

L'ospite inatteso: Teorema nell'arte digitale queer

The unexpected guest: Teorema in queer digital art

SERENA GUARRACINO

serena.guarracino@univaq.it / Università dell'Aquila

RIASSUNTO: In *Devo partire. Domani*, Ming Wong riscrive *Teorema*, ambientandolo nella Napoli contemporanea e interpretando tutti i ruoli principali, offrendo al pubblico una rielaborazione ironica e queer del film. A partire da questa sollecitazione, il contributo traccia un dialogo tra *Teorema* (romanzo e film) e la teoria *queer* così come viene elaborata soprattutto tra gli anni '80 e '90. Il racconto di identità e pratiche sessuali anormative in *Teorema*, infatti, porta ad una detonazione delle identità, narrata con modalità apocalittiche che preconizzano quelle teorie antisociali (Leo Bersani, Lee Edelman) che mettono il masochismo e la pulsione di morte al centro delle pratiche (anti)politiche queer. Ming Wong mette in scena questa dissoluzione dei personaggi di *Teorema*, ma anche di sé stesso (e di Pasolini) come figure autoriali allo stesso tempo ipervisibili e frammentate, tese verso un'apocalisse del sé individuale e collettivo.

Parole chiave: Pasolini; *Teorema*; Ming Wong; Teoria queer; Leo Bersani

Abstract: In *Devo partire. Domani*, Ming Wong rewrites *Teorema*, setting it in contemporary Naples and playing all the main roles, offering the audience an ironic and queer reworking of the film. Starting from this suggestion, this contribution traces a dialogue between *Teorema* (novel and film) and queer theory as it was elaborated especially between the 1980s and 1990s. The narrative of anti-normative sexual identities and practices in *Teorema* leads to a dissolution of individual identities, narrated in an apocalyptic key that anticipates anti-social theories (Leo Bersani, Lee Edelman) which put masochism and the death drive at the centre of queer (anti)political practices. Ming Wong stages this dissolution of the characters in *Teorema*, but also of himself (and Pasolini) as at once hypervisible and fragmented authorial figures, striving towards an apocalypse of the individual and collective self.

Keywords: Pasolini; *Teorema*; Ming Wong; *Queer theory*; Leo Bersani

Nell'installazione del 2010 dal titolo *Devo partire. Domani* Ming Wong, artista originario di Singapore e con base a Berlino, riscrive *Teorema* disperdendolo in cinque schermi sui quali si svolgono le storie dei cinque personaggi, tutti interpretati dall'artista stesso¹. L'opera si confronta con diversi aspetti del testo filmico pasoliniano, con risonanze anche del romanzo omonimo da cui riprende, ad esempio, il disfacimento del tempo lineare: come viene ripetuto spesso le vicende non accadono necessariamente nell'ordine in cui sono narrate², e lo scorrere degli eventi in cinque filmati che scorrono contemporaneamente, invece che in un unico flusso temporale, rende materiale la sincronicità delle esperienze dei protagonisti. Questi non solo partecipano ad un unico piano temporale, ma per certi versi sono anche tutti lo stesso personaggio/personaggia: condividono il volto (elemento segnante dell'identità), tra loro e anche con l'ospite, in un gioco di diffrazioni e rispecchiamenti che enfatizza l'idea che questi personaggi siano funzioni di un teorema, invece che individualità dotate di profondità psicologica³. E infatti Ming Wong non pretende di offrire interpretazioni naturalistiche: i suoi sono esplicitamente gesti di performance camp non privi di ironia.

