschilità minoritarie compaiono nelle performance dei drag king come articolazioni multiple delle diverse relazioni tra lealtà e corpo marcato da razza e genere. Alcuni drag king mettono in scena il realismo burch come un percorso di identificazioni e disidentificazioni tra maschilità e corpo femminile; altri, in particolare le drag king femme, pongono l'accento sulla performatività: altri ancora semplicemente imitano gli uomini lasciando intatto il legame tra maschilità e maschi. In ogni caso, gli spettacoli di drag king, fanno uso di svariate tecniche per parodiare, imitare, appropriare e riconfigurare la maschilità maschile. Nel 1997 il sindaco di New York è comparso in Tv in prima serata travestito da donna, ma grazie alla fioritura della subcultura drag ora anche i drag king hanno il loro candidato. Murray Hill si è presentato alle elezioni del sindaco di New York e la maschilità femminile è pubblicamente in lizza.

Temporalità queer e geografie postmoderne

Come arrivare all'incerto le pratiche sessuali a un sistema di relazioni? È possibile creare un modo di vita omosessuale? ... Essere gay non significa, credo, identificarsi ai tratti psicologici e alle maniere passivi dell'omosessuale, ma cercare di definire e sviluppare un modo di vita.

*Michel Foucault, Dell'amicizia come modo di vita
Non c'è mai una sola geografia del potere né una sola geografia della resistenza. Inoltre la mappa della resistenza non è semplicemente l'altra faccia della mappa del dominio - se non altro perché ciascuna delle due inganna e smemorate l'altra.
Steve Pile, Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance*

Tempi e spazi queer propone l'idea, forse eccessivamente ambiziosa, che esistano un "tempo" e uno "spazio queer". Gli usi queer del tempo e dello spazio si sviluppano almeno in parte in opposizione alle istituzioni della famiglia, dell'eterosessualità e della riproduzione. Lissi seguono altre logiche di posizionamento, spostamento e identificazione. Se proviamo a pensare al queer come al risultato di temporalità anomale, di progetti di vita creativi e di pratiche economiche eccentriche, separiamo il queer dall'identità sessuale e ci avviciniamo a una più chiara comprensione dell'osservazione di Foucault ne *L'amicizia come modo di vita*: "penso che sia questo a rendere "inquietante" l'omosessualità: il modo di vita omosessuale, assai più dell'atto sessuale stesso" (Foucault 1996: 41). Nella radicale formulazione di Foucault, le amicizie e le reti queer, così come il modo in cui

queste relazioni si collocano nello spazio e nel tempo, contraddistinguono la specificità della vita omosessuale e il fatto che essa sia percepita come inquietante, o addirittura come socialmente pericolosa. In questo mio libro, i "modi di vita" queer comprendono pratiche subculturali, forme alternative di solidarietà, corpi transgender e sistemi di rappresentazione volti a rendere visibili queste modalità deliberatamente anomale dell'esistenza. Con ogni evidenza non tutti i gay, le lesbiche e le persone transgender vivono in modo radicalmente diverso dalle loro controparti eterosessuali, eppure ciò che nello scorso decennio ha fatto del queer una forma di auto-nominazione significativa è stata – almeno in parte – la sua capacità di generare nuove e diverse narrazioni e relazioni alternative con lo spazio e il tempo.

La temporalità queer è emersa in modo spettacolare alla fine del ventesimo secolo nelle comunità gay quando i loro orizzonti di possibilità cominciarono ad essere fortemente limitati dalla diffusione dell'AIDS. Nelle sue memorie sulla morte per AIDS del suo compagno, il poeta Mark Doty scrive: "per tutta la vita ho vissuto con un futuro che diminuiva sempre più, ma senza mai svanire" (Doty 1996: 4). Il "diminuire" del futuro rinnova l'accento sul presente, sul qui e ora, e mentre la minaccia della fine del futuro incombe come le avvisaglie di una tempesta, l'urgenza dell'essere espande le potenzialità del momento e, nelle parole di Doty, sprema nuove possibilità dal tempo a disposizione. Nella poesia "In Time of Plague" l'ion Gunn esplora l'eretica legata alla compressione del tempo e dell'incombere della mortalità: "i miei pensieri sono affollati di morte/è la morte avvolge il sesso in modo così strano/ che rimango confuso/confuso dall'essere arretrato/dalla mia stessa riduzione al nulla" (Gunn 1993: 59). Come un lampo nel cuore della crisi, il tempo queer sviluppa le potenzialità di ciò che, in relazione alla modernità, Charles-Pierre Baudelaine ha chiamato "l'effimero, il transitorio, il contingente". In alcuni casi le collettività gay hanno risposto al pericolo dell'AIDS attraverso un ripensamento dell'importanza attribuita convenzionalmente

alla longevità e al futuro, e con la formazione di legami comunitari intorno al rischio, alla malattia, al contagio e alla morte. Tuttavia, anche quando emerge dalla crisi dell'AIDS, il tempo queer non è soltanto compressione e arricchimento: esso rappresenta anche il potenziale insito in ogni forma di esistenza non inscritta nelle convenzioni della famiglia, della riproduzione e della crescita dei figli. Nei capitoli del mio libro dedicati alle subculture prendo in esame le temporalità queer proprie delle pratiche subculturali, e propongo di ripensare il binarismo giovane/adulto tramite una "epistemologia della giovinezza" che destabilizzi le interpretazioni convenzionali della cultura giovanile, dell'età adulta e della maturità¹. Le subculture queer producono temporalità alternative consentendo a chi ne fa parte di immaginare il futuro secondo logiche estranee ai segni paradigmatici dell'esperienza vitale consueta: nascita, matrimonio, riproduzione e morte.

Queste nuove logiche temporali si manifestano con grande chiarezza nella letteratura legata alla diffusione dell'AIDS. Ne *Je ore*, una splendida riscrittura de *La signora Dalloway* di Virginia Woolf, Michael Cunningham rielabora la cornice temporale del romanzo di Woolf nella vita della sua protagonista per mettere in luce le innovative concezioni del tempo e dello spazio queer di cui essa è portatrice. Cunningham spiega in termini di temporalità queer la scelta di Woolf di fare innamorare la giovane Clarissa Dalloway "di una giovane donna", e scrive: "nella sua prima giovinezza (Clarissa Dalloway amerà una giovane donna, pensa Virginia, Clarissa vedrà un magnifico futuro ribelle aprirsi davanti a lei; tuttavia alla fine (ma come, esattamente, avverrà il cambiamento?) tornerà in sé, come succede alle giovani donne, e sposerà un uomo" (Cunningham 1998: 81-82). Il "futuro ribelle", che nel romanzo di Woolf ha origine da un bacio lesbico giovanile di Clarissa, diventa nella riscrittura di Cunningham un tempo queer il cui arco narrativo è compiuto, ma profondamente deludente. Cunningham ripercorre la narrazione autobiografica della discesa di Woolf nella pazzia e sino al suicidio parallelamente alla vicenda di Clarissa

Vaughn, una donna di oggi che ha rifiutato di "tornare in sé" e vive con la sua compagna, Sally, prendendosi contemporaneamente cura di Richard, il suo migliore amico — uno scrittore che sta morendo di AIDS. Elegante formulazione della temporalità queer proposta da Cunningham discioglie la possibilità di un futuro queer "magifico e ribelle" e, nello stesso tempo e con lo stesso gesto estetico, avanzandone la richiesta. Mentre Woolf, che segue le teorie di Sigmund Freud, sa che Clarissa dovrà tornare in sé (e, come Freud, Woolf non sa immaginare "come avverrà il cambiamento", Cunningham sottrae Clarissa al procedere del tempo narrativo verso il matrimonio (e la morte) — percorso, questo, solo apparentemente inesorabile — e usa il bacio non come una conclusione ma come un distendersi di alternative. Per Woolf il bacio costituisce uno di quei "momenti dell'essere" che la sua scrittura si sforza di individuare e di conservare; per Cunningham il bacio è il momento in cui, per usare l'espressione di Carolyn Dinshaw in *Getting Medieval* (1999), storie differenti si "toccano" o si sfiorano, determinando una confusione temporale la cui chiave è il desiderio.

Sebbene recentemente siano stati pubblicati parecchi studi sulla temporalità delle vite trascorse a contatto con il virus dell'HIV, assai meno ne esistono sull'altra metà dell'equazione di Cunningham: le vite vissute "all'ombra di un'epidemia". Le vite di donne e di persone queer e transgender che hanno preso parte in modi meno evidenti a questo slittamento temporale (Edelman 1998). L'esperienza dell'HIV vissuta dalle persone di colore, sia eterosessuali che queer, non comporta necessariamente le stesse reinvenzioni ottimistiche della nozione di tempo. Come dimostra Cathy Cohen nel libro *The Boundaries of Blackness: AIDS and the Breakdown of Black Politics* (1999), alcuni corpi sono semplicemente considerati "spendibili", sia entro le comunità maggioritarie che in quelle marginali, e la riduzione del tempo di vita dei queer neri e dei tossicodipendenti appartenenti alle classi povere non ispira speculazioni metatristiche sulla riduzione del futuro. L'incensificarsi del presente e la reinterpretazione della storia. Le morti premature dei poveri

e della gente di colore sono considerate un fatto ordinario in un paese che fa entrare le droghe nelle comunità urbane imponente mentre nega loro l'accesso all'assistenza sanitaria di base. Samuel Delany spiega bene la difficoltà di creare un collegamento tra pratiche politiche radicali e popolazioni sfruttate: «dobbiamo tenere presente che solo i lavoratori retribuiti con denaro proveniente da fonti diverse e attraverso tutte le classi sociali possono permettersi pratiche politiche davvero radicali — cioè, di solito, gli artisti che vivono nelle grandi città (una conclusione a cui anche Marx era arrivato)» (Delany in Reid-Pharr 2001: vii). Eppure, come sostiene Robert Reid-Pharr in *Black Gay Man* (il volume a cui il saggio di Delany serve da introduzione), la relazione tra l'universale e il particolare su cui si fonda la possibilità di elevare l'esperienza del maschio bianco (etero o gay) a livello di generalità e di ridurre quella dei gay neri (ad esempio) al livello del particolare può essere destabilizzata solo prendendo in considerazione le contrologiche che emergono dalle "banali perversità della nostra esistenza" (Reid-Pharr 2001: 12). *Tempi e spazi queer* si propone di mettere in discussione le affermazioni universali fatte nel nome dei soggetti maschi bianchi nelle teorie della temporalità e della geografia della postmodernità.

I concetti di tempo e spazio queer costituiscono un utile apparato concettuale per l'analisi dei cambiamenti politici e culturali della fine del Ventunesimo secolo e dell'inizio del Ventunesimo nei termini di ciò che è cambiato e di ciò che deve cambiare. Il linguaggio critico elaborato a livello accademico per rendere conto degli ostacoli che si oppongono al cambiamento sociale spesso ottiene il duplice risultato di finire la progettazione politica e di affiancare le collettività non accademiche. I concetti di tempo e di spazio queer possono essere utili strumenti di riflessione, sia nell'università che fuori, nella vita, nei luoghi e nei processi di trasformazione. Per esemplificare il modo in cui il linguaggio critico può diventare un limite basta considerare il fatto che il pensiero postmoderno spiega bene la "normatività", ma è assai meno capace di dare resoconti adeguati delle

pratiche e delle strutture che sostengono le forme tradizionali di associazione, appartenenza e identificazione, o che vi si oppongono. Avendo utilizzato il concetto di tempo queer per chiarire come la nozione di rispettabilità e quella di normalità che ne costituisce il fondamento, siano rafforzate dalla logica borghese della temporalità riproduttiva. La cultura occidentale presenta l'emergere dell'adulto dalla difficile fase dell'adolescenza come un processo adeguato di maturazione; prospetta la longevità come un futuro desiderabile; apprezza il prolungamento della vita (in ogni circostanza) e dichiara patologici tutti quei modi di vita che dimostrano scarsa considerazione per il prolungamento della vita stessa. Nel ciclo di vita del soggetto occidentale sono percepiti come desiderabili i lunghi periodi di stabilità e le persone che hanno un ritmo di vita discontinuo (come chi fa uso costante di droghe) sono considerate immature e persino pericolose. Tuttavia, la temporalità ludica creata dalle droghe (che Salvador Dalí ha raffigurato con il suo orologio molle e William Burroughs ha declinato *junk sex*) rivela l'artificialità delle rappresentazioni dominanti del tempo e dell'azione. Nelle opere di scrittrici queer postmoderne come Lynn Breedlove (*Goldspeed*, 2002) e Filicia Myles (*Chickens Girls*, 1994), lo speed stesso (inteso sia come droga che come "velocità") mette in moto narrazioni alternative che riscrivono completamente la ribellione femminile dal punto di vista delle protagoniste queer.

Il tempo della riproduzione è governato nelle donne dall'orologio biologico e nelle coppie sposate dalla severa regolazione borghese dei comportamenti socialmente accettabili e in particolare da una appropriata sequenzializzazione del tempo. Naturalmente non tutti fanno figli seguendo le norme sociali che regolano i tempi della riproduzione, ma molte persone — forse la maggioranza — ritengono che questa regolazione sia giusta e naturale. Il tempo familiare fa riferimento alla ripartizione normativa della vita quotidiana che accompagna l'alleveramento dei bambini. Questa suddivisione del tempo è governata da un insieme immaginario di bisogni infantili e collegata a postulati riguardanti la salute infantile e le caratteristiche di un ambien-

te adatto alla crescita dei bambini. Il tempo della riproduttività fa riferimento al quadro generale delle generazioni, nel quale i valori morali e i beni patrimoniali sono trasmessi da una generazione alla successiva attraverso i legami familiari. Esso lega la famiglia al passato storico della nazione, vincendo anche nel futuro la stabilità familiare alla stabilità nazionale. Nella cartografia della riproduttività si possono includere le modalità ipolitiche del tempo — il tempo del "cosa accadrebbe se?" — che richiedono forme di protezione quali polizze vita, assicurazioni sanitarie e istituti testamentari.

Nelle interpretazioni queer della geografia postmoderna, la nozione di un'identità fondata sul corpo cede il posto a un modello che definisce i soggetti sessuali tramite l'interazione tra corpi, luoghi e pratiche. Ma gli studi queer sulla relazione tra sessualità e spazio, così come tra sessualità e tempo, hanno dovuto confrontarsi con gli studi canonici sulla "geografia postmoderna" di Edward Soja (1989), Fredric Jameson (1997), David Harvey (1989) e altri — studi che hanno esplicitamente escluso la sessualità come categoria di analisi a causa della rappresentazione neo-marxista del desiderio come parte di una politica del corpo ludica che ostracizza il funzionamento "reale" dell'attivismo. Questa esclusione fondativa, che assegna la sessualità all'ambito del corpo, del locale e del privato e assume come quadro di riferimento più appropriato l'ambito della classe sociale, del globale e del politico ha reso difficile la discussione dei legami tra sessualità e spazio nel quadro del dibattito generale sulla globalizzazione e sul capitalismo transnazionale. Anna Tsing e Suwe Pille lo definiscono un problema di "dimensione" o di "scala". Pille respinge l'idea che alcuni contesti della lotta politica (come la classe) siano più importanti di altri (come la sessualità) e propone invece di riconsiderare queste lotte — antieriche solo in apparenza — in termini scolarli, riconoscendo che, sebbene le lotte locali siano spesso viste come meno significative di quelle globali, "locali e globale non sono dimensioni naturali, bensì costituite proprio attraverso le lotte di cui essi sembrano essere il contesto" (Pille 1997: 13).

Una riformulazione queer della concezione del tempo esige la produzione di nuovi concetti di spazio. Di fatto, gran parte della teoria contemporanea volta a scindere i legami tra queer e concezioni essenzialistiche del corpo omosessuale si concentra sulla relazione tra pratiche e spazi queer. In questo capitolo articolerò e svilupperò il concetto di tempo queer come nuovo modo di intendere i comportamenti non-normativi praticati, anche se non esclusivamente, da soggetti gay e lesbici. In *Tempo e spazi queer*, il termine "queer" indicherà logiche e modalità organizzative non normative che governano comunità, identità sessuali, attività e corpi nel tempo e nello spazio. "Tempo queer" indicherà gli specifici modelli di temporalità che emergono in epoca postmoderna una volta abbandonati i quadri di riferimento della riproduzione, della famiglia borghese, della longevità, della sicurezza e della trasmissione ereditaria. "Spazio queer" si riferirà alle pratiche postmoderne di creazione di luoghi da parte di soggetti queer, e descriverà anche la nuova concezione di spazio resa possibile dalla produzione di una contro-socialità queer. Parallelamente, il termine "postmodernità" assume un particolare significato in relazione a nuove modalità di produzione culturale che emergono in sincronia con, e in opposizione a, ciò che Jameson nel suo libro *Il postmodernismo* (1997) chiama "la logica del tardo capitalismo". Intendo la postmodernità come una crisi e un'opportunità insieme – una crisi nella stabilità delle forme del significato e un'opportunità per ripensare le pratiche della produzione culturale, le sue gerarchie e dinamiche di potere, le sue disposizioni alla resistenza e all'assimilazione. Nel suo lavoro sulla geografia postmoderna, Ullie definisce la postmodernità anche nei termini del cambiamento delle relazioni tra opposizione e potere, e ci ricorda che "la mappa della resistenza non è semplicemente l'altra faccia della mappa del dominio" (Pille 1997: 6).

