

CHRISTOPHER WHYTE

Leggendo Kavafis:

ovvero, per una semiotica della lirica gay

Ora che si è dimostrata l'esistenza, nel passato e nel presente, di scrittori omosessuali, si possono affrontare due problemi importanti: la possibilità di una letteratura gay, e la possibilità di una cultura gay.

Fino a pochissimi anni fa l'accusa di omosessualità era fonte di scandalo se non, in molti paesi, di procedimenti giudiziari. Non ci sorprende dunque che per costruire un'identità gay positiva era importante dimostrare che celebri figure di artisti e politici erano stati omosessuali. Questo era tanto più necessario dal momento che la critica ufficiale cercava di nascondere, anche in presenza di prove inconfutabili, l'identità sessuale di certi scrittori gay. Si può dire che, lottando per affermare non solo la loro presenza ma anche il loro diritto ad un'eredità culturale, gli omosessuali abbiano tracciato all'interno della letteratura alcune zone di loro appartenenza. Qual'è il prossimo passo?

La critica ufficiale vorrebbe ribattere che l'omosessualità di uno scrittore o di una scrittrice ha un'importanza marginale dal punto di vista letterario, e sarebbe comunque di poco interesse per un pubblico prevalentemente eterosessuale. Nello stesso tempo, alcuni critici gay, temendo una ghettizzazione degli scrittori gay e delle loro opere, hanno affermato che non esiste un modo di scrivere specificatamente gay, e che se Sartre, per esempio, non viene considerato in primo luogo come scrittore «eterosessuale», sarebbe riduttivo e ingiustificato avvicinarsi a, diciamo, Dominique Fernandez come autore «omosessuale».

Forse si può uscire da questa impasse. Mentre gli scrittori omosessuali non presenteranno sicuramente, rispetto a quelli «normali», una varietà minore di background o di personalità, è pur probabile che, nella scrittura come nella vita, si troveranno di fronte a problemi che avranno molti aspetti in comune. Ed è ugualmente probabile che le soluzioni da loro tentate saranno rilevabili all'interno dei loro testi in dei meccanismi specificatamente letterari.

Siamo di fronte al rapporto, delicato e di difficile definizione, tra letteratura e vissuto dell'artista. Il peso fondamentale dell'esperienza individuale nella creazione artistica è fuori dubbio ma non si deve intendere il rapporto tra l'una e l'altra in modo troppo semplice. Solo uno sciocco negherebbe oggi la importanza del genere - l'essere uomo o donna - per il modo in cui ci si avvicina alla scrittura. Ma in molti casi ancora il peso dell'orientamento sessuale viene sottovalutato.

La critica femminista ha diffuso un approccio radicalmente innovativo alla scrittura e alla sua ricezione ed ha riscoperto tutta una gamma di autrici pressoché dimenticate per riproporle ad un pubblico per molti aspetti nuovo. Così la cultura letteraria in occidente sta mutando nell'insieme. Questo processo è iniziato quando delle donne si sono avvicinate alla scrittura per esprimere contenuti nuovi direttamente legati alla loro esperienza di individui, e perciò di donne, nella società. Non vi è motivo per credere che una critica gay offra prospettive minori, sia come facente parte della lotta per migliorare la qualità della vita gay all'interno della comunità, sia come arricchimento della cultura occidentale vista come totalità.

Nell'affrontare questo compito, due trappole sono da evitare. La prima sarebbe di negare che l'esperienza gay sia effettivamente diversa da quella degli altri: la seconda, di insistere su un modo di scrivere specificamente gay al quale singoli scrittori dovrebbero adeguarsi. Concentrando la nostra attenzione su degli aspetti specifici della scrittura dei gay e individuando i problemi ad essa inerenti, riusciremo forse a dimostrare l'importanza dell'esperienza gay per tutta la società e non solo per gli omosessuali.

E' importante definire precisamente lo status di ogni singolo testo. Si potrebbe distinguere, tra gli autori, coloro che, da qualche parte della loro opera, danno di sé una definizione apertamente eterosessuale, coloro che si definiscono come gay, e quelli che non danno nessuna definizione. All'interno di ciascuna categoria ci saranno scrittori la cui esperienza personale sembrerebbe essere stata prevalentemente gay. Inoltre, lo scrittore può descrivere un personaggio gay dall'esterno (come viene percepito da un narratore o da un altro personaggio o personaggi) oppure dall'interno (come percepito da se stesso). Si terrà conto anche del tipo di scrittura, autobiografica, saggistica, poetica, romanzesca e così via. Chiarite le coordinate del testo, sarà possibile proporre una strategia di analisi.