La performance, la metatestualità, il camp, sono tutti elementi che richiamano ad un'estetica *queer*, termine complesso la cui elaborazione teorica è posteriore alla vita e all'opera di Pasolini, situandosi tra gli anni '80 e '90 con la crisi scatenata dall'epidemia di AIDS. Da allora, *queer* è diventato un termine ombrello che unisce la teoria e l'agire politico; e pur correndo il rischio di scompaginare le strutture lineari della temporalità, l'obiettivo di questo contributo sarà, a partire dall'interpellazione di *Teorema* da parte di Ming Wong, mettere in dialogo quest'opera di Pasolini con alcune teorie queer ad essa successive, per tracciarne continuità ed echi (non necessariamente attribuibili all'intenzione autoriale) che ne mostrano in qualche modo l'attualità – o meglio, la dirompente inattualità: ossia il disallineamento ancora provocatorio che l'opera pasoliniana rappresenta rispetto all'attuale agenda dei movimenti LGBT+. Questa indagine si limiterà a *Teorema* (prendendo in considerazione sia il romanzo che il film, come se fossero un'unica testualità transmediale), forse il testo più adatto per interrogare Pasolini attraverso la teoria queer (ma anche la teoria queer attraverso Pasolini) proprio per il linguaggio comune della *teoria*: ossia della definizione di uno sguardo, di una cornice teorica attraverso cui leggere i fenomeni che strutturano la soggettivazione, i modi insomma in cui si *diventa* soggetto.

Questa è una preoccupazione con cui il queer si confronta dalle sue origini. La parola *queer* era originariamente un insulto diretto a persone 'non conformi' dal punto di vista sessuale, che poteva essere diretto a omosessuali, lesbiche, travestiti/e, transessuali, e così via. Quando la crisi dell'AIDS esplose negli anni '80, sono proprio i/le 'queer' ad essere l'obiettivo principale delle campagne d'odio della stampa: oltre ad essere le prime vittime dell'epidemia, queste soggettività sono anche considerate le principali colpevoli della diffusione del virus a causa dei

¹ Documentazione sull'opera, incluso un lungo trailer, disponibile sulla pagina della Napoli Film Industry: <http://www.nfivideo.com/portfolio/arte-e-musica/item/24-ming-wong-devo-partire-domani/24-ming-wong-devo-partire-domani.html>.

² Ad esempio, della sera in cui Pietro e l'ospite dormono nella stessa stanza si dice tra parentesi: "Questa sera è precedente o seguente al giorno in cui è accaduto il fatto dell'Emilia? Può essere precedente o seguente: ciò non ha alcuna importanza" (Pasolini 1968, p. 32; in seguito nel testo).

³ Anche questo è esplicitato nel romanzo: "Come il lettore si è già certamente accordato, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama 'referto' [...]. Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose" (18).

loro ‘stili di vita’, e quindi indegne di cura e sostegno da parte dello Stato. È di fronte a questa situazione che negli Stati Uniti si costituisce la Queer Nation: una nazione nella nazione, che rivendica il termine denigratorio come elemento definente della propria identità e lo utilizza come base per rivendicazioni politiche riguardo alla gestione della salute pubblica e, in seguito, al riconoscimento di diritti civili (cfr. Bernini, 2018: 39-43). L’uso di *queer* passa quindi dalla seconda alla prima persona: come scrive Eve Kosofsky Sedgwick in *Queer e ora! (Queer and Now!, 1990)*, queer non è una categoria empirica come ‘gay’ o ‘lesbica’, bensì “sembra dipendere in modo molto più radicale ed esplicito dalle particolari azioni performative di sperimentale percezione del sé e filiazione di ognuno. [...] [P]er rendere vero il termine descrittivo ‘queer’ c’è bisogno – ed è tutto ciò di cui c’è bisogno – dell’impulso a usare il termine in prima persona” (Sedgwick, 2012, p. 164).

Nessun personaggio di Pasolini, probabilmente, userebbe il termine queer in prima persona; e non solo per incongruità storica e linguistica, ma perché questa tensione identitaria, individuale e collettiva, è in qualche modo all’opposto dell’uso che Pasolini fa della rappresentazione di pratiche sessuali antinormative. Questo però non impedisce una ricezione queer di *Teorema*, e più in generale del corpus pasoliniano, perché centrale in un processo arduo e complesso di rivendicazione della visibilità del desiderio omosessuale in Italia. Damon Young, in un saggio incluso in *The Oxford Handbook of Queer Cinema*, ricorda che *Teorema* è il primo film di Pasolini in cui l’omosessualità appare in maniera esplicita nella narrazione (Young, 2021, p. 3), facendo riferimento alle letture sia di Maurizio Viano (1993, p. 203) che di Sergio Rigoletto, che a sua volta nota che il film include il primo nudo frontale maschile nel cinema italiano (2014, p. 114). Ma già nel 1987, in una delle prime raccolte che si confrontano con l’eredità pasoliniana per il mondo omosessuale (non ancora queer), Giovanni Dall’Orto scrive che “l’opera intera di Pasolini si presenta come un monumento all’immaginario omosessuale, all’‘inconscio collettivo’ di una certa parte non trascurabile del mondo gay” (1987, p. 83). L’opera di Pasolini si configura quindi come un gesto potente dal punto di vista della visibilità del desiderio omosessuale maschile, il cui impatto non va sottovalutato in un contesto in cui il linguaggio (cinematografico e non) per raccontare questo desiderio è ancora tutto da immaginare; e questo anche a dispetto, o forse soprattutto a causa, della mancanza di una necessità ‘testimoniale’, da parte dell’autore, di rappresentare quell’immaginario e quelle comunità⁴.

