

## IL *CAMP*: TRAVESTIMENTO E IDENTITÀ

Giulia Colaizzi  
Universitat de València

In “Uscendo dal cinema” Roland Barthes (1975/1984) afferma e rivendica il piacere sonnolento e diffuso che prova, come spettatore, nell’atto indicato dal titolo del testo: l’uscita dalla sala cinematografica implica il riconoscimento di uno stato ipnotico, di rilassamento e leggerezza, che pervade il corpo e gli fa sentire “il più antico dei piaceri: quello di guarire” (355). Nel “nero urbano” della sala, che unisce i corpi e fa tacere il mondo -ed ha, per questo, “il colore di un erotismo diffuso” (356)- lo spettatore vive l’oziosità e la disponibilità del corpo, si espone al “lavorio invisibile degli affetti possibili” (356); nel “bozzolo” cinematografico, dove il soggetto spettatoriale si scopre oggetto di fascinazione, dove l’immagine seduce (*se duce*, potremmo dire, attrae e conduce irrimediabilmente nel gioco della rappresentazione, alla scoperta di mondi possibili), si vive la “libertà del corpo”, l’illusione della prossimità, lo scollamento tra il simbolico e l’immaginario, e il reale allenta finalmente la sua morsa. Il baco può immaginare di essere, o diventare, un giorno, farfalla.

Il testo di Barthes ci propone una nozione di cinema come tecnologia dell’immaginario nella doppia accezione della parola “immaginario”: la prima appartiene a una tradizione che culmina con Edgar Morin (1956), e intende l’immaginario come punto d’incontro tra immagine e immaginazione (si pensi anche alla pratica filmica e alla riflessione dei surrealisti, o al lavoro critico di Ado Kirou, 1953); la seconda, d’impronta più strettamente psicoanalitica, vede nella imbricazione e nel dissidio costante tra dimensione simbolica e immaginaria la base e il motore della soggettività umana, e il soggetto come, inevitabilmente, altro da sé, perché sempre articolato dentro e grazie al linguaggio e alla rappresentazione. In questo senso, Christian Metz (1977) propone una nozione di cinema *tout court* come “significante immaginario”: come un meccanismo o un sistema di ingranaggi che produce sensi, non significati, perché per funzionare ha bisogno di due elementi costitutivi: la “macchina esterna” -il cinema come industria- e il suo omologo interno, la “macchina mentale” -la competenza di lettura, la “psicologia”, dice Metz- dello spettatore.

Lungi dall’identificare il cinema come semplice “fabbrica di sogni” o dal ridurlo alla dialettica immaginario/simbolico dell’apparato psichico umano, la riflessione barthesiana sul cinema non perde di vista la svolta testuale realizzata in *S/Z* (1970). Se, come lì si affermava, la valutazione di un testo implica cercare lo “scrivibile”, ciò che viene (ed è sempre, necessariamente) ri-scritto nella relazione di lettura, per disegnare “lo spazio stereografico di una scrittura” (19) e mettere in discussione l’effetto di verità di ogni atto discorsivo, per aprire il testo, costellarlo, scoprirlo -e scoprirsi- plurale, è possibile intendere la fruizione filmica come esperienza che sfugge tanto all’illusione della cura, quanto alla fantasia escapistica e all’ “ipnosi del verosimile” (1975/1984: 358): è possibile se si va al cinema

lasciandosi affascinare *due volte*, dall'immagine e dai suoi contorni, come se [si avessero] due corpi allo stesso tempo: un corpo narcisistico che guarda [...] e un corpo perverso, pronto a feticizzare non l'immagine, ma per l'appunto ciò che la eccede: la grana del suono, la sala, il nero, la massa oscura degli altri corpi, i raggi della luce, l'entrata, l'uscita. (359)