Nel *La crisi della modernità* (1989) Harvey dimostra come le nostre concezioni del tempo e dello spazio siano costruzioni sociali prodotte da interazioni mutevoli e dinamiche. L'importante esaminare in dettaglio il pensiero di Harvey perché egli

ricostruisce efficacemente la naturalizzazione della temporalità senza peraltro rendersi conto che la sua interpretazione alternativa presuppone e istituisce comunque un quadro concettuale normativo. Inoltre la sua nozione di "compressione spazio-temporale" e le sue teorie sul ruolo della cultura nel capitalismo avanzato sono diventate ormai di dominio comune in ambiente accademico. Harvey afferma che la nostra esperienza del tempo come progressione naturale non consente di renderci conto che il tempo stesso è una costruzione sociale. La società produce concetti quali "tempo produttivo" e "tempo libero", "progresso", "differimento" – il contrario di "gratificazione immediata" – e "lungo termine" – il contrario di "breve termine" – ai quali attribuisce significati e valori diversi. Il tempo – spiega Harvey – è organizzato secondo la logica dell'accumulazione del capitale, e tale logica è percepita come inevitabile soprattutto da coloro che traggono i maggiori vantaggi dal sistema capitalistico: essi sono così in grado di ignorare, reprimere o ridurre all'invibilità il prezzo del sistema ingiusto che essi, come tutti, pagano. Ci piace credere che il nostro tempo ci appartenga e che "vi sia un tempo e un luogo per ogni cosa". Queste risposte convenzionali al problema del tempo producono nell'individuo reazioni emotive e fisiche diverse a seconda delle diverse forme di temporalità: così ad esempio ci si può sentire in colpa nel tempo libero, frustrati dall'attesa o gratificati dalla puntualità. Queste risposte emotive contribuiscono a rafforzare la nostra percezione del tempo come "naturale".

Il celebre testo teatrale di Samuel Beckett, *Aspettando Godot*, può essere letto come una denaturalizzazione del trascorrere del tempo: un'opera sulla sensazione che scaturisce dalla perdita di tempo e dall'incertezza – ossia il tempo trascorso al di fuori della popolazione capitalistica alla produzione. Nel lavoro di Beckett l'attesa si presenta come una forma di differimento, fino al momento in cui risulta chiaro che nulla è stato difficile e nulla riprendendoci. Nel lavoro di Beckett il futuro non subisce semplicemente una riduzione; esso pesa come un fardello sul presente. Se la poesia, nelle parole di W. H. Auden, "non fa ac-

cadere nulla», il teatro dell'assurdo sottopone il pubblico all'attesa che nulla accada, e l'esperienza della durata rende visibile il carattere informe del tempo. La configurazione della spazi temporale come immobilità – i personaggi di Beckett non vanno da nessuna parte, aspettano – rende evidente l'articolazione, di solito invisibile, tra spazio e tempo.

Le forme di gestione del tempo descritte da Harvey rientrano nella organizzazione temporale normativa: tuttavia esse non sono mai analizzate in questi termini. Si potrebbe dire che il concetto di normatività – come è stato definito e pensato nel campo degli studi queer – sia il grande assente da quasi tutte le teorie della geografia postmoderna legate alla tradizione marxista. Dal momento che esse dipendono per la maggior parte dal lavoro di Foucault e che la nozione di normatività è fondamentale per l'analisi foucauldiana del funzionamento del potere moderno, si tratta di un'omissione importante e ricca di conseguenze per lo studio delle relazioni che la sessualità intrattiene con lo spazio e il tempo. La compressione spazio-temporale teorizzata da Harvey esprime il fatto che i cicli temporali naturalizzati e interiorizzati nella nostra società (tempo libero, divertimento, riposo, lavoro/tempo della produzione, famiglia/tempo della domesticità) sono anche pratiche spaziali: tuttavia Harvey non coglie l'opportunità di decostruire il processo di naturalizzazione che caratterizza specifiche modalità normative dell'esistenza. Per Harvey lo spazio subisce un doppio processo di naturalizzazioni: in relazione al valore d'uso (per cui si presuppone che il nostro uso dello spazio – ad esempio la proprietà privata – sia l'unico possibile e inevitabile) e mediante una subordinazione al tempo. Il fatto che le pratiche spaziali siano socialmente costruite è perciò occultato dalla naturalizzazione sia dello spazio che del tempo. Harvey propone concezioni multiple del tempo e dello spazio ma non spiega in che modo avvenga la naturalizzazione del tempo/spazio, né in che modo le costruzioni egemoniche del tempo e dello spazio siano correlate con il genere e la sessualità. La sua è un'analisi del tempo/spazio dichiaratamente materialista che compren-

sibilmente – si concentra sull'analisi dei processi capitalistici, dimenticando però di analizzare i processi paralleli dell'etero normatività, del razzismo e del sessismo.

È necessaria un'analisi più rigorosa delle relazioni tra spazio domestico e genere. Per illustrare come il continuum del tempo/spazio non regga al vaglio dell'analisi critica, Harvey avrebbe potuto citare le indagini svolte in ambito femminista sulla separazione tra sfera maschile e femminile (vedi Cott 1977 e Smith Rosenthal 1985). Da almeno trent'anni le storiche femministe sostengono che tale separazione – creata col prevalere della borghesia europea sull'aristocrazia e sul proletariato tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo – rappresenta concretamente la logica di genere sottesa alla divisione tra privato e pubblico, vincolando le donne borghesi allo spazio domestico e riservando lo spazio politico ed economico agli uomini bianchi (vedi McHugh 1999 e Duggan 2003). Come dimostrano gli studi di Paul Gilroy (1993) e Joseph Roach (1996), le storie della razializzazione non possono fare a meno di riconoscere l'importanza dello spazio per l'analisi del tempo, dei conflitti e dell'economia politica. Le storie dei popoli razializzati sono storie di immigrazione, diaspora e migrazione forzata. Solo la determinazione a concentrarsi unicamente sulla storia della classe lavoratrice bianca, insieme con un concetto astratto del capitale, possono dare adito alla narrativa lineare di Harvey, nella quale la dimensione del tempo domina la coscienza critica sopprimendo l'analisi della spazialità.

Il saggio di Landon Barrett, *Blasphemy and Value: Seeing Doubt*, rappresenta un ottimo antidoto alla semplicistica separazione di marca illuminista operata da Harvey tra spazio e tempo. Per Barrett l'intera filosofia occidentale può essere letta come un processo di razionalizzazione che serve da accompagnamento e giustificazione del capitalismo e che sostiene la scientificità, coerenza e inevitabilità di un sistema caratterizzato invece da palesi ingiustizie. La razionalizzazione del capitalismo negli ultimi duecento anni ha operato in modo così ineccepibile da rendere invisibili le fratture tra bianchi e neri, tra lavoro e

tempo libero e tra soggetto e oggetto. Tronico: un attento processo di decostruzione. Barrett rinviene i fondamenti del pensiero occidentale che hanno giocato un ruolo importante nella definizione dei bianchi come esseri umani e dei neri come non umani, e che hanno contribuito ad associare da un lato i neri con l'indolenza, la perversione sessuale e l'inconsapevolezza, e dall'altro i bianchi con la laboriosità, la legalità, la normalità, la democrazia, la moderazione e la coscienza di sé. Tronico questa riscrittura della storia del pensiero occidentale; Barrett chiarisce i diversi significati culturali associati alla razza nei vari periodi storici, contestando la retorica apparentemente trasparente e neutrale che domina i discorsi storici sullo spazio e sul tempo.

Anche Tsing critica la netta distinzione proposta da Harvey tra spazio e tempo, tra moderno e postmoderno e tra processi economici e culturali. Tsing propone una teoria assai più precisa del capitalismo globale in relazione alle connessioni veloci, agli spostamenti, ai movimenti e alle comunicazioni che caratterizza l'epoca contemporanea. Tsing delinea le contraddizioni del capitalismo globale nei termini di ciò che esso rende possibile e non solo delle forme di oppressione che esso esercita, sottolineando come la globalizzazione apra la strada ai movimenti politici internazionali (ambientalismo, diritti umani, femminismo) pur consolidando contemporaneamente l'economia americana. Harvey finisce per descrivere la condizione postmoderna esclusivamente nei termini di nuove forme di dominazione e — come Jameson — interpreta le forme della produzione culturale come canali dell'imperialismo culturale americano. Tsing è un'antropologa e la sua difesa dell'asimmetria tra produzione culturale ed economica può sembrare improbabile. Tuttavia la critica principale che Tsing muove a Harvey riguarda proprio la caratterizzazione che egli dà della cultura postmoderna come "specchio della realtà economica" (Tsing 2002: 466). Per Tsing l'analisi di Harvey è limitata da una comprensione e da una mappatura che sovrappone semplicemente le trasformazioni culturali a quelle economiche; inoltre, la sua lettura dei processi

di globalizzazione è fondata su preconcetti privi di basi empiriche. Per finire, Harvey generalizza la "condizione postmoderna" sulla base di una comprensione inadeguata del ruolo dei processi culturali, e limita alla sfera culturale la sua analisi degli effetti della globalizzazione.

La "grande narrazione" di Harvey dell'"esperienza spaziotemporale" postmoderna, quindi, lascia intatte le strutture di potere che sostengono i pregiudizi relativi al genere, alla razza e alle culture alternative (o subculturali); essa parte dal presupposto che l'opposizione sia — per usare l'espressione di Pile — solo "un'eco del dominio" (Pile 1997: 13). Tuttavia, mentre Harvey, Soja e Jameson fanno almeno qualche cenno alle connotazioni dello spazio postmoderno in termini di razza e genere, essi non dicono nulla riguardo alla relazione tra spazio e sessualità. Soja e Harvey sostengono che siano state le interviste di Foucault sul concetto di spazio e i suoi appunti per un discorso sull'"eterogeneità" a creare le condizioni — a detta di Soja — per una geografia postmoderna. Il concetto cui si ispirano i teorici marxisti della geografia postmoderna è chiaramente quello di *Soreggiare e dormire* e non quello della *Storia della sessualità*. Harvey perde anzi svariate opportunità per analizzare la naturalizzazione di tempo e spazio in relazione alla sessualità. Il tempo della riproduzione e della famiglia è soprattutto una costruzione eteronormativa dello spazio/tempo. Tuttavia, sebbene Harvey accenni alle politiche di genere sottese a queste forme di spazio/tempo, egli non menziona il fatto che oggi molte persone vivono al di fuori del tempo riproduttivo e familiare e ai margini delle logiche della produzione e del lavoro. Queste persone si collocano anche al di fuori della logica di accumulazione del capitale: si pensi alle culture dei club e dei rave; ai sieropositivi che fanno *bareback*; ai lavoratori/trici del sesso, ai senza dimora, ai piccoli spacciatori e ai disoccupati. Queste persone possono essere considerate "soggetti queer" in quanto esse vivono (per scelta, per caso o per necessità) nelle ore in cui gli altri dormono e negli spazi (fisici, metafisici ed economici) che gli altri hanno abbandonato; spesso la loro sfera lavorativa coincide con quella che per

gli altri e la sfera privata o della famiglia. Il tempo e lo spazio in cui questi soggetti queer si trovano a vivere sono attraversati da rischi che essi scelgono di correre: si pensi al transgender che rischia la vita "passando" in una piccola città, ai musicisti underground che mettono a rischio la propria sopravvivenza dedicandosi rotalmente a pratiche non retribuite, ai performer queer che destabilizzano i valori normativi tone di sicurezza per gli altri, e in genere alle persone che vivono senza una rete di protezione economica, senza dimora, senza un lavoro stabile, e al di fuori dell'organizzazione spazio temporale che la società ha eretto a protezione delle minoranze abbienti.

Riapplicandosi al Foucault della *Storia della sessualità* possiamo ora ritornare alle nozioni di temporalità presupposte dalla teoria di Harvey per rivelarne le logiche implicite e invisibili. Nell'introduzione a una raccolta di saggi su Eve K. Sedgwick, Stephen M. Barber e David I. Clark offrono quella che è forse la più efficace interpretazione della temporalità queer fondata sulla lettura foucauldiana della modernità come "una menzogna pittoresca che un periodo storico" (Barber e Clark 2002: 304). Barber e Clark tracciano un parallelo tra le riflessioni di Foucault sulla modernità e quelle di Sedgwick sul queer allo scopo di definire quest'ultimo come una dimensione temporale: "Il queer è un momento, e insieme un'attività vitale; o meglio, è l'incrocio tra temporalità e attività vitale" (81). Barber e Clark rinterciamo nell'opera di Sedgwick un ripensamento della relazione tra temporalità e scrittura: in quella di Foucault un modello dei rapporti tra temporalità e modi di vita. Essi sintetizzano le due linee di pensiero nei concetti di "momento" e di "etero presenza", nella nozione di "una temporalità queer insieme indefinita e virtuale ma anche potente, indistruttibile e inoccidabile" (2). È questo modello di tempo – il modello che emerge dall'intersezione tra le riflessioni di Foucault e di Sedgwick – che i teorici della geografia postmoderna trascurano: per loro il passato costituisce la logica del presente e il futuro rappresenta il completamento della stessa logica.

La geografia postmoderna ha effettivamente sviluppato le

importanti intuizioni di Foucault sull'eterogeneità, e la sua affermazione che "l'epoca attuale è forse l'epoca dello spazio" (Foucault 1986: 22). Sulla base di questa intuizione, Soja e Harvey sostengono che la teoria critica ha privilegiato il tempo e la storia sullo spazio e sulla geografia, con diverse e rilevanti conseguenze: l'urvia, sia per Harvey de *La crisi della modernità* che per Jansson de *Il postmoderno o la logica culturale del tanto capitalismo*, la postmodernità è una curiosa, quasi sconcerante confusione di tempo e spazio nella quale la storia ha perduto i suoi significati (materialistici), il tempo si è trasformato in un eterno presente e lo spazio è reso omogeneo dall'estendersi dei processi di globalizzazione. L'intrambi questi pensatori dimostrano una palpabile nostalgia per l'epoca moderna con le sue chiare logiche di opposizione e la sua netta articolazione di alienazione e rivoluzione; entrambi oppongono la politica locale dell'"epoca dello spazio" alla politica globale intesa come lotta tra il capitalismo globale e l'utopia di un socialismo altrettanto globale: nessuna forma politica che si collochi al di fuori di questa cornice ha per loro alcun senso. Come è prevedibile, per i geografi della postmodernità il "locale" rappresenta il termine svalutato del binomio locale/globale: essi si concentrano sul globale, sull'astratto, addirittura sull'universale, anziché sul locale e sui suoi legami con il concreto, lo specifico, il circoscritto, l'empirico e il corporeo. A detta di Tsing, nelle teorie marxiste della postmodernità il locale diviene solo "una tappa verso il globale" e spesso rappresenta i luoghi singoli, mentre il globale rappresenta la circolazione, gli spostamenti e le migrazioni. Riferendosi di articolare locale e globale in una relazione dialettica, Tsing apre la strada a una logica della diversità e a modalità differenziare del locale, del globale, del capitalismo e della temporalità (Tsing 2002).

Anche Stuart Hall nel saggio "The Global and the Local" (1997) avverte che "più comprendiamo lo sviluppo del Capitale, più ci rendiamo conto che esso è solo una parte della storia". Dorcen Massey commenta così l'attenzione esclusiva riservata da Harvey al capitale: "nell'analisi di Harvey il capitale risult-

ta sempre vincente, e sembra che non possa essere altrimenti" (Massey 1994: 140). Massey osserva che i teorici delle egemonie raramente suggeriscono alternative: siamo sempre già in trappola, e più prove vi sono dell'esistenza di alternative in contesti locali, più questi contesti sono visti con sospetto in quanto "provinciali": reazionari e addirittura fascisti. Lo studio delle relazioni tra sessualità e spazio offre della globalizzazione e delle relazioni tra globale e locale un quadro assai più complesso di quanto facciano le teorie di Harvey e Soja. Gli studi queer sulla relazione tra sessualità e spazio costruiscono un'opportunità di comprensione approfondita di ciò che è locale, non-metropolitano (che ovviamente non sono la stessa cosa) e situato. E mentre gli studi sulla globalizzazione continuano a dare un quadro superficiale delle variazioni locali e a riprodurre gli effetti omogeneizzanti della globalizzazione nel tentativo di operare una critica, gli studi queer sullo spazio, la sessualità e il corpo esplorano la politica postmoderna dello spazio in tutte le sue contraddizioni e rivelano così le caratteristiche di ciò che nel capitolo 2 definisco "metronomatività".

Una teoria che dà conto della possibile "fine del capitalismo" è quella di J. K. Gibson-Graham: il nome collettivo adottato da Julie Graham e Katherine Gibson per siglare la produzione teorica comune. In un originale e illuminante invito alla produzione di un immaginario anticapitalista, Gibson-Graham sostiene che "il modo in cui il capitalismo è stato "pensato" rende difficile immaginare il rovesciamento" (Gibson-Graham 1996: 5). Ispirandosi agli studi femministi e queer, Gibson-Graham afferma che le teorie marxiste hanno offerto una rappresentazione eccessivamente stabile del capitalismo, dipingendolo come una forza totalizzante e unitaria. Utilizzando invece le critiche poststrutturaliste dell'identità e della significazione per destabilizzare il significato del capitalismo, è possibile portare alla luce la molteplicità di espressioni e modalità non-capitalistiche che compongono, sostengono e limitano il capitalismo globale, ma cominciarle anche a immaginare – e a vedere – le alternative al sistema capitalistico che già esistono o

che stanno per nascere. Gibson-Graham sostiene la necessità di una messa in questione della globalizzazione tramite un'ampia ricognizione della sua incompiutezza, discontinuità, instabilità e vulnerabilità. Gibson-Graham propone di "separare la globalizzazione da un modello rigido di capitalismo, di frantumare le significazioni monolitiche del sistema capitalistico (mercato/mercato/capitale) e di lavorare a una liberazione di modi di vivere e di pratiche economiche alternative" (Gibson-Graham, 146).