E in effetti non c’è niente di più lontano da *Teorema* di una rivendicazione della legittimità del desiderio omosessuale, di un orgoglio (quello che oggi è il *pride*) nella sua rappresentazione. C’è senza dubbio un’eco di tematiche che diventeranno poi centrali in anni più recenti, come la fluidità dell’orientamento e dell’identità sessuale incarnata dall’ospite – che infatti è stato letto come una figurazione di Dioniso, divinità pagana fluida e pansessuale per eccellenza (cfr. Fusillo, 2006, pp. 212-227); ma è difficile immaginare che i personaggi di *Teorema*, a partire dall’ospite, abbiano l’impulso di cui scrive Sedgwick, di “usare il termine in prima persona”. La ‘teoria’ pasoliniana si muove proprio nella direzione opposta, verso un depotenziamento e frantumazione del sé: come dice il padre all’ospite nel romanzo, nella sezione intitolata *La distruzione dell’idea del sé*, “Tu sei dunque venuto in questa casa per distruggere. / Che cosa hai distrutto in me? / Hai distrutto, semplicemente, / – con tutta la mia vita passata – / l’idea che io ho sempre avuto di me stesso” (104).

C’è tuttavia, in questo disfacimento del sé, un’eco di alcune configurazioni del queer che si muovono in direzione diversa e per certi versi antitetica a quelle teorie costruttiviste della

⁴ Sull’impegno di Pasolini rispetto al movimento omosessuale la critica manca di una posizione univoca; in particolar modo, di recente Gian Maria Annovi ha proposto una nuova lettura della produzione pasoliniana a partire dagli anni Settanta che vede nell’omosessualità una questione più esplicitamente politica (cfr. Annovi, 2021).

soggettività, e in particolare della soggettività sessuata, che hanno trovato in Michel Foucault e poi in Judith Butler le voci principali. Per Butler il genere sessuale è ‘scritto sul corpo’ attraverso la ripetizione di gesti e atti già noti; si ‘mette in scena’ insomma (cfr. Butler, 2013; 2014); e in effetti all’inizio di *Teorema* i personaggi mettono in scena i propri ruoli, Paolo il padre, Lucia la madre, Pietro il figlio, Odetta la figlia, Emilia la serva; ruoli noti, così stereotipi che, come si legge in apertura del romanzo, “crediamo non sia neanche difficile (consentendoci quindi di evitare certi non nuovi particolari di costume) immaginare a una a una queste persone: non si tratta, infatti, in nessun modo di persone eccezionali, ma di persone più o meno medie” (9). L’irruzione del desiderio, dell’inatteso, rompe l’illusione della messa in scena; l’arrivo dell’ospite porta ognuno dei personaggi a tradire il proprio ruolo. Tuttavia, in nessun caso l’incontro con l’ospite porta ad una ‘liberazione’, nel senso di una maggiore consapevolezza di sé, o dell’adesione ad un progetto politico, bensì a quella che Massimo Fusillo chiama “deflagrazione della persona” (Fusillo, 2015) – dove persona è sinonimo di identità ma anche di maschera. Che questo non si allinei con un progetto politico collettivo è evidente già in apertura del film (e in chiusura del romanzo), in cui un giornalista parla con gli operai della fabbrica – che è stata appena donata a loro da Paolo – tentando inutilmente di inquadrare questo evento all’interno dei dibattiti contemporanei sulla rivoluzione comunista⁵. Persino questo elemento, che è quello che più si innesta nella vita pubblica, non è politico ma anzi è rappresentato come fortemente a- se non anti-politico.

