



FRANCESCA TUSCANO

*LADYBOY* DI ROBERTO BERTOLDO  
E  
*PETROLIO* DI PIER PAOLO PASOLINI:  
IL 'RIVOLUZIONARIO' 'SEGNO-CORPO'  
DEL TRANSESSUALE E DEL *TRANS*

Il tema della transessualità non è uno dei più praticati dal romanzo contemporaneo, in Italia<sup>1</sup>. Eppure, in un tempo in cui il corpo – soprattutto se collegato al genere femminile – è centro di discussioni sociologiche, filosofiche e giornalistiche<sup>2</sup>, per l'uso che se ne fa e l'alienazione che è ad esso collegata, la transessualità dovrebbe essere argomento accattivante per gli scrittori. Nel 2009, però, è stato pubblicato (da Mimesis) un romanzo breve che ha come coprotagonista proprio una *trans*. Si tratta di *Ladyboy*, di Roberto Bertoldo. In controtendenza con il gusto per la spettacolarizzazione (cosa che caratterizza fin troppo spesso la trattazione di temi come questo - per lo meno a livello di media di massa, ma non solo), l'autore 'si limita' a narrare una storia d'amore (anche se i protagonisti non sono certo tipici: un sacerdote quarantenne e una trans cinese minorenni), e non sfrutta la particolarità della coppia per scandalizzare (nel senso banale del termine), ma per riprodurre lo 'scandalo' dell'amore, sensazione indagata all'interno di una personale prospettiva

<sup>1</sup> Tra i romanzi nei quali compare il tema della transessualità, sono da ricordare *Il risveglio dei Faraoni* (Centro d'Iniziativa Luca Rossi, Milano, 1994) di Mario Mieli e *La maschia* (Edizioni Sottotraccia, Salerno, 1995) di Vittorio Pescatori, esaminati da Marco Pustianaz in *Genere intransitivo e transitivo, ovvero gli abissi della performance queer* (in *Generi di traverso*, a cura di A. Bellagamba, P. Di Cori, M. Pustianaz, Mercurio, Vercelli, 2000, pp. 103-150). Da ricordare perché, in entrambi i romanzi, chi scrive possiede il punto di vista dell'omosessualità dichiarata, e attivamente e politicamente vissuta, mentre l'ottica attraverso la quale la transessualità è vista nei romanzi che ho qui esaminato è quella di un eterosessuale (Bertoldo) e di un omosessuale 'eretico' (Pasolini). La lettura parallela dei romanzi di Mieli, Pescatori, Pasolini e Bertoldo meriterebbe, quindi, uno studio a parte, che permetterebbe un'analisi più ricca, profonda e articolata del tema della transessualità in letteratura, a partire, appunto, da punti di vista 'significativamente' diversi.

<sup>2</sup> «Il corpo è innanzitutto uno dei luoghi privilegiati sul quale si plasma il discorso sociale: la rappresentazione dei corpi femminili, maschili, transgender, transessuali può raccontare molto della loro collocazione all'interno del discorso sociale dominante. Il corpo è, inoltre, un luogo dove si possono incontrare (oppure entrare in aspro conflitto) progetti individuali di costruzione dell'identità, aspettative e norme sociali. La dimensione corporea permette infatti (soprattutto in assenza/mancanza di altri canali di comunicazione) di rivendicare e ampliare spazi di diritto negati perché il corpo può essere plasmato, enfatizzato, mutato, rivendicato (pensiamo ai movimenti femministi, omosessuale, transessuale e *queer*) [...]», E. RUSPINI, *Le identità di genere*, Carocci, Roma 2009, p. 27.



teorica (come si vedrà più avanti), e qui elaborata artisticamente<sup>3</sup>.

Anche Pasolini, in *Petrolio*, aveva, a suo modo, già proposto il tema della transessualità (relativa al corpo del protagonista, Carlo)<sup>4</sup>. E anche in lui, come in Bertoldo, le riflessioni teoriche, in particolare sul corpo come segno, danno alla transessualità (non solo come trasformazione del corpo maschile in corpo femminile, ma anche come passaggio da un'identità 'sociale' ad un'altra), una rilevanza politica – nel senso di interpretazione e lettura critica della realtà – altrettanto 'scandalosa'.

La prima osservazione necessaria, relativamente a *Petrolio* e *Ladyboy*, è che in nessuno dei due romanzi la trasformazione transessuale nasce da una scelta voluta dal personaggio – Liza, probabilmente, è un intersessuale; Carlo si ritrova donna 'magicamente'. Nell'atmosfera più realistica di *Ladyboy*, come in quella evidentemente e continuamente metaforica e metonimica di *Petrolio* (per riprendere categorie jakobsoniane care al Pasolini di quegli anni), la transessualità non è rappresentata, dunque, come scelta, ma piuttosto come condizione 'subita', e che, tuttavia, offre ugualmente la possibilità di vivere la rivolta della diversità – quella di un corpo apparentemente femminile che conserva un animo in bilico tra maschile e femminile, e che denuncia, nella sua stessa esistenza, il limite delle categorie sociali legate all'identità di genere (e tutto ciò che ne consegue in una società borghese).

Dall'altra parte, la psicologia di Liza e quella del Carlo-Donna rivelano anche un'ansia di normalità che indica la sofferenza che accompagna la perdita delle identità sessuali 'riconosciute' per giungere ad un'identità 'instabile', che, di fatto, rende la trasformazione non un processo ma uno stato. Per Liza tutto ciò si realizza nella ricerca di un amore impossibile, che, borghesemente (e masochisticamente), la rassicuri, mentre in Carlo ha il senso della ricerca di un'identità non borghese, che, nell'amore fisico per il proletariato, lo liberi. Purtroppo, l'ambiente che circonda Liza e Carlo (e nel caso di quest'ultimo le sue stesse resistenze borghesi) non potrà dare che risposte violente al loro desiderio di normalità (forse, politicamente ancora più marcato della rivolta dei loro corpi).

In Bertoldo come in Pasolini, la transessualità è, dunque, figura della a-

<sup>3</sup> Come mi ha fatto notare direttamente Roberto Bertoldo, l'impostazione di *Ladyboy* precede di due anni le riflessioni teoriche raccolte in *Sui fondamenti dell'amore* (Guerini e associati, Milano, 2006), che sono strettamente legate al contenuto del romanzo.

<sup>4</sup> A questo tema fa riferimento Rebecca West nel saggio *Da «Petrolio» a Celati* (in AA.VV., *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti, M. A. Grignani, Longo Editore, Ravenna, 1995, pp. 39-50), mettendo però in dubbio un reale «cambiamento di sesso» di Carlo (e, dunque, una sua 'reale' transessualità). Ma su questo punto tornerò, seppur brevemente, più avanti, nell'esame di *Petrolio*.



borghesia, che si potrebbe definire di stampo dostoevskiano (d'altro canto, Dostoevskij si individua come fonte diretta in Pasolini, e come fonte indiretta in Bertoldo). Don Giuseppe (il prete innamorato di Liza), costretto, in un continuo autolesionismo, a fingere una fede che è in realtà solo formale, si lascia trascinare dall'amore 'diverso' che gli permette di scoprire la normalità della gioia dell'innamoramento e della scoperta del corpo. Il suo borghese essere prete e insegnante si annienta di fronte ad un corpo che distrugge le radici stesse della società borghese – la distinzione in classi, non solo economiche, ma anche sociali, razziali, culturali e, infine, sessuali. L'identità, come stato e 'status', si perde nella realtà di chi, come Liza, è al di fuori della norma, anzi ne è la negazione, proprio per il suo corpo, che non permette di essere 'normato'.

Carlo-Donna è la materializzazione di ciò che Pasolini aveva già espresso in *Teorema*, – il suo corpo femminile, che non dimentica l'essere stato maschio, può finalmente conoscere la condizione dell' 'essere posseduti', rovesciando il principio stesso del suo appartenere alla borghesia, che è 'possedere'. Stilisticamente, i due romanzi denunciano la diversa impostazione critica nei confronti delle loro contemporaneità. *Ladyboy*, con la sua impostazione 'polifonica/plurivocale', è un romanzo realista, anche se nel senso dostoevskiano e camusiano del termine. *Petrolio* è un 'metaromanzo', volutamente a-realistico. La denuncia di Bertoldo si fonda sullo smascheramento e lo svelamento dei sentimenti (*Ladyboy* è innanzitutto un romanzo d'amore), che s'intrecciano poi con la denuncia sociale e politica, ma sempre come sfondo del vissuto sentimentale. La denuncia di Pasolini si fonda sulla distruzione della forma (borghese) del romanzo e lo smascheramento dei suoi procedimenti, metalinguistica resa dello smascheramento delle crudeltà e delle aberrazioni del neocapitalismo e della sua cultura.

### *Il corpo del transessuale, il corpo del transgender, il trans*

«Dell'identità non si può fare a meno, o così pare. Anzi è uno di quei concetti che esigono una continua discussione, ciò che da un lato ne prova l'inevitabilità, mentre dall'altro è un chiaro indice dell'impossibilità di darne una definizione incontrovertibile e universalmente valida.»<sup>5</sup> - questo è quanto afferma Flavia Monceri nel suo *Oltre l'identità sessuale. Teorie queer e corpi transgender*.

<sup>5</sup> F. MONCERI, *Oltre l'identità sessuale. Teorie queer e corpi transgender*, Edizioni ETS, Pisa, 2010, p. 9.



Certo non si può affrontare il tema della transessualità (o meglio dell'essere *trans*), senza affrontare quello dell'identità (sessuale). Concordo con la Monceri sul fatto che l'identità non esista<sup>6</sup> in senso 'oggettivo', che sia piuttosto il singolo che si auto-assegna un'identità, e che sarebbe più giusto parlare di 'identificazione' piuttosto che di 'identità'<sup>7</sup>. Ma proprio in questo è lo scandalo politico e sociale. Auto-assegnarsi un'identità, a partire da quella sessuale, significa scardinare il sistema sociale (borghese e occidentale, innanzitutto), nel quale viviamo. Come la stessa Monceri osserva (ma non solo lei, naturalmente), una comunità propone – e, infine, impone –, ai propri componenti, dei modelli identitari ben precisi e definiti. Tra questi, quello sessuale è uno dei principali, se non il primo, e si fonda sull'eterosessualità che diventa 'eteronormatività' (termine derivato dalle teorie *queer*), cioè «trasformazione in una 'norma' prescrittiva della preferenza sessuale statisticamente più diffusa (e perciò 'normale')»<sup>8</sup>. E' chiaro, quindi, che ciò che esula dall'eteronormatività diventi antisociale e debba essere ridotto alla 'normalità', ossia alla norma che la società si è scelta. Esistono così, anche a livello legislativo, oltre che di convivenza sociale, 'corpi che contano' (secondo la nota definizione di Judith Butler) e corpi che non contano, e su questi ultimi, è evidente, il potere fa pressione per non permettere lo scandalo della diversità. Dall'altra parte, a tal punto è radicato il concetto d'identità sessuale, che lo stesso transessuale, molto spesso, si sente spinto a cercarla in un genere già 'codificato' (femminile o maschile), trasformando definitivamente il suo corpo, o tende a creare una 'terza identità' (quella *trans*). Ma, come nota giustamente la Monceri, la conquista delle teorie *queer* e degli studi *transgender* consiste nella «critica radicale al concetto d'identità sessuale, denunciandone il carattere inevitabilmente costruito»<sup>9</sup>. Il *trans* sfugge alla

<sup>6</sup> «[...] l'identità non *esiste*, ma [...] è soltanto una (co)costruzione destinata a essere quotidianamente superata nell'esperienza quotidiana di ciascuno di noi – che abbiamo, siamo, diventiamo e recitiamo *molte* identità simultaneamente e diacronicamente», *ivi*, p. 10.

<sup>7</sup> « [...] identificazione [...] quest'ultimo termine indica il processo attraverso il quale qualcosa viene 'riconosciuto' come simile o dissimile rispetto a chi identifica e a 'ciò che si sa', ma non evoca la capacità di esaurire in sé ciò che l'altro è», *ivi*, p. 32.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 25. Come osserva ancora la Monceri: «Queer e transgender si pongono una domanda [...] radicale [...]: 'Abbiamo davvero bisogno delle dicotomie di sesso, di genere e di sessualità?'. In altri termini, ciò equivale a chiedersi che cosa accade nel caso in cui tentiamo di andare oltre tali dicotomie, in particolare oltre l'identità sessuale, decostruendola come un'identificazione incapace di esaurire le infinite differenze che possono essere rintracciate al livello individuale, e che potrebbero concorrere in modo più adeguato all'auto-percezione della propria identità», *ivi*, p. 44.



‘categorizzazione’, e in questo è la sua peculiarità e il suo potenziale ‘rivoluzionario’ (liberatore per sé, ma anche per i ‘normali’). In realtà, cos’è l’identità sessuale se non la necessaria categoria che sottende al controllo sociale (non solo statale, ma anche religioso)? La storia dell’intersessualità e della transessualità (come quella dell’omosessualità) rivela con quanta violenza la categoria dell’identità sessuale sia stata difesa dalle autorità civili e religiose, facendo, di volta in volta, delle persone omosessuali, intersessuali o *trans*, mostri o criminali. Dunque, combattendo contro il concetto d’identità sessuale (e il *trans* lo fa con il suo solo corpo), si critica uno dei fondamenti della discriminazione, forse, addirittura ‘il’ fondamento (dal quale poi derivano gli altri). Come ricorda Deborah Lambillotte in *Lo specifico transessuale*<sup>10</sup>:

La società è macha e ipocrita, perché continua a relazionarsi con le persone basandosi sul loro sesso, sulla presenza o l’assenza del pene. Molto diversa sarebbe una società se per le relazioni inter umane, fosse preso in considerazione quello che le persone hanno nel cervello: per la loro psiche, per la loro personalità, per la loro capacità e, in un termine, per il loro genere. E il genere di una persona, è una cosa complessa, che non si può ridurre a una binarietà come lo è il sesso, ma è l’arcobaleno delle persone. Quando in Italia, come già in Olanda, il sesso di una persona diventerà un fatto privato, che non può più essere chiesto in nessuna occasione, e non deve più essere indicato su nessun documento, allora si avrà la società delle persone, con un pieno riconoscimento dell’essere per quello che è, e sarà ben diverso dalla dittatura sessuale che conosciamo adesso.<sup>11</sup>

Se, quindi, la transessualità indica in sé la necessità di non essere considerata un’identità, ma di essere identificata, è necessario fare anche chiarezza nella terminologia che si usa per parlarne. Infatti, le definizioni di intersessuale, transessuale, *transgender* e *trans* non sono sinonimiche. Individuarle significa anche, naturalmente, correre il rischio di creare ancora una ‘catalogazione’, entro la quale far rientrare proprio chi si pone fuori dalle ‘catalogazioni’. Tuttavia, per comprendere chi siano i personaggi *trans* di *Ladyboy* e *Petrolino*, e quindi il ruolo che gli autori hanno loro affidato, non è inutile correre questo rischio.

L’intersessuale rappresenta quello che un tempo veniva chiamato ‘sbaglio’

<sup>10</sup> Intervento contenuto in AA.VV., *Omosessuali e transessuali a Torino. Esperienze, modi di vita, percezione sociale. Atti del convegno Torino, 22-23 febbraio 2002*, a cura di A. Gonella, Comune di Torino, Torino, 2003, pp. 71-74.

<sup>11</sup> Ivi, p. 73.



della natura<sup>12</sup>. Il suo corpo rappresenta la possibilità, esistente in natura, di far coincidere in un corpo caratteri sessuali dei generi maschile e femminile.

Transessuale è termine di derivazione medica<sup>13</sup>, e indica chi, pur possedendo dalla nascita caratteristiche sessuali di un genere, non sentendo di appartenervi, lo modifica ormonalmente e chirurgicamente, fino a rientrare nel genere opposto.