Gli studi sulle relazioni tra sessualità e spazio sono in rapido aumento, ma si concentrano per lo più sull'universo gay e, nei loro aspetti comparativi, si limitano ad assumere le comunità sessuali dei gay bianchi come modelli di socializzazione altamente evoluti che le altre culture puntano a riprodurre e a imitare. Uno dei più interessanti studi sullo spazio sessuale, che pur rimanendo incentrato sui gay riesce a rendere conto delle fratture di classe, razza e genere nella costruzione di comunità sessuali, è *Times Square Red, Times Square Blue* di Samuel R. Delany (1999). Il libro di Delany esce dallo schema degli studi gay sullo spazio, che generalmente assumono la forma di diari di viaggio e mettono a confronto le esperienze sessuali dell'autore con altri uomini gay in una varietà di contesti globali, con l'unico scopo di riaffermare l'esistenza di una sorta di omosessualità universale (vedi Browning 1996). Nel suo libro Delany descrive le pratiche sessuali geo-specifiche che caratterizzano le interazioni tra uomini di diverse razze e classi sociali nei *sex-shops* e nei cinema a luci rosse di New York. Queste pratiche si sviluppano e acquisiscono significato soltanto nel contesto del cinema a luci rosse, e subiscono una radicale dislocazione di senso quando i soggetti abbandonano il buio delle sale e ritornano alla vita cittadina. Lo studio di Delany conferma alcune delle affermazioni che ho fatto in precedenza sul tempo e lo spazio queer: in primo luogo che le culture di opposizione, o – nelle parole di Illes, le "geografie di resistenza" – non sono simmetriche al potere a cui si oppongono; in secondo luogo, che lo studio delle relazioni tra sessualità, tempo e spazio offre

una prospettiva incredibilmente interessante sui flussi di potere e di rivolta interni alla postmodernità: e infine che i soggetti queer usano lo spazio e il tempo in modi che destabilizzano le logiche convenzionali associate allo sviluppo dell'esistenza umana, alla maturità, al divenire adulti e al concetto di responsabilità (Delany 1999).

L'originale analisi della distruzione delle subculture sessuali nel contesto dello sviluppo edilizio di Times Square a New York conduce a Delany di mettere in dubbio il fatto che la sicurezza dei cittadini costituisca la motivazione principale della riqualificazione di questa area urbana. L'industria edilizia sostiene che l'industria del sesso rendeva la zona di Times Square estremamente pericolosa, specie per le donne e i bambini: tuttavia Delany dimostra come non vi sia alcuna relazione spaziale tra la sicurezza delle strade e la presenza o meno di *sex workers*. Egli afferma decisamente: "ciò che intravedo dietro alla riaffermazione dei valori della famiglia, finisce con la soppressione violenta di strutture sociali urbane — economiche, sociali e sessuali — in nome di quei valori e un rettoe incredibilmente provinciale dei contatti tra classi sociali" (153). Tornerò su questa nozione di terrore provinciale del contatto con l'alterità nei capitoli su Brandon Teena; in questo momento mi interessa approfondire l'analisi di Delany delle culture sessuali urbane e delle nozioni di spazio e tempo che le caratterizzano.

Come indica il titolo, il libro di Delany si compone di due parti: la prima costituisce uno studio etnografico sui frequentatori del cinema porno, disseminato di aneddoti sugli incontri dell'autore con alcuni di questi uomini, mentre la seconda propone una teoria dello spazio, dell'intimità e dei contatti corporei nella postmodernità. In questa seconda parte Delany azzecca alcune affermazioni generali. In primo luogo, suggerisce che "data la fase del capitalismo nella quale viviamo, il massimo grado di soddisfazione, piacere e creatività può essere conseguito nella vita solo se un gran numero di persone comprende, apprezza e ricerca forme di contatto e di comunicazione proficua tra le diverse classi sociali" (111). Secondo Delany, gli incontri

tra uomini nel cinema porno del centro di Manhattan danno origine a una delle poche aree urbane in cui è ancora possibili le una forma possibile di contatto tra classi: gli urbanisti della nuova Times Square si appellano alla logica della "sicurezza" per giustificare la distruzione di quest'area e del suo complesso sistema subculturale. Al suo posto, l'industria edilizia intende costruire un'ampia zona commerciale che permetta ai turisti in visita a Times Square di sentirsi abbastanza sicuri da spendere qui il proprio denaro. La seconda ipotesi avanzata da Delany ridefinisce il conflitto di classe nel quadro politico della postmodernità. Egli sostiene che la lotta di classe ostacola tracciamente le pratiche sociali che rendono possibile il contatto tra classi. In altri termini, nell'attuale momento storico la "lotta di classe" non coincide semplicemente con lo sfruttamento della forza lavoro da parte del padronato o con la ribellione dei lavoratori nei confronti della classe imprenditoriale, ma anche con il conflitto tra chi valorizza il contatto tra le classi e difende i luoghi in cui esso rimane possibile e chi invece lo teme e lavora alla costruzione di spazi assurtici e decontaminati da contaminazioni sociali.

Per creare e preservare nuovi spazi che consacrano il contatto tra le classi — afferma Delany — si deve innanzitutto essere in grado di pensarli: è necessario individuare quelli che già esistono e capire come sostenerli e rafforzarli. In secondo luogo, si deve produrre teoria su di essi. Non è sufficiente segnalare i nuovi luoghi di contatto interclassista come fa De'any nel suo libro, bisogna anche costruire intorno ad essi un discorso complesso attraverso la produzione meticolosa di narrazioni e di archivi. In terzo luogo, è importante evitare la nostalgia di ciò che è stato ed è scomparso, e proporre piuttosto nuovi modelli di architettura e di spazi futuri. Infine, Delany ci incoraggia a rendere conto delle istituzioni invisibili che sostengono le collettività alternative e dei tentativi di sopprimere queste collettività attraverso l'impiego di nuove tecnologie e di campagne morali volte a ripulire gli spazi urbani. In *Times Square Red* Delany osserva ripetutamente come in America i piccoli centri urbani siano assai più

violenti delle grandi città (in termini quantitativi di episodi critici) per numero di abitanti) e che le forme di questa violenza – specie se rivolta contro i soggetti queer – abbiano una struttura radicalmente diversa. Nelle piccole città la violenza è largamente prevenibile, dal momento che la gente del luogo tende a compiere atti violenti nei confronti delle persone che vengono da fuori e degli sconosciuti; nelle grandi città invece gli episodi violenti sono occasionali e imprevedibili. Delany suggerisce di abbandonare le fantasie consolatorie sulla sicurezza dei piccoli centri urbani e i pericoli delle grandi città e di riconsiderare i rischi realmente presenti nei diversi luoghi in relazione alle popolazioni che li abitano. In particolare, raccomanda di non progettare le aree urbane sulla base dei bisogni dei visitatori extraurbani, e di incominciare a pensare il problema della violenza nelle piccole città e nelle aree rurali nei termini di un'assenza di contatti tra classi sociali, razze e sessualità.

L'assenza di figure femminili dallo studio di Delany – uno studio peraltro affascinante e pressoché rivoluzionario – è significativa: alla fine del libro si è indotti a concludere che, a oggi, le donne non rivestano alcun ruolo nel mondo sotterraneo del sesso pubblico. In questo libro non intendo esaminare le possibilità per le donne di creare spazi per il sesso pubblico; tuttavia mi occuperò dell'assenza del genere come categoria di analisi dalla maggior parte degli studi sulle relazioni tra sessualità e spazio, spostando però il dibattito dal globale al locale per quanto riguarda le geografie postmoderne, e dagli ambienti urbani alle aree rurali per quanto riguarda le geografie queer. Introdurrò anche la nuova concezione delle relazioni tra spazio e sessualità – che nel capitolo 5 definisco comprensione "eterotopica" dello spazio – avanzata dalle opere di artisti queer.

Negli Stati Uniti la separazione tra ambiente urbano e rurale e tra piccoli e grandi centri urbani ha avuto un enorme impatto sulla costituzione e sulla percezione delle comunità queer. Sino a poco tempo fa le piccole città erano considerate ostili ai soggetti queer, mentre le grandi aree urbane erano percepite come il loro ambiente naturale. Nel dibattito contemporaneo sulla vi-

ta nelle grandi città, le collettività gay benestanti sono spesso descritte come parte della "classe creativa" che arricchisce la vita e il patrimonio culturale cittadino, in contrasto con lo stile di vita e i valori domestici considerati tipici dei piccoli centri urbani del Midwest americano (Florida 2002). Sebbene vi sia molto di vero in questa separazione tra i modi di vita dei piccoli e grandi centri urbani, e tra la cultura eterosessuale della famiglia da una parte e la creatività culturale e sessuale queer dall'altra, questa divisione rende invisibili le vite dei soggetti queer che non risiedono nelle città. *Tempi e spazi queer* sottolinea il ruolo delle subculture queer in ambiente urbano e al contempo mette in discussione la caratterizzazione della vita queer come *essenzialmente* urbana. Prendendo in esame la vita e la morte di Brandon Teena, un giovane uomo transgender assassinato in una piccola città del Nebraska, analizzerò il funzionamento del corpo transgender in relazione allo spazio e al tempo come luogo di produzione di un ricco immaginario secondo due particolari modalità temporali – il futuro e l'anonimismo – e cercherò di spiegarlo come mai il corpo transgender rivesta un significato così importante nell'epoca postmoderna.

La prima parte di *Tempi e spazi queer* prende in esame l'impoverita visibilità del corpo transgender alla fine del ventesimo secolo, sullo sfondo del mutare dei concetti di spazio e identità. Il libro prende le mosse da un'analisi della tragica morte di Brandon nel 1993. Dopo aver trascorso un periodo della sua vita in Nebraska, "passando" per uomo e frequentando le ragazze del posto, Brandon fu brutalmente assassinato da due giovani uomini della cittadina in cui viveva, i quali lo percepivano come una minaccia per la propria maschilità. Alla sua morte Brandon divenne un eroe e un martire per milioni di spettatori televisivi e di lettori di giornali, i quali non avrebbero mostrato il benché minimo interesse per le sue vicissitudini se egli fosse rimasto vittima di in un incidente d'auto o di una malattia. Nei capitoli 2 e 3 presenterò una discussione dettagliata del caso di Brandon Teena, e ritornerò poi sulle problematiche di tempo, luogo e identità sollevate dalla sua morte attraverso una rilettura

ra di *Boys Don't Cry* il film su Brandon realizzato da Kimberly Peirce nel 1999. Il mio progetto iniziale prevedeva un'analisi del caso di Brandon sulla falsariga di alcuni recenti libri dedicati all'uccisione di Matthew Shepard nel Wyoming (Joffreda 2002). Tuttavia, mentre l'"industria Brandon" si espandeva e uscivano altri film, video, romanzi, versioni romanizzate o resoconti del suo caso, ho esitato nel contribuire alla crescita dell'interesse gay e lesbico che si andava sviluppando negli ambienti urbani nei confronti di questo ragazzo transgender. Con l'intento di evitare la spirale rappresentativa ed emotiva che ormai lo avvolgeva, ho deciso di studiare la costruzione della sua figura inquadrandola nelle problematiche di spazio e tempo sollevate dagli studi queer. Ho riflettuto quindi su Brandon come su un soggetto che rappresenta insieme l'anacronismo (il modello ormai superato dell'identità gay come inversione di genere) e la dislocazione (una persona che sceglie un ambiente rurale anziché urbano per la sua performance di genere); Brandon è – tanto in senso letterale che figurato – fuori tempo e fuori luogo.

Nel suo studio sulla "cultura [americana] del corpo violato" Mark Selzer sostiene che viviamo in una società talmente ossessionata da immagini di violenza e di violazione che il trauma è diventato "un effetto alla ricerca di una causa" (Selzer 1998: 257). Questa definizione dell'esperienza psicologica del trauma come costruzione retrospettiva di un'esperienza fisica di violenza descrive perfettamente l'alienazione rivolta a Brandon Jee-una e a Matthew Shepard: questi personaggi diventano il simbolo delle sofferenze e degli abusi resi spesso invisibili dalla particolare struttura "velata" dell'omofobia. Una lettura generosa di questo processo – mediante il quale una comunità sceglie la violazione subita da un suo componente per rappresentare una violenza altrimenti irappresentabile – lo vedrebbe come la trasformazione di un episodio individuale in un problema politico. Una lettura meno generosa potrebbe sostenere che la creazione di martiri (giovani e bianchi) da parte degli attivisti queer cittadini consente a una comunità gay e lesbica borghese, urbana e sempre più influente di denegare il proprio progressivo accesso

al privilegio per richiedere nuove forme di riconoscimento pubblico e, in ultima analisi, per perseguire ukronomicamente i vantaggi della rispettabilità. Molti dei gay e delle lesbiche che hanno partecipato alle veglie per Brandon – e a più forte ragione per Matthew Shepard – non si sarebbero lasciati coinvolgere da altre forme di attivismo, e certamente non si sarebbero organizzati in difesa di soggetti queer transgender o di colore. Le razioni alla trapica morte di queste due persone giovani, bianche e queer che vivevano in ambiente rurale ha molto da dire sui processi di memorizzazione selettiva, l'attivismo politico, la relazione tra spazio e identità sessuale, e la mobilitazione del trauma. Mentre i primi capitoli di *Tempi e spazi queer* sono incentrati specificamente sul caso di Brandon Jeeuna, la parte centrale del libro sposta questi temi verso altri campi della rappresentazione, e approfondisce le relazioni tra generi dominanti e quelli alternativi nelle culture visive del ventesimo secolo.

In particolare, il capitolo 4 sul cinema queer e lo sguardo transgender, il capitolo 5 sull'arte queer e la raffigurazione di corpi di genere ambiguo, e in certa misura anche il capitolo 6 sull'appropriazione dell'ambiguità di genere da parte della cultura commerciale, preponderano in esame i circuiti culturali che consentono l'emergere del corpo transgender simultaneamente come simbolo della fluidità postmoderna e come forma legittimabile di soggettività incarnata. In questi capitoli, mi occuperò allora delle rappresentazioni del transgender che prescindono dai soggetti transgender: altre volte analizzerò le pratiche di auto-rappresentazione di questi soggetti. Vari capitoli del libro si propongono di rendere conto delle relazioni tra livelli diversi di produzione culturale. Nel capitolo 5 prenderò in esame i dibattiti sui rapporti tra avanguardie artistiche e subculture nel campo della storia dell'arte, mettendoli in relazione con l'arte queer contemporanea. Nel capitolo 6 andrò alla ricerca delle tracce quasi impercettibili dell'influenza transgender sulle rappresentazioni dominanti di genere. Come sostengo nel mio precedente libro sulla mascolinità femminile, molto raramente la rappresentazione dei corpi femminili di genere ambiguo suscita

L'interesse riservato alle controparti maschili (effeminati, drag queen, travestiti; vedi Halberstam 1998). Nel passato, poi, le donne mascholiche non destavano attenzione se non come esempi di femminilità mancata o come pratiche e malintese imitazioni degli uomini. Il capitolo 6 prende in esame recenti comiche sulla maschilità inglese, come *Bill Montgomery* e *Austin Powers*. Questi film presentano in chiave comica i rapporti tra forme di maschilità dominanti e alternative e offrono un'attento riconoscimento del ruolo che le maschilità alternative hanno giocato nella riconfigurazione delle forme della corporalità maschile. Analizzerò le modalità di questo riconoscimento nel cinema commerciale; in particolare, nel caso di *Austin Powers*, sosterrò che la riuscita parodia maschile nel film si fonda su un'efficace appropriazione delle strategie di imitazione maschile messe in atto dai drag king. Il capitolo 7 approfondisce gli interrogativi sollevati dall'analisi di *Austin Powers* sui processi di influenza culturale: la circolazione dei testi, la parodia maschile e la vitalità delle subculture, insieme con il problema dell'appropriazione avanguardistica di materiali subculturali posto dal capitolo 5, per esplorare alcune subculture lesbiche come contesti di sviluppo di contro-socialità e di temporalità queer. Concludo il capitolo 7 (e con esso il libro) con lo studio di un caso individuale – la carriera musicale di Ferron – che mi consentirà di analizzare il tema dei conflitti generazionali nel contesto del tempo queer.

Nel libro ritorno continuamente al corpo transgender in quanto luogo simbolo delle contraddizioni della postmodernità. Oggi il soggetto di genere ambiguo fa circolare un insieme di supposizioni relative al genere molto diverse da quelle circolate dall'inverto degli inizi del ventesimo secolo; e mentre il modello dell'inversione di genere è stato respinto nell'antroposimo, il corpo transgender si presenta come il futuro stesso, una sorta di adempimento eroico della promessa postmoderna della fluidità di genere. Ma perché la fluidità di genere suscita tanto interesse e tante aspettative alla fine del Ventesimo secolo? E in che modo questa nuova fluidità si collega ad altre economie

della flessibilità di epoca postmoderna? Come Emily Martin dimostra nel suo libro *Flexible Bodies*, riflettendo sulle diverse concezioni storiche del sistema immunitario, la flessibilità è diventata oggi "una di quelle proprietà delle persone e dei corpi che si danno per scontate". Martin prosegue: "la flessibilità è inoltre diventata una merce preziosa, di disponibilità limitata e di valore elevato, che può essere usata per discriminare tra e contro le persone" (Martin 1995: xvii). Anche se siamo ormai consapevoli che concetti quali "citadinanza flessibile" e "accumulatione flessibile" rappresentano gli aspetti sinistri di questa nuova "proprietà", è necessario chiedersi se l'interesse per la fluidità di genere che oggi si manifesta ovunque, dai talk show ai film commerciali, non contribuisca anch'esso alla concretizzazione di una nuova elite globale (Ong 1999).