Tuttavia, c’è un senso in cui questo è anche un gesto politico, se lo leggiamo in dialogo con quelle voci in contrapposizione all’approccio costruttivista che vede nel riconoscimento della performatività di ogni identità (sessuale e non) la chiave per una rielaborazione del processo identitario. Esistono infatti teorie che criticano questa messa a servizio della sessualità ad un progetto politico basato sul riconoscimento di ‘nuovi’ soggetti. Questa cornice critica, che va sotto il nome di “teoria queer antisociale”, “insiste sui legami che la pulsione sessuale intrattiene con il masochismo e la pulsione di morte, parteggia per la rottura delle relazioni sociali e auspica la soppressione del soggetto nel godimento” (Bernini, 2018, p. 30). Il masochismo è centrale in questo immaginario, che emerge già in alcuni passi di Foucault ma trova una più ampia cooptazione rispetto alla teoria queer nel lavoro di Leo Bersani. Nel 1987 Bersani pubblica il dirompente *Is the Rectum a Grave?* in cui riconosce il potenziale esplosivo dell’omosessualità maschile non nell’emergere di un nuovo soggetto politico, bensì nella sua incarnazione della pulsione di morte (Bersani, 2010). Bersani naturalmente scrive *dopo* la crisi dell’AIDS; ma fa riferimento a testi precedenti, come *Le désir homosexuel* di Guy Hocquenghem (1972), fondatore del FHAR (Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire), che già argomentava sul carattere sovversivo del desiderio omosessuale: perché sterile, anale, non rivolto al futuro e quindi resistente all’assimilazione in una società basata sulla famiglia come luogo dell’allevamento dei figli e dell’accumulazione del capitale, e quindi della futurità; un pensiero che riecheggia anche in testi italiani degli stessi anni come *Elementi di critica omosessuale* di Mario Mieli (1977) e *New kamasutra. Didattica sadomasochistica* di Corrado Levi (1979).

Questi autori sono oggetto di una recente riscoperta (*Elementi di critica omosessuale* è stato ripubblicato da Feltrinelli nel 2017, *New kamasutra* da Asterisco nel 2019⁶), proprio nel momento in cui i movimenti LGBT+ stanno facendo i conti con un passaggio epocale nel loro

⁵ Il giornalista incalza gli operai con domande a cui non seguono però le risposte degli operai ma solo mormorii della folla (nel film) ed enigmatici puntini sospensivi (nel romanzo): “Lei è un operaio che lavora qui? Da quanti anni? E lei? Bene, che cosa ne pensate dell’atto del vostro padrone?” ‘Egli ha donato a voi operai la sua fabbrica: ora ne siete i proprietari: ma non vi umilia il fatto di aver ricevuto questa donazione?’” (193).

⁶ Nella stessa collana della casa editrice Asterisco è stata di recente pubblicata la prima traduzione del sopracitato *The Queer Nation Manifesto* (cfr. Brusa, F., Bernini, L., & Gainsforth, 2022).

rapporto con le istituzioni, non solo grazie al riconoscimento delle unioni civili (in Italia come, in modi diversi, nella maggior parte dei paesi europei e non solo) ma anche ad una nuova visibilità che ha però portato anche a fenomeni di dirottamento delle battaglie politiche in forme di *pink-washing* o *rainbow-washing*. Davanti alle criticità di questo nuovo panorama, sono emersi quelli che Bernini chiama “esercizi genealogici” (Bernini, 2018, p. 39), che vanno a tracciare in altri momenti storici suggestioni antagoniste all’attuale posizionamento politico dei movimenti LGBT+; esercizi da cui al momento Pasolini resta escluso. È possibile che ciò accada almeno in parte perché Pasolini intellettuale pubblico, a differenza di Mieli o Levi, ha avuto posizioni ambivalenti che possono essere integrate solo con difficoltà nei movimenti di liberazione sessuale; ma soprattutto perché la sua è una teoria ‘opaca’, mediata da un’esperienza estetica che complica la questione della rappresentatività. Il Pasolini ‘queer’ non è infatti nella rappresentazione delle pratiche sessuali (nonostante questo rappresenti, come già menzionato, un momento significativo per le comunità omosessuali in Italia); non insomma nel ‘dato’ di una sessualità omosessuale – definizione alquanto riduttiva, dato che il panorama pasoliniano del racconto della sessualità andrebbe definito almeno pansessuale, con un’attenzione specifica per alcune parafilie e per dinamiche di dominio/sottomissione che fanno parte dell’immaginario sadomasochistico.