Il problema di come rappresentare l'amore eterosessuale è comune a molti romanzieri gay. E' indubbio che chi non ha mai provato un forte trasporto fisico ed emotivo per una donna si trova in una situazione diversa da chi questo trasporto l'ha provato. Finora un gran numero di romanzieri gay ha praticato una forte censura nei confronti dell'amore di cui avevano diretta esperienza. Così *Amado mio* è rimasto nel cassetto di Pasolini fino alla morte e Forster ha fatto altrettanto con *Maurice*, votandosi al silenzio dopo la pubblicazione di *A Passage to India* nel 1924. Ci si chiede come Forster avrà proceduto nel narrare gli amori «normali». Con un lavoro di rappezzo basato su altri modelli letterari? Attraverso uno sforzo della fantasia?

Trasponendo la sua esperienza omosessuale sotto altra forma? E di questo processo, quali tracce rimangono nel testo compiuto?

In questa fase iniziale del lavoro, un problema che si rivelerà comune a molti scrittori gay è quello della censura e, più precisamente, dell'autocensura. Sarebbe sbagliato avere una visione troppo negativa di questo problema. L'autocensura può anche avere una funzione di camuffamento. Molti scrittori avranno forse sentito che solo negando, o almeno tacendo, una parte centrale della loro esperienza di individui, potevano sperare nel successo letterario o raggiungere un grande pubblico. Allo stesso tempo un certo grado di camuffamento permetteva loro di esprimere quell'esperienza in forma velata, di metterla a disposizione di una larga cerchia di lettori. Insomma, camuffarsi è soprattutto un mezzo per penetrare nel territorio del nemico senza farsi notare.

Si potrebbe fare un'analogia con la pratica individuale di molti gay. Se da una parte si può mentire sfacciatamente, cambiando nel discorso il nome e il genere di coloro che amiamo, un'altra strategia, a cui si ha ricorso quando si è incerti della reazione di un interlocutore, o poco disposti ad affrontare faticosi chiarimenti, è di lasciare aperta l'interpretazione di quanto andiamo dicendo. Parliamo di «una persona», o discutiamo a lungo del comportamento di «M», che potrà essere Monica per gli altri, ma che noi sappiamo benissimo essere Marco.

L'analogia nasconde un problema squisitamente letterario. Se per dare espressione letteraria all'esperienza gay bastasse raccontare ciò che si fa, sarebbe sufficiente scrivere «Sono andato a letto con un uomo e abbiamo fatto l'amore». Ciò non costituirebbe letteratura. Se la letteratura è un sistema di testi legati tra di loro ed espressi in un linguaggio convenzionale perfezionato attraverso secoli da gruppi di individui, lo scrittore gay dovrà piegare tale linguaggio ad un contenuto nuovo, dovrà contaminarlo, alterandone le implicazioni ed i valori semantici. La questione è di grande importanza. Se riusciremo a creare una letteratura ed una critica gay sia la letteratura come tutto, sia il linguaggio della letteratura dovranno cambiare. Ed essi cambieranno, non soltanto per i gay, ma per la comunità intera.

Se il problema dell'autocensura, del «dire e non dire», è davvero centrale, dovrebbe emergere dal testo stesso, prima che si faccia riferimento ad un materiale extratestuale. Tenteremo di fare questo con una delle migliori liriche del poeta Costantino Kavafis (1863-1933).

Attraverso quali elementi nel testo il lettore capisce che si tratta di una lirica «gay»? Una prima indicazione sta nell'apprezzamento caloroso, e apertamente erotico, della bellezza del giovane (7-9). Ancora oggi, credo si possa dire che la voce narrante di una poesia lirica è maschile fino a prova contraria. E' una supposizione con una forte giustificazione statistica.

Inoltre, la poesia è del 1930: tuttora l'espressione poetica da parte di una donna di un interesse apertamente fisico per un giovane sconosciuto è l'eccezione più che la regola. Il giovane è «interessante». Chi lo trova così? Il narratore.

I pronomi hanno una grande importanza nella struttura della lirica. In questo caso, vi è una totale assenza di pronomi o aggettivi possessivi riferiti all'«altro». Non viene data nessuna indicazione del genere di questa persona. Questa assenza è così marcata da sembrare voluta, funzionale. La mancata affermazione diventa essa stessa affermazione, l'assenza di un segno diventa segno. Ed è accompagnata da altre indicazioni, più sottili.