Questo può accadere per la presa di coscienza di non sentirsi psicologicamente ed esistenzialmente rappresentato dal genere a cui appartiene il proprio corpo, ma anche (e questa è la denuncia sottesa a *Ladyboy*) il frutto di una scelta altrui, non dissimile da quella che nel passato ha creato castrati ed eunuchi, ossia la pratica, esistente all'interno del traffico della prostituzione in Asia e in Brasile, di 'produrre' transessuali. In entrambi i casi, tuttavia, il transessuale è il 'diverso' per antonomasia, ma un 'diverso' che tende, emotivamente ed esistenzialmente, alla 'normalità' (intesa come appartenenza ad un genere sessuale 'codificato').

Con il termine *transgender* («termine più recente, nato in seno alla comunità queer»<sup>14</sup>), si indica (nell'ambito della transessualità<sup>15</sup>) chi decide di non identificarsi con nessun genere determinato, rimanendo in una costante condizione *trans*, ossia conservando tratti sessuali originari, aggiungendone altri del genere opposto, senza mai giungere al definitivo passaggio ad un genere 'definito'<sup>16</sup>.

Il termine *trans*, infine, è quello più ampio, relativamente all'identificazione di

<sup>12</sup> «[...] come ricorda Cheryl Chase, figura di spicco nella comunità intersessuale e fondatrice nel 1993 della Intersex Society of North America (ISNA), uno dei più attivi movimenti intersessuali, 'sebbene la dicotomia maschio/femmina sia costruita come naturale e presunta immutabile, il fenomeno dell'intersessualità offre una prova evidente del contrario e fornisce un'opportunità di usare la 'natura' in modo strategico per infrangere i sistemi etnonormativi di sesso, genere e sessualità», F. MONCERI, *Oltre l'identità sessuale...*, cit., p. 51.

<sup>13</sup> Come ricordato da Monceri (*Oltre l'identità sessuale...*, cit., p. 58) e Arfini (E. A. G. ARFINI, *Scrivere il sesso*, Meltemi, Roma, 2007, p. 9).

<sup>14</sup> E. A. G. ARFINI, *Scrivere il sesso*, cit., p. 9.

<sup>15</sup> In realtà, come osserva la Monceri, il termine *transgender* è piuttosto ampio: «Il termine *transgender* comincia a essere usato negli anni Ottanta, ma assume «il suo attuale significato nel 1992 dopo essere apparso nel titolo di un piccolo ma influente pamphlet di Leslie Feinberg, *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* [...] Stephan Whittle, nel suo *Transgender Debite* lo definisce come segue: 'Termine-ombrello usato per definire una comunità politica e sociale che include le persone transessuali, le persone *transgender*, i *cross-dresser* (travestiti), e altri gruppi di persone 'dal genere variabile' come drag queen e drag king, lesbiche butch, e donne 'maschili' o 'che passano'. 'Transgender' è stato anche usato per riferirsi a tutte le persone che esprimono il genere in modi non tradizionalmente associati con il loro sesso. Allo stesso modo, è stato anche usato per riferirsi a persone che esprimono il genere in modi non tradizionali, pur continuando a identificarsi nel sesso di nascita», F. MONCERI, *Oltre l'identità sessuale...*, cit., p. 67.

<sup>16</sup> «Transgender, possono essere tutte quelle persone che trovano un equilibrio psicofisico, senza dover fare un intervento di riassegnazione di sesso», D. LAMBILLOTTE, *Lo specifico transessuale*, cit., p. 74.



una persona che non si può ricondurre ad una ‘normale’ classificazione di genere:

*Trans* è un termine che può essere usato sia come aggettivo che come sostantivo; si riferisce a tutte quelle espressioni del genere che sfuggono alla rigida definizione binaria uomo/donna. E’ quindi una parola ombrello che ricomprende al suo interno anche transgender, transessuale e transessualità.<sup>17</sup>

Il *trans*, dunque, vive una condizione non ‘statica’ di performance del proprio corpo (la Monceri propone il significato di ‘oltre’<sup>18</sup> al prefisso *trans*, io proporrei anche quello di ‘transitorio’, nel senso di ‘relativo alla transizione’ e non di ‘passeggero’, perché il *trans* sceglie di non attuare il ‘passaggio’, ma di rimanere nella condizione della transizione, che implica necessariamente una continua *performance* della propria identità/identificazione – per usare ancora la terminologia della Monceri – pena l’essere ricondotti entro una stabilità che diventa ‘normatività’<sup>19</sup>).

Sulla base di queste riflessioni, si può affermare che, nel caso del protagonista di *Petrolio*, si debba parlare di transessuale, e in quello della coprotagonista di *Ladyboy*, di *transgender*, o, più semplicemente (e peraltro come fa l’autore stesso), di *trans* (anche se, probabilmente, Liza è un’intersessuale). Questa distinzione, ovviamente, porta con sé delle importanti conseguenze non solo nella costruzione esistenziale dei due personaggi, ma anche nell’impatto politico che essi possiedono all’interno dei due romanzi.

### *Il ‘segno-corpo’ in Pasolini e Bertoldo, il transessuale e il trans*

Prima di affrontare l’esame di *Petrolio* e *Ladyboy*, dal punto di vista della tematica *trans* (includendo in questo prefisso-aggettivo, sia la realtà transessuale del protagonista pasoliniano che quella transgender della protagonista bertoldiana), è necessario ricordare quale sia il ruolo – centrale – del corpo e della realtà nella

<sup>17</sup> E. A. G. ARFINI, *Scrivere il sesso*, cit., p. 9.

<sup>18</sup> «[...] al prefisso *trans* non si attribuisce il significato di ‘passaggio’ comunque configurato dall’uno all’altro polo delle dicotomie maschio/femmina e uomo/donna, quanto piuttosto quello di ‘oltre’ – *oltre le identità sessuale e di genere*», F. MONCERI, *Oltre l’identità sessuale...*, cit., p. 14.

<sup>19</sup> Deborah Lambillotte, in modo simile, parla di «transgendering», ossia di «una cosa eternamente in produzione», che assume anche connotati filosofici e politici, nel momento in cui si realizza come «rifiuto di andare a dividere la società secondo la presenza o l’assenza del pene, ma vedere la società e le relazioni interpersonali, secondo il genere delle persone», D. LAMBILLOTTE, *Lo specifico transessuale*, cit., p. 74.



produzione teorica dei due scrittori, e, in questo ambito, quale senso possa avere il corpo e la realtà *trans*.

Nella parte finale di *Empirismo eretico*, che Pasolini dedica agli scritti teorici sul cinema, lo scrittore affronta il tema della semiotica della realtà e, dunque, del corpo.

In *I segni viventi e i poeti morti*, saggio semiologico e politico del 1967, Pasolini chiarisce le motivazioni che lo portano ad usare la scoperta della nozione di codice fino allo scandalo (i semiologi ‘di professione’ non glielo perdonarono), cioè fino alla sua applicazione alla realtà naturale: «Il linguaggio più puro che esista al mondo, anzi l’unico che potrebbe essere chiamato LINGUAGGIO e basta, è il linguaggio della realtà naturale»<sup>20</sup>.

In *Il non verbale come altra verbalità* (del 1971) Pasolini chiarisce cosa intenda per «Linguaggio della Realtà»:

[...] questa quercia che ho davanti a me, non è il ‘significato’ del segno scritto-parlato ‘quercia’: no, questa quercia fisica qui davanti ai miei sensi, è essa stessa un segno: un segno non certo scritto-parlato, ma iconico-vivente o come altro si voglia definirlo. Sicché, in sostanza, i ‘segni’ delle lingue verbali non fanno altro che tradurre i ‘segni’ delle lingue non verbali: o, nella fattispecie, i segni delle lingue scritte-parlate non fanno altro che tradurre i segni del Linguaggio della Realtà.

La sede dove questa traduzione si svolge è l’interiorità.

Attraverso la traduzione del segno scritto-parlato, il segno non-verbale, ossia l’Oggetto della Realtà, si ripresenta, evocato nella sua fisicità, nell’immaginazione.

Il non verbale dunque, altro non è che un’altra verbalità: quella del Linguaggio della Realtà.<sup>21</sup>

In *Res sunt nomina*, infine, (sempre nel 1971), Pasolini procede verso la realizzazione del suo «sogno», la «Semiologia Generale della Realtà»<sup>22</sup>.

Pasolini stesso si sarebbe immediatamente reso conto della gravità di ciò che affermava, e avrebbe anticipato i suoi potenziali critici, i linguisti e i semiologi italiani, che avrebbero definito la sua ‘scoperta’ una «grulleria» - (Metz, più gentilmente, la chiamò un «sogno»)<sup>23</sup>. Il punto è – afferma Pasolini – che la

<sup>20</sup> P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull’arte, Saggi sulla letteratura e sull’arte*, (a cura di W. Siti e S. De Laude), 2 vv., Mondadori, Milano, 1999, v. 1, p. 1573.

<sup>21</sup> Ivi, p. 1594.

<sup>22</sup> Ivi, p. 1577.

<sup>23</sup> Ivi, p. 1574.





«Semiologia [...] ha preso in considerazione i più impensati aspetti del linguaggio della Realtà: ma mai la Realtà stessa come linguaggio»<sup>24</sup>.

Certo, nel caso dell'uomo, il «linguaggio puro» della realtà è «contaminato anzitutto dal primo patto sociale, ossia dalla lingua», e poi da un'infinità di altri linguaggi collegati alla vita sociale. Quindi, nel caso del 'segno-uomo', si deve considerare la compresenza di questi linguaggi con il «LINGUAGGIO» della realtà. La realtà umana, infatti, in quanto linguaggio, è strettamente legata al tempo e al luogo (cioè alla realtà sociale) in cui un individuo vive – la realtà umana di ognuno di noi non può essere, perciò, che un «ESEMPIO»<sup>25</sup>. Da questa osservazione Pasolini deduce una chiave di lettura dell'esistenza umana e, di conseguenza, della storia (nonché della realtà sociale):

Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa vivendo un'azione morale il cui senso è sospeso.

Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo.

Ammettete che Stalin visse ancora: il marxismo, che aveva fatto della sua figura un esempio pubblico pressoché assoluto, non resterebbe ancora sospeso e ambiguo in una menzogna che solo con la fine di Stalin è stata smascherata? Nel caso di Stalin c'è voluto il XX Congresso (e non è affatto bastato)-<sup>26</sup>

La realtà contemporanea, sfuggente e contraddittoria, ha bisogno di un codice, o, meglio, dell'identificazione di un codice, per essere compresa e, di conseguenza, cambiata. Il codice deve essere trovato innanzitutto nell'ambito esistenziale – conseguentemente diventerà anche codice della storia (questo è, in realtà, il sogno di Pasolini, trovare delle regole che consentano di dare un senso alla storia e alla vita – e, dunque, alla morte -, a partire dalle proprie).

Il discorso, lo abbiamo detto, prosegue con *Res sunt nomina* (nel quale la presenza di Jakobson come fonte delle riflessioni linguistiche pasoliniane diventa

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> Ivi, pp. 1574-1575. Con la *Semiologia della Realtà*, cioè con il tentativo di codificare la storia e la vita, Pasolini vuole giungere ad una innovazione 'strutturale' del marxismo (necessaria per rinnovare l'ideologia comunista dopo la tragedia dello stalinismo).



evidente). Punto di partenza è che la realtà è un linguaggio, le cui parole sono le cose<sup>27</sup>. Per comprendere meglio l'oggetto della discussione, Pasolini sposta l'analisi dal piano puramente semiologico a quello estetico – segue, cioè, la strada indicata da Jakobson (e che Jakobson derivava dalla sua formazione formalista), per la quale linguistica e teoria dell'arte non possono essere disgiunte, e, anzi, sono, specularmente, funzionali l'una all'altra.

Naturalmente, la lingua nella quale le cose possono essere usate come parole di un 'linguaggio espressivo' è il cinema (la nuova lingua che sostituisce quella ormai scomparsa del Neorealismo letterario del Dopoguerra).

Se – afferma Pasolini – si prende un individuo reale (il ragazzo Joaquim) e lo si trasporta «da un contesto comunicativo a un contesto espressivo», cioè dal «piano del linguaggio a quello del metalinguaggio», dunque, dallo «schermo del cinema» in senso generale ad un concreto schermo dove si proietta un film, Joaquim continuerà ad essere «segno di se stesso», ma «la sua funzione non è puramente strumentale, bensì estetica». E' come, continua Pasolini, «Prendere il nome Joaquim [...] e leggerlo anziché in una prosa puramente strumentale, in una poesia»<sup>28</sup>. Dunque, seguendo le indicazioni dello Jakobson del saggio su *Linguistica e poetica*: «Sia nel primo caso che nel secondo i 'segni' subiscono una transustanziazione semantica. Anziché soddisfare un'attesa, la deludono (Jakobson)»<sup>29</sup>. Cioè, invece che dire quello che ci aspetterebbe, 'normalmente', in ambito comunicativo, il segno ci dice qualcosa di 'diverso' e di più ampio<sup>30</sup>.

Tornando ora al segno 'realtà umana', è interessante ricordare quanto Pasolini afferma in *La semiologia della vita o realtà umana come rappresentazione*<sup>31</sup>:

Ognuno di noi sa regolare la propria fisionomia a seconda delle occasioni sociali. Queste due regolamentazioni – quella, in parte involontaria, dei sentimenti, e quella, in parte volontaria, del comportamento, finiscono, anzi, per elaborare, trasfigurare e dare la forma propria alla nostra fisionomia.

Parlando di fisionomia bisognerà organizzare vari capitoli: uno riguardante ogni

<sup>27</sup> Ivi, p. 1587.

<sup>28</sup> Ivi, p. 1588.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Jakobson aveva parlato di «attesa frustrata» a proposito delle scelte metriche di Pasternak, che deludevano l'attesa del lettore russo, abituato ad una determinata, tradizionale metrica, e aveva citato anche Poe, come esempio di poeta «che ha apprezzato, dal punto di vista metrico e psicologico, la soddisfazione che nell'uomo è legata al sentimento dell'inatteso», cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 199.

<sup>31</sup> In P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 1, pp. 1681-1683.



particolare della fisionomia umana, dall'occhio, all'insieme del corpo, dalla voce ai gesti ecc., ecc. Più esatto sarebbe dunque parlare della nostra 'forma umana'. Il linguaggio della nostra forma umana, comune e individuale, è dunque il nostro primo modo di dare informazioni su di noi.<sup>32</sup>

In *Scritti corsari*, nell'articolo *24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, Pasolini scrive:

Ci sono certi pazzi che guardano le facce della gente e il suo comportamento. Ma non perché epigoni del positivismo lombrosiano [...] ma perché conoscono la semiologia. Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume una decisiva importanza.<sup>33</sup>

In conclusione, il corpo è, per Pasolini, un segno di primaria importanza all'interno della Semiologia della Realtà, segno polisemico e, quindi, potenzialmente artistico, metaforico, in conclusione poetico. Attraverso di esso non solo il cinema, ma anche la letteratura può proporre una lettura della realtà che sia nel contempo politica e culturale. La trasformazione da uomo in donna di Carlo, il protagonista di *Petrolio*, ha dunque il significato di una 'traduzione', nel senso del passaggio da un segno ad un altro: dal segno Uomo (borghese) al segno Donna (borghese), dal segno Maschio (che possiede il tratto del 'possedere') al segno Femmina (che possiede il tratto dell' 'essere posseduti'). Ciò che interessa Pasolini, quindi, non è la transessualità in quanto processo, stato di transizione, ma in quanto passaggio (compiuto), da un segno ad un altro segno, il che implica necessariamente (come si esaminerà più avanti) la presa di coscienza di una diversa *performance* della propria esistenza, che, ad esempio, il Carlo primo-Donna<sup>34</sup> avvertirà continuamente nel rapporto dialettico con il Carlo primo-Uomo, che rimarrà la sua originaria coscienza, non solo in senso psicologico, ma anche in senso fisico.

Bertoldo fonda i suoi scritti teorici – filosofico-letterari – su due concetti fondanti: il Nullismo e la Fenomenogonmica.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 1682-1683.