Dal momento che la flessibilità del corpo è diventata una bene di consumo (si pensi alla chirurgia estetica) e una forma di mercificazione, nell'"era della flessibilità" non ci si può limitare a celebrare la fluidità ed elasticità di genere come un segno di progresso e di liberazione. Promuovere forme di fluidità a livello di identità e di scelte personali può coincidere con un progetto di cambiamento sociale postmoderno, persino queer. Tuttavia, con altrettanta facilità, esso può descrivere le strategie pubblicitarie di grandi linee commerciali come Gap, che per reclamizzare i loro prodotti rappresentano i propri consumatori come tutti diversi tra loro e – contemporaneamente – tutti uguali. La diffusione dei tessuti stretch sembra adattarsi proprio a questo modello di elasticità corporale, in quanto propone abiti elasticizzati in grado di andare incontro alle esigenze individuali dei corpi che li indossano. Anche gli annunci pubblicitari di linee come Dr Pepper, che esortano il consumatore a "cassare se stesso" e commercializzano la trasgressione come individualismo, giocano su quella che può essere considerata una "cattiva" lettura del genere postmoderno. La teoria postmoderna del genere è stata largamente (ed erroneamente) interpretata come una descrizione – e insieme un invito – a una sempre maggiore flessibilità e fluidità. Molti gay e lesbiche delle nuove

generazioni si considerano appartenenti a un mondo "post-generazionale" e percepiscono le "clibutte" come il segno di un'oppressione di cui si sono felicemente liberati per entrare in un universo pluralistico di intimità diversità. In altri termini, dichiarare di non amare le "clibutte" è di non voler essere "classificati" in certe categorie identitarie e diventare un logo comune e un cliché per i gay e le lesbiche giovani (e bianchi) degli ambienti urbani – anche quando queste categorie identitarie rappresentano in primo luogo l'impegno politico delle generazioni precedenti che ha reso possibile il processo di liberazione. Sempre in ambito urbano, anche gay e lesbiche appartenenti ad altre generazioni si fanno portatori dell'idea umanistica di una unità che non può essere adeguatamente descritta da un termine genetico. L'emergere di questa nozione liberale – anzi neo-liberista – dell'"unicità" come stile radicale" negli ambienti urbani queer più alla moda deve essere esaminata in correlazione con le trasformazioni del capitalismo nella tarda postmodernità. Come osserva Lisa Duggan, "Le politiche sessuali neoliberaliste [...] possono essere definite come una nuova omo-normatività – sono pratiche politiche che non si oppongono ai presupposti e alle istituzioni dell'etero-normatività dominante, ma anzi li sostengono e li consolidano, promuovendo un'individualità gay smobilizzata e la privatizzazione della cultura gay, depoliticizzata e ancorata alla domesticità e al consumo" (Duggan 2003: 10).

Larvey caratterizza il capitalismo avanzato in termini di "flessibilità dei processi produttivi, del mercato del lavoro, delle merci e dei modelli di consumo" (Larvey 1989: 147). Questo aumento della flessibilità, com'è ormai noto, conduce all'aumento delle opportunità di sfruttamento, da parte delle multinazionali, del mercato del lavoro a basso costo nei paesi del Terzo Mondo e nelle comunità immigrate dell'Occidente. Le forme locali e inter-soggettive di flessibilità partecipano alla creazione di ciò che Anna Tsing denomina il "bascino della globalizzazione", incorporando nelle concezioni di identità individuale un'idea apparentemente radicale della flessibilità. Nel contesto delle comunità queer ciò che propongo di chia-

mare "eccellenzismo trasgressivo" può essere visto come un prodotto collaterale delle trasposizioni del neo-liberismo in ambiti locali.

Come amano puntualizzare molti critici, soprattutto marxisti, alla fine del ventesimo secolo le politiche identitarie – da componenti strategiche della critica del capitalismo – si sono trasformate talvolta in pratiche miopi e inefficaci. Lo studio di casi specifici non è tuttavia molto diffuso nell'ambito delle critiche alle politiche identitarie, e spesso accade che uno studioso (generalmente un famoso e autorevole esponente della teoria queer) venga assunto a simbolo di progetti considerati limitati da politiche identitarie. Molti importanti progetti teorici sono stati liquidati come legati a "politiche identitarie" senza definire chiaramente il significato di questo termine: le politiche identitarie sono diventate il nuovo "essenzialismo" – in altre parole il segno di una ingenuità e ristrettezza di prospettive che si suppone impedisca di realizzare progetti più interessanti e di più ampio respiro. Spesso nel mondo accademico l'espressione "politiche identitarie" è usata come un'accusa; gli studiosi sono accusati di "avere degli interessi personali" per certi progetti e chi muove l'accusa intende generalmente restituire il dibattito a un'approccio più distaccato che si suppone produca risultati più validi e più ampiamente generalizzabili.

In un interessante saggio intitolato *Taking Identity Politics Seriously*, l'antropologo James Clifford ammonisce che la generica svalutazione delle politiche identitarie da parte degli intellettuali di sinistra rischia di far perdere di vista la "complessa imprevedibilità, le potenzialità contraddittorie e la necessaria sintonia dei movimenti sociali contemporanei" (Clifford 2000: 95). Sulla base del lavoro di Stuart Hall, Clifford sostiene che non si possono ignorare le modalità utilitarie (alle diverse comunità per "ricavare il proprio spazio in un mondo affollato"; di centro, Clifford e Hall raccomandano un'analisi attenta dei modi in cui "gli esseri umani diventano soggetti politici"; Clifford ritiene che una "pratica etnografica informata storicamente" rivesta un'importanza centrale per "un'analisi comparativa delle

politiche identitarie" (103). Sebbene il lavoro che svolgo nel mio libro non possi in alcun modo essere considerato etnografico, mi propongo di rendere conto dei modi in cui alcune nuove identità di genere "ricavano il proprio spazio", ricostruendo la loro nascita a partire da un insieme di rappresentazioni prodotte e circolate nel contesto della postmodernità.

Spesso le politiche identitarie sono percepite come problematiche ancor più al di fuori del sistema accademico che al suo interno. Negli Stati Uniti le comunità gay, lesbiche e trans mainstream sono coinvolte in un acceso dibattito su quali gruppi siano portatori delle politiche più trasgressive o subiscano una maggiore oppressione politica, e solo raramente questo dibattito è contestualizzato all'interno di una più ampia discussione sul capitalismo, le classi sociali e l'economia. In questo contesto l'espressione "eccezionalismo trasgressivo" indica il fatto di porsi in una posizione di superiorità morale affermando di essere più oppressi e più trasgressivi degli altri. I dibattiti extraccademici sull'identità non evidenziano solo una mancanza di strumenti teorici; essi fanno pensare che gli accademici non siano riusciti a portare le loro idee al di fuori dell'università né siano intervenuti efficacemente in contesti intellettuali pubblici. Ad esempio, come spiega il sociologo Henry Rubin (2003), i soggetti transgender e transessuali esprimono forti sospetti nei confronti dei ricercatori universitari, il che rende difficile a questi ultimi condurre ricerche etnografiche approfondite o prendere parte ai dibattiti comunitari sul significato delle diverse forme dell'ambiguità di genere. Stranamente, i soggetti transgender e transessuali non manifestano eguale sospetto nei confronti degli assistenti sociali, le cui incursioni nelle comunità trans gli accademici non hanno saputo emulare con altrettanto successo (Valentine 2000). Negli ultimi anni il significato e la circolazione del termine "transgender" sono stati spesso legati agli interventi dei servizi sociali tra i giovani e le comunità di *sex workers*.

Nella speranza che una riflessione attenta sul significato del transgender in relazione ai contesti postmoderni di tempo e spazio possa dare luogo a progetti politicamente produttivi,

nelle prossime due sezioni di *Tempi e spazi queer* propongo alcuni modi alternativi di rendere conto e di sostenere il salto di immaginazione rappresentato dal transgender sia per la teoria queer che per le comunità queer. Spero che i saggi raccolti in questo volume possano aprire un dialogo sul significato della varianza di genere nelle comunità queer che vada oltre le tradizionali visioni unilaterali di unicità e di oppressione e oltre l'opposizione binaria tra flessibilità e rigidità. Steve Pile mette in guardia contro la stabilizzazione prematura di questa opposizione, affermando che: "i soggetti resistenti non sono né fissi né fluidi; essi sono entrambe le cose, e altro ancora. E questo altro' comprende l'idea che la resistenza è resistenza sia alla fissità che alla fluidità" (Pile 1997: 20). Nel momento in cui gli interessi economici americani nel Medio Oriente sono mascherati dalla retorica della libertà e dell'anticipazione, è importante studiare le molteplici contraddizioni del capitale transnazionale a livello locale e globale. Il transgender, con le sue promesse di liberazione dal genere e la sua patina di trasgressività, col suo desiderio di fluidità e la sua rigidità reale, potrebbe essere l'astro felice di anni di attivismo di genere; oppure, con la stessa facilità, potrebbe divenire il segno del riassortimento di una cultura radicale nel contesto dell'economia flessibile della cultura postmoderna. Questo libro cerca di mantenere vivo il transgender come un termine significativo per designare identità e pratiche di genere imprevedibili, e assegna alla figura del transgender un ruolo centrale nei dibattiti postmoderni sui rapporti tra spazio e sessualità, i modi della produzione culturale, i ruoli di genere in ambiente rurale, i rapporti tra arte e ambiguità di genere. Le politiche della narrazione autobiografica, le concezioni storiche della mascolinità, le relazioni tra genere e generi letterari, e l'opposizione tra locale e globale.

Teoria dal basso Negatività queer e arte del fallimento

Il fallimento come stile di vita
Presentato da più di fallimentari!

J.J.R.R.

Questo libro sul fallimento intende argomentare in favore di quelle che sono generalmente caratterizzate come concezioni immature e infandili del possibile. Esso è anche una ricerca di percorsi alternativi – nella forma di ciò che Foucault denomina “saperi soggiogati” – all’interno di e attraverso le varie espressioni culturali, subculturali e contraculturali, ma anche appartenenti alla cultura popolare. L’ultima parte del libro esplora una diversa costellazione di significati afferenti al fallimento e prende in esame le modalità affettive associate al fallimento discusse in alcuni contributi recenti nel campo degli studi queer. Verso la fine del libro mi occupo perciò del cuore oscuro del fallimento e abbandono il terreno del fallimento spensierato e creativo rappresentato nei film di animazione per esplorare le varie realtà del fallimento inteso come inutilità, infelicità, vuoto e perdita, gli affetti negativi in generale e le modalità del non-diventare. Mentre la prima parte del libro è una cartografia dei significati del fallimento come modo di essere nel mondo, la seconda parte riconosce che il fallimento è anche un non-essere, e che questi modi di non-essere e di non-diventare si accompagnano a una relazione diversa con il sapere. Nel capitolo 5 analizzo i significati culturali del masochismo e della passività in relazione al fallimento e alla femminilità e nell’ultimo capitolo metto in discus-

sione il trionfalismo di certe narrazioni storiche gay, lesbiche e transgender, con il loro rinnovato investimento nei concetti forti di successo e di successione o trasmissione ereditaria. Credo che, per abitare il territorio desolato del fallimento, sia allora necessario accettare l'esistenza di storie oscure, storie nelle quali il soggetto collabora con regimi oppressivi e ideologie dannanti anziché opporvisi. Nel capitolo finale prendo in esame la tormentata questione dei rapporti tra omosessualità e fascismo e sottolineo come non si possano trascurare le testimonianze storiche dei legami tra il nazismo e il masochismo gay degli inizi del Ventesimo secolo. I capitoli 5 e 6 descrivono quindi forme di fallimento molto diverse dai capitoli iniziali (che riguardano il cinema di animazione, l'arte e il concetto di dimenticanza): tuttavia anche i capitoli iniziali giocano in qualche misura con gli aspetti oscuri del fallimento – specie il capitolo 4 sulla dimenticanza e la perdita – mentre i capitoli finali sulla negatività non dimenticano gli aspetti alternativi e produttivi della perdita, del masochismo e della passività.

In definitiva il mio è un libro su alcune modalità alternative del sapere e del vivere, non certo caratterizzate da un ottimismo infondato, ma nemmeno arenare nelle secche del nichilismo critico. È un libro sul fallire bene, sul fallire spesso e – per usare l'espressione di Samuel Beckett – sull'imparare a fallire meglio. L'idea di praticare il fallimento mi si è presentata nel 2004, quando il gruppo di performer lesbiche LITR mi ha chiesto di partecipare a due eventi a Los Angeles e a New York. Il titolo degli eventi era "Praticare di più il fallimento": essi mi univano performatrici e performer koministe e queer per creare, interpretare e mettere in circolazione nuovi significati di fallimento. Il capitolo 3 ha avuto origine come contributo a quegli eventi e sono girata a LITR per avermi sospinta lungo la strada buia del fallimento e delle sue follie. Gli eventi di LITR mi hanno costretta a tenere a mente che alcuni dei più importanti avanzamenti concettuali avvengono al di fuori del contesto universitario, e come deviazioni e fughe dalle lezioni dispensate dal pensiero disciplinato e disciplinare. Quegli eventi costui

sono per me un invito a rischiare di più, a dimenticare le discussioni in cui si dà eccessiva importanza negli ambiti disciplinari accademici, e a occuparmi invece delle idee che circolano in altre comunità. La mia speranza è che questo libro sia leggibile e accessibile a un vasto pubblico, anche a rischio di apparire sconosciuto ai lettori accademici o verboso a quelli non accademici. Non esistono mediazioni facili tra mondo accademico ed extra-accademico; tuttavia, proponendo esempi di modalità diverse di fallimento, spero di fornire una prima guida al territorio oscuro e pericoloso che mi avvicino ad esplorare.

Saperi indisciplinati

T. Alleggerina rimane

una fonte affidabile di autonomia politica
James C. Scott, Seeing like a State

La nostra è un'epoca favorevole alla sperimentazione e alla trasgressione dei confini disciplinari, al tentativo di generare nuove forme di sapere. Oggi infatti le discipline accademiche che hanno preso forma più di un secolo fa per rispondere alle nuove esigenze dell'economia di mercato e alla richiesta di saperi tecnici (come ha dimostrato Michel Foucault) stanno perdendo terreno e non rispondono più né agli interessi degli studenti universitari né alle richieste di conoscenza del mondo reale. Mentre i campi disciplinari vanno sgretolandosi come banche gravate da cattivi investimenti noi, in quanto studiosi queer, dovremmo scegliere se ergerci a difesa dei confini vacillanti degli interessi intellettuali accademici o se cogliere piuttosto l'opportunità di ridelineare il concetto stesso di disciplina. Gli esami standardizzati – prediletti dalle scuole americane per verificare il progresso intellettuale degli allievi – favoriscono gli studenti capaci di superare appunto prove standardizzate (anziché quelli capaci di intuizioni visionarie); allo stesso modo il disciplinare favorisce gli studiosi che han-

no attribuite per il conformismo intellettuale e la fedeltà ai dettami disciplinari.

Per poter uscire dai confini convenzionali del sapere accademico e avventurarsi nei territori inesplorati del fallimento, della perdita e del non-diverire, il mio libro necessita di un'ampia digressione a partire dal concetto di disciplinare. Il disciplinare – com'è definito da Michel Foucault – è una tecnica del sapere moderno: essa si affida a pratiche di normalizzazione e di standardizzazione, a convenzioni, realizzazioni e regolarità, e produce esporti e forme amministrative di governance. Le strutture universitarie che ospitano le discipline custodendo gelosamente i loro territori si trovano oggi a un incrocio che non è semplicemente il punto di incontro di disciplinare e interdisciplinare, passato e futuro, nazionale e transnazionale. L'incrocio a cui sono giunte le discipline, sotto-discipline e inter-discipline accademiche in rapida disgregazione pone dinanzi a una scelta tra una università intesa come impresa commerciale e opportunità di investimento, e una università come nuovo tipo di sfera pubblica con un diverso investimento nel sapere, nelle idee, nel pensiero e nella politica.

Una prospettiva radicale su disciplinare e università, che presuppone sia la disgregazione dei confini disciplinari che la riduzione della distanza tra campi convenzionalmente separati, è quella proposta dal manifesto pubblicato da Fred Moten e Stefano Harney nel 2004 sulla rivista *Social Text* col titolo "The University and the Undercommons: Seven Theses". In questo articolo gli autori rivolgono un'aspra critica sia agli intellettuali che agli intellettuali critici, agli studiosi professionisti e ai "professionisti della critica accademica". Per loro la figura dell'accademico critico non costituisce una reazione alla professionalizzazione del pensiero, bensì ne è un'estensione, e utilizza i medesimi strumenti e le medesime strategie di legittimazione per proporsi come "alleato della professione educativa" (103). Moten e Harney preferiscono schierarsi con gli "intellettuali *sewerists*", una comunità estrema di pensatori irregolari che respingono, resistono e rinegano le aspettative accademiche di

"rigore intellettuale", "eccellenza" e "produttività", ci invitano a "rubare all'università", a "sottrarre il sapere per gli altri" e a contrastare "ciò che Foucault ha chiamato la Conquista, la lotta silenziosa che ha fondato, e continua a rifondare con la forza della legge, la società" (104). Che cosa si propongono gli "undercommons" dell'università? Essi intendono costituire una forza non professionista di intellettuali in fuga decisi a pratiche conoscitive non vincolate da sistemi a punteggi ed esami. L'obiettivo di questa de-professionalizzazione non è l'abolizione di qualsiasi arzi, Moten e Harney contrappongono l'intellettuale in fuga all'abolizione, all'eliminazione, alla fondazione o rifondazione di alcuni: "non l'abolizione delle prigioni ma l'abolizione di una società in grado di avere prigioni, in grado di praticare la schiavitù, fondata sul lavoro salariato, e quindi non abolizione come eliminazione di qualcosa ma abolizione come fondazione di una società nuova" (114).