Il giovane è spinto ad entrare nel negozio da « un viso... una figura» - sarebbe difficile essere più aspecifici. Di solito il maschio è poco reticente nell'anatomizzare il corpo femminile, nel fissare un tratto fisico o un elemento del vestire. Il desiderio dell'uomo per la donna, cioè, si fa subito linguaggio, che sia quello dell'intimità, dell'osceno, o quello visivo della pubblicità, della pornografia. Il desiderio in questa lirica si ferma invece sulla soglia del linguaggio, dell'individuare, nominare, articolare.

Ed è caratterizzato da una forte reciprocità. Raramente l'amore tra un uomo e una donna riesce a sottrarsi all'inuguaglianza in cui il contesto sociale li costringe. Come costruzione culturale, l'amore eterosessuale è squisitamente un legame tra partners disuguali. Questa disparità è come lo schermo sul quale viene proiettato l'amore «normale», e che soltanto lo rende visibile. E' probabile che, in una situazione di effettiva uguaglianza tra l'uomo e la donna, l'amore eterosessuale così come noi lo conosciamo scomparirebbe, per essere sostituito da una costruzione culturale diversa. Con ciò non voglio dire che cambierebbe il comportamento «biologico», anche se è probabile che il modo in cui si fa l'amore è molto cambiato nell'occidente nell'ultimo cinquantennio. Ma cambierebbe senz'altro il modo in cui l'atto fisico viene percepito, prima, durante e dopo.

Nella lirica di Kavafis ambedue capiscono la necessità di nascondere «Perché il padrone non s'avvedesse, immobile in fondo al magazzino». L'altro offre «un consentimento tacito» nelle sue risposte. A prima vista, questo è un non-senso. Se il consentimento è proferito e percepito, non può essere «nascosto» (un altro senso dell'originale «ipolanthànusa»). Chiaramente esso viene nascosto a qualcun'altro dall'immediato destinatario. Una tale reciprocità nell'autocensura è difficilmente concepibile tra un uomo e una donna. E' sempre più accettabile l'espressione aperta del desiderio fisico di un uomo per una donna che non il contrario. Qui le due persone si trovano allo stesso livello.

Nella nostra definizione culturale dell'eterosessualità, vi è chi tocca e chi viene toccato(a). L'uomo tocca la donna o, almeno, è lui che inizia. Nella

lirica di Kavafis l'azione avviene al plurale, chi tocca e chi viene toccato si fondono, si uniscono. I verbi sono alla terza persona del plurale («ta khéria... n'angizoun... na plisiàzoun ta pròsopa, ta khìli»). Non esiste, ad un livello fisico, un gesto esplicito e prestabilito. (Bisogna ricordarsi che l'azione avviene mezzo secolo fa, e in un negozio, cioè un territorio ostile. Se si è sviluppato oramai un codice per il «corteggiamento» gay, ciò è avvenuto negli ultimi anni soprattutto, e tipicamente in bar o discoteche, luoghi in cui i clienti si definiscono come gay per il semplice fatto di trovarcisi).

Abbiamo detto che il desiderio dell'uomo per la donna si fa subito linguaggio, che un codice è subito pronto, mentre in questa lirica il desiderio si ferma sulla soglia del linguaggio. Un uomo potrebbe corteggiare una commessa attraverso dei complimenti, chiacchiere, proposte più o meno velate. Qui il corteggiamento si limita ad un sottolinguaggio gestuale («un incontro di mani... uno sfiorare dei visi, delle labbra... tatto di membra un attimo»). Diciamo «corteggiamento», ma qui, in un senso, il corteggiamento è la sua stessa consumazione.

Il tono della voce è un altro segno sublinguistico. Quella del protagonista è «soffocata e quasi spenta per il desiderio». (il desiderio soffoca il linguaggio, impone la non-parola, il silenzio). E i discorsi dei due nulla hanno a che fare con ciò che in effetti si scambiano. Le loro parole sono non-comunicazione («Parlavano, parlavano dell'affare») anche se non bisogna dimenticare la bella ambiguità di «s'informava della qualità (dei fazzoletti) e del prezzo ... ».

Ed ecco il paradosso della lirica: questo desiderio non ha parole, necessita di segni che non sono parole, ma ci perviene attraverso una poesia che è fatta *unicamente di parole*.

A questo punto vorrei fare un'analogia, e proporre un'ipotesi sull'operazione svolta da Kavafis in questa lirica.