<sup>33</sup> P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società* (a cura di W. Siti e S. De Laude), Mondadori, Milano, 1999, p. 315.

<sup>34</sup> Come si vedrà più avanti, esistono due Carli.



Il primo va inteso come un superamento del nichilismo assiologico, nella cui prospettiva si inseriscono scrittori come Leopardi e Camus; una constatazione del «senso senza scopo» dell'esistenza e della realtà, che porta, però, ad una positiva riscoperta e riappropriazione della materialità dell'esistere, che assume significato – leopardianamente – nella «lotta contro la morte»:

Il nullista è un nichilista per il quale solo ciò che è immutabile, ovvero la sostanza della materia, è eterno e che comunque tratta da eterno ciò che sa mutabile, ossia le forme della materia. Il nichilista tout court è privo di questo prometeismo. Per il nullista il mondo è autosufficiente, non così per il nichilista che ancora fa subire al mondo la sua provvisorietà. L'assenza di una giustificazione trascendente del fenomenico palesa la dipendenza del nichilista da ciò che non c'è – o, per l'immaginario storico dell'umanità, non c'è più. Il nullista si è emancipato dalla delusione per il nulla trascendente e dal punto di vista ontologico il nulla per lui è l'indefettibilità dell'essere (ovvero della materia come sostanza), il nulla è che non ci sarà mai annullamento ontologico. Ciò determina un recupero dei valori fenomenici in quanto l'annullamento delle forme se conduce infine – cioè in seguito al nulla ontico – al nulla assiologico tuttavia rigetta i valori con l'autosufficienza e sviluppa un'assiologia del finito. La potenza del nullista è la sua lotta contro il nulla ontico e contro chi disprezza tale lotta, che è la difesa prometeica, vana, delle forme contro il loro annullamento. In altre parole, la potenza del nullista è la vita, che è appunto tale lotta contro la morte e contro chi, in un modo o nell'altro, asseconda tale morte. Tutto consiste in questo: vivere e aiutare, mitigando le sofferenze il più possibile, nonostante la certezza della morte.<sup>35</sup>

Fenomenognomica è un termine «fondato su fisiognomica» che «vuole indicare una scienza che cerca di comprendere la natura dei singoli fenomeni, il loro aspetto autentico»<sup>36</sup>, in altre parole, l'applicazione ermeneutica del Nullismo all'interno dell'esame della realtà.

Nullismo e Fenomenognomica sono, evidentemente, concetti interdipendenti. Come afferma Bertoldo, «non si può comprendere la fenomenognomica se non la si inserisce nel contesto nullistico che la riguarda»<sup>37</sup>. Entrambi si fondano sul profondo amore per la materialità dell'esistenza, che nasce dall'assenza dei valori metafisici che distraggono e allontanano l'attenzione intellettuale ed emotiva dell'uomo dalla concretezza della vita e della realtà, le quali, infine, non hanno scopo se non nel loro

<sup>35</sup> R. BERTOLDO, *Nullismo e letteratura*, Interlinea, Novara, 1998, p. 29.

<sup>36</sup> ID., *Principi di fenomenognomica con applicazione alla letteratura*, Guerini e associati, Milano, 2003, p. 19.

<sup>37</sup> ID., *Sui fondamenti dell'amore*, Guerini e associati, Milano, 2006, p. 13.



stesso 'esserci'<sup>38</sup>: «Solo rapportandosi a un mondo senza scopo ultimo e a un senso 'a perdere' si può comprendere la titanica proiezione immanente della fenomenologica. Che è una filosofia dell'uomo, carnale, fisica»<sup>39</sup>.

Quindi, per Bertoldo - come per Pasolini - capire, leggere la Realtà (credere in una Semiologia di essa), ha senso esistenzialmente, filosoficamente, artisticamente e politicamente<sup>40</sup>. In questa prospettiva, il corpo assume una rilevanza evidente. In *Nullismo e letteratura* Bertoldo afferma:

Il sensista Berkeley afferma che senza i sensi e senza la mente l'uomo non proverebbe sensazioni: ciò implica, nel pensiero nullista e non nel suo, che l'uomo è certamente corpo (appunto, sensi e mente [...]); poi afferma che la materia esiste solo in quanto percepita. Dal punto di vista nullistico materialismo e sensismo vanno d'accordo, idealismo e sensismo fanno invece pensare a una famiglia di cannibali che ha finito le provviste.<sup>41</sup>

Naturalmente, né Pasolini né Bertoldo considerano la Realtà (e in essa il corpo come segno) in modo ingenuamente 'naturalistico'. Proprio il ricorso alla Semiologia, in Pasolini, e alla riflessione filosofica nullista in Bertoldo, indica che entrambi gli scrittori non ritengono che «essere è naturale»<sup>42</sup>. Ma proprio questa riflessione, che potrebbe avere come esito un approccio raziocinante e distaccato con il reale e la vita, conferma, invece, il profondo amore per la realtà e per l'uomo che caratterizza l'opera di entrambi gli autori. Il superamento teorico e artistico del naturalismo 'classico' serve per individuare l'autentico realismo, cioè l'interpretazione della 'Realtà' attraverso i suoi codici e non per mezzo di strutture preconette<sup>43</sup> (entrambi

<sup>38</sup> «Il senso del mondo è il mondo. Aver senso non è un rimandare ad altro da sé ma un essere sé, essere. Il nostro senso è esserci», ID., *Nullismo e letteratura*, cit., p. 31.

<sup>39</sup> ID., *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 13.

<sup>40</sup> Bertoldo: «[...] il nullista sente giustificate solo quelle azioni che hanno un utile civile. [...] Il nullista [...] lotta per la giustizia, per l'uguaglianza», ID., *Nullismo e letteratura*, cit., p. 30; Pasolini: «il poeta non è un 'infante' irresponsabile, che viva in una realtà puramente esistenziale, nell'angoscia e nella gioia estetica, ma è un cittadino, come tutti gli altri, il cui maggiore dovere è quello di vivere e di lavorare nella realtà storica», P. P. PASOLINI, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 163.

<sup>41</sup> R. BERTOLDO, *Nullismo e letteratura*, cit., p. 22.

<sup>42</sup> Pasolini: «Ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi, a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai assolutamente innaturale», P. P. PASOLINI, *Essere è naturale?*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 1, p. 1565; Bertoldo: «[...] il mondo fisico non è conoscibile. [...] sentiamo la presenza di un dato, che esiste nel momento in cui viene sentito, ma non sappiamo se sia sostanzialmente reale [...] o immaginario [...]», R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 15.

<sup>43</sup> Bertoldo: «La fenomenologica rifiuta le certezze deduttive, le false verità, come quelle di fede, ossia dogmatiche. E



gli scrittori criticano l'Idealismo), attraverso l'immersione nella Realtà stessa, nel suo contenuto emotivo e materiale<sup>44</sup>. Ciò non significa, ovviamente, non avere propri schemi interpretativi (quello linguistico strutturalista-jakobsoniano in Pasolini, quello nullista-fenomenognomico in Bertoldo – in entrambi gli scrittori, inoltre, l'approccio scientifico alla conoscenza è fondamentale), ma significa rivolgersi alla Realtà in modo libero e autentico, corporeo, empatico<sup>45</sup>, in definitiva, poetico<sup>46</sup>.

Bertoldo:

Non c'è incompatibilità tra il corpo e le sue azioni, tra il mondo e le sue rappresentazioni per dirla con Schopenhauer. Le nostre idee valutano quel mondo che, con la fantasia, le sensazioni o le emozioni, sentono presente e il mondo esiste grazie

---

abbraccia invece le certezze induttive, soprattutto quelle scientifiche, per esempio 'la materia pensa', ID., *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 26.

<sup>44</sup> Bertoldo: «Come l'oggettivazione (da 'oggettivare') è il processo gnoseologico grazie al quale ci si avvicina all'oggettività, così l'immanenzione (da 'immanere', che però, a differenza di 'oggettivare', non notifica attività ma significa 'restare nella sostanza') è il processo fenomenognomico, induttivo e intuitivo, mediante il quale ci si avvicina alla sostanza dei dati fenomenici», ivi, p. 26, n. 18.

<sup>45</sup> Bertoldo: «La fenomenognomica [...] partendo dal presupposto, considerato da essa logico e acclarato, che la presenza dei fenomeni è la testimonianza di qualcosa che si dà (un fatto, una cosa, un pensiero, un'immaginazione, o altro), essa cerca di interpretare – e prima cerca di intuire (sensualmente) andando verso il dato, poi di interpretare ritornando al fenomeno – i caratteri di un dato attraverso il fenomeno che ne ha acquisito la presenza. La fenomenognomica [...] ritiene che è fenomeno ciò che è oggetto (ciò che è percepito) ma anche ciò che è solo sentito (il mondo fenomenico è il mondo della relazione tra dati, che si fanno soggetti e oggetti nell'operazione percettiva). Partendo da questo fenomeno sensuale, non evita di tentare la comprensione del dato sentito pur sapendo che è impossibile conoscerlo senza oggettivarlo, ossia senza subire la cultura, ma in questa sua intuizione sensuale comprende senza imposizioni, autenticamente, e torna perlomeno pura al mondo delle conoscenze e degli oggetti», ivi, pp. 23-24; Pasolini: «In ogni testo scritto e in ogni proposizione parlata [...] si ha dunque una struttura che vuol divenire un'altra struttura: si ha cioè il processo dalla struttura della lingua scritto-parlata in struttura della Lingua della Realtà 'rievocata', con tutto ciò di regressivo che ciò implica. Infatti quando io dico 'quercia' regredisco a quella struttura prima del linguaggio che è il Linguaggio della Realtà per poi avanzare nel campo dell'immaginazione ultra-mia, là dove la quercia 'segno del Linguaggio della Realtà' si ricostituisce come fisicità evocata (o ricordata) Il processo è il seguente: quercia come segno del Linguaggio della Realtà – 'quercia' come segno scritto-parlato che lo traduce – quercia come segno del Linguaggio della Realtà immaginata. Le lingue scritto-parlate sono traduzioni per evocazione; le lingue audio-visive (cinema) sono traduzioni per riproduzione. Il Linguaggio tradotto, dunque, è sempre il linguaggio non verbale della Realtà», P. P. PASOLINI, *Il non-verbale come altra verbalità*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 1, pp. 1594-1595.

<sup>46</sup> Bertoldo: «Nel momento in cui la fenomenognomica, dopo aver aderito alla certezza scientifica, si proietta dentro la sensazione, la certezza si sfalda perché si sfalda la percezione. E si entra nel mondo fisico, dove i modelli svaniscono e parla solo la sensazione. E' vero che unicamente le certezze evidenti sono la porta gnoseologica alla verità, ma il loro campo d'azione è limitato [...] La vera arte, del resto, proprio in quanto prodotto spirituale, è l'immagine più pura del darsi, ossia della forma della materia, ed è la porta che andiamo cercando, una porta, però, aperta non alla conoscenza ma alla comprensione», R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 27. Da non dimenticare, inoltre, che sia Pasolini che Bertoldo sono, prima di tutto, poeti.



alle percezioni e alle interpretazioni. Noi uomini siamo entrambe le cose, corpi e rappresentazioni.<sup>47</sup>

Pasolini:

[...] ognuno di noi e ognuno degli oggetti ed eventi della realtà 'è segno iconico di se stesso'. [...] La persona in concreto è dunque il simbolo iconico di se stessa in quanto *parole*; invece la persona in astratto – cioè nelle classificazioni sociali – è il simbolo iconico di se stessa in quanto *langue*.<sup>48</sup>

In Bertoldo, dunque, come in Pasolini, il corpo è segno centrale nella lettura-percezione della realtà, e, nullisticamente, è il dato più importante della nostra realtà di uomini, il mezzo fondamentale e unico con cui 'capire', attraverso la 'sensazione' (ma su questo si tornerà anche più avanti, nell'esame di *Ladyboy*).

La rilevanza data al corpo in quanto realtà materiale e nello stesso tempo rappresentativa, porta Bertoldo a fare del corpo *trans* di Liza il segno di una realtà umana che ha davvero i tratti dell' 'oltre' (riprendendo la terminologia della Monceri). Un 'oltre' esistenziale (Liza, come si vedrà, dovrà infine accettare, recuperando l'amore di Don Giuseppe, il suo essere *trans* e non 'femmina'), ma anche politico (il corpo di Liza, inizialmente vissuto con spensieratezza e poi con sempre maggiore dolore, è costante cartina al tornasole del pregiudizio borghese, anche perché non facilmente accostabile allo stereotipo – tollerato – della *trans*- 'maschera', e, dunque, non 'normalizzabile'). Un 'oltre' eversivo, quindi, nella sua 'tenera'<sup>49</sup> evidenza.

### *Il doppio e il transessuale in Petrolio*

*Petrolio* è fondato su due concetti che Pasolini riprende da Jakobson<sup>50</sup>, la riflessione

<sup>47</sup> R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 18.

<sup>48</sup> P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 1, pp. 1619-1620.

<sup>49</sup> È necessario ricordare che senso abbia la parola 'tenerezza' all'interno del Nullismo: «La tenerezza, più ancora dell'altruismo, designa l'atteggiamento nullista», R. BERTOLDO, *Nullismo e letteratura*, cit., p. 159.

<sup>50</sup> Del quale conosceva sicuramente *Upadek filmu? (La fine del cinema?)*, nella traduzione del 1967 di Caterina Graziadei per la rivista 'Cinema e film' (alla quale Pasolini collaborava), e i *Saggi di linguistica generale*. In *Il sogno del centauro*, l'intervista a Jean DufLOT, Pasolini afferma, rispondendo alla domanda di DufLOT, circa l'influenza sulla sua scrittura degli scritti teorici che legge: «Curiosamente, non l'hanno influenzata; l'hanno bensì 'ispirata'. Voglio parlare dell'effetto che queste opere hanno potuto avere su di me, a prescindere dall'apporto terminologico che ne ho ricavato, dal punto di vista della 'tecnica linguistica', del vocabolario. Oltre a ciò, esse hanno agito su di me come una specie di droga, di eccitante. Appena inizio la lettura di un saggio di linguistica, mi viene voglia di scrivere poesie», P.



metalinguistica e l'ambiguità<sup>51</sup>, e da una figura ad essi strettamente collegata (di ascendenza dostoevskiana), il 'doppio'<sup>52</sup>.

Per quanto riguarda il concetto di metalinguistico in *Petrolio*, Pasolini ne scrive a Moravia, nella lettera che accompagnava il dattiloscritto del romanzo, spedito all'amico per un «consiglio»:

in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un 'oggetto', una 'forma', obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo).<sup>53</sup>

Naturalmente, questo significa fare di *Petrolio* un metaromanzo. Pasolini scrive ancora nella lettera a Moravia:

Tutto ciò che in questo romanzo è romanzesco lo è in quanto rievocazione del romanzo. Se io dessi corpo a ciò che qui è solo potenziale, e cioè inventassi la scrittura necessaria a fare di questa storia un oggetto, una macchina narrativa che funziona da sola nell'immaginazione del lettore, dovrei per forza accettare quella convenzionalità che è in fondo giuoco. Non ho voglia più di giuocare [...] e per questo mi sono accontentato di narrare come ho narrato.<sup>54</sup>

La necessità di rivolgersi direttamente al proprio lettore (che corrisponde, stilisticamente e politicamente, al non voler più «giuocare») impedisce allo scrittore di inventare (e, infatti, in *Petrolio* ci dovevano essere interi capitoli di sola

---

P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. p. 1493.

<sup>51</sup> Ancora in *Il sogno del centauro*, a proposito della *lingua* e dello *stile*, Pasolini afferma: «Il livello 'metalinguistica', come direbbe Jakobson, è quello in cui opero, in piena consapevolezza», ivi, p. 1491; sul concetto di ambiguità cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 2, pp. 2702-2707.

<sup>52</sup> Sul tema del 'doppio' cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze, 1998.