Non l'eliminazione di qualcosa ma la fondazione di una società nuova. E perché no? Perché non pensare nei termini di una forma di società diversa da quella che ha prima creato e poi abolito la schiavitù? In fondo, gli universi sociali che abitiamo non sono inevitabili, non erano destinati da sempre a diventare ciò che sono, e – cosa più importante – nel processo di produzione di *questa* realtà, molte altre realtà, campi del sapere e modi di vivere sono stati messi da parte e, per usare nuovamente un'espressione di Foucault, "delegittimati". Alcuni libri visionari, prodotti parallelamente ai saperi disciplinari, tentano una ricognizione delle vie non percorse. In un libro che prende le mosse con una digressione, *Seeing Like a State: How certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, James C. Scott illustra i modi in cui lo stato moderno ha stroncato i saperi non disciplinari legati alle tradizioni locali per semplificare e razionalizzare le pratiche sociali, politiche e agrarie, avendo come motivazione primaria il profitto (Scott 2004). Secondo Scott, questo processo istituisce certe visioni del mondo come normali e naturali, evidenti e necessarie – sebbene esse in realtà non abbiano nulla di naturale ma siano anzi socialmente costruite. *Seeing Like*

a *State* è nato come uno studio delle ragioni per cui "lo Stato si è sempre mostrato nemico delle persone in movimento" ma è diventato ben presto uno studio dell'imposizione da parte dello Stato di forme di legittimità sociale attraverso tecniche di standardizzazione e di omogeneizzazione. Alcuni studiosi queer come Dean Spade utilizzano il lavoro di Scott per riflettere sul modo in cui l'identità di genere è diventata obbligatoria nei documenti ufficiali: io userei il suo monumentale studio per individuare alcuni dei saperi locali rimasti schiacciati dalle urgenze di razionalizzazione e di burocratizzazione di un ordine economico che privilegia il profitto su ogni altro tipo di ragione di vita e di azione (vedi Spade e Currah 2007).

In luogo dell'ordinata foresta tedesca che Scott usa come metafora per l'imposizione dell'ordine burocratico sulle popolazioni moderne, possiamo prendere in esame il sottobosco dei saperi soggiogati che cresce come erbaccia negli interstizi delle conoscenze disciplinari, minacciando continuamente di soffocare l'ordinata coltivazione dei giardini del sapere con il suo rigoglioso disordine. Per Scott "vedere le cose dal punto di vista dello stato" significa accettare e interiorizzare l'ordine delle cose: accordare superiorità al pensiero regolamentato e sopprimere le pratiche locali di conoscenza – pratiche forse meno efficienti e dai risultati meno immediatamente spendibili, ma che sul lungo termine possono dimostrarsi più sostenibili. Qual è la posta in gioco nella scelta di guardare gli alberi anziché la foresta? Per Scott la "leggibilità" è la tecnica scelta nell'epoca moderna per ordinare, organizzare e sfruttare l'ambiente e le popolazioni, e per separare il sapere sistematico astratto dalle pratiche dei saperi locali. Scott parla della coltivazione dei giardini come esempio del nuovo spirito di ordine della modernità e indica il minimalismo di J. e C. Cothuiser come espressione dell'interesse per l'ordine, la divisione e la pianificazione che si accompagna alla preferenza autoritaria per la gerarchia e al disprezzo per la complessa e disordinata proliferazione organica e per la creatività improvvisata. "La leggibilità", scrive Scott, "è il presupposto della manipolazione": ispirandosi al pensiero

anarchico europeo, Scott privilegia le forme pratiche di conoscenza – indicate dalla parola greca *metis* – che esaltano la reciprocità, la collettività, la mitevolezza di forme, la diversità e l'adattabilità (Scott 2004: 183). Credo che l'illegittimità possa essere considerata un modo per sfuggire alla manipolazione politica alla quale sono soggette le discipline accademiche.

Le riflessioni di Scott sull'illegittimità hanno conseguenze importanti per i soggetti che sono esposti a manipolazione nel momento in cui divergono visibili e leggibili da parte dello stato (come i lavoratori privi di permesso di soggiorno, i soggetti manifestamente queer, le minoranze razzializzate): esse sono però anche un'argomentazione in favore dell'anti disciplinare. Le pratiche conoscitive che respingono forma e contenuto canonici possono condurre a forme di riflessione di infinita diversità, che trovano riscontro non nella sistematizzazione rigorosa della conoscenza ma nella creatività e nell'imprevedibilità. Dovremmo cominciare a guardare le cose *non* dal punto di vista dello stato, progettando nuove forme di produzione del sapere, nuove estetiche per l'organizzazione e la disorganizzazione dello spazio, e modalità di impegno politico diverse da quelle evocate dall'immaginario liberale. In definitiva avremmo bisogno di un sapere più disciplinato, che ponga più domande e dia meno risposte.

Le discipline qualificano e squalificano, danno e tolgono legittimità, ricompensano e puniscono e – cosa più importante – replicano se stesse e imbisconano il dissenso. Secondo Foucault le discipline non definiscono il codice della legge, bensì il codice della normalizzazione (Foucault 2003). In una serie di lezioni sulla produzione del sapere tenute al Collège de France e pubblicate dopo la sua morte col titolo *Discipline e punizione la sorveglianza*, Foucault contestualizza il proprio pensiero anti-disciplinare e dichiara conclusa l'epoca delle teorie omnicomprensive e globali, che lascerebbe spazio invece a produzioni critiche di carattere locale e a forme di teorizzazione autonoma e non controllata – una produzione teorica che non avrebbe bisogno di convalide ufficiali. Le lezioni di Foucault coincidono con la stesura del primo volume della *Storia della sessualità*. Tornero più

avanti sul concetto foucaultiano di "discorso di rimando", specie su quegli aspetti in cui Foucault analizza il coinvolgimento delle minoranze sessuali nella produzione dei sistemi di classificazione. Qui mi interessa sottolineare come, in *Etrogea difendere la società*, l'obiettivo di Foucault siano i concetti di legittimità e di legittimazione accademica e la funzione dell'università nella circolazione e perpetuazione delle strutture culturali e politiche egemoniche.

Foucault esorta gli studenti a sostituire alle teorie omnicomprensive i saperi soggiogati, ossia quelle forme di produzione del sapere che sono state seppellite o mascherate da sistematizzazioni formali e coerenze funzionali; queste forme di conoscenza non sono semplicemente andate perdute o dimenticate, ma sono state delegittimate, rese assurde o ridotte alla non-concettualità o giudicate "insufficientemente teorizzate". Foucault le definisce "conoscenze ingenui, gerarchicamente inferiori, collocate al di sotto della soglia dell'erudizione scientifica" – questo è ciò che si intende con conoscenze "dal basso" (7).

A questo proposito potremmo chiederci: come partecipare alla produzione e alla circolazione di "saperi soggiogati"? Come eludere i confini disciplinari e la "scientificità" che relegano altre modalità del sapere all'irrelevanza? Come produrre e in segnare del sapere anti-disciplinare? Foucault ritiene che, nella lotta contro il potere disciplinare, e nella ricerca di un potere non-disciplinare, si debba evitare di fare ricorso al diritto di sovranità e immaginare invece un nuovo diritto che sia insieme anti-disciplinare ed emancipare dal principio di sovranità. In un certo senso, dunque, dobbiamo disimparare ciò che sappiamo per poter vedere di nuovo il conflitto e la differenza nelle questioni che sembravano risolte.

Per conseguire questo obiettivo il mio libro stringe un'alleanza con gli "intelletuali sovversivi" di Moten e Harney e accoglie l'idea di rubare all'università, di "abusare della sua ospitalità" e "violarvi senza appartenervi" (Moten e Harney 2004: 104). Moten e Harney esortano l'intellettuale sovversivo a stare in guardia nei confronti dell'università, a respingere la preles-

sionalizzazione, a mettere legami comunicativi e a trovare rifugio nel mondo esterno, fuori dalle torri d'avorio (o dalle mura coperte di edera dei campus). Aggiungerei alle loro scelte le seguenti note personali.

Primo: *opporre resistenza alla competenza professionale*. È importante insistere sulla critica alle teorie totalizzanti di cui parla Foucault. Nel mio libro questa resistenza prende la forma di un investimento in alcune modalità di conoscenza contro-irritative, come il "fallimento" e la "stupida": propongo di leggere il fallimento come un rifiuto della competenza e dello specialismo, una critica del rapporto – considerato naturale nel sistema capitalistico – tra successo e profitto, e come discorso contro-egemonico che ripensi al significato di "perdente". La stupidità può riferirsi non soltanto alla mancanza di conoscenza ma ai limiti di certe forme di conoscenza e di certi modi di abitare le strutture del sapere.

Le etnografie veramente creative, ad esempio, dipendono da una relazione con l'altro basata sulla non-conoscenza. Dare inizio a un progetto etnografico avendo già stabilito un obiettivo, un oggetto di ricerca e un insieme di presupposti significa bloccare in partenza il processo di scoperta e la possibilità di imparare qualcosa che vada oltre il quadro concettuale da cui si è partiti. In uno studio etnografico delle relazioni tra "rinascente islamica e soggetta leoninista" nella società egiziana contemporanea, Saba Mahmood narra di aver dovuto imparare ad "abitare i modi di pensare di una tradizione che in passato avevo in orrore" per riuscire a "liberarmi delle mie certezze immaginarie e per cominciare a comprendere come l'Islam [...] eserciti un tale potere sulla vita delle persone" (Mahmood 2005: 199). Mahmood conclude: "Questo mio tentativo di comprensione: avanza la timida speranza che, in un clima [...] nel quale le politiche femministe rischiano di essere ridotte a una retorica denunciata dagli abusi dell'Islam, l'analisi intesa come modalità di dialogo, anziché come *competenza discriminatoria*, possa condurre a una idea di coesistenza che non richieda l'estinzione o la precarizzazione degli universi di vita dell'altro" (199).

Secondo, *preludere l'ingenuo e l'incerto (simplicia)*. Qui è necessario difendere l'irragionevole e persino il non-concettuale contro le strutture di senso generalmente incorporate nella nozione comune di etica. L'ingenuità e l'ignoranza possono condurre a un insieme di pratiche di conoscenza insolite. A questo proposito, l'idea delle "conoscenze locali" di Scott si collega alle brillanti considerazioni sull'"emancipazione intellettuale" proposte da Jacques Rancière ne *Il maestro ignorante*. In questa breve raccolta di saggi Rancière esamina una forma di condisione del sapere che diverge dalla missione dell'istruzione universitaria, con maestri e allievi, metodi espositivi e standard di eccellenza, sostenendo una pedagogia dell'uguaglianza anziché della gerarchia. A partire dalla vicenda di Joseph Jacotot, un insegnante che si trovò a insegnare in francese a studenti che parlavano solo fiammingo nei Paesi Bassi del diciottesimo secolo, Rancière afferma che la pedagogia disciplinare convenzionale esige la presenza di un insegnante competente e una modalità di apprendimento in cui gli allievi sono illuminati dalle superiori conoscenze e dalle capacità intellettuali del maestro. Nel caso di Joseph Jacotot, la sua esperienza con gli studenti di Bruxelles gli insegnò che la sua fiducia nella necessità dell'esplicazione e dell'esercizio era mal riposta e utile soltanto a sostenere un sistema universitario fondato sulla gerarchia. Quando Jacotot si rese conto che i suoi studenti stavano imparando a leggere e a parlare il francese e a capire il *Télémaque* senza il suo aiuto, scoprì quanto il suo personale investimento nella professione fosse narcisistico. Jacotot non è un cattivo insegnante che diviene un "bravo" insegnante; è piuttosto un "bravo" insegnante che finalmente comprende che bisogna insegnare a imparare autonomamente anziché insegnare a seguire una guida. Ironicamente, Rancière commenta che Jacotot, come tutti i professori coscientosi, era consapevole che la funzione della scuola non fosse quella di infarcire gli allievi di conoscenze affinché le ripetersero a pappagallo, ma credeva anche che gli studenti dovessero essere protetti da depressioni casuali nelle quali le loro menti ancora incapaci di distinguere l'essenziale dal superfluo si sarebbero perdute. Mentre il "bravo"

insegnante guida gli allievi sul scorcio della razionalità, il "maestro ignorante" deve lasciare che essi si perdano, in modo che possano sperimentare la confusione e scoprire da sé come uscirne, procedendo, tenendo indietro o aggirando l'ostacolo.

Il maestro ignorante si appella in modo anti-disciplinare a forme emancipatorie di conoscenza che non dipendono da un pilastro super-illustrato a guidare bimbi obbedienti dalle tenebre alla luce. Jacotot sintetizza così la sua pedagogia: "devo insegnarvi che non ho nulla da insegnarvi", permettendo così agli altri di insegnare a se stessi e di imparare senza dover intercettare un sistema che distingue le conoscenze e le intelligenze superiori da quelle inferiori. Come Paolo Freire, che ne *La pedagogia degli oppressi* si batte contro un modello "bancario" di conoscenza in favore di una modalità dialogica dell'apprendimento che attivi pratiche di libertà, Jacotot e Rancière vedono una relazione di reciproca dipendenza tra educazione e cambiamento sociale (Freire 2000). Se non raggiungiamo l'idea di sapere delle cose dall'idea di apprendimento impartito da menti superiori, ci pieghiamo a un'insieme di pratiche assoggettanti che prendono la forma del colonialismo intellettuale. Sono possibili diverse risposte alle pratiche coloniali del sapere: risposte violente, come sostiene Frantz Fanon, il quale difende l'idea che la violenza del potere coloniale debba essere contrastata con forme altrettanto violente di resistenza; risposte concettuali, secondo le quali è possibile e necessario assimilare il sistema di pensiero dominante meglio dei suoi stessi sostenitori per poi destabilizzarlo dall'interno e risposte negative, con le quali il soggetto respinge la conoscenza che gli viene offerta e rifiuta di diventare soggetto di conoscenza nella forma illuministica di una filosofia del sé e dell'altro. Questo libro condivide le forme negative e violente di conoscenza anti-coloniale e si muove nell'orbita di Mehm e Harney per un'opposizione all'università come luogo dell'incarcerazione della conoscenza.

Infine, come parte del mio progetto sui saperi soggiogati, propongo di *guardare con sospetto alla memorializzazione*. Sebbene la produzione di musei della memoria sull'omolopia e sul

razzismo sia pratica comune, molti testi contemporanei – letterari e teorici – si oppongono alle pratiche di memorializzazione. *Beloved* di Toni Morrison, *Love Your Mother* di Saidiya Hartman e *Ghostly Matters* di Avery Gordon sono testi che difendono alcune forme di cancellazione dinanzi all'obbligo della memoria, proprio perché il processo di memorializzazione tende a mettere in ordine il disordine storico (dell'Olocausto, della schiavitù, delle guerre). La memoria è di per sé un meccanismo disciplinare che Foucault considera un "rituale del potere" – essa seleziona ciò che conta (le storie dei trionfi, legge una narrazione continua dove non vi sono che interruzioni e contraddizioni, e stabilisce precedenti per altre "memorializzazioni"). In questo libro la "dimenticanza" diventa una modalità di resistenza alle grandi narrazioni eroiche del ricordo e libera nuove forme di memoria collegate alla spectralità piuttosto che alla prova empirica dei fatti, alla genealogia piuttosto che alla trasmissione, e alla cancellazione piuttosto che all'iscrizione.

Teoria dal basso

Ritornano di fare grandi eroi, guardo tentiamo di applicare alla realtà tale concezione per funzionare a un alto livello di astrazione, come se esse potessero produrre autonomamente le stesse conclusioni una volta trasferite a un livello concreto di funzionamento.
Stuart Hall, Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity

Partendo dalla nozione di emancipazione intellettuale di Ranvière propongo di considerare la "teoria dal basso" ovvero la produzione teorica in grado di operare a molteplici livelli – come uno dei modi di trasmissione del sapere che celebra la deviazione, la digressione e il passaggio tra conoscenza e confusione, e che non si propongono di spiegare ma di coinvolgere. (Che cos'è allora la "teoria dal basso"? Dove ci conduce e perché dovremmo investire in qualcosa che sembra confermare anziché destabilizzare l'opposizione binaria che pone la "teoria

dal basso" come l'opposto della "teoria pura"? Ricavo il concetto di teoria dal basso dalla famosa affermazione di Stuart Hall che la teoria non è fine a se stessa ma una deviazione su un percorso che va verso altro – di nuovo, siamo condotti a dare valore al perdersi piuttosto che al ritrovarsi, nello spirito della passeggiata benjaminiana, della deriva situazionista e del percorso nomadico attraverso il non-pianificato, l'improvvisato e il sorprendente. Stuart Hall parla di "teoria dal basso" nella sua analisi dell'efficacia del pensiero di Gramsci. Hall osserva che Gramsci ha cercato di unire principi astratti a "livelli inferiori di concretezza storica" (Hall 1990). Le osservazioni di Hall sui "livelli inferiori di astrazione storica" sono una risposta alle critiche di Althusser a Gramsci nelle quali Althusser sostiene che i testi di Gramsci non siano "abbastanza teorici". Hall replica che i concetti gramsciani "sono progettati esplicitamente per operare ai livelli inferiori della concretezza storica" e osserva che Gramsci "non ha puntato in alto e mancato l'obiettivo"; piuttosto, come Hall, Gramsci punta in basso per ampliare la prospettiva (413). Propongo di pensare la "teoria dal basso" come modo dell'accessibilità, e insieme come un modello teorico che vola abbastanza basso da sfuggire ai radar, assemblato tramite testi eccentrici e disubbidiente alle gerarchie del sapere che confermano la purezza della teoria pura.