Si sa che la linguistica moderna distingue la *parole*, atto linguistico dell'individuo in un contesto specifico, dall'insieme di convenzioni generalmente accettate che dà la possibilità di intenderla, la *langue*. Si può vedere la letteratura, insieme articolato di convenzioni e modalità espressive, come *langue* che dà la possibilità di intendere la *parole* dell'atto poetico individuale. E' tipico del testo letterario sottrarsi alla prova del vero o falso per il rapporto specifico nei confronti di un referente nel mondo «reale», ove tale referente non sia del tutto assente. Una poesia nuova viene costruita, in primo luogo, usando le poesie già esistenti, ovvero l'insieme delle poesie già scritte e di quelle che si sarebbe potuto scrivere nello stato attuale della letteratura come *langue*.

Sia la *langue* sia la *parole* sono soggette ad una variazione e uno sviluppo costanti. Le variazioni della *parole* individuale rispetto alla *langue* possono

essere mere deviazioni, una specie di *lapsus*, oppure. se accettate e sanzionate dalla comunità intera, destinate a diventare, nel corso del tempo, fatti della *langue*.

Anche la letteratura è un sistema in continua evoluzione. Al livello più banale, quelle forme narrative che pretendono di «riprodurre» la realtà sociale (in particolare il romanzo - ma anche la nostra lirica è una specie di narrativa) sono soggette ad un aggiornamento continuo. Così termini come «treno», «lampadina» o «mitragliatrice» fanno la loro comparsa anche nei testi letterari.

Si porrà la ricomparsa nei testi letterari di un elemento quale «l'amore omosessuale», per decenni bandito come tabù, la cui «riproduzione» o espressione è vietata, ad un livello più sottile. Ma esattamente come l'introduzione di elementi lessicali quali «treno», «mitragliatrice» porta ad un cambiamento della *langue* come sistema, così la riproposta del tema «l'amore omosessuale» nella *parole* di una lirica di Kavafis, se riuscita, porterà ad un cambiamento di tutta la *langue*, della letteratura come potenzialità.

«Se riuscita», si è detto: nonostante un grande affinamento, nell'arco dell'ultimo mezzo secolo, della nostra comprensione del funzionamento dei testi letterari, e della terminologia usata per la loro analisi, rimane tuttora problematico definire in modo oggettivo il «valore letterario», quello per cui una poesia sarebbe «buona», un'altra «cattiva». In questo contesto, una definizione molto semplice della «riuscita» di un testo può bastare: una poesia riesce in quanto viene letta. In altre parole, una poesia riesce quando modifica il sistema della letteratura in modo tale che la sua influenza è facilmente riscontrabile nella produzione successiva, nelle nuove *paroles* poetiche.

Se, nella tradizione orale una poesia che non viene immediatamente accettata dalla comunità rischia di scomparire del tutto, un testo scritto, ignorato dai contemporanei, può essere «riscoperto» decenni dopo, o può avere un effetto ritardato (come le poesie di Hopkins, pubblicate per la prima volta quasi trent'anni dopo la morte dell'autore). Si può anche stabilire un processo ciclico di sfruttamento e rigetto, per molti versi tipico del rapporto tra l'arte contemporanea e la tradizione.

«L'amore omosessuale» può non comportare l'introduzione di elementi lessicali nuovi: non ce ne sono nella lirica che abbiamo studiato. Ma proprio perché espressa con elementi già esistenti, la ricomparsa di un tale tema causa uno spostamento generale del rapporto tra significanti e significati di tutta la letteratura. Non fraintendiamoci: la letteratura non ritrae la vita, non è in nessun senso una riproduzione della realtà sociale. Allo stesso tempo, è innegabile che certe forme letterarie includono tra le loro funzioni quella di informarci su una data realtà sociale: è il caso del

romanzo regionalista, volto alla descrizione di particolarità e costumi locali, della letteratura di viaggio e di una serie di romanzi, per esempio, inglesi, da *Joseph Andrews* di Fielding a *Jane Eyre* di Charlotte Brönte fino a Dickens e oltre, i quali, attraverso una viva descrizione di certe ingiustizie sociali sperano di incoraggiare la riforma. Un tale rapporto esplicito con la realtà sociale ci interessa qui.

Si distinguerà, dunque, il rapporto tra il protagonista della *Recherche* e Albertine, con un contenuto omosessuale che la biografia di Proust può soltanto confermare, dalla scena tra Charlus e Jupien all'inizio di *Sodome et Gomorrhe*, con la sua metafora entomologica così attentamente condotta, ed un rapporto esplicito con l'amore omosessuale come pratica sociale.