<sup>53</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 vv., Mondadori, Milano, 1999, v. 2, pp. 1826-1827.

<sup>54</sup> Ivi, p. 1827.





documentazione, giornalistica ad esempio<sup>55</sup>). E se, nell'economia di ciò che egli scrive, l'invenzione è pur sempre necessaria, questa deve essere dichiarata. Anzi, delle scelte stilistiche – le 'regole del gioco' – egli deve parlare col proprio lettore scopertamente. Su questo principio si baserà l'utilizzo dei procedimenti critici di Šklovskij, Jakobson e Propp, ad esempio, ma anche la citazione 'scoperta' delle fonti, tra le quali, fondamentale, *Il sosia, I demòni e I fratelli Karamazov* di Dostoevskij.

In questa visione metalinguistica, il concetto di ambiguità (intesa essenzialmente come polisemia della realtà e dell'arte) ha un ruolo centrale. In *Tre riflessioni sul cinema*, pubblicato nel 1975<sup>56</sup>, Pasolini tratta diffusamente di questo concetto. Si può senz'altro affermare che questo saggio sia una delle 'fonti' di *Petrolio* (o viceversa?), nelle parti che l'autore dedica esplicitamente al tema dell'ambiguità. Pasolini scrive:

Ogni opera è ambigua. Ma lo dico non in difesa della sua unità. Ogni unità è infatti idealistica. (Noi ci poniamo evidentemente, anzitutto, su un terreno culturale materialista.) L'ambiguità dell'arte non è dunque, malgrado le apparenze, un dato negativo in quanto irrazionalistico, e quindi decadentistico e borghese. L'ambiguità dell'arte è un dato positivo, in quanto presuppone nell'opera due momenti diversi, che la lacerano, e ne distruggono l'unità, essa sì irrazionalistica, e quindi, se vogliamo, decadentistica e borghese.<sup>57</sup>

Pasolini rimprovera anche al Formalismo russo e allo Strutturalismo, tanto amati, il limite di non aver opposto ambiguità ad unità, pur avendo individuato l'elemento dell'ambiguità («senso sospeso») nelle loro analisi teorico-critiche. Il problema che Pasolini vuole affrontare è

quello di dissacrare l'innocenza idealistica dell'arte, istituendovi un dualismo lacerante, come quello sociale della lotta di classe, con cui Marx ha sfatato l'innocenza borghese (falsa idea di sé fondata su una presunta unità dell'uomo), o come quello psicologico dello scontro fra conscio e inconscio, con cui Freud ha sfatato l'innocenza dell'uomo individuale (falsa idea di sé fondata su una presunta unità della psicologia). [...] In effetti la grande difficoltà è staccare il mondo estetico da tutto il resto e esercitare su di

<sup>55</sup> Cfr. la nota introduttiva di *Petrolio*, nella quale Pasolini spiega come «dovrà presentarsi» il suo romanzo a partire dalla seconda stesura, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1161-1162.

<sup>56</sup> In *La Biennale di Venezia. Annuario 1975. Eventi del 1974*, a cura dell'Archivio Storico delle arti contemporanee, 1975, ora in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 2, pp. 2694-2707.

<sup>57</sup> Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 2, p. 2702.



esso un'analisi che sia solo per esso valevole, giungendo a scoperte che abbiano valore di rivelazione solo al suo interno. Insomma si dovrebbe fare per l'arte ciò che Marx ha fatto per la società e Freud per l'interiorità. Occorrerebbe un Terzo Ebreo che inventasse per l'arte ciò che è per la società la 'lotta di classe' e per l'interiorità il dramma tra conscio e inconscio: allo scopo, lo ripeto ancora una volta, di non lasciare nulla di idealisticamente innocente.<sup>58</sup>

Con le stesse parole, nell'*Appunto 129 c*, lo scrittore F., ospite d'onore della festa di Giulia Miceli (parafraresi della festa di Julija Michajlovna in *I demòni* di Dostoevskij), afferma:

Il marxismo aveva rivelato all'uomo che l'uomo, contrariamente alla sua propria falsa idea di sé, è diviso (classisticamente) e ciò lo rende colpevole (sfruttamento dell'uomo sull'uomo). E parimenti la psicanalisi aveva rivelato all'uomo interiore che egli (sempre contrariamente alla sua propria falsa idea di se stesso) è diviso (Io ed Es, conscio e inconscio), il che lo rende colpevole (tutti gli infiniti, innominabili, immondi peccati che l'uomo, in via allucinatoria, non cessa mai di compiere o di volere). Quanto all'arte, occorrerebbe che un Terzo Ebreo venisse a dimostrare che essa non è né 'innocente' né 'una'...<sup>59</sup>

Così, Pasolini costruisce un metaromanzo sull'ambiguità e lo sdoppiamento, in primo luogo del suo protagonista – sdoppiamento a sua volta ambiguo, perché Carlo è anche il doppio di Pasolini<sup>60</sup>, che pure lo considera personaggio «ripugnante»<sup>61</sup> -, per dimostrare, non più teoricamente, ma nella prassi creativa, che la 'terza via' dell'estetica è possibile.

Nell'*Appunto 99* (emblematicamente intitolato *L'epochè: storia di mille e un personaggio*<sup>62</sup>) si ha la spiegazione poetica del procedimento adottato da Pasolini nella scrittura di *Petrolio* e della sua differenza con la 'schidionata' di Šklovskij, ossia il procedimento narrativo mediante il quale una novella, come una spada, 'infilza' le altre novelle.

<sup>58</sup> Ivi, p. 2704.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 1802-1803.

<sup>60</sup> Carlo, lo ricorda l'autore stesso, è il nome del padre di Pasolini, e Carlo è nato il sei marzo del 1932, ossia dieci anni e un giorno esatti dopo la nascita dell'autore.

<sup>61</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1828.

<sup>62</sup> L'*Appunto* meriterebbe un capitolo a parte, per l'interesse che suscita dal punto di vista della teoria della letteratura, ma qui ci si limiterà a trattare solo il 'nostro' tema.



A parlare è uno dei narratori che si ritrovano nel ricevimento dato dal Potere a cui è stato invitato Carlo. La storia nasce da un «personaggio primo», chiamato «Dio di Saulo». Il narratore – anche lui, in qualche modo, derivato dal personaggio primo – racconta dello sdoppiamento che ha dovuto applicare a Saulo, per creare, secondo le strutture del racconto (si dovrebbe aggiungere, stabilite da Propp) che richiede protagonista e antagonista. Lo sdoppiamento – speculare a quello di Carlo – produce un uomo e una donna, il cui antagonismo «era in realtà una lotta interiore»<sup>63</sup> (come accadrà a Carlo e al suo doppio femminile). Da un punto di vista formale, il risultato di questo sdoppiamento si dimostra non funzionale al progetto del narratore:

L'aver diviso in due un personaggio unico, caduto sotto la sfera della mia esperienza e del mio interesse, mi aveva garantito il dramma, ma un dramma simbolico, cioè troppo dominato dalla ragione. Ordine.

Chissà perché, non era questo che volevo.<sup>64</sup>

Così il narratore decide di ricostruire la figura originaria di Saulo che, però, inevitabilmente, sarà diversa dall'originale. Allora, come nel sacrificio umano propiziatorio di *Medea*, Saulo viene smembrato, e le sue parti sotterrate «come semi nella terra».

Ben presto quei semi spuntarono: e io fui attorniato da una vera e propria folla di personaggi, che avevano tutti 'qualcosa' dunque, di parziale, ma che essi avevano tuttavia sviluppato in una loro completezza. [...] Ora tutta quella folla di personaggi che era a disposizione della mia fantasia di romanziere non potevano più dirsi 'simboli'. Essi erano casuali parti di un tutto, divenuti misteriosamente totalità, ossia uomini. Facevano caoticamente parte della realtà, potevano essere dominati da una mente ordinatrice solo a patto di essere astratta e generalizzante. Essi erano insomma il Disordine.<sup>65</sup>

Questo, filosoficamente, è il risultato della scelta formale del narratore – far nascere il Disordine dall'Ordine (rovesciare l'andamento borghese delle cose, come aveva fatto l'Ospite di *Teorema*<sup>66</sup>) – ma una scelta narrativa decide, naturalmente, della struttura

<sup>63</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1674.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 1674-1675.

<sup>66</sup> Così Pasolini commenta più avanti il superamento del dualismo di Saulo: «Non volevo questo comodo dualismo chisciottesco e borghese. Non volevo la contraddizione comodamente superata da una sintesi, e il pacifico procedere,



di un'opera: «A questo punto però mi si presentò un'altra improrogabile necessità. Che cosa opporre a quel vivente disordine? Se quella folla [...] era la protagonista, qual era l'antagonista?

Era semplice. L'antagonista ero io»<sup>67</sup>.

Tuttavia, il narratore scopre che anche in lui esiste una molteplicità che si oppone all'unicità necessaria all'antagonista (la funzione richiede, diciamo così, chiarezza, come insegna Propp). Allora il narratore decide di «ritagliare una parte» per se stesso: «Alla fine, la figura di me stesso, come antagonista, saltò fuori, più o meno elaborata e rifinita»<sup>68</sup>.

Anche questo però, non soddisfa il narratore. In un romanzo fondato sul doppio, Pasolini decide di 'smembrare' ogni dualismo, per dimostrare che anche lo sdoppiamento rientra nell'ambiguità, anzi, ne è la premessa:

Mi presi e mi smembrai. [...] Dopo essermi ricostruito, mi smembrai. Dovevo essere tutti, non due. Non due 'me stessi' opposti tra loro come la luce e l'ombra, l'incompiuto e il compiuto, l'ignorare e il sapere, l'illimitato e il limitato, il dentro e il fuori, e chi più ne ha più ne metta, difendendo sempre poi la stessa cosa. Dalle mie membra sparse, nacque un'altra folla.<sup>69</sup>

A questo punto, il procedimento è pronto: «Il mio romanzo non 'a schidionata' ma 'a brulichio' era pronto»<sup>70</sup>.

La differenza con il procedimento analizzato da Šklovskij non è solo formale, ma ideologico. Nella 'schidionata' il protagonista che collega il tutto deve essere unico. Pasolini, invece, vuole creare una «folla» di protagonisti e antagonisti, con il risultato dell'annullamento dell'unilinearità (borghese) della struttura del racconto. Šklovskij aveva applicato il suo modello ad un grande romanzo borghese, il *Don Chisciotte* (d'altronde il primo sdoppiamento di Saulo aveva generato un *Don Chisciotte* e un *Sancho Panza*<sup>71</sup>). Pasolini vuole distruggere il romanzo borghese, e vuole farlo 'da dentro', eliminandone innanzitutto i modelli. D'altronde, il fine ultimo

---

sia pure 'a schidionata' lungo il processo unilineare della storia. No, no, ripeto, lo storico non può coincidere mai col vissuto, a meno che *non vogliamo mentire a noi stessi*», ivi, p. 1676.

<sup>67</sup> Ivi, p. 1675.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Ivi, p. 1676.

<sup>70</sup> Ivi, p. 1677.

<sup>71</sup> Ivi, p. 1674.



della costruzione del romanzo, ora, è quello di riuscire a riappropriarsi della realtà<sup>72</sup>, e la realtà è ‘magma’, Disordine, antitesi dell’ideologia borghese dell’unità.

Jakobson, in *Linguistica e poetica* scrive: «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo. Ad un messaggio disèmico corrisponde un mittente sdoppiato, un destinatario sdoppiato, un riferimento sdoppiato»<sup>73</sup>. Pasolini riprende la lezione di Jakobson e la porta alle estreme conseguenze: l’ambiguità non produce solo sdoppiamento, ma polisemia (altro concetto jakobsoniano).

In tal senso va considerato anche lo sdoppiamento di Carlo, che non si limita a quello ‘classico’ di se stesso con il suo doppio, ma anche a quello di se stesso e del suo doppio in Donna.

Il doppio è una figura ricorrente nella poetica pasoliniana, basti pensare al Centauro in *Medea*, o al protagonista sdoppiato tra autobiografia e mito in *Edipo Re*, o al padre e figlio borgatari, doppi dei fraticelli francescani in *Uccellacci e uccellini*, ma in *Petrolio* esso assume anche una valenza metalinguistica; per questo, Pasolini fa intendere, abbastanza chiaramente, come questa figura derivi da un modello letterario attestato, quello del doppio dostoevskiano<sup>74</sup>. D’altro canto, Dostoevskij, come si è già detto, è una delle principali fonti di tutto il romanzo. Non si può quindi evitare di accostare il protagonista, Carlo, a Jakov Petrovič Goljadkin, il protagonista di *Dvojniki (Il sosia)*<sup>75</sup>. A dire il vero, i due personaggi hanno poco in comune, a parte la debolezza di carattere che li porta ad atteggiamenti a metà tra il servilismo e l’aggressività. E anche i loro doppi sembrano abbastanza diversi, se non fosse che in

<sup>72</sup> «Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos’altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà», ivi, p. 1679.

<sup>73</sup> R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 209.

<sup>74</sup> Da un punto di vista simbolico, invece, sembrerebbe evocare il *Doppelgänger*, figura del folklore tedesco, ma presente anche nel freudiano concetto di *Unheimliche* (generalmente tradotto in italiano con ‘perturbante’). La cosa, però, meriterebbe un saggio a parte, considerando il peso che la lettura di Freud ebbe nell’ ‘ultimo’ Pasolini.

<sup>75</sup> La traduzione italiana, ormai attestata, di *Dvojniki* con ‘sosia’, mette in ombra l’etimologia della parola russa, collegata indissolubilmente e univocamente (ossia senza possibilità sinonimiche) con ‘doppio’ (peraltro, come l’inglese *double*, e, solo in parte, il tedesco *Doppelgänger*). Il mettere l’accento sul problema della traduzione nasce dalla necessità di distinguere, in italiano, ‘doppio’ da ‘sosia’, per evidenziare il tema del ‘doppio’ – in letteratura - nel senso dato da Massimo Fusillo nel volume citato a nota 51: «(...) si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l’identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome», M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 8.



entrambi si concentrano i «caratteri cattivi»<sup>76</sup> del loro originale. Ma è, naturalmente, il principio ad essere importante. Così scrive Pasolini nel capitolo intitolato *Appunto 6. Continua la follia prefatoria. Carlo secondo*: «Se un uomo è uguale a un altro uomo, tanto uguale da essere lo stesso, quale dei due è quello vero? Qual è quello a cui assomiglia o, meglio, con cui l'altro si identifica? Qual è il *primo* dei due, in quanto termine di riferimento?»<sup>77</sup>. Questo è il punto a cui giungerà, inevitabilmente, anche il protagonista de *Il sosia*. Per lui, ovviamente, è chiaro chi sia il 'vero' Goljadkin, ma per tutti gli altri la distinzione diventerà sempre più debole, fino a che, perfidamente, il doppio ruberà la vita all'originale (è il classico tema del doppio che la psicanalisi avrebbe poi spiegato, applicandolo allo stesso Dostoevskij<sup>78</sup>).

Nella rappresentazione del doppio nel romanzo borghese, comunque, ciò che più interessa Pasolini è il rapporto tra il personaggio principale e quello risultante dal suo sdoppiamento. Esso si fonda sull'apparente antitesi dei due: l'«originale» buono e il doppio cattivo. In realtà, il doppio degradato è funzionale al suo originale «puro», e perciò tra i due, alla fine, c'è un «accordo perfetto». Nella sua bassezza, infatti, il doppio esprime ciò che il suo «padrone», per condizione sociale, non può esprimere. In questo, perciò, l'«ignobile» doppio è più innocente dell'originale - Mister Hyde<sup>79</sup> non nasconde il suo sadismo, Sancho Panza la sua volgarità e il sosia di Goljadkin la sua doppiezza. Il loro essere espliciti, nella negatività, li rende meno colpevoli degli originali. E se ciò è vero in senso esistenziale, lo è anche in senso politico. Carlo, il borghese illuminato, cattolico e di sinistra, userà il suo doppio per garantirsi l'impunità nei «bassi servizi» che un bravo borghese non può fare.