Se, insomma, lo spettatore è disposto a mettersi in discussione come totalità e identità, a prendere le distanze dal "soggetto trascendentale" (Baudry, 1970), incorporeo e onniscente, previsto e riprodotto dal discorso filmico istituzionale; se, innanzi tutto, è disposto a viversi come corpo, un corpo non assorbito dall'immagine né dalla propria interiorità, ma aperto alla situazione concreta della ricezione, a tutto ciò che costituisce il cinema come pratica concreta in uno spazio/tempo specifico, un corpo che, in definitiva, non è nemmeno un corpo: è un corpo doppio, dialogico potremmo dire, che si lascia attrarre dal fascino della rappresentazione, dallo splendore del verosimile, dall'apparentemente reale, ma che, allo stesso tempo, ne esplora margini e confini. La fruizione filmica, come pratica, non è uno stato, ma un movimento, una relazione e una situazione; implica entrare e uscire, un passaggio e un'azione, un corpo in transito. Questo corpo doppio, aperto, non si propone di resistere alla fascinazione o alla rappresentazione (non va "armat[o] del discorso della contro-ideologia"): si lascia attraversare dal discorso. Sa che non c'è un "grado zero" del linguaggio, che non c'è, per dirlo con Althusser (1976), un "al di fuori" dell'ideologia, della rappresentazione (potrebbe mai una contro-ideologia essere non ideologica?).

Paradossalmente, sembra indicare Barthes, non è la negazione dell'artificio, ma la sua magnificazione, non il tentativo di sottrarsi al processo di fascinazione e di feticizzazione, ma il raddoppiamento, anzi, la proliferazione, di tale processo, ciò che può mettere in discussione la trappola analogica della rappresentazione e il meccanismo di *reconnaissance/méconnaissance* legato all'io e all'immaginario. Nella magnificazione dell'artificio, nel raddoppiamento e nell'eccesso, si crea un effetto di eco che distorce e sfigura ciò che si dovrebbe soltanto ripetere, ri-presentare: l'immagine si rivela non come semplicemente copia o riflesso, ma come costruzione, artefatto; la rappresentazione, come testo, mostra, come aveva indicato Kristeva (1969), il suo carattere di "tessuto" (*fabric*, tessuto in inglese, è collegato a *fabricate*, costruire, manifatturare). L'eccesso -inteso come eccesso d'artificio, come proliferazione di sguardi e letture, e come attenzione tanto alla globalità del processo di produzione del senso quanto al dettaglio- rende visibili i fili che tessono la rappresentazione e che le danno una forma coerente, credibile, e una consistenza "immaginaria" (nelle varie accezioni possibili della parola).

La riflessione barthesiana sull'immagine e la fruizione del testo filmico è specialmente importante per comprendere due fenomeni recenti: il ravvivarsi del dibattito intorno al "camp", specialmente nel mondo anglosassone (dibattito accompagnato da una crescente visibilità e popolarizzazione del "drag"), e la presenza nel mercato di un numero di film che tematizzano tanto la relazione del corpo con l'immagine, quanto lo stile (che potremmo definire "camp") della sua presentazione nel mondo. Inteso spesso come una versione nuova (sostanziosa, snob, intellettualizzata o postmoderna) del *kitsch* o dello *schlock*, e legato, nell'uso recente, alla realtà urbana delle comunità gay, il *camp* ci rimanda anche nella sua derivazione etimologica (il francese *camper*, come in "camper un portrait", e "se camper", posare) all'immagine, al corpo e la sua rappresentazione. L'etimologia del termine evoca, inoltre, non solo l'idea di un corpo in un contesto spaziale -una pratica, militare o ludica, una situazione di fissazione/scrittura- e in una economia di sguardi (il ritratto), ma anche l'idea della copia, dell'artificio e della ripetibilità (la posa).