Il queer in Pasolini potrebbe invece essere identificato nella funzione distruttiva che il sessuale ha nei confronti del soggetto dell’egemonia⁷. Se si guarda infatti al sessuale così come articolato nelle teorie queer antisociali, ossia non come liberazione del desiderio ma come liberazione del sé, del soggetto, il *teorema* pasoliniano emerge in tutta la sua radicalità. Contro qualsiasi forma di ‘redenzione’ sociale, queste teorie propugnano infatti programmaticamente la morte del soggetto come ribellione ultima al patriarcato:

Phallogentrism is exactly that: not primarily the denial of power to women (although it has obviously also led to that, everywhere and at all times), but above all the denial of the *value* of powerlessness in both men and women. I don’t mean the value of gentleness, or nonaggressiveness, or even or passivity, but rather of a more radical disintegration and humiliation of the self (Bersani, 2010, p. 24).

Di fatto, non tutte le relazioni rappresentate in *Teorema* sono relazioni omosessuali; anzi, si potrebbe dire che queste sono numericamente meno significative (la famiglia, inclusa la serva Emilia, è composta di tre donne e due uomini). Tuttavia, in un certo senso tutti i rapporti in *Teorema* sono rapporti omosessuali; lo sono se, come Bersani, e Hocquenghem, Mieli e Levi prima di lui, si identifica con questo termine non l’identità sessuale (tra l’altro ridotta al solo dato biologico) dei partecipanti, ma il portato simbolico di questi rapporti rispetto alla matrice eteronormativa: la sterilità programmatica, la tensione all’annullamento del sé e la pulsione di morte.

Impotenza, umiliazione, e vergogna sono veri e propri *leitmotiv* negli incontri tra l’ospite e i componenti della famiglia di *Teorema*⁸. Emilia “piange di vergogna [...] Lei bacia quelle dita – che l’accarezzano – col rispetto e l’umiltà di una cagna o di una figlia che bacia le mani del padre” (30). Il titolo del capitolo in cui si descrivono i primi approcci tra Pietro e l’ospite si

⁷ Molto significativa, rispetto a questa lettura, è la posizione di Annovi, che traccia un parallelo più ampio tra la concezione autoriale di Pasolini e il soggetto queer: “As in Pasolini’s description of the author, the queer subject is always a ‘living protest’. [...] For Pasolini, however, the masochistic pleasure of the author, which thrives despite the humiliation inflicted on him by society, also has a counterpart in the homosexual masochism that he describes explicitly throughout his poetry and prose” (Annovi, 2017, p. 12).

⁸ Sull’umiliazione e la vergogna come parte integrante della soggettivazione omosessuale (in particolare modo maschile) cfr. Eribon (2004) e Koestenbaum (2011).

intitola *Miseria degradante del proprio corpo nudo e potenza rivelatrice del corpo nudo del compagno* (30); qui Pietro è affetto da “un’insonnia stupida, umiliante come una ingiusta punizione” (33), e quando viene scoperto dall’ospite a rimirare il suo corpo nudo “la vergogna e il terrore lo accecano. Piangendo e nascondendosi il viso va a gettarsi sul letto e si rintana con la testa contro il cuscino” (39). Nel farsi scoprire nuda dall’ospite, Lucia unisce una vergogna ‘messa in scena’, che fa parte delle modalità accettate di femminilità, ad una vergogna ‘vera’ che rappresenta lo scarto tra la sua esperienza e la classica storia di adulterio:

Il meccanismo che lei stessa ha messo in moto le consente di vergognarsi davanti a lui. [...] Il piacere di essersi fatta violare da quello sguardo, di essersi volontariamente perduta e degradata, coincide con una vergogna che può essere casuale e legittima [...]. Alla vergogna vera che prova – e che la soffoca – e a quella falsa che finge, deve aggiungere quindi, come può, una civetteria che ha ben presto la quasi lacrimante goffaggine e la torbida impudicizia di un invito (45-46).