Così, la situazione si ribalta, denunciando l'ambiguità del rapporto tra le due identità – i «caratteri cattivi» solo apparentemente appartengono al doppio, così come quelli «buoni» all'originale.

Al contrario del Calvino del *Visconte dimezzato*, che fa delle due parti del protagonista l'assolutizzazione materiale del buono e del cattivo che è in ogni individuo (anche se sempre in modo problematico), per arrivare ad una riflessione universale sulla coscienza umana, il Pasolini di *Petrolio*, che porta alle estreme conseguenze il punto centrale della sua poetica e della sua ideologia – il rapporto tra

<sup>76</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1199.

<sup>77</sup> Ivi, p. 1198.

<sup>78</sup> Cfr. S. FREUD, *Opere. 10. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti. 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 529.

<sup>79</sup> Pasolini definisce Carlo «dottor Jekyll», cfr. P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1210.



mondo borghese e mondo anti-borghese, calato nella realtà ‘magmatica’ dell’Italia del dopo-boom -, vuole denunciare, nel particolare, una realtà politica e sociale agghiacciante. Carlo, infatti, si farà coinvolgere in una serie di trame oscure, fasciste, mentre il suo doppio continuerà a vivere, fino all’anomia (quella stessa che giustifica il suicidio del *Padre* in *Orgia*), la sessualità che Carlo deve, da bravo borghese, castrare. Ma sarà nel momento in cui Carlo primo e Carlo secondo prenderanno strade diverse (quando Karl diventerà una donna, sdoppiando anche il modello androgino dei rituali antichi<sup>80</sup>) che i doppi sentiranno quanto forte sia la reciproca dipendenza.

Il secondo schema di *Petrolio*, che troviamo alla fine del romanzo<sup>81</sup>, indica chiaramente in che senso il doppio sia collegato alla trasformazione ‘transessuale’ del protagonista, e che valore – politico, innanzitutto – questa trasformazione abbia:

Un uomo e il suo doppio, o il suo sosia. Il protagonista è ora l’uno ora l’altro. Se A ha un sosia B, B ha un sosia A, ma in tal caso egli stesso è A.

E’ la dissociazione schizoide che divide in due una persona, riunendo in A alcuni caratteri e in B altri ecc.

A è un borghese ricco, colto; un ingegnere che si occupa di ricerche petrolifere; fa parte del potere, è integrato (ma colto, con aperture a sinistra ecc.: tutto ciò è implicito).

B l’uomo dai caratteri ‘cattivi’ è al servizio di A l’uomo dai caratteri ‘buoni’: è il suo servo, è addetto cioè ai bassi servizi. Tra i due dissociati c’è un accordo perfetto. Un vero equilibrio.

Rovesciando la situazione A, l’uomo dai caratteri cattivi, si serve di B, l’uomo dai caratteri buoni, per giustificarsi verso la società e garantirsi l’incolumità dalla polizia, la magistratura ecc.

Partendo per un viaggio ufficiale – col Capo del Governo che va in un paese del Medio Oriente – A il buono, lascia B il cattivo a Roma: ma poco prima di partire, si accorge che B è donna (Lo <...> per complesso di castrazione davanti ai giovani del ’68). Non può rimandare la partenza.

B, l’uomo dai caratteri cattivi, e per di più donna, rimasto solo a Roma, si dedica ad

<sup>80</sup> Evocato da Pasolini nella «visione» di Carlo riferita in *Appunto 74. Ultimo sprazzo della visione*.

<sup>81</sup> Cfr. edizione inserita in *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1822-1825.



adempiere i bassi servizi: ma non cerca più donne (sorelle, madri, ecc.), cerca invece uomini, sessi maschili. Precipita, per questa strada, nell'illimitatezza, nell'anomia.

Protetto dalla solitudine e dalla libertà totale – significata dal soggiorno del suo Doppio in Oriente – egli riesce a degradarsi senza limiti. Il suo desiderio è ora fare l'amore con venti uomini, né uno di più né uno di meno. Naturalmente ci riesce. La cosa, organizzata, si attua in un prato, sul fango, mentre piove a tratti ecc.

[...]

Tornato dal Medio Oriente [...] A, l'uomo buono non trova più B, l'uomo cattivo divenuto donna. Perde il suo equilibrio, e deve lui stesso provvedere ai bassi servizi a cui aveva adibito B: si degrada; affronta con la sua presenza fisica e la sua coscienza quelle situazioni da cui si era sempre tenuto diviso.

Naturalmente non può continuare. Deve scegliere di essere soltanto 'pubblico', e quindi 'santo'.

Politicamente e socialmente il risultato è che si sposta molto più a destra, fino quasi a un'alleanza implicita coi fascisti. Frattanto è divenuto donna anche lui, e fa l'amore con un giovane fascista siciliano, che lo costringe ad atti che solo il suo Doppio poteva fare, ma che lui non è stato in grado di tollerare ecc.

[...]

A ha vinto, costretto dalle circostanze, il pudore, il legame con la sua coscienza borghese, che gli impediva di essere B: e vuole ripetere l'atto che il giovane fascista gli ha insegnato una volta per sempre. Su questa strada, giunge all'illimitatezza, all'anomia – com'era giunto innocentemente B.

Anche lui deve fare l'amore almeno con venti uomini, per giungere alla degradazione estrema ecc. Organizza l'incontro, con venti giovani ecc.: in una lurida cantina in una borgata. Fa l'amore con tutti.<sup>82</sup>

La prima trasformazione di Carlo (il doppio) in Donna avviene nell'*Appunto 51*. *Primo momento basilare del poema* - il titolo non permette dubbi sulla centralità di questo avvenimento.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 1822-1824.





La trasformazione è kafkiana – Carlo sente che il suo corpo è diverso, sia fisicamente che emotivamente. Quando, infine, riesce a specchiarsi, vede di essere diventato una donna:

Andò dritto in camera e si spogliò, guardandosi al grande specchio disadorno dell'intimità virile. Subito vide che cos'era successo di lui. Due grandi seni gli pendevano – non più freschi – nel petto; e nel ventre non c'era niente: il pelame gli scompariva tra le gambe, e solo toccandola e allargandone le labbra, Carlo, con lo sguardo lucido di chi ha imparato da un'esperienza di bandito la filosofia del povero, vide la piccola piaga ch'era il suo nuovo sesso<sup>83</sup>.

La sera prima Carlo aveva assistito ad una manifestazione di giovani comunisti:

Erano ragazzi poveri; manovali, imbianchini, stagnari, ascensoristi, fattorini, falegnami, lo si vedeva bene. Era la fine di novembre del 1969. [...] I ciuffi sulle fronti e le nuche ben tosate erano quelli dei figli ubbidienti di tutti i decenni e i secoli precedenti. [...] Questi non erano studenti, ma operai.<sup>84</sup>

Carlo aveva osservato, affascinato, i corpi di quei giovani, nei quali «la forza politica e quella del corpo erano una forza sola»<sup>85</sup>, ed era rimasto colpito dai loro grembi. Nella solitudine dell'anomia sessuale, non si sentiva più attratto dalle ragazzine, ma dai giovani uomini del popolo. Come riportato sopra, nello schema di *Petrolio*, Pasolini considera la trasformazione di Carlo in donna come conseguenza di un «complesso di castrazione di fronte ai giovani del '68». Il rimando a Freud è evidente (d'altro canto, proprio gli anni della scrittura di *Petrolio* sono anche quelli delle riflessioni su Freud e Jung, e su Dostoevskij anticipatore di Freud). Come interpretarlo? Il complesso di castrazione, strettamente connesso a quello edipico, si sviluppa quando nel bambino nasce la paura per ciò che gli accadrà in conseguenza del suo innamoramento della madre, ossia la «perdita del membro»<sup>86</sup>. Dunque, l'innamoramento di Carlo per i giovani operai e per i loro sessi rivela a Carlo un complesso edipico irrisolto, malgrado l'avvenuto incesto con la madre. Ma rivela, a mio avviso, anche una 'esistenziale' invidia del pene. Carlo conosce solo la solitudine

<sup>83</sup> Ivi, pp. 1391-1392.

<sup>84</sup> Ivi, p. 1388.

<sup>85</sup> Ivi, p. 1389.

<sup>86</sup> S. FREUD, *Introduzione alla psicanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 495.



e l'anomia del sesso, e, nella scoperta della forza positiva che emana dai corpi e dai «grembi» degli operai, egli si scopre privo di una virilità 'reale', ed è attratto dai sessi 'realmente' virili.

Non si può trascurare, tuttavia, anche un richiamo all'omosessualità latente di Carlo (Pasolini legge attraverso complesso edipico, rimozione e omosessualità *I fratelli Karamazov*, nel 1974<sup>87</sup>, quando aveva già iniziato a lavorare a *Petrolio*). Interessante, in tal senso, è la rilettura di Judith Butler del complesso di Edipo, per la quale «la proibizione dell'incesto» dà «una norma che discende da una proibizione precedente: quella dell'omosessualità»<sup>88</sup>. Ma è lo stesso Freud, proprio nel saggio su *Dostoevskij e il parricidio* (che appunto Pasolini cita nella sua recensione ai *Fratelli Karamazov*), che avvicina «complesso di evirazione» e «bisessualità», e, in questo ambito, parla di «omosessualità latente» di Dostoevskij<sup>89</sup>.

Con queste premesse, lo 'scandaloso' *Appunto 55. Il pratone della Casilina* assume i tratti di un capitolo centrale, sia politicamente che esistenzialmente. Carlo-Donna è la 'figura' della borghesia che si lascia masochisticamente possedere dal proletariato, nella sua raffigurazione più innocente e attraente, quella dei giovani operai, appunto, e in questo realizza la rivoluzione più autentica, quella che passa attraverso il 'segno-corpo'. E, certamente, è anche la 'figura' dell'omosessualità di Pasolini, omosessualità sofferta, che lo scrittore da tempo ormai esaminava da un punto di vista psicanalitico ('rileggendo', così, anche il rapporto con la madre).

Anche la trasformazione in donna del Carlo primo avviene come conseguenza di un avvenimento decisivo – la partecipazione ad una cena in cui egli è messo in contatto con la destra fascista e la mafia, e durante la quale il suo «spostamento a destra» viene «oggettivato»<sup>90</sup>. Anzi, la trasformazione avviene proprio durante la cena, (alla quale partecipano solo uomini, particolare che non lo rassicura<sup>91</sup>):

<sup>87</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 2, pp. 2124-2128.

<sup>88</sup> E. A. G. ARFINI, *Scrivere il sesso*, cit., p. 8.

<sup>89</sup> S. FREUD, *Opere.10.* ..., cit., pp. 527-528.

<sup>90</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1452.

<sup>91</sup> «Sia i trentini che i siciliani si sentivano perfettamente a loro agio in quell'atmosfera di complicità virile; mentre Carlo era costretto a fare uno sforzo abbastanza angoscioso [...] per mantenersi all'altezza della situazione. La presenza di una o più donne lo rassicurava, non solo perché il sesso cementa tutto, rende tutto riconoscibile e esistenzialmente agevole: non solo, ma attraverso la capacità infinita che hanno le donne di mentire o di non accettare la realtà, il patteggiamento (che c'è sempre sotto, in un uomo d'azione) ha caratteri quasi consacrati», ivi, p. 1455.



Verso la metà di quella cena (alla carne brasata con la polenta) Carlo cessò di colpo di sentire il cazzo come carne. [...] Né durante la cena, né dopocena, Carlo, tra tutti quei compari e quei potenti, ebbe il coraggio di andare in gabinetto a guardarsi. E il lettore ricordi che Carlo non era un intellettuale sensibile e complessato, ma era un uomo di azione e di potere.<sup>92</sup>

Sarà solo a casa, - dove tornerà ubriaco, dopo aver attraversato «i giardini dietro la città» (che dovevano citare quelli russi del Dostoevskij dei *Fratelli Karamazov* e di Gogol') e dopo aver assistito alla visione di tutti i mostri della contemporaneità – che Carlo capirà cosa è successo al proprio corpo (e il capitolo dove ciò avviene, *l'Appunto 58*, si intitola, specularmente a quello del cambiamento di Carlo secondo, *Secondo momento basilare del poema*):

Come Carlo fu nudo, i suoi occhi caddero sullo specchio che lo rifletteva: ed ecco, di colpo, chiarita la ragione del peso che gli opprimeva il petto e del vuoto che gli alleggeriva sgradevolmente il basso ventre, sotto i calzoncini. Sul petto sporgevano infatti due enormi seni; e tra le gambe, al posto del pene, c'era un nulla coperto da una macchia di peli: una vulva. Ma fu con altre parole – parole usate dal popolo, e che la borghesia non ha mai saputo sostituire – se non rendendole volgari – che Carlo si rese conto del proprio cambiamento di sesso.<sup>93</sup>

Se la trasformazione del Carlo secondo era stata attribuita da Pasolini al complesso di castrazione di fronte ai manifestanti operai, si potrebbe immaginare che anche la trasformazione del Carlo primo sia avvenuta per un complesso di castrazione, non nato di fronte alla virilità innocentemente reale dei giovani proletari, ma di fronte a quella volgarmente fascista dei convitati della cena, rispetto alla quale si sente inadeguato.

Il Carlo primo-Donna, però, nasconderà la sua trasformazione, con la stessa enigmaticità che lo accompagnerà da quando diventerà 'uomo di potere'<sup>94</sup>. Un mondo maschile, quello del Potere – si era capito durante la cena che aveva accompagnato la trasformazione di Carlo. E così «Carlo teneva i suoi seni e i suoi organi genitali

<sup>92</sup> Ivi, p. 1456.

<sup>93</sup> Ivi, p. 1481.

<sup>94</sup> Ivi, p. 1486.



femminili, ben custoditi dentro i vecchi abiti di grisaglia o di tweed»<sup>95</sup>, i tipici abiti del tecnocrate. L'uomo di potere deve nascondere la sua 'transessualità', perché non può creare dubbi sulla propria appartenenza al mondo del 'possedere'. Ma alla seconda cena a cui è invitato – questa volta in un locale pubblico, il Toulà – Carlo farà un incontro destinato a mettere in crisi il suo travestimento. Carmelo, il giovane inserviente del locale, che gli infila il cappotto al guardaroba, lo guarda «come se lo conoscesse, o come se conoscesse qualcosa di lui: insomma, come se tra loro ci dovesse essere – se già non c'era – una certa amichevole complicità»<sup>96</sup>. Carlo primo proverà lo stesso smarrimento che aveva vissuto Carlo secondo di fronte ai grembi dei giovani operai, e capirà che Carmelo sarà la sua porta d'accesso al mondo dei «bassi servizi», al quale aveva relegato il suo doppio. Così, dopo una tormentosa attesa, tipicamente femminile (ma «non fu facile per un uomo che è stato tale per una quarantina d'anni, comportarsi improvvisamente da donna»<sup>97</sup>), Carlo deciderà di telefonare a Carmelo. In questo modo si compirà l'iniziazione sessuale del Carlo primo-Donna, iniziazione sado-masochistica all'obbedienza di fronte alla manifestazione degradata del potere (non quello borghese del tecnocrate, ma quello 'primitivamente' fascista del 'servo'), ed anche iniziazione alla consapevolezza del desiderio, non più relegato tra i «bassi servizi», ma elevato a ragione di vita: «Il sesso [...] poteva riempire da solo una vita e darle senso: gli atti e le parole del sesso potevano essere infiniti, sempre nuovi, sempre pieni di ansia e di terrore»<sup>98</sup>.

Il passaggio da uomo a donna ha rivelato a Carlo la potenza ideologica del sesso:

Si ricordava bene di quand'era uomo, e di quando aveva anche lui un membro come quello di Carmelo. Si ricordava bene il rapido meccanismo, preceduto da un'immensa, affabulante mitologia del sesso femminile. Ma tutto ciò non era niente in confronto all'enormità della sua attesa di femmina, perché possedere non è niente in confronto all'essere posseduti, fare violenza è niente in confronto al subire violenza.<sup>99</sup>

Ma se il Carlo secondo (il doppio degradato), divenuto donna, aveva desiderato di essere posseduto dai giovani proletari (di cui s'innamora), e di adempiere, così, non

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 1489.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 1494.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 1539.