Si può concludere che, in quanto dei temi specificamente gay entreranno nella letteratura, ciò avverrà probabilmente, non attraverso la creazione di una «letteratura omosessuale» distinta e marginale, ma attraverso la «omosessualizzazione» della letteratura come insieme. Piú che di nuovi temi, si potrebbe parlare di un processo di sostituzione, dove si passa da «come gli altri percepiscono i gay» a «come il gay vive se stesso», oppure da «l'impossibilità di realizzarsi come omosessuale» a «nuovi modi di essere omosessuali all'interno della società». Anche se la lirica che abbiamo studiato dà delle chiare indicazioni omosessuali, si potrebbe concepire una sua lettura in chiave eterosessuale. Nel caso di una graduale omosessualizzazione» o «bisessualizzazione» dei temi letterari, potrebbe diventare piú frequente la situazione opposta, dove viene data una lettura gay di una lirica concepita come eterosessuale.

La considerazione dell'aspetto della censura, dell'autocensura e del camuffamento potrebbe rivelarsi molto fruttuoso nello studio degli autori omosessuali del primo Novecento. Tali strategie hanno senz'altro degli aspetti positivi e progressivi. Non erano imposte, comunque, ad un musicista come Ciaikovskij. Dato le sue stesse idee sull'espressività della musica, è indubbio che la sua esperienza di omosessuale ne abbia influenzato il contenuto. Ma la stessa natura del linguaggio musicale rese possibile l'identificazione da parte di un pubblico enorme con l'esperienza di Ciaikovskij. Cioè, egli riuscì a far partecipare anche la maggioranza alla sua esperienza di «diverso». Purtroppo, dato lo stadio primitivo dello studio del linguaggio musicale come segno, tali discorsi dovranno rimanere per ora puramente speculativi.

Si può vedere nella lirica di Kavafis «E s'informava della qualità» un momento del processo di «omosessualizzazione» della letteratura tutta con la sua gamma di significati. Oggi la nostra situazione è molto diversa da quella degli anni '30. Un pubblico di lettori gay esiste, è numeroso, attivo, e disposto a sostenere una produzione di romanzi e di poesia volto

in primo luogo ad esso e solo secondariamente ad un pubblico piú diffuso. Ma può darsi che un approccio piú frontale del «dire e non dire» di Kavafis in questa lirica sarebbe riuscito peggio.

In un certo senso si può paragonare la situazione di Kavafis, il poeta, che trasmette un contenuto gay solo in parte esplicito al suo lettore gay in modo tale da permettere, chi sa, una lettura sbagliata al lettore «normale» - o almeno da non offendere il pudore di questo - alla situazione della lirica. E proprio come la presenza del proprietario, rappresentante di un potere economico ineluttabile, costringe alla clandestinità, così si può vedere la strategia del poeta come risultato di una situazione dove sia la pubblicazione sia la distribuzione dei testi era in mano a delle autorità eterosessuali spessissimo ostili.

E s'informava della qualità

Aveva, in quell'ufficio,
un posto trascurabile, pagato male
(circa otto lire il mese; con gl'incerti).
Uscì, finito quel lavoro squallido
che lo teneva tutto il giorno chino.
Uscì: le sette. Camminava, adagio,
bighellonava per la strada. - Bello,
e interessante: egli appariva giunto
alla resa dei sensi piú matura.
Ventinove anni aveva finito il mese prima.

Bighellonava per la strada, in quelle
viuzze miserabili che portavano a casa.
Ma, passando dinanzi a un bugigattolo
pieno di cianfrusaglie dozzinali
per operai, di basso costo, vide
là dentro un viso, vide una figura
che lo spinsero forte a entrare. Ecco: voleva
vedere fazzoletti colorati.

E s'informava della qualità dei fazzoletti
e del prezzo; con voce soffocata
e quasi spenta per il desiderio.
E così, le risposte:
assorte, a voce bassa,
con un consentimento tacito.

Parlavano, parlavano dell'affare - ma uno
era lo scopo: un incontro di mani
là, sopra i fazzoletti uno sfiorare
dei visi, delle labbra, come a caso:
tatto di membra, un attimo.

Furtivamente, rapidamente. Perché il padrone
non s'avvedesse, immobile in fondo al magazzino.

da Costantino Kavafis: *Poesie*

a cura di Filippo Maria Pontani (Mondadori, 1961)