Odetta, quando porta l’ospite nella propria stanza per mostrargli le fotografie del padre, “non trova di meglio che andare a sedersi tra le sue gambe, con la schiena appoggiata al letto. Vi si accuccia, per dir meglio” (72). Il padre, di cui l’ospite si prende cura nella sua misteriosa malattia, “straniato da quel dolore, [...] compie tutti i miseri e umilianti atti che nessun ritegno, nessun pudore e nessuna buona educazione lo possono rendere ormai più capace di reprimere o nascondere” (67); e il gesto di cura dell’ospite, di tenergli le gambe sollevate sulle spalle come nel racconto *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, anticipa il passaggio di Paolo *Da possessore a posseduto* (80), titolo del capitolo in cui si consuma il loro rapporto.

Tutti gli atti sessuali di *Teorema* sono, in effetti, atti di sottomissione masochista, incarnazione di quel sincretismo tra il sessuale e il sacro tematizzato esplicitamente dalla citazione dal *Libro di Geremia* in chiusura del romanzo: “Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato [anche nel senso fisico] e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me...” (204; parentesi nel testo). Il teorema pasoliniano si risolve quindi nella celebrazione non tanto del godimento sessuale, bensì di quella “più radicale disintegrazione e umiliazione del sé” che vent’anni dopo Leo Bersani identifica con l’anti-soggettività queer. Odetta che cade in uno stato catatonico; Lucia che, dopo aver sperimentato il *cruising*, si perde in una chiesa; Pietro che realizza la propria vocazione d’artista (dopo una serie di auto-umiliazioni) dipingendo ad occhi chiusi; Emilia che si fa tumulare viva in un cantiere; Paolo che, dopo essersi spogliato di tutto, grida nudo nel deserto; sono tutte figurazioni di questo annichimento del sé in cui il sessuale “travolg[e] la logica dell’edonismo e dell’utilitarismo: sia perché il soggetto sessuale non è sovrano di se stesso, sia perché qualcosa in lei/lui contraddice il principio di piacere” (Bersani, 2018, p. 116), svelando una radicalità rivoluzionaria nella propria pulsione di morte.

Naturalmente dare valenza politica a questa posizione comporta un rischio: “se il queer sceglierà di occupare stabilmente la posizione della pulsione di morte, rischierà di diventare semplicemente ciò che una società conservatrice si aspetta che esso sia: il doppio osceno dell’eterosessualità, quello scarto che ne conferma lo statuto normativo” (Bersani, 2018, p. 116). È un’aporia che *Teorema* non intende risolvere; proprio perché quella di Pasolini resta una teoria opaca, il cui obiettivo non è proporre un programma politico, ma puntare alle trappole ideologiche di questo programma; e in questo senso è profondamente inattuale, perché come non si allineava ai movimenti di liberazione del ’68, così lavora in maniera obliqua rispetto alle battaglie politiche di oggi. La fertilità di questo continuo disallineamento emerge chiaramente dalla ricezione queer dell’*opus* pasoliniano all’interno dell’ampia compagine dell’arte contemporanea, in particolar modo se transcodificata nei media digitali, come accade

ad esempio in Elisabetta Benassi, Francesco Vezzoli, o Ruedinger Glaz⁹. L'opera di Ming Wong si inserisce in questo panorama aggiungendovi però la propria cifra idiosincratice, già emersa in altri lavori dell'artista: l'ironia camp, che si traduce in una esplicita 'messa in scena' dei tipi pasoliniani¹⁰. L'estetica di Ming, infatti, intreccia il citazionismo quasi filologico, con la ripresa maniacale di inquadrature e dialoghi, e lo scarto straniante e dissacrante che si incarna principalmente in due elementi apparentemente svincolati l'uno dall'altro, ma che rappresentano in effetti un unico movimento di decentramento.