Nel suo scritto su Gramsci, Hall ci ricorda che Gramsci non è un "teorico puro", piuttosto "è e rimane un intellettuale politico e un attivista socialista nella scena politica italiana" (413). Questo per Hall è importante perché ci ricorda che alcune forme di teoria sono orientate alla pratica e all'attività politica – esse sono concepite per informare la pratica politica piuttosto che per formulare pensiero astratto in nome di progetti filosofici neutrali. Hall muove dal percorso politico ed esistenziale di Gramsci e dalla sua figura di pensatore politico per sottolineare che egli non fu mai un marxista ortodosso o dottrinale. Come Walter Benjamin e come lo stesso Stuart Hall, Gramsci ritiene che non si possa sottoscrivere la lettera del marxismo come se fosse scolpita nel marmo. Allora l'attenzione sulla specificità sito

rica delle strutture politiche e ci invita ad aiutarci a quei cambiamenti che Marx e il marxismo non potevano prevedere né spiegare. Per Benjamin, Hall e Gramsci, l'ortodossia è un lusso che non ci si può permettere: anche quando significa aderenza a una visione ortodossa di sinistra. Phroso, come nota Hall, Gramsci pratica un marxismo genuinamente "aperto", che è poi ciò che Hall propone in "Marxism Without Gramscis" (Hall 1983): "Aperto" qui significa interrogativo, pronto a risultati imprevedibili, non fissato su un *telos*, indeterminato, adattabile, dinamico, flessibile e versatile. Una pedagogia "aperta" – nello spirito di Rancière e di Lyoté – rinuncia ai metodi prescrittivi, a logiche ed epistemi fisse, e si orienta verso una visione radicale di giustizia sociale.

Qui entra in gioco il concetto di egemonia, nella sua formulazione gramsciana e nell'interpretazione di Hall – termine che indica il sistema stratificato attraverso il quale le classi dominanti mantengono il potere non tramite l'imposizione ma tramite la produzione di un sistema concettuale interconnesso che persuade della verità di un insieme – spesso contraddittorio – di idee e prospettive. "Senso comune" è il termine usato da Gramsci per questo insieme di credenze che convincono proprio perché non si presentano come un'ideologia. Per Gramsci, così come per Hall, tutti hanno parte nell'attività intellettuale, così come tutti possono cucinare senza essere cuochi e cucire senza essere sarti. La differenza tra intellettuale tradizionale e intellettuale organico esprime la differenza tra quegli intellettuali che partecipano alla costruzione delle forme e dei contenuti egemonici e quelli che lavorano con soggetti altri – in termini marxiani, con la classe lavoratrice – per rivelare le contraddizioni del capitalismo e le forme oppressive di governo che pervadono la vita quotidiana.

Oggi nell'università si dedica più tempo all'analisi dell'egemonia che non delle pratiche contro-egemoniche. Ciò che Gramsci intende con contro egemonia è la produzione e circolazione di un insieme di idee antagoniste che deve saldarsi alla lotta politica per cambiare la società. La lettura dominante dell'egemonia

attribuisce ad essa un tale potere che rende impossibile immaginare opzioni contro-egemoniche. Ma Hall, come Gramsci, è interessato all'idea dell'educazione come pratica popolare volta alla coltivazione di sistemi di idee contro egemonici. Hall trascorse gran parte della sua vita professionale alla Open University dedicandosi egli stesso a ciò che descrive parlando di Gramsci, ossia a operare "a livelli diversi di astrazione".

Sia Hall che Gramsci non sono affatto benevoli nei confronti dell'"economicismo", inteso come la rigida teorizzazione marxiana della relazione tra base e sovrastruttura. Come chiarisce Althusser, le condizioni di produzione coincidono con la riproduzione delle condizioni di produzione – in altri termini, un sistema funziona solo se crea e mantiene le strutture e le relazioni strutturali che gli consentono di funzionare (Althusser 2001). Questo però non equivale a dire che la base economica *determini* le forme di ogni altra azione sociale. L'economicismo, per Gramsci e per Hall, conduce a forme di pensiero moralistico che non consentono una reale comprensione delle complesse relazioni sociali poste a fondamento dei modi di produzione e in grado di cambiarli. "Teoria dal basso" può dare nome a una forma di teorizzazione contro-egemonica: la teorizzazione di alternative all'interno di una zona non disciplinata di produzione del sapere.

Culture pirata

*Chi altro è il crocino
se non l'appassionato perseguimento di alternative?
Moby-Dick Art & Design Collective: Time (Garrett Teberna)*

Un eccellente esempio di teoria dal basso si può trovare nel monumentale studio di Peter Linebaugh e Marcus Rediker sulla storia delle pratiche di opposizione al sistema capitalistico nel diciassettesimo e diciottesimo secolo. Nel volume intitolato *The Many Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Making of the Revolution in Atlantic Linenbaugh e Rediker*

descrivono le "lotte per affermare modi alternativi di vita" che hanno accompagnato e contrastato l'emergere del capitalismo fin dall'inizio del diciassettesimo secolo (Linebaugh e Rediker 2001). Narrando storie di pirateria, di esproprio dei terreni comuni e di insurrezioni urbane, Linebaugh e Rediker illustrano i modi in cui la violenza dello stato nazionale e coloniale ha schiacciato brutalmente tutte le minacce al potere borghese, dipingendo la ribellione proletaria come disorganizzata, improvvisata e apolitica. Linebaugh e Rediker respingono questi luoghi comuni e sottolineano invece il potere della cooperazione all'interno delle masse antcapitaliste, prestando grande attenzione alle alternative immaginate e perseguite dall' "idra dalle molte teste" dei gruppi resistenti.

The Many Headed Hydra occupa un posto centrale nella genealogia di possibili alternative perché respinge il mito mascalzista di Locke eroe del capitalismo che sottomette l'idra fermitale dell'insubordinazione politica e dell'anarchia. Il resto capovolge il mito per perseguire quello che è il "prezioso tesoro di possibilità" ereditato dai movimenti antagonisti del passato. In dialogo con Stuart Hall, Linebaugh e Rediker ci ricordano che "più comprendiamo lo sviluppo del Capitale, più ci rendiamo conto che esso è solo una parte della storia" (Hall 1997). Per Linebaugh e Rediker il capitale si accompagna sempre a forme di resistenza che esso stesso ispira. Linebaugh e Rediker descrivono l'ampio spettro di pratiche resistenti che si oppongono al capitalismo alla fine del diciassettesimo secolo: dalla resistenza dei *Levellers* e *Diggers*, all'esproprio delle terre comuni alla ribellione dei marinai contro l'autorità dei capitani in viaggio verso il nuovo mondo con la conseguente creazione di nuove forme di relazione nel gruppo, dalla dissidenza religiosa che credeva non esistessero gerarchie agli occhi di Dio, alle bande di pirati internazionali che organizzavano ammiraglianti sulle navi mercantili e che viaggiavano intorno al mondo per portare notizia delle sollevazioni di porto in porto, questi gruppi rappresentano linee di opposizione che hanno ancora echi nel presente.

Linebaugh e Rediker illustrano le alternative che questi gruppi resistenti proponevano in termini di modi di vita, di concettualizzazione di tempo e spazio, di condivisione dello spazio e uso del tempo al di fuori della logica del lavoro. La storia delle formazioni politiche alternative è importante perché contraddice il fatto che le relazioni sociali siano un dato di fatto e permette l'accesso a tradizioni di azione politica che, anche se non hanno avuto successo – ossia non sono divenute dominanti – offrono però modelli di contestazione, destabilizzazione e discontinuità utili al presente. Queste storie individuali e straordinari percorsi di fallimento, percorsi su cui si può costruire al fine di opporsi alla logica del successo propugnata dal trionfalismo del capitalismo globale. Nel mio libro il fallimento segnala percorsi politici non intrapresi; esso non è la cartografia di un continente separato, perché le strade secondarie del fallimento occupano gli spazi tra le superstrade del capitale. Linebaugh e Rediker non indicano nuove strade di resistenza basate su *memoirs* archivi, bensì utilizzano gli stessi resoconti storici che fanno da sostegno alla rappresentazione dominante dei pirati e dei *Levellers* come criminali, ma in quegli stessi sermoni e memorie religiose leggono narrazioni di resistenza e di razza. Ciò che sostengono chiaramente è che la storia dominante trabocca di possibilità alternative e che il lavoro dell'intellettuale sovversivo è di rintracciare i mondi che sono stati evocati e dimenticati.

L'archivio che produce in questo libro non riguarda la storia dello sfruttamento del lavoro o i movimenti subalterni. Cerco invece esempi di teorie dal basso e di contro saperi nel campo della cultura popolare e in relazione alle vite queer, al genere e alla sessualità. Il genere e la sessualità sono, in fin dei conti, spesso dimenticati dalla maggior parte delle narrazioni di mondi alternativi (incluso quello di Linebaugh e Rediker). In *Teoria dal basso: negazione queer e arte del fallimento analizzato* a più riprese – anche se non esclusivamente – l'archivio "stupido" dei film di animazione. Forse i lettori possono sollevare obiezioni all'idea che si possano trovare alternative in un genere cinematografico accuratamente proiettato da megacor-

porazioni per generare enormi profitti, ma intendo dimostrare che le nuove forme di animazione (l'animazione generata da computer, CGI, in particolare) hanno aperto la strada a nuove narrazioni e condotto a incroci inaspettati tra il mondo, i saperi trasformativi e il queer. Certamente non sono la prima a trovare allegorie eccentriche per la produzione di conoscenza queer nei film di animazione. Elizabeth Freeman ha usato il film *Monsters Inc.* prodotto da Pixar per svelare lo sfruttamento sotteso alla visione neo-liberista dell'istruzione e l'assenza delle problematiche di genere e sessualità dai movimenti di opposizione radicale all'università neo-liberista (Freeman 2005). Interpretando *Monsters Inc.* come un film sul desiderio, la classe sociale e lo spazio dell'aula scolastica, Freeman fa propria l'aspra denuncia di Bill Readings contro la riforma neoliberista dell'università e sostiene che il film, come allegoria dello sfruttamento industriale del lavoro, getta luce sulle relazioni sociali della produzione nello stesso momento in cui le rappresenta. Per Freeman, con la ripetuta rappresentazione dell'incontro tra mostri e bambini nella camera da letto – un sistema per generare utda infantile, a loro volta trasformate in energia che alimenta Mostrotopoli – *Monsters Inc.* mette in scena un implicito scambio erotico. Il carattere queer dell'incontro tra mostro e bambino deve essere riconosciuto per superare la pura sostituzione di una forma di sfruttamento (l'estrazione di urla dai bambini) con un'altra (l'estrazione di risate) – una soluzione, questa, di impronta umanistica. L'energia libidinale dello scambio tra mostro e bambino, come l'energia libidinale di cui sono cariche le relazioni tra insegnante e studente, costituirebbe lo shock che sottrae il sistema al suo auto-compiacimento. Scrive Freeman: "le discipline umanistiche costituiscono uno shock per il senso comune, il gesto straniante che rende ciò che facciamo continuamente inintelligibile e incalcolabile e che può liberare e catalizzare abbastanza energia da far saltare qualche polo istituzionale" (93). Gli insegnanti devono dunque fare dei loro studenti dei mostri e sostenere nel contempo "forme indisciplinate di relazionabilità" (94).

Anche se sono meno interessata di Freeman agli scambi filmici tra insegnante e studente, che credo rimangano implicati nella struttura parassitaria dell'educazione critica da Kanté-ry, credo anch'io profondamente nel progetto pedagogico della creazione di mostri; e come Freeman uso l'archivio stupido per trarre spunti sui modi per operare questa creazione. Anche se non tutto in questo libro ricade nella categoria del frivolo, dello sciocco e del faceto, l'archivio stupido – per citare la preziosa formulazione di Lauren Berlant sulle "contro-politiche degli oggetti stupidi" – mi consente di individuare possibili alternative che hanno una forma molto diversa da quella che si può ricavare dagli archivi della cultura alta. I testi che precedono non ci rendono migliori né ci emancipano dall'industria culturale, ma possono suggerire strani modi anti-capitalistici di vivere, di agire e di conoscere e nascondono mondi implicitamente o esplicitamente queer. Credo fermamente che se si guarda lentamente e ripetutamente il film *Fatti, stregati e stregati* in uno stato di sobrietà, i misteri dell'universo ci saranno svelati. Credo anche che *Alla ricerca di Nemo* contenga un piano segreto per la rivoluzione mondiale e che *Galline in fuga* racchiuda la mappa di un'utopia femminista per coloro che sanno vedere al di là delle piume e delle uova. Credo nella teoria dal basso prodotta in luoghi popolari, credo nel piccolo, nell'incongruo, nell'anti-monumentale, nel micro, nell'irilevante, e ritengo che si possano cambiare le cose pensando piccoli pensieri e confidandoli a largo raggio. Il mio proposito è provocare, infastidire, confondere, tritare e divertire, inseguo progetti piccoli, micro-politiche, intuizioni, capricci e fantasie. Come Jesse e Chester in *Fatti, stregati e stregati*, in realtà non mi importa dove divolgo perché leggo l'auto: spero soltanto di evocare fantasie di vita potenzialmente capaci di salvare il mondo, anche se totalmente improbabili, sul pianeta Urano e altrove. A questo punto, possiamo ben chiederci, come Levy chiede a Gordon in *Yves Kev-dava*: "Ma per te è tutto una barzelletta?". Domanda a cui quel genio della tv assolutamente sovversivo e queer risponde: "Solo le cose importanti".

Note

Introduzione

Fedih Halberstam ha incontrato per la prima volta il gulibero italiano nel 2006, in un momento sordida il 10 e 17 maggio sulla Casa (r)co, mazzonate delle Donne di Roma e al Cassero di Bologna, per iniziative di Anselmino e della Libera Università Onomastica. Colgo l'occasione per ringraziare Liana Ruggi e Marco Pustianaz per avere sostenuto questo progetto, e in particolare Marco Pustianaz per il generoso lavoro di revisione di questa raccolta e per la sua generosità nel condividere anche le sue alcune imitazioni linguistiche.

¹ Nel celebre lavoro di dislocamento delle mascolinità rispetto al corpo maschile operato da Halberstam, l'inglese *stereofemmy* (espressione culturale e individuale) si maschilisti si oppone a *stereofem*. Il essere biologicamente maschile. Ho scelto di tradurre *stereofemmy* con "stereofem" e *stereofem* con "maschi" o con riferimenti a quello che siamo soliti considerare il corpo maschile in senso "biologico". Mi piace dell'italiano "stereofem", il termine "mascolinità" mi sembra coprire gli aspetti di sesso culturali nel "maschile" così come quelli legati alla prescrizione di genere e all'equivoce che siamo portati a considerare "naturali". Come si vedrà nel seguito, per Halberstam la "mascolinità" coglie uomini (funzionari) per poi potendosi essere "naturali" in opposizione a forme di mascolinità alternative quali la mascolinità femminile.

² Vedi Halberstam, 1998. I percorsi sordidi di Halberstam e Liebig (1999), e il corpo mostruoso di Halberstam (1995) e il corpo postumano di Halberstam e Liebig (1999).

³ Si veda a questo proposito Jaeger (1999).

⁴ Per una breve ricognizione sulla appropriazione delle culture degli "ing" da parte di filici commerciali quali *The Fall Movie* e *Matrix Reloaded* si veda il capitolo "Temporali, guerra e giornali: postmodernità", *op. cit.*

⁵ Per la relazione tra tempo, futuro, e presenze politiche queer, oltre ai fondamentali studi di Leo Bersani, *Homos* (1995) e Leo Fabiano, *No Future* (1994), si veda *Disobedience* di 2007 (1994-06), URL: <http://www.ccc.edu/~cbruce/eng/pubs/Disobedience.pdf>, consultato il 6 giugno 2010; e Halberstam 2008. Per quanto riguarda "imperialismo culturale" vedi *How to queer* e la possibilità di studi queer trans-culturati si veda: *Eng et al.*, si e ora di 2005. Mi rammento qui di fare una ricerca in un testo non immediatamente legato all'analisi queer nel quale, già nel 1976, Jacques Derrida e Bernard Stiegler discutevano le possibilità di un'alienazione radicale tra generi resistenti all'imperialismo culturale, saranno se *Desire e Fear* dagli Stati Uniti (Derrida e Stiegler 1976).

Prefazione all'edizione italiana

1. Desidero ringraziare Javier Saez per il suo aiuto nella stesura di questa prefazione (M.A.), Luciano Spagnoli, Judith Halberstam, *Masculinities Journal*, l'edizione di Javier Saez, Jigalot, Amalfi e Banni (novembre 2008, N. 37).

2. Gli studi di Cano e Fish-Martin si riferiscono alla cultura che la cultura di genere nazionale viene tra loro e che può essere più o meno soggetta e subisce sociale, più o meno legata e associata e mediatizzata nelle diverse culture.

3. Si pensi ad esempio all'immenso popolarità della serie televisiva lesbica *Jane Eyre*. In questa serie le bache sono considerate un anacronismo, i transessuali una eccentricità e il lesbismo è associato a un'identità di genere "barbari" e "normativi" e al lesbismo per "bisessuali".

4. Judith Butler è il riferimento più ovvio e più influente per questo tipo di "normalizzazione" di genere e di Judith Butler (1990, 1993, 2004). In *Gender Trouble* (1990) Butler si riferisce al "genere" come "una pratica culturale" e "una pratica di genere". Butler stabilisce l'impossibilità di un genere "originario" e per fare su "la natura" di un sesso che produce sia le forme normative del genere che i generi "opposti".