Per comprendere cosa il *camp* significa e sintomatizza bisogna chiarire innanzi tutto la sua relazione con il *drag*. Se è vero che entrambi i termini sono legati a quella che in

inglese prende il nome, piuttosto discutibile, di *gay subculture* (letteralmente, sottocultura gay) e sembrano ormai inestricabilmente connessi all'ambiguità sessuale, alla messa in discussione dell'opposizione binaria maschile/femminile, il *drag* si riferisce essenzialmente all'insieme di indumenti e accessori che definiscono e rendono leggibile un corpo e un ruolo sessuale quando sono indossati dall'altro sesso. Anche il *camp* può definire un "sistema sartoriale" (Newton, 1972: 101) e implicare travestimento; però è, allo stesso tempo, qualcosa di più ampio e meno definibile del *drag*, perchè non è solo una cosa o una persona

In "Note sul 'Camp'" (1967), un testo tanto ammirato quanto criticato, però fondamentale -anche perchè è uno dei primi tentativi di definizione e riflessione sull'argomento- Susan Sontag definisce il *camp* come una sensibilità, un gusto, una "concezione del mondo in termini di stile" caratterizzata dall'"amore per l'eccessivo, per l'eccentrico, per le cose-che-sono-come-non-sono" (374). In questo senso, le lampade Tiffany, gli abiti femminili degli anni venti, i vecchi film di Flash Gordon, Greta Garbo, Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Victor Mature, la retorica di De Gaulle (a volte) sono per Sontag esempi di *camp*. Nel sottolineare l'idea di stile ("il *camp* rappresenta la vittoria dello stile sul contenuto"), la riflessione di Sontag permette di intenderlo come una maniera di guardare il mondo, una relazione peculiare con le cose, le situazioni e i comportamenti che si dà quando si scopre in essi un "senso duplice", ambiguo, e che non ci lascia indifferenti: provoca il riso, o "una simpatia profonda rettificata da un senso di revulsione" (370). Il *camp* connota dunque un luogo di tensioni e perturbazioni, di incontro/scontro, provoca una sorta di partecipazione distante, o una distanza appassionata, implica comprendere "gli esseri come interpreti di un ruolo; è l'estensione estrema ... della metafora della vita come teatro" (375), rappresenta la "differenza tra la cosa in quanto significa qualcosa, qualunque cosa, e la cosa come puro artificio" (377).

Un oggetto è *camp* perchè, in qualche maniera, si riferisce a se stesso in termini di alterità, ci trasmette un senso di trasformazione (come l'Art Nouveau, "il più compiuto degli stili *camp*"), trascende, e ci fa trascendere, la 'coseità' della cosa (anche se solo come dis/misura; ma cos'è la dismisura, se non superare i limiti del prevedibile, dello stabilito, dello scontato?). Nel *camp* la realtà è presente come segno, come puro significante, un significante preso nel vortice della ri-significazione e della ri-contestualizzazione: il *camp* attualizza oggetti di epoche passate per mostrare quanto il "supplemento di significazione" (Barthes, 1985) sia capace di eccedere la funzione di un oggetto, qualunque oggetto utilitaristico, trasformandolo; guarda al passato per evocarlo nel presente e, così, sfigurarlo, dargli un altro senso. Per questo Sontag afferma che "il *camp* vede ogni cosa tra virgolette" (375), ed è per questo che gli esempi citati si riferiscono soprattutto a vecchie mode, a icone ormai "demodés": il *camp* è una pratica della citazione, dell'incontro/scontro che perverte e denaturalizza il senso conosciuto, scontato, dell'immagine o dell'oggetto evocato o ripresentato e ci spinge a dire "è bello perché è orribile" (393). Ci mette di fronte all'evidenza della totale perdita dell'aura dell'oggetto artistico nella nostra epoca, è la prova di quanto l'arte moderna sia effettivamente "sfuggita al regno della *bella apparenza*" (Benjamin, 1966), e dell'impossibilità radicale di applicare i concetti di originalità e autenticità alla produzione artistica contemporanea -per la stessa ragione Gillo Dorfles (1970) sostiene che il *camp* non produce che "pessimi oggetti pseudoartistici". Il *camp* ri-definisce il concetto di bellezza e di oggetto artistico e, nell'offerirci una versione "buffonesca" (Sontag: 378) della realtà, permette di recuperare il senso del piacere in un mondo marcato dalle leggi del mercato e del consumo. Andrew Ross (1989) parla di un "effetto *camp*" come ciò che è prodotto quando un artefatto culturale (un genere, una moda, uno stereotipo), proprio di un momento di produzione anteriore, perde il potere di saturare il senso ed è messo in circolazione nel presente secondo nuovi codici del gusto, e sottolinea l'inutilità di elaborare