Il primo è la presenza ossessiva del volto e del corpo dell'artista, che trucco, parrucche e costumi non pretendono di nascondere – e che diventa particolarmente significativa in inquadrature cruciali come quella che vede solo gli occhi di Emilia emergere dalla terra in cui si è fatta seppellire, che non può che richiamare, ma anche evidentemente rimarcare la differenza, tra lo sguardo di Ming e quello iconico di Laura Betti. L'altra è la nuova ambientazione nella Napoli contemporanea (l'opera è una commissione per il Campania Teatro Festival), rappresentata non solo da panorami oleografici come l'immane Vesuvio, che presiede la scena della seduzione di Lucia, ma anche da uno sguardo esplicito sulle periferie: così Lucia fa *cruising* non nelle brumose campagne lombarde ma nei pressi dell'ex Stabilimento Birra Peroni, edificio di archeologia industriale ora oggetto di riqualificazione (e una delle location del festival), ed Emilia levita sul complesso architettonico delle Vele di Scampia. Queste due scelte ricollocano *Teorema* da una Milano in pieno boom economico ad una Napoli postindustriale¹¹: questo però non diluisce, ma anzi rafforza e transcodifica nel presente il principio secondo cui l'apocalisse queer mina le basi della soggettività egemonica, eteronormativa e capitalista. *Devo partire. Domani* rimarca, nella complessità delle scelte estetiche dei video e anche dei diversi allestimenti, il tema centrale della dissoluzione dei soggetti della narrazione: nell'allestimento pensato per il Museum of Contemporary Art di Tokyo, cinque fotografie esposte sulla stessa parete espongono contemporaneamente le scene di sottomissione, all'ospite ma anche, inevitabilmente, all'occhio di chi guarda: una scelta che enfatizza non solo la contemporaneità, ma anche la risonanza dei personaggi che si riecheggiano l'un l'altra nei volti (che è poi sempre lo stesso, quello dell'artista), nonché nella gestualità e nelle inquadrature, con un contrappunto di primi e secondi piani ripreso filologicamente dalla fonte pasoliniana.

Ci sono in particolare due linee narrative, quella di Odetta e di Lucia, dove la transcodificazione di Ming assume la forma di un'interrogazione del presente a partire dalle coordinate idiosincratice del queer pasoliniano. L'artista ambienta la scena di *Teorema* in cui Odetta, dopo la partenza dell'ospite, ne osserva le fotografie tracciandone la figura con il dito (soffermandosi insistentemente sul grembo) nel Museo Archeologico di Napoli; il corpo dell'ospite, bidimensionale e ridimensionato dal formato fotografico è sostituito da quello, tridimensionale e a grandezza maggiore del naturale, dell'Ercole Farnese. Odetta però non è sola; è accompagnata da una donna trans, figurazione moderna delle nuove soggettività nate

⁹ Per una panoramica su queste opere cfr. Fusillo (2022, pp. 11-12). L'opera fotografica di Glaz, *Reflecting Pasolini* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 8 luglio-4 settembre 2022) è un'ulteriore rielaborazione della performance *Embodying Pasolini*, a cura di Olivier Saillard e Tilda Swinton.

¹⁰ Questa cifra si ritrova in altre opere di Ming Wong basate sulla rimediazione di film tra cui *Imitation of Life* (1959) di Douglas Sirk (*Life of Imitation*, 2009, menzione speciale alla Biennale di Venezia), *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti (*Life and Death in Venice*, 2010), e *In the Mood for Love* (2000) di Wong Kar-Wai (*In Love for the Mood*, 2009).

¹¹ Anche se è una questione troppo complessa da affrontare qui, va notato che l'installazione di Ming tocca anche la questione della differenza razziale; questione che può sembrare estranea all'opera pasoliniana, ma solo se si ignora la dicotomia campagna/città (rappresentata dalla figura di Emilia) e la caratterizzazione del personaggio di Angiolino, entrambe risonanti delle gerarchie interne di un'Italia ancora alle prese con la questione meridionale.

dai movimenti di rivendicazione LGBT+, ma anche antica nell'incarnare la tradizione napoletana dei femminielli. La mano stretta in un pugno (124), che rappresenta la frattura irreparabile della soggettività di Odetta, qui invece si intreccia a quella di questa figura del margine che la porta via, dopo essere passate attraverso un'altra sala del museo che ospita la statua di Dioniso ed Eros; non verso l'ospedale psichiatrico, da cui l'Odetta pasoliniana sembra non essere destinata ad uscire, ma in un altrove ignoto, fuori dalla pellicola.