5. Di nuovo, alcuni di questi studi sono stati pubblicati da poco. Si veda ad esempio Simons (2004) e Wilson (2004).

6. Con l'espressione "creare le lesbiche" intendo segnalare il fatto che spesso le lesbiche si concentrano su pratiche e identità che sono loro già e che rimangono come queer. Quando si trovano le forme e forme di lesbismo poco visibili oppure, a causa di una certa "natura" di genere, accade che le lesbiche perché le scambiano per "genere" "autentici" e che decidono di ignorare perché "quelle" donne sembrano "normali".

7. Il termine *lesbian*, che equivale all'italiano "maschicista", è qui mantenuto in inglese perché come tale è riferito nella cultura *in situ* di Taiwan. Si veda *Lesbian* della figura del maschismo jugoslavo di Halberstam in "Un'introduzione alla maschilità femminile" (N. 37).

Un'introduzione alla maschilità femminile.

Maschilità senza uomini

1. Per uno sviluppo dell'analisi del "maschicista" si veda Halberstam (1999).

2. Sulla posizione dei maschicisti si veda Burke (1996), che analizza i "cari reverbos" di "cristalline" distacco dell'identità di genere in storia di genere, nei quali le lesbiche subiscono un pesante e unidimensionale costrutto di femminilità, "maschilità" non "parabile" verso come "irriducibilmente" costrutto di femminilità.

3. Ringrazio Esther Newton per questa osservazione e per avermi "fatto" presentarsi la "resistenza" di cui le lesbiche sono utili. Per un esempio del tipo di domanda "nata" nella "lesbian" sulla sessualità si veda Joan H. Gauceron et al. (1994). Questa "voluntà" è partecipe di un "essenziale" perché i "questionari" sulle "pratiche sessuali" che caso per caso si confrontano con la "pratica" sui "campioni" di coppia e collegano

determinare le "pratiche" di "discriminate" (idem). Ad esempio le domande sul sesso anale sono rivolte soltanto a coppie etero e a coppie di gay maschili, in quanto il sesso anale è definito come "la penetrazione del pene di un uomo nell'ano o nel retto dell'altra persona" (2004). Questa sezione non prevede domande anche alla coppia lesbica né domande sul ruolo che possono avere nel sesso anale il dildo o le "mani".

4. Gli interventi del convegno sono raccolti in *Constructing Masculinity*, a cura di Berger et al. (1996). L'unico contributo in difesa della maschilità "non-maschile" è di Eve Kosofsky Sedgwick.

5. Uso le espressioni "corpi biologicamente maschili/femminili" e "maschilità/femminilità biologica" per sottolineare la pratica sociale di assegnazione di uno dei due generi ai "corpi" biologici. Questi termini implicano che tale assegnazione può non "rimanere" valida per tutta la vita del soggetto e che il binarismo di genere continua a determinare le "pratiche" culturali e "sociali" di genere anche se gli individui non ottengono necessariamente "nella" vita una "pratica" di genere.

6. Le riviste accademiche "pubbliche" o "non-maschiliste" su "la maschilità" in un certo senso "crescono", ma dopo averne provate una "pratica" di genere "non-maschile" di "The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television" (intitolato *New Masculinities* che contiene saggi editoriali "The New Masculinity" in *Lesbian, Gay, Bisexual, and Trans Studies*, Male Mediation and the Feeling Body", e così via). Non voglio dire che questi termini non siano interessanti, ma solo che le "pratiche" "maschiliste" suonano "inescambievolmente" simili a quelle "lesbiche". Si veda *The Velvet Light Trap: New Masculinities*, 38, autunno 1996.

7. Si veda un "Writing" (1992, Butler 1991, Hale 1996).

8. Felice (1996) si riferisce a "pratiche" di "genere" e "tipo", ma però prende in esame gli "horizontales". Si tratta dell'interessante libro di Bill Balgore *Along the Edge* (1992). Un libro simile sui "rischi" americani sarebbe assai utile.

9. Per una verifica del "impossibilità" di questi nomi basta dare uno sguardo alle "sezioni" dedicate agli "omnibus" che saranno molto più "liberi" in tutte le "lezioni". Più specificamente, si veda Kimms (1996) e Sedgwick (1994).

10. L'uso del termine "donna" è stato messo in discussione da più parti a livello accademico. Monique Wittig in particolare, modo ha sostenuto che "le lesbiche non sono donne" nel suo saggio "The Straight Mind" (1992). Wittig afferma che, non essendo primariamente in relazione con gli uomini, le lesbiche non occupano la posizione di "donna". La parola "donna" filosofica del termine "donna" il filosofo transgenerale Jacob Hale si avvale della radicale affermazione di Wittig per teorizzare la possibilità di incorporare al genere che eccedono il maschile e il femminile (vedi Hale 1996). In un altro saggio, Christine Gallone sostiene che la categoria donna può "includere" anche "sexualities lesbiche" (Callaghan 1995).

11. Il termine *gender* indica "un'assegnazione" di "carni" un'identità sessuale o "razza" come pratica di "simulazione" sociale. Utilizzato agli inizi del secolo dai "teori" di "carni" e "barbari" che "giustamente" sono "scambiati" per "barbari" (non "passare"?) in seguito il termine si è esteso a indicare "la pratica" delle "pratiche" di "carni" come "altri" al genere "opposto". (N. 37).

12. Margolis (1992: 47). Ovviamente il "carni" "Maschile" è un "gioco" di "pratiche" sul "regime" di "scambi" tra "i" "genere" "barbari". Anche se il "degno" verso è "in"

legione e persino divertente, il fatto che Carter faccia girare uso di doppi sensi nelle sue analisi è abbastanza problematico. L'etero-generale, nel suo libro, è quello di rendere l'interseccamento dei generi una specie di gioco, o, se, in altro di sanalizzare i rischi reali usati nei processi di identificazione col genere, oppure: «Non voglio dire che del genere non si possa ridere o che esso debba essere sempre trattato seriatamente, ma ho dei dubbi sul fatto del gioco di parole come strumento di analisi».

³ Susan Rando sostiene proprio questo quando scrive: "Però c'era: cultura di classe; nozione della maschilità evolesce quasi sempre alla sua degradazione; e, invece, la distanza simbolica della femmine. Una parte con se immensa elevazione di status" (Barbo 1993: 721).

⁴ Si veda Jung 1981. Jung sostiene che le ermine caratteristiche della porrografia gay, presungono uno spettatore bianco che in una suo standard romantico di bellezza e desiderabilità maschile. Nel regime scritto nel porno, i maschi neri sono caratterizzati da una sessualità eccessiva ed eschiamante; infatti, recitare per assai di sesso rappresentati come passivi e assensuali.

⁵ La giacca col cappuccio, *Zonked* è tipica di diverse scene di un giovane di origine latino-americana in culture hip hop americane, ma in seguito anche sotto la re-birth che sono i *ghetto* latino-americani. Soprattutto in Gary Berrington, il scrittore *Black* è passato ad indicare più appartenenti alle bande giovanili urbane e ha assunto con notazioni critici e volutamente alcuni nomi in la profezia di *Black* degli *Street* è sboccata nel panico morale (Hinslett *et al.* 2005) 70-72.

⁶ Per uno scorcio delle politiche della visibilità in relazione alla sessualità delle donne nere si veda Hammond 1989, secondo la quale "nei discorsi dominanti la sessualità delle donne nere [...] è reso semplicemente invisibile, visibile (separata, invisibile e patologica)" 170. Analizzerò più in dettaglio questa affermazione nel capitolo 4.

⁷ Smith 1991: 83. Si tratta di una splendida recensione nel lavoro artistico di Opa; anche se il titolo sembra voler sottolineare l'inevitabile femminilità di Opa, alcune altre ermine hanno. Siamo stati nati e c'è proprio nulla di femminile nei lavori di Opa.

⁸ "Transgender" è il termine che si usa per indicare in generale l'interseccazione con il genere oppresso. Il transgender non è così come riguarda alla transessualità ed è spesso usato come termine ombrello per la categoria di genere.

⁹ *Black* è lo *Black* degli e uno dei molti termini (disprezzati) di appropriati dalle sottoculture lesbiche indica la lesbica di aspetto maschile o ed è talora usato come sinonimo di *butch*. *M.A.F.*

Drag King, Maschilità e performance

¹ Per citare solo alcuni: Elton commerciali e indipe notanti che fanno come prota-parlato o come personaggi di una certa importanza e drag queen: *Some Like It Hot* (1959), *Goldfinger* (1963), *Die* da Billy Wilder, *Manche* (1982), *Die* da Sydney Pollack, *Wings* (1993), *Die* da Tom Roberts, *Principale Queen of the Damned* (1993), *Die* da *Wings* (1994), *Die* da Stephen Elliott, *The Crown* (1992), *Die* da

Neil Jordan, *Die* (1993), *Die* da Curtis Columbus, *Die* drag queen Ku Paul ha attrahito me un suo talk show in America. Al contrario, non esiste nel cinema cinematografico un drag king o un personaggio maschile *butch* come un credibile. *Black* (1987), *Die* da Blake Edwards, ad esempio, hanno sostanzialmente un film sulle drag queen, e *Die* da Andrew non è assolutamente in grado di passare.

² Per alcuni esempi di sarti accreditati sul transessismo si vedano Davis, *Transgender*, a cura di, 1993 e Moe Meyer a cura di, 1984.

³ Si veda Arce Linn 1992: 10-11, 13-16, 28. (Voci ci parole innarrabili in un libro: *Transgender*, *New Masculinities*, *Wings*, *Not Pige*, *Black*, *Not Black*, *N.A.T.I.*)

⁴ Luther Newton esprimeva così la storia del termine "drag king": "Una combinazione di drag queen alla quale ho assistito a Chicago alle fine degli anni Sessanta comprendeva una piccola sezione dedicata ai drag king, sebbene io abbia affermato che, in quel particolare contesto, sul particolare, sia stato assai". Le anche delle *drag-queen*. Sono diventato, speriamo che i drag king sono sempre stati una possibilità, ma, come ha scritto Sarah Murray, non si è mai sviluppato un *butch* nel ruolo *butch* ai drag king come è accaduto invece per le drag queen" (Newton, come citazione personale con l'autrice, luglio 1997).

⁵ Nel transessismo di Lisa Duggan, le parache di reinvenimento PM di questo periodo gettano i semi di una nuova idiosincrasia di genere; si sarebbe trattato di parache assai più complesse dell'"indossare temporaneamente una maschera" (Duggan 1993: 819).

⁶ Nel libro Case deluso il *camp* come un reinvenimento *butch* e *queer* del reale, sono di genere che può essere utilizzato con facilità tutto delle lesbiche quanto dai gay (Case 1995).

⁷ Kate Davy vola e abbeveria i suoi concetti della teoria del *camp* lesbico di Sue Ellen Case e sostiene che il *camp* è qualcosa sempre e solo la sessualità maschile e in alcuni casi esso "non è utile alle parache reattive delle donne lesbiche nel mondo incerto e infelice" (Davy 1994: 133-134).

⁸ Murray racconta brevemente il personaggio *transgender* quali *Butch Tignon*, ma le caratteristiche vengono come "termini" per di più utilizzandolo separatamente. I termini femminili per parlare delle identità *butch* e *camp* sono:

«Sebbene io non sia in possesso di informazioni specifiche sul possibile coinvolgimento di questi drag king con il lavoro sessuale, quello che sto cercando di dire è che la matrice produttiva di queste composizioni non era un sistema organizzato di "case". La partecipazione alla spettacolo era del tutto casuale; per lo più si trattava di donne *butch* che avevano deciso di salire sul palcoscenico per tentare di vincere i duecento dollari in premio. Il fatto che la maggior parte delle concorrenti fosse *butch* fa vuole pensare che il lavoro sessuale con fosse il contesto immediato di queste gare».

⁹ Murray descrive le complesse relazioni tra soggetti *butch* e *camp* in un suo lavoro di osservando come molto spesso le forme di resistenza culturale e prodotta da questi soggetti siano basate sulle relazioni contraddittorie tra identificazioni dominanti e minoritarie. La *black* in *black*, scrive Murray, "è una strategia che cerca di modellare e di difendere una *black* *camp* culturale" (Murray 1996: 148).

¹⁰ A dire la verità, la *drag king* femmine è legato sia di significazioni che di *camp* che. In un articolo davvero affascinante scritto per *Postscript*, Ralph Carter ha

ta di essere arabo in cerca di una "lesbica autentica" nell'ambito dei drag king e di avere frequentato per un po' Buster Love e i altri king. Non per il resto del suo articolo Gardner si astiene dal fare commenti volgaristi sui drag king, aggiungendo anche una nota zinzana su David ("Drag King? *Paradise*, febbraio 1997: 83, 86, 128).

¹² Kimberly Phronz e delusione Buster Phronz una dipomata del novero sul sesso-

suono di Jarr? (Perran 1996: 3).

¹³ Tove organizza questo laboratorio - le cui partecipazioni costa un centinaio di dollari - all'inizio del 1989. Tove è una performer che per molti anni si è anche esibita con le donne e travestita nelle discoteche di New York.

¹⁴ "Deviazione tratta da un volantino pubblicato dal marzo 1997, che descrive Jarr come un "artista di performance", che "spie e lavora a New York dove, come lavorista, fa parte della comunità LGBT (tramite lo zing). Dal momento che Jarr non è né un travestito e TMI né una lesbica dichiarata, non è del tutto chiaro quale sia il significato di questa dicitura".

¹⁵ Si vedano ad esempio *Wednesday* 1991: 27, 28; *Burnside* 1995: 3.

¹⁶ Bell 1993: 91-97.

¹⁷ *Crave robe* è un termine dello slang americano suero alla fine degli anni Settanta, usato e commentato già dal Castro di San Francisco. Questo ook, caratterizzato da "nessuna enfaticità e sbrigamento acilato, ha proseguito a sua evoluzione negli anni Ottanta e Novanta nelle culture gay urbane soprattutto americane" (p. 17).

¹⁸ Mo B. D. e la Maureen Peschel, intervista con Farrer, 19 novembre 1996.

¹⁹ L'interazione luminale di Chris Lee inizia nel 1996, quando Elvis Marslvis - un drag king di San Francisco - si ritrova al centro di una controversia assai significativa. Una storia impegnata per esibirsi nel contesto degli "incontri" legati a un convegno di studi culturali su Elvis Presley. Intanto i responsabili di Graceland organizzano le sovvenzioni per essere a questo convegno di studi culturali: non appena scoprono che ci sarebbe stata una performance di un drag king, è difficile, ma egliere il cantante invece di questo o quello. Il convegno si occupa della cultura culturale del "Rock n' Roll", parte di questa scelta comprende una varietà di politiche quasi totaliter di imitazione di Elvis. Graceland è assai, ma come compromesso del fatto che le imitazioni di Elvis senza la parte della sua "regola e normalmente non ha problemi nel finanziare eventi che presentano ogni sorta di imitazioni di Elvis.

²⁰ Mo B. D. e la Maureen Peschel, intervista con Farrer, 10 novembre 1996.

²¹ Sheen, intervista con Farrer, 30 dicembre 1996.

²² Dora, intervista con Farrer, 13 novembre 1996.

²³ Liza, intervista con Farrer, 10 novembre 1996.

²⁴ Paul Case Bee, intervista con Farrer, 13 novembre 1996.

²⁵ Simon, intervista con Farrer, 30 dicembre 1996.

²⁶ Ratto, intervista con Farrer, 10 novembre 1996.

Temporalità queer e geografie postmoderne

¹ "Discorso citato da Glen Murray per l'esplicito "epistemologia" della geografia".

Bibliografia generale

- Althusser, Louis, 2001 *Levin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York.
- Barber, Stephen M. e David L. Clark, 2002, "Queer Moments: The Performative Temporalities of Eve Sedgwick", in *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, a cura di S. M. Barber and D. L. Clark, Routledge, New York.
- Barnett, Lindon, 1999, *Blackness and Value: Seeing Double*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bell, Shannon, 1993, "Finding the Male Within and Taking Him Cruising", in *The Last Sex*, a cura di Arthur Kroger e Marjolaine Kroger, St. Martin's Press, New York: 91-97.
- Berger, Maurice, Brian Wallis e Simon Watson, a cura di, 1996, *Constructing Masculinity*, Routledge, New York.
- Bergman, David, a cura di, 1993, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst MA.
- Bersani, Leo, 1995, *Flavors*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- Blackwood, Evelyn e Sasha Whitinga, 1999, *Female Desire: Some Sex Relations and Transgender Practices Across Cultures*, Columbia University Press, New York.
- Bordo, Susan, 1993, "Reading the Male Body", *Michigan Quarterly Review*, 32, 4, autunno 1993.
- Bredlow, Lynn, 2002, *Godspeed*, St. Martin's Press, New York.
- Browning, Frank, 1996, *A Queer Geography of Desire*, Noonday Press, New York.
- Bulford, Bulford, 1992 *Among the Things*, Norton, New York.