liste o cataloghi di testi o oggetti *camp* ("anche se tali liste esclusive esistono per certi gruppi che 'usano' il *camp*"): come dialogo tra presente e passato, vecchi e nuovi modi di produzione, il *camp* è attualizzazione incessante, ri-scrittura, una modalità del passato nel presente che ne sospende il senso e gli fa dire cose diverse. Possiamo capire quindi perché per Esther Newton (1972) il *camp* è una "filosofia della trasformazione e dell'incongruenza" che mette in discussione la nozione stessa di normalità, e per David Bergman (1993) denota la natura "strategica", provvisoria di ogni identità, l'esigenza di una sua costante e incessante ri-definizione. Tanto per Newman come per Bergman, in definitiva, il *camp* deve essere considerato come un elemento cruciale nella politica testuale e sessuale della società contemporanea.

Ciò che rende il *camp* specialmente interessante, infatti (ciò che, secondo Andrew Ross, ne fece un fattore determinante nella rottura dello stile e della legittimità dell'intellettuale *liberal* nel Nord America del dopo-Stonewall) è la maniera in cui, come *drag*, è anche un linguaggio del corpo, un suo stile, un modo di vestirlo, atteggiarlo e presentarlo. Nella teatralità e artificialità propria del *camp*, il vestito si carica di ironia e si trasforma in costume, il corpo diventa un luogo di tensioni, presenta un eccesso di senso; convertito in una superficie di scrittura, si presenta come una realtà doppia, un corpo che gioca con le categorie maschile/femminile, dentro/fuori, sotto/sopra, avanti/dietro, percezione soggettiva/definizione sociale della materialità corporea. Il *drag* presenta l'immagine ambivalente del corpo grottesco del carnevale baktiniano come iscrizione e co-presenza di opposti (vid. Bergman, 1993; Calefato, 1996), come sfida tanto al corpo chiuso, monologico della modernità, quanto al principio di non-contraddizione che fonda il pensiero occidentale. Carnevalizza il corpo (il termine inglese indica tanto "travestimento" quanto "festa"), mette in discussione la coerenza dei codici vestimentari che ci inducono a pensare che 'apparire' è uguale ad 'essere', vedere uguale a sapere, che il 'fuori' del corpo (la sua anatomia, la biologia) corrisponde a tratti psicologici essenziali, definitivi e universali.

Per Judith Butler (1990) il *drag* è l'epitome del carattere intrinsecamente performativo dell'identità sessuale, e può permetterci di leggere, e magari anche creare fessure, nella "politica dell'identità" che fonda e sostiene la metafisica occidentale. Invertendo l'opinione tradizionale che considera che atti, gesti e il desiderio sono il prodotto e l'espressione di un nucleo o una sostanza interna, una identità stabile, Butler sostiene che, in realtà, è la ripetizione nel tempo di atti e gesti, segni corporali e elementi discorsivi ciò che crea l'illusione di tale sostanza o essenza che si suppone come semplicemente contenuta dal corpo. L'opposizione binaria femminile/maschile, l'identità sessuale, è un passo ulteriore di questo processo, che fa sì che la differenza tra uomo e donna sia iscritta sulla superficie del corpo come un gioco di assenze significative "che suggeriscono il principio organizzativo dell'identità come causa, senza mai rivelarlo" (136). L'ontologia del genere sessuale non sarebbe, in definitiva, che questo processo di ripetizione/costruzione/proiezione: una produzione discorsiva e immaginaria, fantasmatica, nella quale, però, è in gioco qualcosa di assolutamente cruciale: l'eterosessualità compulsiva, la possibilità di riproduzione (sociale, ideologica e materiale) del sistema. Nel *drag* (così come nel *cross-dressing*) entrano in relazione tre fattori: il sesso biologico, l'identità sessuale [*gender identity*], e l'imitazione/parodia dell'identità sessuale [*gender performance*]. La mancata corrispondenza tra sesso biologico e identità sessuale della persona *in drag*, crea una tensione fra i tre vertici di questo triangolo (che è ciò che provoca il sorriso o la risata), tensione che de-naturalizza l'equivalenza 'normale' tra sesso biologico e identità sessuale, perché fa sì che quest'ultima possa essere vista come *performance*, come anch'essa una forma di mimesi, una "stilizzazione del corpo". L'imitazione suggerisce e

essa stessa un'imitazione senza origine" (Butler, 1990: 138); non è una natura o una stato, ma una forma di intelligibilità che significa il corpo, lo dice, lo rende leggibile e disponibile all'intercambio socio-discorsivo.