La fine della parabola di Lucia, invece, non la vede entrare in una chiesa, bensì in un cinema; una sala vuota, dove scorrono i titoli di testa di *Teorema*. In un'opera profondamente intessuta di metatestualità¹², questa chiusura sembra ironizzare sulla glorificazione dell'eredità pasoliniana; ma tematizza anche lo sguardo del pubblico di Pasolini e dell'installazione stessa, identificandolo con quello di Lucia. Il pubblico, che altrove (come davanti ai cinque fotogrammi esposti a Tokyo) viene collocato nella posizione dello sguardo assoggettante, si ritrova qui invece ad occupare lo spazio di Lucia come posizione masochistica di godimento nella disintegrazione del sé; come Lucia è attratta dal Cristo che la confronta nella chiesetta abbandonata, anche noi siamo invitati a lasciare il nostro corpo "lì, vicino alla porta, come una spoglia ritornata alla sua vecchia vita" (72). Questa scelta opera l'ultimo degli spostamenti decentranti di *Devo partire. Domani*, quello della nostra posizione: come lettrici e spettatrici, lettori e spettatori di Pasolini, di (anti)soggetti queer, disintegrati e umiliati nelle certezze delle nostre posizioni identitarie e battaglie politiche dall'incontro con il testo/corpo pasoliniano: un incontro che resta dirompente e mai risolutivo anche oggi.

Riferimenti bibliografici:

- Annovi, G.M. (2017). *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*. New York: Columbia University Press.
- (2021). Corpi queer: omosessualità, politica ed effeminatezza secondo Pasolini. *Whatever*, 4, 103-124
- Bernini, L. ([2013] 2018). *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*. Pisa: ETS.
- Bersani L. (2010). Is the Rectum a Grave?. In Id., *Is the Rectum a Grave? And Other Essays* (pp. 3-30). Chicago: University of Chicago Press.
- Brusa, F., Bernini, L., & Gainsforth, E.C. (curr.) (2022) *The Queer Nation Manifesto*. Sesto San Giovanni: Asterisco.
- Butler, J. (2013). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Roma-Bari: Laterza.
- (2014). *Fare e disfare il genere*. Milano: Mimesis.
- Dall'Orto, G. (1987). Contro Pasolini. In S. Casi (cur.), *Cupo d'amore. L'omosessualità nell'opera di Pasolini* (pp. 68–87). Bologna: Centro di documentazione il Cassero.
- Eribon, D. (2004). *Insult and the Making of the Gay Self*. Durham-Londra: Duke University Press.
- Fusillo, M. (2006) *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- (2015). Spettri di Pasolini... (su *Teorema*). *Arabeschi*, 6. Disponibile da <http://www.arabeschi.it/1-in-forma-di--immagine-13-spettri/>
- (2022) *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Carocci: Roma (2^a ed.).
- Koestenbaum, W. (2011). *Humiliation*. New York: Picador.
- Levi, C. ([1979] 2019) *New kamasutra. Didattica sadomasochistica*. Sesto San Giovanni: Asterisco.

¹² Ad esempio, Lucia viene mostrata a leggere il romanzo nella scena in cui, nel film di Pasolini, legge *L'anello di Re Salomone* di Konrad Lorenz.

- Mieli, M. ([1977] 2017). *Elementi di critica omosessuale*. Milano: Feltrinelli.
- Pasolini, P.P. (1968). *Teorema*. Milano: Garzanti.
- Rigoletto, S. (2014). *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict, and Male Crisis in the 1970s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sedgwick, E.K. (2012). Queer e ora! In E.A.G. Arfino & C. Lo Iacono (cur.), *Canone inverso. Antologia di teoria queer* (pp. 157-174). Pisa: ETS.
- Viano, M. (1993). *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.
- Young, D. (2021). *Teorema's Death Drive*. In R. Gregg & A. Villarejo (cur.), *The Oxford Handbook of Queer Cinema* (pp. 327-358). Oxford: Oxford University Press.