- Burke, Jyllis. 1996. *Gender Shock: Exploding the Myths of Male and Female*. Anchor Books, New York.
- Burnside, Anna. 1995. *Walk like a Man*, "Scotland on Sunday", 24 maggio.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. London New York; trad. it. di Roberta Zappet 2004. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Sansoni, Milano.
- Butler, Judith. 1991. "Imitation and Gender Insubordination" in Fuss, a cura di. 13-31.
- Butler, Judith. 1993. *Restes That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge. London. New York 1993; trad. it. di Simona Capelli 1996. *Campi che contano*. Feltrinelli, Milano.
- Butler, Judith. 1997. "Melancholy Gender" in *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection*, University Press of Stanford. Shonfeld; trad. it. a cura di C. Weber 2005. *La vita psichica del potere*. Meltemi, Roma.
- Burier, Judith. 2004. *Undoing Gender*. Routledge, New York; trad. it. di Patrizia Maltezzoli 2006. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma.
- Calhoun, Christine. 1995. "The Gender Closet: Lesbian Disappearance under the Sign 'Woman'", *Feminist Studies*, 21, 1, primavera 1995: 7-34.
- Cano, Gabriela. 2006. "Unconcealable Realities of Desire: Amelio Kabes' (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution", *Sex in Revolution: Gender, Politics and Power in Modern Mexico*, a cura di Carlos Monsivais, Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan e Gabriela Cano. Duke University Press, Durham, NC.
- Case, Sue Ellen. "Toward a Butch/Femme Aesthetic" in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, a cura di Henry Abelove, Michele Aina Barale, David Galetti, Routledge, New York: 294-306.
- Chao, Annona. 2001. "Drink, Struts, Penis, and Breasts: Lesbian Tomboys in Luau from the 1940s to the 1990s", *Journal of Homosexuality* 40, 3-4: 185-209.
- James Clifford, "Talking Identity Politics Seriously: The Contradictory, Stony Ground", in *Whitson, Camarero: in Honor of Stuart Hall, a cura di Stuart Hall, Paul Gilroy, Lawrence Grossberg e Jürgen Mehrhoff*, Verso, New York: 94-112.
- Cohen, Cathy. 1989. *The Boundaries of Blackness: AIDS and the Breakdown of Black Politics*. Duke University Press, Durham NC.
- Cohen, Michael. 1994. "Catherine Opie - Regen Projects", *Flash Art*, dicembre.
- Con. Nancy. 1977. *The Bonds of Masculinity: "Woman's Sphere" in New England, 1780-1835*. Yale University Press, New Haven.
- Cunningham, Michael. 1998. *The Hours*. Picador. New York; trad. it. di Ivan Cotroneo 2006. *Le ore*. Bompiani, Milano.
- Dave, Kate. 1994. "Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp" in Meyer, a cura di.
- Delany, Samuel. 1999. *Times Square Red, Times Square Blue*. New York University Press, New York.
- Derrida, Jacques e Bernard Stiegler. 1996. *Écritures de la différence: Fureurs blanches*. Galilée, Paris.
- Dinshaw, Carolyn. 1999. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Duke University Press, Durham NC.
- Dinshaw, Carolyn et al. 2007. "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13, 2-3: 159-176. URL: <http://www.columbiabru.edu/cuir/wag/pdf-files/glytheorizing.pdf> (consultato il 6 giugno 2010).
- Doty, Mark. 1996. *Heaven's Cross*. Harper, New York.
- Drorbaph, Elizabeth. 1993. "Sliding Scales: Notes on Stormie DeLawrie and the Jewel Box Revue, the Cross-Dressed Woman on the Contemporary Stage, and the Invert", in Ferris, a cura di. 1993: 120-43.
- Duggan, Lisa. 1993. "The Trials of Alice Mitchell: Sensationalism, Sexology, and the Lesbian Subject in Turn of the Century America", *Signs* 18, 4, estate.
- Duggan, Lisa. 2003. *The Twilight of Binarity: Neo-Liberalism, Colonial Politics and the Attack on Democracy*. Beacon Press, Boston.
- Edelmann, Lee. 1994. "Tearoom and Sympathy, or the Epistemology of the 'Water Closet'", in *Homographia: Essays in Gay Literature and Cultural Theory*. Routledge, New York.
- Fackman, Lee. 1998. "The Future Is Kid Stuff: Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive", *Narrative*, 6, 1998: 18-30.
- Felman, Lee. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, Durham NC.

- Ting, David L., et al., a cura di, 2005, "What's Queer About Queer Studies Now?", numero speciale di *Social Text*, 23, 3-4, autunno-inverno.
- Tripstein, Steven, 1994, "A Queer Encounter: Sociology and the Study of Sexuality", *Sociological Theory*, 12, 2, luglio.
- Veinberg, Leslie, 1993, *Some Barely Bare: A Novel*, Einaudi, Itano; trad. it. di Margherita Ciachino e Davide Tolu 2004, *Some Barely Bare*, Il dito e la luna, Milano.
- Feris, Lesley, a cura di, 1993, *Crossing the Sieges: Controversies on Cross-Dressing*, Routledge, London.
- Fiol-Matta, Lidia, 2002, *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*, University of Minnesota Press, Minneapolis MN, Florida.
- Florida, Richard, 2002, *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, Basic Books, New York.
- Foucault, Michel, 1984-1990, *The History of Sexuality*, trad. ingl. di Robert Hurley, Vintage, New York; ed. or. *Histoire de la sexualité*, Gallimard, Parigi 1976-1984; trad. it. di Pasquale Pasquino, Giovanna Procacci e Laura Quattino 1978-1985, *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano.
- Foucault, Michel, 1986, "Of Other Spaces", trad. ingl. di Jay Miskowice, "Diacritics", 16, 1, 1986: 22-27; ed. or. "Des espaces autres", in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 3, ottobre 1984: 46-49; trad. it. a cura di Sauro Vaccaro 2001, "Spazi altri" in *Spazi altri: I luoghi della eterogeneità*, Minnesis, Milano.
- Foucault, Michel, 1981 "Friendship as a Way of Life", in *Two or Three Things I Love About Literature*, 1967-1984, a cura di S. Lottiniger, Semiotext(e), New York, 2004 12; ed. or. "De l'amitié comme mode de vie", intervista apparsa su *Cray*, *Préf* del 25 aprile 1981, ristampata in Michel Foucault, *Disc et écrits*, vol. IV, Gallimard, Parigi 1994: 163-167; trad. it. di Tanno Caselli Galliana 1997, "Dell'amicizia come modo di vita", *Apertare Rivista di cultura, arte e filosofia*, 3, 1997, URL: [http://www.apertare-visualit/puific/](http://www.apertare-visualit/puific/upload/Foucault3-2.pdf)upload/Foucault3-2.pdf (consultato il 10 giugno 2010).
- Foucault, Michel, 2003 *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège De France, 1975-1976*, trad. ingl. di David Macey, Picador, New York; ed. or. 1997 *Il faut défendre la société: Cours au Collège de France (1975-1976)*, a cura di Alessandro Tomana, Mauro
- Bertani, Francois Ewald e Valerio Marchetti, Seuil-Gallimard, Paris; trad. it. 1998, *Bisogna difendere la società: Corso al Collège de France (1975-1976)*, a cura di Mauro Bertani e Alessandro Tomana, Feltrinelli, Milano.
- Freedman, Elizabeth, 2005, "Monsters Inc: Notes on the Neoliberal Arts Education", *New Literary History*, 36, 1: 83-95.
- Friere, Paolo, 2000, *Pedagogy of the Oppressed*, trad. ingl. di Myra Bergman Ramos, Continuum, New York; ed. or. 1981 *Pedagogia do oprimido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro; trad. it a cura di Linda Timbi 1971, *La pedagogia degli oppressi*, Mondadori, Milano.
- Fung, Richard, 1997, "Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn", *How Do I Look? Queer Video and Film*, a cura di David Object Choksy, Bay Press, Seattle: 145-168.
- Fuss, Diana, a cura di, 1991, *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York.
- Gagnon, John H. Gina Kolata, Edward O. Tammann e Robert T. Mitchell, 1994, *Sex in America*, Little Brown, Boston.
- Garber, Marjorie, 1992, *Vertical Pleasures: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York; trad. it. di R. Sassatelli 1994, *Intercassi crociati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Gardner, Ralph Jr., 1997, "Drag Kings", *Penthouse*, febbraio: 85, 86, 128.
- Gilson-Graham, J. K., 1996, *The End of Capitalism (As We Know It): A Feminist Critique of Political Economy*, Blackwell, Malden.
- Gilroy, Paul, 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge MA; trad. it. di Miguel Mellino e Laura Barberi 2003, *The Black Atlantic: Identità nera e modernità a doppia coscienza*, Meltemi, Roma.
- Gordon, Avery E., 1997, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Gunn, Tom, 1993, *The Man with Night Sweats*, Huber and Faber, Boston.
- Halberstam, Judith, 1995, *Skin Shows: Gothic Horror and The Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham NC.

- Halberstam, Judith, 1997, "Mackdaddy, Superfly, Rapper Gender, Race, and Masculinity in the Drag King Scene", *Social Text*, 52-53, autumn-inverno 1997, numero speciale a cura di Ann McClintock, Phillip B. Harper, José E. Muñoz e Trish Rosen: 104-31.
- Halberstam, Judith 1998, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham NC.
- Halberstam, Judith, 1999, "Oh Boudage Lp Yours: Female Masculinity and the Tomboy", in *Sexes and Tongues: A CTAGS Reader*, a cura di Matt Rimeck, New York University Press, New York: 153-179.
- Halberstam, Judith, 2008, "The Anti Social Turn in Queer Studies", *GLS*, 5, 2, dicembre.
- Halberstam, Judith e Ira Livingston, a cura di, 1995, *Postwoman Bodies*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- Hale, Jacob, 1996, "Are Lesbians Women?" *Hypatia*, 11, 2, primavera 1996: 94-121
- Hall, Stuart, 1983, "The Problem of Ideology: Marxist Without Guarantees", in *Marx: 100 Years On* a cura di Betty Matthews, Lawrence and Wishart, London: 57-84.
- Hall, Stuart, 1990 "Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity", in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, a cura di Kuan-Hsing e David Morley Chen, Routledge, New York: 411-440.
- Hall, Stuart, 1997, "The Global and the Local: Globalization and Ethnicity", in *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, a cura di Anne McClintock, Amitr Mohit, Ella Shohai, University of Minnesota Press, Minneapolis: 173-187.
- Hansons, Evelyn, 1997, *Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence*, in *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, a cura di M. Jacqui Alexander e Chandra Talpade Mohanty, Routledge, New York: 170-82.
- Hartman, Saidiya, 2007, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Hartney, David, 1989, *The condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford 1989, trad. it. di Maurizio Vezzi 1993, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano.
- Hinsliff, Gabry et al., 2005, *Fashion Item or Symbol of Fear?*, "The Observer on Sunday", 15 maggio 2005, URL: <http://www.guardian.co.uk/society/2005/may/15/fashionfear.politics>, consultato il 15 giugno 2010
- Jacose, Antonette, a cura di, 1999, "Masculinity Without Men, To review with Judith Halberstam", *Gender*, 29; URL: http://www.genders.org/g29/g29_halberstam.html, (consultato il 10 giugno 2010)
- Jameson, Fredric, 1997, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham NC; trad. it. di Mas similiano Mangano 1989, *Il postmodernismo o la logica culturale del tardo-capitalismo*, Garzanti, Milano.
- Kennedy, Elizabeth Lapovsky e Madeline Davis, 1993 *Born of Lesbos and Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community*, Routledge, New York.
- Kimmel Michael, *Masculinities in America: A Cultural History*, Free Press, New York.
- Lacan, Jacques, 1977, *The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud*, in *Écrits: A Selection*, trad. ingl. di Alan Sheridan, Norton, New York ed. or. *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; trad. it. 1974, *L'instance della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, a cura di G. B. Conati, Einaudi, Torino.
- Lewontin, R.C., 1995, "Sex, Lies, and Social Science", *New York Review of Books*, 42, 7, 20 aprile.
- Timelbaugh, Peter e Marcus Rediker, 2001, *The Many Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Beacon, Boston.
- Lim, Amy, 1995, "Drag Kings", *San Francisco Weekly* 27 settembre 3 ottobre.
- Lippard, Beth, 2002, *Losing Matt Shepard*, Columbia University Press, New York.
- Malabou, Saba, 2003, *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton University Press, Princeton.
- Martin, Cindy, 1995, *Flexible Bodies*, Beacon Press, Boston.
- Massey, Doreen, 1994, "The Political Place of Locality Studies", in *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 125-45.

- McCallers, Carson, 1973, *The Member of the Wedding*, Bantam, New York; trad. it. di Gastone Dallari e Leo Longanesi 1983, *Invito di nozze*, Mondadori, Milano.
- McTigh, Kathleen Anne, 1999, *American Domesticity: From House to Mansard to Hollywood Metabooks*, Oxford University Press, Oxford.
- Meyer, Marc, a cura di, 1994, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, New York.
- Morrison, Toni, 1987, *Beloved*, Random House, New York; trad. it. di Giuseppe Natale 2005, *Amatissima*, Frassinelli, Milano.
- Moran, Fred e Stefano Larrosa, 2004, "The University and the Undercommons: Seven Theses", in *Social Text*, 79, primavera: 101-115.
- Muruz, José, 1996, "Fartous and Dandy like B. 'n' Andy: Race, Pop, and Basquiat", in *Pop Art: Queer Washed*, Duke University Press, Durham NC.
- Murray, Sarah, 1994, "Dragon Ladies, Draggin' Men: Some Reflections on Gender, Drag, and Homosexual Communities", *Parabola Culture*, 6, 2, inverno.
- Musio, Michael, 1997, *New York Post Arts Section*, 20 febbraio.
- Niles, Ellen, 1994, *Chelsea Girls*, Black Sparrow Press, Santa Rosa CA.
- Newton, Esther, 1979, 19721, *Mother Camp: Female Impersonation in America*, University of Chicago Press, Chicago.
- Newton, Esther, 1996, "Dickless) Tracy and the Uncoming Queen: Jewish Power and Representation in Gay Male Cherry Grove", in *Inventing Lesbian Cultures in America*, a cura di Ellen Tevra, Beacon Press, Boston.
- Ong, Ahwa, 1999, *Visible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Duke University Press, Durham NC.
- Opie, Catherine, 1996, "Catherine Opie with Russell Ferguson", intervista con Russell Ferguson, *Index*, aprile.
- Papel, David, 1994, "Catherine Opie", *Art Issues*, settembre/ottobre.
- Paron, Cindy, 1993, "Tremble Hetero Swine", in *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, a cura di Michael Warner, University of Minnesota Press, Minneapolis MN.
- Pellegrini, Ann, 1996, *Postformative Aesthetics*, Routledge, New York.
- Ple, Steve, 1997, "Introduction: Opposition, Political Identities, and Spaces of Resistance", in *Geographies of Resistance*, a cura di Michael Keith, Routledge, London: 1-32.
- Pitman, Kimberly, 1996, "Walk Like a Man: Inside the Booming Drag King Scene" in *Mammoth Pride*, giugno 1996.
- Rancière, Jacques, 1991, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trad. ingl. di Kirsten Ross, Stanford University Press, Palo Alto 1991; ed. or. 1987 *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris 1987; trad. it. a cura di Andrea Cavazzini 2008, *Il maestro ignorante*, Minerva, Milano.
- Reid-Pharr, Robert, a cura di, 2001, *Black Gay Men: Essays*, New York, New York University Press.
- Rosch, Joseph, 1996, *Cities of the Dead: Cinema-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York.
- Rodriguez, Née, 1993, *Thru to the River*, Women's Press, Toronto.
- Rubin, Henry, 2003, *Self-Made Men: Identity, Embodiment, and Recognition among Transsexual Men*, Vanderbilt University Press, Nashville.
- Scoll, James C., 2004, *Seeing Like a State: How certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven CT.
- Seidler, Victor J., 1994, *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory*, Routledge, New York.
- Selzer, Mark, 1998, *Social Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Routledge, New York.
- Senslick, Lawrence, 1993, "Boys and Girls Together: Subcultural Origins of Glamour Drag and Male Impersonation on the Nineteenth Century Stage", in Ferris, a cura di.
- Sinnott, Megan, 2004, *Tom and Dick: Transgender Identity and Female Same Sex Relationships in Thailand*, University of Hawaii Press, Honolulu HI.
- Smith, Anna Marie, 1991, "The Feminine Gaze: Photographer Catherine Opie Documents a Lesbian Daddy/Boy Subculture", *The Advocate*, 19 novembre.
- Smith, Paul, cura di, 1996, *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*, Westview Press, Boulder CO.

- Smith Rosenberg, Carroll. 1985. *Deviantly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, Knopf, New York.
- Soyu, Edward. 1989. *Postmodern Geographies: The Resurrection of Space in Critical Social Theory*, Verso, New York.
- Spade, Dean e Paisley Currah. 2007. "The State We're In: Locations of Coercion and Resistance in Trans Policy", *Sexuality Research and Social Policy: Journal of NSRC*, 4, 1: 1-6 e 5, 1: 1-5.
- Stein, Athene e Ken Plummer. 1994. "9 Can't Even Think Straight": Queer Theory and the Missing Revolution in Sociology", *Sociological Theory*, 12, 2, luglio.
- Thorne, Rochella. 1996. "A House Where Queers Go: African-American Lesbian Niche in Detroit, 1940-1975", in *Inventing Lesbian Cultures in America*, a cura di Ellen Lewin, Beacon Press, Boston: 40-61.
- Tsing, Anna. 2002. "Conclusion: The Global Situation", in *The Anthropology of Globalization: A Reader*, a cura di Jonathan Xavier Inda e Renato Rosaldo, Blackwell, Oxford 2002: 453-86.
- Tyler, Carole-Anne. 1991. "Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag", in *Uss, a cura di*.
- Valentine, David. 2000. "I know what I am: The category 'transgender' in the constitution of contemporary United States conceptions of Gender and Sexuality". tesi di dottorato, New York Univ. site.
- Vargas, Deborah. 2007. *Hardening Citizenship and Settling Politics: Batsheva, Papa, and Gaysheva's (suo inedito)*.
- Wheelerwright, Julie. 1994. *Out of My Way: Ten Men for a Day*. "Independent", 11 novembre: 27-28
- Wilson, Ara. 2004. *The Intimate Economies of Berkeley: Lesbians, Tycoons and Asian Ladies in the Global City*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Wittig, Monique. 1992. *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press, Boston.