<sup>99</sup> *Ibidem.*



più a un ‘basso servizio’, ma ad una sorta di gioiosa accettazione di sconfitta (quella del mondo borghese del suo ‘originale’), che lo portava a riscattarsi nell’essere vittima (innocente) tra vittime (innocenti), il Carlo primo desidera essere posseduto dai giovani fascisti, e non solo proletari, come Carmelo, ma anche borghesi, come i neofascisti che incontra ad una manifestazione e che scatenano il suo desiderio ‘femminile’. Ciò che non permette a Carlo primo di innamorarsi perdutamente dei giovani operai (e di Carmelo) è la sua appartenenza, irrimediabile, al mondo borghese. Il corpo di Carmelo è il segno del mondo popolare che Carlo, borghese, non sa e non può amare. Forse, se Carmelo fosse stato un giovane fascista d’estrazione borghese, invece che proletaria, «la natura del suo mondo sociale – essendo la stessa che quella di Carlo – non sarebbe stata di impedimento, all’esternarsi della violenza del giovane maschio nei confronti dell’uomo diventato femmina?»<sup>100</sup> Carlo non saprà dare una risposta adeguata ai suoi dubbi. Il suo ‘corpo borghese’, che non sa più vivere, e il ricordo del suo essere stato maschio, non gli permettono di essere posseduto. Così, anche da donna, Carlo non riesce a capire la sensazione «cosmicamente opposta a quella del possedere», che implica l’esperienza della totalità, anche nel degrado. E non può farlo perché è in lui che si racchiude il Male, non nel suo doppio (come Pasolini aveva già spiegato perfettamente), ed è questo Male che gli impedisce di essere donna come Carlo secondo: «D’altra parte è fuori discussione che il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è IL Male: quindi l’essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l’unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico.»<sup>101</sup>

Perciò, pur condividendo l’affermazione che l’omosessualità di Pasolini tenda «verso un mondo tutto maschile», senza «alcun tratto transessuale»<sup>102</sup>, non concordo con l’interpretazione che Rebecca West dà della trasformazione di Carlo secondo in donna, secondo la quale essa opera «una rimozione della ‘donna’ in quanto simbolo della differenza e dell’alterità»<sup>103</sup>. In realtà, è proprio la prospettiva ‘altra’ della donna, in primo luogo come ‘segno-corpo’, che permette a Carlo secondo di comprendere la sacralità e la giustizia sociale ed esistenziale dell’essere posseduti<sup>104</sup>,

<sup>100</sup> Ivi, p. 1530.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 1552-1553.

<sup>102</sup> M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 181.

<sup>103</sup> R. WEST, *Da «Petrolio» a Celati*, cit., p. 45.

<sup>104</sup> Come scrive Fusillo, la prospettiva fallocentrica viene «comunque messa in crisi attraverso la dinamica attivo/passivo, letta nella sua dissimetria fra la limitatezza del possedere e l’illimitatezza cosmica dell’essere posseduti», M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 181.



così com'è l'impossibilità di accettare quella prospettiva che impedisce a Carlo primo di liberarsi dalla sua condizione di uomo di potere.

Nell'*Appunto 82. Terzo momento basilare del poema*, avviene ciò che Pasolini indica in questo modo nello schema di *Petrolio* (citato prima):

B (che non chiamiamo A solo per chiarezza) ha una profonda nostalgia della vita timorata e rassicurante che A. gli garantiva [...] va in cerca di A. Ma il bell'appartamento, al centro, di A, è deserto. B chiama inutilmente se stesso. Non lo trova. Si chiede come trovare un sostituto di A. La Chiesa e il Partito comunista non servono più. A B non resta che fare del Petrolio l'ideale della propria vita: si castra da solo. E va a prendere il suo posto in ufficio, dove si sono assicurati una più larga parte di potere i fascisti con cui A aveva cominciata una tacita politica di alleanza.<sup>105</sup>

L'*Appunto* - che non a caso è individuato come il «terzo momento basilare» del romanzo/poema - è centrato su una nuova (e definitiva) trasformazione sessuale di Carlo secondo: il ritorno al genere maschile. Nel racconto della scelta della castrazione - che succede immediatamente alla ormai nota visione nello specchio dei tratti sessuali cambiati («il petto è senza seni, e sotto il ventre pende il membro virile») - le motivazioni sembrano essere altre rispetto alla scelta del Petrolio. Carlo sceglierà di castrarsi perché «la libertà vale bene un paio di palle»<sup>106</sup>, e questo sembra un richiamo alla liberazione dal 'peso' del possesso borghese. Carlo secondo sceglie di non appartenere più a nessun genere, e di rientrare nella società, ma ridendone, libero di riaccettarla perché non più obbligato - interiormente e nel 'segno-corpo' - ad alcuna *performance* codificata.

Anche Carlo primo tornerà ad essere maschio<sup>107</sup>, ma sceglierà la via della santità, e a Dio chiederà «qualunquisticamente il bene di tutti»<sup>108</sup>. Sceglierà, dunque, una strada ancora borghese, ancora prossima al Potere.

Nella presentazione ad una mostra di Andy Warhol (a Ferrara, nell'ottobre del 1975), Pasolini si era soffermato sulla rappresentazione del 'Travestito' fatta dall'artista newyorkese:

<sup>105</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1824.

<sup>106</sup> Ivi, p. 1648.

<sup>107</sup> Ivi, p. 1652.

<sup>108</sup> Ivi, p. 1825.



Lo sforzo che fanno questi *Travestiti* per mostrarsi trionfalistici non è di una velleitaria e commovente umanità? Ma oltre a questo sforzo essi non vanno. Si capisce, il 'Diverso' nel suo ghetto permissivo di New York può trionfare a patto di non uscire da un comportamento che lo renda riconoscibile e tollerabile. La protervia femminile di questi maschi non è che la smorfia della vittima che vuol commuovere il carnefice con una buffonesca dignità regale. Ed è la smorfia che rende questi *Travestiti* tutti psicologicamente uguali, come dignitari bizantini in un'abside stellata.<sup>109</sup>

La performance di quelli che Pasolini chiama 'travestiti', e che ora si chiamerebbero *trans*, è, per lo scrittore, la dimostrazione di una mancanza di libertà, dell'omologazione della 'diversità'. Il corpo, segno che non mente, denuncia una *performance* che mira a rientrare in un 'genere' (quello femminile). Solo un comportamento «riconoscibile e tollerabile» non crea disordine all'interno della società neocapitalistica, e anche chi, come un *trans*, è la denuncia vivente dei limiti delle norme di quella società, può essere reso innocuo, se gli si crea un «ghetto permissivo» in cui «trionfare». In fondo, è proprio questo il punto da cui partono le teorie *queer* e *transgender*<sup>110</sup>. Ed è, allora, ancora più significativa la 'basilarità' delle trasformazioni dei due Carli in Donna, che superano il limite del travestitismo stereotipo, per creare un personaggio *trans* non solo sessualmente, ma ideologicamente, che è 'oltre' (ancora secondo la terminologia della Monceri) in tutti i sensi, rispetto all'individualità borghese (intesa sia in senso marxista che in senso freudiano): corpo di donna con desideri di donna e coscienza di uomo, schiavo/a borghese innamorato/a dei corpi proletari, dai quali considera una grazia l'essere posseduto/a, libero/a – finalmente – di non possedere più (Carlo secondo), o angosciato/a dal dubbio di non riuscire a godere della grazia di essere posseduti (Carlo primo)<sup>111</sup>.

E, non a caso, quando tornerà a far parte attiva del Potere, quando cioè sceglierà la santità come massima aspirazione e realizzazione di potere, Carlo primo

<sup>109</sup> P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., v. 2, p. 2713.

<sup>110</sup> «Gli individui intersessuali e transessuali [...] sono spesso alla ricerca di un insieme di strumenti per confermare quell'identità sessuale/di genere stabile che ritengono di avere, ma che per i più diversi motivi non appare immediatamente nella configurazione del loro corpo. In questo senso, sembra non potersi evitare il rischio che intersessualità e transessualità si trasformano in veicoli piuttosto per la conferma che per la decostruzione delle dicotomie di sesso e di genere», F. MONCERI, *Oltre l'identità sessuale...*, cit., p. 13.

<sup>111</sup> Va ricordato, a proposito della visione 'mitica', oltre che politica, della sessualità, in Pasolini, quanto scrive Massimo Fusillo: «Per Pasolini il sesso è un sostituto del sacro, dimensione ineliminabile violentemente eliminata dal neocapitalismo», M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, cit., p. 178.



ridiventerà uomo; mentre Carlo secondo si castrerà, per poter tornare alla realtà. L'ambiguità, il doppio, la scandalosa e sovversiva polisemia *trans* del loro passato non possono esistere, nell'orrendo mondo del Potere:

Nel potente non c'è ambiguità; e così in coloro che decidono di obbedire al potente e quindi di usufruire, in compenso, del potere. Le vittime sono invece profondamente ambigue: la loro decisione di rifiutare il potere che hanno a portata di mano, per crearne un altro in un domani incerto, improbabile, spesso idealizzato e utopistico, non può non insospettire.<sup>112</sup>

### *La coppia e il trans in Ladyboy*

*Ladyboy*, come ho già detto, è un romanzo d'amore, sull'amore. Si potrebbe considerare come l'attuazione letteraria della teoria espressa dall'autore in *Sui fondamenti dell'amore*, se non fosse che *Ladyboy* non è certo un romanzo 'a tesi'<sup>113</sup>, e che, come già notato<sup>114</sup>, è nato due anni prima del saggio teorico. Tuttavia, l'idea dell'amore che contiene è senz'altro quella che Bertoldo individua all'interno della sua impostazione nullista – l'amore non è semplicemente sentimento, o sensazione, ma chiave di lettura per la contemporaneità, in senso politico ed esistenziale, e unica opportunità per una società solidale<sup>115</sup>.

L'amore dei protagonisti, il quarantenne sacerdote Giuseppe e l'adolescente Liza, *trans* cinese, si svolge nel triste panorama dell'Italia contemporanea, nella quale la condizione dello straniero – Hrabal, amico/carnefice marocchino di Giuseppe, e anche, ovviamente, la coprotagonista cinese – è marginalizzata tanto quanto quella del *trans*. Da sfondo fa, però, anche una realtà più vasta, quella dello sfruttamento dei *trans* nella prostituzione internazionale. Anche se sull'argomento l'autore non si sofferma in modo specifico, l'essere *trans* di Liza - che pure sembrerebbe legato, come già detto, ad una condizione d'intersessualità - viene collegato da Don Giuseppe ad una decisione altrui, quella che Bertoldo denuncia all'inizio del suo

<sup>112</sup> P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1480.

<sup>113</sup> L'autore, da me direttamente contattato, mi ha scritto che «quando scrivo cose creative non penso a evidenziare qualche tesi filosofica o psicologica, per esempio i personaggi non sono mai a tesi ma solo prodotto di emozioni e le vicende, quando non sono storiche, vengono da sé. Quindi le corrispondenze tra pensiero e narrazione o lirismo, di cui 'poi' mi rendo conto, sono subcoscienti e non intellettuali».

<sup>114</sup> Cfr. nota 3.

<sup>115</sup> «Il vero amore è per pochi, per pochi illusi, ma tutti traggono beneficio da chi ama in modo vero», R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 135.





romanzo:

[...] Pattaya è il simbolo del sesso promiscuo. [...] La chirurgia thailandese rimodella i cromosomi a basso prezzo, castra, silicona e via, sulle mense dei gaudenti. Ed è solo, appunto, un simbolo, replicato in Brasile, in Cina, dovunque, sotto l'egida dei mercanti di schiavi. Shemale, trans, tranny, ladyboy, katoey, ecc., poveri angioletti smaltiti. Ci sono ditte con tanto di appalto per il loro reclutamento.<sup>116</sup>

La trasformazione del corpo di Liza, dunque, viene annunciata come un atto di violenza, anche se, probabilmente, non è così. In ogni caso, Liza non sembra soffrire di questa violenza, accetta il suo corpo<sup>117</sup>, e, nella spensieratezza dell'adolescenza, lo vive con – apparente – leggerezza.

Don Giuseppe è un prete impegnato nell'accoglienza degli immigrati. E' il confidente del marocchino Hrabal, muratore e spacciatore, abbandonato dalla moglie, e ha creato un corso pomeridiano di lingua italiana per i ragazzi stranieri (durante il quale conoscerà Liza). E' anche un parroco amato dai fedeli, considerato serio e devoto, ma, in realtà, l'ossessione della morte, amplificata giornalmente dalla consapevolezza del passare del tempo (suo e dei suoi fedeli, quasi tutti anziani), lo allontana inesorabilmente dalla fede, sentita come illusione, da seguire e propagandare, e come condanna, per la quale non ha potuto vivere, nella loro interezza, adolescenza e giovinezza:

Su di lui, la morte aveva avuto il sopravvento subito, era divenuta una presenza asfissiante, con cui fare i conti per la salvezza di un'anima che non si era mai data la briga di ringraziare, di palesarsi. E se fosse stata fasulla la chiamata? Se avesse dedicato a Dio, sbagliando, la sua unica vita?<sup>118</sup>

Nella «presenza asfissiante» della morte, Don Giuseppe prende gradualmente consapevolezza della costrizione a cui ha condannato il proprio corpo, unica realtà terrena che ci è dato di possedere, e che la religione aliena<sup>119</sup>, impedendo così l'adempimento della sola possibilità di negare la morte, quella, cioè, di amare, e di

<sup>116</sup> ID., *Ladyboy*, Mimesis, Milano, 2009, p. 9.

<sup>117</sup> Nel capitolo *Due* della *Seconda parte* del romanzo, Liza racconta la sua storia, il dolore della madre per la sua 'anomalia' sessuale e la sua accettazione, per quanto inizialmente dolorosa, della propria diversità.

<sup>118</sup> R. BERTOLDO, *Ladyboy*, cit., p. 23.

<sup>119</sup> «Dio è la forma più atavica di sottomissione del corpo, di ciò che noi siamo effettivamente», ivi, p. 23.



trovare nell'amore la propria «singolarità»<sup>120</sup>. L'incontro con Liza non farà che dare il colpo definitivo alle residue titubanze del sacerdote, che avvertirà come inevitabile l'intimità con la ragazza, che ancora non sa *trans*. E' attraverso la pelle, gli occhi di Liza, la sua giovinezza, che Don Giuseppe capirà che la propria vita è ad una svolta definitiva, quella della presa di coscienza finale dell'abbandono della fede, e della riappropriazione della vita 'materiale', del corpo (nella prospettiva filosofica dell'autore, potremmo dire del passaggio dal nichilismo al nullismo). Quando l'amore per la *trans* diventerà anche fisico, Don Giuseppe scoprirà la bellezza della vita: «E io se la guardo sento quanto possa essere bello vivere, finalmente»<sup>121</sup>.

In *Nullismo e letteratura* Bertoldo scrive: «Il sesso come negazione della morte: la sua sublimazione come attivismo nullistico, come titanismo cosciente, come salvezza; la sua rimozione è il germe del nichilista tout court»<sup>122</sup>.

Don Giuseppe, dunque, nella svolta nullistica, riesce «finalmente» a negare la morte, scoprendo il corpo suo e di Liza, anche se l'adolescente lo avverte di essere «diversa», di essere «femmina a metà»<sup>123</sup>. Ma Don Giuseppe non si sente meno diverso, e neanche più maturo di Liza. Il suo essere prete lo ha costretto ad allontanarsi dalla corporeità dell'esistenza, e la scoperta improvvisa dell'amore lo ha sorpreso adolescente rispetto alla carnalità delle emozioni: «[...] io non ho capacità di intendere e di volere più di Liza. Il minorene sono io, l'anagrafe è un'altra menzogna»<sup>124</sup>.

A Don Giuseppe non importa il genere dell'oggetto del suo amore<sup>125</sup> (lui che aveva avuto una breve relazione fisica con una donna, Anna, in gioventù, dopo la quale la «tentazione» non lo aveva più abbandonato<sup>126</sup>), ciò che è importante è quanto l'amore comporta, nella sua fisicità, e cioè una percezione finalmente autentica della

<sup>120</sup> «In fondo l'amore e l'arte sono, con la loro proiezione fenomenologica sostenuta nell'abbrivio fenomenico della scienza, i canali privilegiati di comunicazione con la nostra singolarità», R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 27.

<sup>121</sup> ID., *Ladyboy*, cit., p. 45.

<sup>122</sup> ID., *Nullismo e letteratura*, cit., p. 23.

<sup>123</sup> ID., *Ladyboy*, cit., p. 46.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> «Poiché nel discorso occidentale moderno la sessualità è obliquamente integrata alla differenza di genere, la denaturalizzazione di quest'ultima si rende visibile sul terreno della prima, laddove quella eccede la norma. Uno degli effetti normalizzanti del discorso moderno sulla sessualità è quello di implicare il genere nella sessualità, come se quest'ultima dovesse avere come funzione quella di compensare con una cerniera di naturale complementarietà l'opposizione normativa della dicotomia di genere», M. PUSTIANAZ, *Genere intransitivo e transitivo, ovvero gli abissi della performance queer*, cit., p. 113.

<sup>126</sup> Cfr. R. BERTOLDO, *Ladyboy*, cit., pp. 51-53.



vita, la scoperta della sensazione (intesa in senso fenomenologico<sup>127</sup>). Liza, «non troppo adulta da essere corazzata, non troppo donna da essere femmina», è l'ideale oggetto d'amore, perché proprio il suo essere 'oltre' è la garanzia di un rapporto libero e autentico, nel senso nullista del termine, cioè privo degli stereotipi e dei pregiudizi culturali (e 'naturali') che compromettono i rapporti d'amore 'adulti' (ne è un esempio la storia dell'abbandono del marito da parte della moglie di Hrabal, o la stessa storia con Anna del Giuseppe seminarista).

E tornava Liza e con Liza l'idea che si era portata appresso la propria diversità come una brenta strapiena. Mi sentivo poca cosa al suo cospetto, che mi importava che non fosse donna del tutto? Era la mia salvezza, io che avevo conosciuto tutte le imperfezioni dei maschi e delle femmine adesso potevo accogliere su di me, sulla mia imperfezione, la solitudine dell'anarchia sessuale.<sup>128</sup>

Don Giuseppe non avverte l'imperfezione in Liza, ma in se stesso, e non perché ha fallito come prete, perché ha fallito come uomo, perché ha delegato all'alienazione della fede il desiderio di vivere, e la capacità di amare<sup>129</sup>, non 'fenomenicamente', ma 'fenomenologicamente'. L'incontro con Liza gli ha rivelato quale sia il vero altare sul quale esaltare la bellezza della vita – vita temporalmente e spazialmente definita, unica, mortale, e perciò di valore immenso:

Liza, il mio altare. Mi sorprende a sentire la vita, abbracciandola. Un essere vivo è il miracolo, l'immaginazione ci allontana da questo, da questo compenetrarsi, questo sentire, nell'altro, che si è vivi – rispecchiarsi nella gioia di lei, auscultare il suo cuore che batte, la vita è sorprendente, noi tutti abbiamo pietà di ciò che è a termine e questa pietà si fa strada quando percepiamo il caduco, negli occhi, nelle braccia, nei capelli di chi amiamo.<sup>130</sup>

<sup>127</sup> «Le sensazioni sono, comunque le si guardi, la prova dell'esistenza del mondo, indirettamente (cioè già passato dal fenomenico) o direttamente dativo, ossia naturale, o primariamente fenomenico, in questo caso ideale», ID., *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 37.

<sup>128</sup> ID., *Ladyboy*, cit., pp. 46-47.

<sup>129</sup> «L'amore [...] è il mezzo unico per sfuggire alla solitudine che tormenta gli uomini per la maggior parte della vita. [...] Dare il posto dovuto all'amore-passione dovrebbe essere un problema di vivo interesse per il sociologo, perché, senza una simile esperienza, uomini e donne non possono raggiungere la loro piena statura, e sentire quel senso di clamore generoso senza il quale le loro attività sociali saranno nocive», B. RUSSELL, *Matrimonio e morale*, TEA, Milano, 2009, pp. 116-117.

<sup>130</sup> R. BERTOLDO, *Ladyboy*, cit., p. 54.



Bertoldo scrive in *Sui fondamenti dell'amore*:

Il vero amore [...] nasce e si consuma nella carne, non nella carne universale, però, ossia nella materia assoluta, in quanto essa non ha che se stessa e pertanto, tutt'al più, amor proprio, che in ogni caso non è il vero amore. Il vero amore è nella carne formata, nel suo stadio fenomenognomico, esso ha radici nella singolarità. Ciò significa che quanto c'è di contingente e quanto c'è di necessario sono connessi in quel sentimento-sensazione col quale tutti dobbiamo fare i conti, se non altro emotivamente. Questo sentimento-sensazione, questo amore che viene colto nel suo aspetto fenomenico-fenomenognomico, diviene anche qualcosa di più di un oggetto d'indagine o di un dato di sensazione, diviene una esemplificazione, la più probante, della singolarità<sup>131</sup>.

Dunque, nell'amore, attraverso i corpi, Don Giuseppe e Liza ritrovano una serenità che non avevano mai conosciuto, entrambi 'diversi', entrambi messi in disparte per la loro «anomalia». Durante il primo bacio, Liza sentirà di essere finalmente accettata<sup>132</sup>, e il sacerdote saprà che, «finalmente», è «bello vivere»<sup>133</sup>.

I due amanti, nell'evidente impossibilità di poter vivere la propria relazione pubblicamente e liberamente, fuggono in una località di mare. Lì, nell'anonimato, senza che la comunità (sociale) possa giudicarli<sup>134</sup>, si lasciano trasportare dalla gioia dell'amore, vissuta pienamente dai corpi:

Quanto sarebbe durato? Non ce lo chiedevamo. Io volevo vivere ed io essere amata, con la follia che mi squartava il corpo. Lui non mi giudica, io sento che la sua non è carità né golosità. Io che accendo i più reconditi desideri, io che smaschero la turpitudine imprevista. E mi ama, come fossi la sua ultima preghiera.<sup>135</sup>

Ora Liza può vivere davvero con leggerezza il suo corpo *trans*. Ciò che con la madre era stato impossibile, perché la donna non era riuscita ad accettare un figlio che irrimediabilmente non si riduceva alla 'norma' del genere. E, gradualmente, Liza aveva sentito la propria 'diversità' come una colpa, come una condanna:

<sup>131</sup> ID., *Sui fondamenti dell'amore* cit., p. 41.

<sup>132</sup> «Molto dolce e assurdo il contatto, questo lo sappiamo entrambi. Se lo guardo, lasciamo stare che è prete, lasciamo stare che è vecchio, non vedo che la sua capacità di accettarmi», ID., *Ladyboy*, cit., p. 45.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> «Lontani dal paese, Liza e Giuseppe si sentivano come sdoganati. Non c'era differenza tra loro e gli altri, tra il loro amore e i sentimenti altrui. Che sulla schiena Liza avesse gli impropri della madre e Giuseppe non ci avesse più il talare non era, fuori dal paese, degno di nota», *ivi*, p. 53.

<sup>135</sup> *Ibidem*.



Mia mamma mi portò via dalla Cina presto, anche per il mercato che c'era di quelli come me, naturali o siliconati a bizzeffe in laboratorio. [...] Più gli anni passavano, più mia mamma mi studiava. [...] Seppi che non soffrivo solo io a vedere che proprio non mi spariva quel coso che avevo tra le gambe. Fossi nata con le orecchie a sventola, ah quanto lo avrei voluto! Ero invece qualcosa di sconosciuto. In ogni caso, sola! Sola senza razza! Non avrei mai potuto partecipare a qualche mostra, come i cani. Ero più sola di un cane, dunque.

Si è davvero poveri quando si è così diversi.<sup>136</sup>

La madre, trasferitasi in Francia, trova un compagno francese:

Da quel giorno restò a casa. Poveretta! Mi guardava per conciliare, non più per capire. Forse mi accettava; accettava la sua e la mia sconfitta. Tuttavia io non sentivo di aver perso, la vera sconfitta è perdere a metà, io invece ero sprofondata nella mia femminilità e avevo vinto, sia pure con dolore.

Mia madre, invece, lei aveva perso e anche per questo soffrivo. La natura prima o poi ha ragione, diceva sempre. E aveva combattuto contro la natura; non io, però, io l'avevo assecondata la natura, come potevo aver perso?<sup>137</sup>

Liza - malgrado la madre, e il peso della «sconfitta» che questa ha provato di fronte a una natura che non si norma – riesce a vivere il proprio corpo con naturalezza, ad appropriarsi della femminilità che le appartiene, malgrado per metà il corpo sembri contraddirla. Ha accettato, infine, la bellezza dell'essere corpo *trans*, che non deve assecondare altra natura che la propria.

Tuttavia, quando la madre perderà il compagno, Liza si sentirà responsabile del suo dolore, e tornerà ad odiarsi, fino a quando scoprirà l'amore:

[...] provai una grande tristezza, che si convertì presto in odio per me stessa.

Mi odiai fino a quando qualcuno cominciò ad amarmi. E lo cercai ovunque questo qualcuno [...] il mio corpo era in attesa di un evento.

Che non tardò, con Giuseppe che mi ascoltava, mi capiva. Non ero una bestia rara, per lui; ero una pecorella o, semplicemente, una ragazza. Non ho mai notato, sul suo viso, sguardi infami per me. Mi accarezzava, con i suoi occhi gentili, che avevano qualche sprazzo fuori ordinanza.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> Ivi, p. 56.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> Ivi, p. 57.



A Liza si potrebbe attribuire l'interiorità di David/Brenda, il transessuale che la Butler ricorda in *La disfatta del genere*, e che, fino al suicidio, lotta tra la «norma, imposta dall'esterno, che viene comunicata attraverso una serie di aspettative che appartengono ad altri» e «la sfera del sentimento e dell'essere»<sup>139</sup>. Per David/Brenda, come per Liza, la speranza è di «essere amato per qualcosa di diverso»<sup>140</sup> dal suo apparato genitale, che dovrebbe identificarlo in un genere 'normato'. Per questo, quando l'amore con Giuseppe diventerà fisico, Liza affermerà che le «sue carezze erano per me una vittoria»<sup>141</sup>.

Durante la fuga al mare, Don Giuseppe comincia a temere il cambiamento che Liza, passata l'adolescenza, avrebbe inevitabilmente subito, il suo diventare più uomo fisicamente, ma allontana questo «pensiero [...] stronzo» e si convince che se i sentimenti «non cambiano [...] nulla cambia». Un'illusione, un errore di valutazione (dovuto all'intelligenza che inganna le emozioni del corpo), perché il tempo, irrimediabilmente, non potrà non cambiare Liza (e non solo fisicamente), come cambia qualsiasi adolescente. In realtà, però, ciò che minerà davvero il rapporto di Giuseppe e Liza sarà la natura stessa dell'amore della *trans* (più fenomenico che fenomenognomico, e perciò più femminile che maschile, secondo il parere del Bertoldo teorico<sup>142</sup>):

No, Liza non sarebbe stata sempre felice con me. Io ero il suo medico, niente di più. Era affascinata dalla mia capacità di farla sentire normale e donna. Lo sapevo, ma non riuscivo ad accettarlo anche emotivamente. Volevo fermare le nostre emozioni e svuotarle dal loro vero movente. Volevo essere la carne che attrae, tutto sommato era contro la storia che combattevo, anche con le illusioni.<sup>143</sup>

L'amore di Giuseppe sembrerebbe il «vero amore» nullista, centrato sul corpo, il proprio e quello dell'oggetto d'amore<sup>144</sup>, e per questo (malgrado l'illusione che il non essere 'femmina' di Liza avrebbe potuto garantire un amore altrettanto «vero») egli

<sup>139</sup> J. BUTLER, *La disfatta del genere*, a cura di O. Guaraldo, Meltemi, Roma, 2006, p. 97.

<sup>140</sup> R. BERTOLDO, *Ladyboy*, cit., p. 99.

<sup>141</sup> Ivi, p. 68.

<sup>142</sup> Cfr. ID., *Sui fondamenti dell'amore*, p. 78 e ss.

<sup>143</sup> ID., *Ladyboy*, cit., p. 61.

<sup>144</sup> «Il vero amore non è spirituale, anche se può accontentarsi della spiritualità. Esso si compie nella sensazione, nel contatto. [...] Chi ama veramente è nullista [...]», ID., *Sui fondamenti dell'amore*, p. 70. La stessa Liza dirà che Giuseppe non avrebbe mai voluto un amore spirituale (ID., *Ladyboy*, cit., p. 134).



sa, in fondo, che Liza non lo ama per e nel suo corpo, ma per ciò che egli rappresenta per lei – la sicurezza che offre più un padre che un amante.

In realtà, anche l'amore di Giuseppe non è esente da illusioni fenomeniche, e proprio a causa della sua formazione cattolica. Se Liza si è innamorata di lui è perché egli si è proposto come padre e come prete, inizialmente<sup>145</sup>, e non si è quindi fidato completamente della sensazione, dell'emozione d'amore, svilendo in tal modo, lui per primo, il suo corpo, di fronte all'amata<sup>146</sup>.

L'incontro con Vincenza, *trans* già vissuto, che ha conosciuto la «vita sulle strade», dove ha incontrato «gaudenti in cerca di novità, [...] maschilisti, [...] zotici, [...] lebbrosi del cuore»<sup>147</sup>, crea la prima crepa nella coppia. Liza è intenerita da quella che pensa la sua immagine futura, ma non si arrende di fronte al cinismo di Vincenza, che vuole convincerla che non incontrerà mai un uomo disposto ad amarla davvero, forse neanche Giuseppe. E Giuseppe 'sente' di non poter essere una garanzia per il futuro di Liza. Ma torna in lui anche il dubbio che, passata l'androgina delicata bellezza dell'adolescenza, se Liza si fosse fatta fisicamente più simile a Vincenza, forse non sarebbe stato in grado di amarla ancora («Avrei potuto in futuro disconoscerlo il mio amore?») <sup>148</sup>.

Dopo l'incontro premonitore e rivelatore con il *trans* non più 'innocente', Liza e Giuseppe iniziano a prendere coscienza, insieme, della loro crisi. Il sesso, da riscatto della morte<sup>149</sup> e della diversità<sup>150</sup>, diventa solo un modo di assicurare l'altro (da parte di Liza) e di assicurare se stesso (da parte di Giuseppe), ma non è più lingua dell'emozione: «Il sesso, tra Liza e me, salvaguardava la nostra unione, ma non era soddisfacente per l'emozione; era l'emozione a darci il sesso, non anche viceversa»<sup>151</sup>.

<sup>145</sup> Così Giuseppe reagisce di fronte alla scoperta dell'essere *trans* di Liza: «Continuo ad accarezzarla, ma le mani sono passate subito al suo viso, sono di padre adesso, o forse hanno solo una pietà da prete», ID., *Ladyboy*, cit., p. 46.

<sup>146</sup> Anche se, finito l'amore di Liza, Giuseppe incolperà proprio il suo corpo, ormai vecchio, di non essere stato 'all'altezza' dell'amore per la *trans*: «Se avesse rispettato le mie emozioni, la mia voglia di amare, la mia gioia interiore non avrei perso Liza, invece questo corpo mi aveva fottuto. Liza lo respingeva, respingeva le mie labbra screpolate, le mie guance rugose, il mio fiato cadaverico», ivi, pp. 79-80.

<sup>147</sup> Ivi, p. 64.

<sup>148</sup> Ivi, p. 66.

<sup>149</sup> Così commenta Giuseppe i suoi abbracci: «[...] conosco la prossimità della morte se non altro e allora amo, cristo!, amo con la disperazione che rende i miei abbracci dispotici, nerboruti», ivi, p. 68.

<sup>150</sup> «[...] quando i nostri corpi erano vicini si davano tutto con forza e con delicatezza, ogni sfumatura della passione filtrava dalle carezze e dai baci. Non c'era età, né abito, né altra emarginazione tra i nostri corpi, l'indecenza sfidava la norma, e non c'era coscienza di questo fra noi», ivi, p. 68.

<sup>151</sup> Ivi, p. 76.



Il momento iniziale della crisi è accelerato da un episodio-chiave, che getta Liza in una rinnovata disperazione. Durante una passeggiata in montagna, Liza si addormenta nuda vicino ad un torrente, accanto a Giuseppe. L'arrivo imprevisto di un gruppo di «canaglie» che insultano il corpo della *trans*, fanno precipitare Liza nella realtà dalla quale l'amore di Giuseppe l'aveva difesa. La consolazione di Giuseppe non le può bastare, e il sacerdote ne è consapevole, ora che, proprio nell'amore per Liza ha scoperto che le «consolazioni [...] sono puttanate, perché contano i fatti», perché, nullisticamente, il corpo, la «carne» hanno una logica emotiva che riduce le idee a «fesserie». Durante la notte, Giuseppe cercherà allora di ristabilire una serenità fisica con Liza, ma il corpo della *trans* si è ormai rinchiuso in se stesso:

Infine la notte si propose come un ostacolo orrendo. Liza si era sentita mostruosità, mi immaginai lei chiusa nel suo corpo a maledirsi e cercai con le carezze di riaprire la valva, di farle passare qualche goccia di tenerezza, lei consenziente ma intimorita da se stessa. La spogliai, mi spogliai, la presi tra le braccia e me la portai sul petto. La tenni così tutta la notte, con lievi carezze sulla sua schiena, sentii la sua febbre, le botte del suo cuore, dentro al mio abbraccio avveniva l'inferno.<sup>152</sup>

Infine, Giuseppe verrà rifiutato da Liza, per la prima volta, e capirà di aver perso il fascino che esercitava su di lei. La storia d'amore 'assoluta' finirà: Giuseppe tornerà nella sua parrocchia, diventerà un alcolizzato e un eroinomane, e infine lascerà l'abito. Non sarà il giudizio dei suoi parrocchiani a pesare sul suo destino (i parrocchiani non pensano che l'amore per un *trans* possa essere vero amore, e, dunque, vero peccato, per un prete<sup>153</sup>), ma il senso dell'impossibilità del suo amore per Liza, la coscienza di non poter essere ricambiato.

Liza si riscoprirà sola, a fare ancora una volta i conti con il suo essere *trans*:

Ero sola, tutto qui. Senza fiducia nella vita, negli uomini. Gettata nel ripudio che il mio corpo aveva preteso per districarsi dalla sua imperfezione. Perfetta nella mia condizione di *trans*, restavo sola e dovevo colpire al cuore. L'incivile mondo, la sua eterosessualità. Il mondo delle antitesi era senza biada, per me. Ma poi capii don Giuseppe, ossia che l'uomo sa andare oltre le apparenze, i suoi abbracci mi confortarono, mi salvarono.

<sup>152</sup> Ivi, p. 73.

<sup>153</sup> «È difficile che le persone giudichino amore un sentimento concesso a qualcosa di irregolare. Irregolare l'oggetto o la situazione, irregolare il sentimento che li pervade, questo pensano», ivi, p. 85.





Troppo buono per essere amato. [...] Avevamo perso entrambi.<sup>154</sup>

In realtà, non è l'eccesso di bontà, ma l'eccesso di amore che ha allontanato Liza: l'adolescente *trans* voleva un amore che rientrasse nella 'normalità', amore che certamente Giuseppe non poteva darle, essendo anche lui un 'diverso'. Liza trova un nuovo compagno, Claudio, e inizia una canonica vita borghese che la fa sentire normale:

Con Claudio non ero felice, ma mi giudicavo finalmente normale. Lo so che in pratica mi ero liberata di un diverso, per età, per vocazione. Mi ero comportata come i miei involontari persecutori, peggio di loro, perché la mia consapevolezza non aveva le giustificazioni della loro ignoranza.<sup>155</sup>

La normalità, però, ha i suoi costi. Liza riceverà finalmente un anello di fidanzamento dal compagno, ma, in quel riconoscimento di femminilità, troverà anche la cartina al tornasole della sua esistenza – se il suo desiderio di rientrare nella 'norma' l'aveva portata ad accentuare il suo essere femmina<sup>156</sup>, dall'altra parte, il corpo, crescendo, l'aveva costretta a considerare anche la sua mascolinità, tenuta sotto controllo dall'assunzione di ormoni, ma sempre più difficile da mascherare:

Presto, lo sentiva, sarebbe diventata una maschera e la sua vita una carnevalata, lei grottesca, additata da tutti. [...] La mia sensualità è più potente di quella delle donne, i lineamenti sempre più marcati del mio viso sono adesso intriganti, ma presto non ci saranno redenzioni per me. Io strangolata dalla mia stessa crescita, come un'erba tropicale, io nel trogolo, appetita solo dai suini. Si vedeva lordata, miserevole, come una sua vecchia zia che annegava le labbra nel rossetto e tutti dicevano pazza, perché ha quel colore la solitudine infine.<sup>157</sup>

Liza scopre, così, che neanche la vita borghese che le garantisce Claudio, e che non le avrebbe mai potuto garantire Giuseppe, non è che un velo che ha voluto mettere

<sup>154</sup> Ivi, p. 81.

<sup>155</sup> Ivi, p. 88.

<sup>156</sup> «[...] è dalla citazione della normatività che dipende il carattere performativo del genere. La realtà del genere, dunque, non è fissata per nessun individuo in maniera definitiva con l'assegnazione del sesso alla nascita, ma deve essere costantemente sostenuta attraverso una serie di citazioni corrette del proprio genere. Le condizioni della nostra performance diventano quindi le condizioni della propria esistenza», E. A. G. ARFINI, *Scrivere il sesso*, cit., pp. 8-9.

<sup>157</sup> R. BERTOLDO, *Ladyboy*, cit., p. 103.



davanti agli occhi, una fuga dalla realtà del suo corpo, che ora non vive più con la spensieratezza dell'adolescenza, già finita durante la storia con Giuseppe. Lascerà Claudio e proverà la strada della prostituzione, nel tentativo di degradarsi – come ha fatto Giuseppe, con l'alcol e la droga - ma senza riuscirci, perché non potrà dimenticare il senso di dignità che le aveva insegnato l'amore di Giuseppe. Un nuovo incontro con Giuseppe, in carcere – dove l'ex prete è finito per la denuncia che la madre di Liza aveva esposto quando la figlia minorenni e il sacerdote erano fuggiti al mare – chiarirà a Liza il suo bisogno d'amore, oltre che di assicurazione:

Lo rammento, mi amava come fossi un angelo, mi guardava in modo quasi mistico, e poi mi amava come fossi la sua bestia, a rubarmi tutto con i suoi baci, la pelle e gli umori, ero la sua bella, non so se sia possibile sentirsi più amata, ma cosa potevo farci, ero senza esperienza, divenivo inquieta, ero frenata dall'anormalità di quell'amore, l'età, la tonaca, la mia diversità e a volte non ci credevo, pensavo lui fosse matto o che fingesse, e infatti dopo il nostro distacco lo pensai ancora, perché non mi rincorreva.

[...] Ero affascinata dalla frivolezza e dalla sicurezza. Giuseppe non poteva darmi né l'una né l'altra, anche se mi dava la sua passione [...].

Oggi ho capito e vedo anche più profondamente in me. Lì, in questo profondo c'è il mio amore per lui. [...]

C'è voluta però la visita in carcere a farmi tirare fuori tutto questo esito, un colpo al cuore ed ecco che la mia vita ha ripreso a girare nel vecchio scenario, del quale ho finalmente cominciato a capire la ricchezza [...]

E con questo tutti i ricordi sono divenuti nitidi e hanno soffocato quelli con Claudio, anzi mi sono resa conto che non avevo ricordi di Claudio da sfoderare nel bisogno.<sup>158</sup>

Giuseppe ha amato Liza partendo dal corpo e dalle emozioni che il suo corpo ha provato, e l'ha capita 'immanentemente', come direbbe il Bertoldo teorico: «La sensazione, interna (emozione) o esterna, è lo stimolo primario anche della comprensione. Ma se, per la conoscenza, alla sensazione segue l'induzione, per la comprensione segue l'immanenzione»<sup>159</sup>.

Liza non è riuscita a capire che solo così poteva essere non accettata, ma amata, a prescindere dalla sua diversità, amata come essere umano, come segno della 'realtà umana', per usare la terminologia pasoliniana.

«L'amore non tiene conto dei valori, né estetici, né etici», afferma ancora

<sup>158</sup> Ivi, p. 117.

<sup>159</sup> R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 46.



Bertoldo, «esso è strettamente connesso alla fisicità»<sup>160</sup> - e proprio dalla pelle di Liza, dal suo corpo, era nato l'amore di Giuseppe. In virtù di questa fisicità (il significante del segno 'persona amata') l'amore non può che riguardare la singolarità («l'io non ancora modellato dal non-io»<sup>161</sup>):

E' la singolarità, l'unicità di una persona, non sono le sue caratteristiche a generare il nostro amore fenomenogonico per essa, anche se poi, certamente, dirigiamo il nostro sentimento sulle sue qualità e i suoi connotati, anche perché sono i soli individuabili.<sup>162</sup>

Solo questo tipo di amore poteva dare a Liza anche l'amore verso se stessa, in quanto persona e non in quanto individuo identificabile per genere.

Giuseppe verrà ucciso dal clan di spacciatori che aveva conosciuto durante la sua esperienza di eroinomane, e Liza, di fronte al cadavere dell'uomo amato, capirà finalmente la concretezza dell'amore per Giuseppe, perso rincorrendo i tranquillizzanti sogni borghesi di tutte le sue coetanee.

Si impegnerà a trovare il responsabile della morte dell'ex prete e capirà come il muratore Hrabal sia la chiave per entrare nel mondo dello spaccio che si era liberato di Giuseppe, testimone non affidabile dei suoi traffici. Ma il vero mandante – un italiano, è il caso di ricordare – userà proprio Liza per far ricadere su Hrabal la colpa dell'omicidio. Quando, in modo apparentemente casuale, Hrabal si ritroverà con il corpo ferito di Liza tra le mani, sul ciglio di una strada, e sarà fermato dalla polizia, il trionfo dello stereotipo si materializzerà, non solo nell'arresto dello spacciatore magrebino, ma nell'individuazione di Liza, in quanto *trans*, come 'puttana'. E sarà proprio Hrabal, dalla sua condizione di emarginato per scelta e per costrizione, a difendere la dignità di Liza:

Quattro poliziotti lo bloccarono. Uno prese Liza.  
'E che è?' disse. Prostituzione aveva sulla bocca.  
[...]  
'Portate la puttana dal medico'.

<sup>160</sup> Ivi, p. 48.

<sup>161</sup> «La singolarità è l'io non ancora modellato dal non-io, ma non è un io trascendente bensì immanente, è un io certamente limitato ma non ancora spazio-temporalmente. La singolarità appartiene alla propria individualità e non può fare a meno di essa, è essa a darle realtà, è in essa che realizza le proprie potenzialità, ma non è riducibile a essa. Perché la singolarità non subisce alcun tipo di relazione, né sincronica né paradigmatica. Non subisce le ragioni dell'interesse, non subisce i bisogni dell'individuo», ivi, p. 102.

<sup>162</sup> Ivi, p. 55.



‘Non è una puttana’, disse Hrabal stranamente gentile. Nessuno interloquì. ‘Le riconosco le puttane’, aggiunse.<sup>163</sup>

I poliziotti - stereotipo del controllo sociale – non hanno neanche un dubbio sulla realtà di Liza. Il pregiudizio - che Liza ha già dovuto sopportare e contro il quale si è battuta cercando, anche forzatamente, di dimostrarsi ‘femmina’ - è quanto meno il primo, se non l’unico, approccio che la società occidentale, borghese, ha verso chi non rientra nella norma (in questo senso Giuseppe non era meno diverso di Liza). E anche per questo Liza si sbagliava nel cercare in una normale (borghese) vita di coppia la sua serenità. Tornando al Bertoldo teorico, si dovrebbe affermare che non l’amore fenomenico (basato sulle sovrastrutture culturali e sociali che incidono sulla scelta dell’oggetto d’amore), ma quello fenomenognomico (centrato sulla singolarità dell’oggetto d’amore) poteva garantire a Liza il vero amore e la vera dignità.

La Monceri afferma – molto giustamente – che l’esempio individuale è fondamentale nel cambiamento dei modelli dominanti (e, quindi, è la principale forza eversiva nella rivoluzione culturale di una società), a partire dall’ambito dell’identità sessuale:

Nell’ambito dell’identità sessuale/di genere il singolo individuo può, anzi dal mio punto di vista non può fare a meno di contribuire a modificare il proprio contesto anche in modo sostanziale, soprattutto attraverso l’accettazione, attualizzazione ed esibizione reiterata della propria diversità. [...] L’individuale è dunque il politico perlomeno nel senso della sua capacità di costituire un possibile modello innovativo aperto all’imitazione di quanti decidano di seguirlo, per questa via trasformando un esempio marginale, seppur lentamente e non senza conflitti, in un’alternativa effettivamente praticabile da un numero sempre crescente di individui, tendenzialmente fino al punto di sostituirsi al modello di volta in volta dominante.<sup>164</sup>

In fondo, ciò che Giuseppe aveva offerto a Liza, con il suo amore, era proprio questo, il suo essere riconosciuta e il suo riconoscersi come individuo, con tutta la forza rivoluzionaria che questo poteva significare nel suo essere *trans*. L’amore (nullista, fenomenognomico, ‘vero’) - ricorda Bertoldo - proprio in questo riconoscimento dell’individualità diventa «riscatto sociale»:

<sup>163</sup> R. BERTOLDO, *Ladyboy*, cit., p. 142.

<sup>164</sup> F. MONCERI, *Oltre l’identità sessuale ...*, cit., pp. 18, 20.



Chi ama veramente è nullista e questo amare nella/della singolarità è alla fine un riscatto dell'individualità, non nel senso stilnovistico-religioso di perfezionamento morale ma nel senso di ritorno all'emozione, ritorno che è un archetipo del ritorno fenomenico al sentimento. Il riscatto di sé è un riscatto sociale [...]<sup>165</sup>

Concludendo, brevemente, si può affermare che, in Pasolini come in Bertoldo, il *trans*, proprio a partire dal suo 'segno-corpo', è figura della rivolta contro l'umanità della società occidentale, capitalista e maschilista. Il suo confondere possedere ed essere posseduto, il suo proporsi come oggetto d'amore 'assoluto', contro la norma del genere come controllo sociale, è già prassi rivoluzionaria, al di là della volontà stessa dell'individuo. E la sua 'normalizzazione', a livello di società dello spettacolo di massa, è il tentativo di depotenziamento della carica eversiva che egli possiede. Come la lotta del movimento gbt (gay lesbian bisexual transgender) insegna, e come già giustamente intuito da Pasolini, non è la tolleranza, ma l'affermazione del diritto ad essere persona, a prescindere dall'identificazione sessuale, ciò che distingue una società che, nel tentativo di essere giusta, si ponga la questione di quello che Ricoeur indaga come 'riconoscimento'<sup>166</sup>.

<sup>165</sup> R. BERTOLDO, *Sui fondamenti dell'amore*, cit., p. 70.

<sup>166</sup> P. RICOEUR, *Percorsi del riconoscimento*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.