È questo il processo descritto in *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg attraverso la drammatica storia d'amore tra il francese René Gallimard (Jeremy Irons) e il cantante Song Liling (John Lone), eccezionale interprete di Madame Butterfly per il teatro dell'opera di Pechino. Incapace di vedere la differenza tra rappresentazione e realtà nel travestimento di Liling fuori dallo spazio teatrale, Gallimard crede all'apparenza, crede che sotto l'abito e l'atteggiamento femminile di Liling si nasconda un corpo di donna, che questi sia la sua Butterfly (una fantasia imperialista, l'aveva avvisato il cantante), che il corpo dell'amante abbia partorito un figlio suo. È solo durante il processo per spionaggio che Gallimard (che aveva passato, attraverso Liling, informazioni al governo cinese per poter recuperare il loro figlio) scopre di essere stato utilizzato da una donna che in realtà è un uomo. Nel furgone della polizia che li porta in prigione, quando Liling si spoglia per mostrare a Gallimard la realtà del suo corpo, con la speranza di essere accettato per quello che è al di là di maschere e interpretazioni ("Io sono la tua Butterfly, sotto gli abiti, al di là di tutto, c'ero sempre io, René; dimmi che ancora mi ami") Gallimard si ritrae, sconvolto, dichiarando la fine dell'illusione che lo aveva animato e trasformato, e in nome della quale si era giocato famiglia, carriera e prestigio sociale ("Quello che ho amato era un'illusione, una magnifica illusione che ormai si è dissolta ... Sono un uomo che ha amato una donna creata da un uomo. Qualsiasi altra cosa non ha senso, non è niente"). L'evidenza della non coincidenza tra sesso biologico e identità sessuale nel corpo dell'altro fa sì che Gallimard veda ora nel corpo amato fino a quel momento qualcosa di abietto, dimostrando così che quel corpo non era stato amato solo come corpo, come pura materialità e sensorialità, ma come qualcosa di già connotato: come l'immagine/proiezione fantasmatica dell'"altro" (un altro sessuale, ma anche razziale e coloniale). L'oggetto di desiderio non era solo un oggetto, dunque, ma una rappresentazione, un ideale, una costruzione immaginaria che dimostra lo scollamento e l'abisso tra realtà e credenza, tra le dimensioni del reale, del simbolico e dell'immaginario, tra realtà e rappresentazione.

L'inganno nell'altro e dell'altro (dell'Altro, in realtà, perché durante tutto il racconto Liling è sempre visto in una relazione di dipendenza da un potere socio-politico e ideologico che può utilizzarlo e disporre di lui per i propri fini) sposta la domanda dal 'fuori' al 'dentro', dall'oggetto al soggetto del desiderio, dall'altro all'io; spinge il protagonista a interrogarsi sulla propria identità, sulla consistenza, stabilità e congruenza del suo io, sul carattere sostanziale della propria soggettività storica e individuale, sulla propria incapacità di resistere all'idealizzazione dell'altro. La risposta è verbale, visuale e teatrale insieme: nella sequenza finale del film, Gallimard si trucca e si traveste da Butterfly, mostra e afferma pubblicamente la propria identificazione con l'altro, la scoperta dell'altro in sé come condizione intrinseca dell'identità (del "je est un autre", diremmo con Rimbaud): "mi chiamo René Gallimard, conosciuto anche come Madame Butterfly". Nello spazio teatrale allestito in prigione, tra le risa e il vociferare degli altri carcerati, Gallimard mette in scena la propria incongruenza, la tensione e apparente opposizione tra l'io sociale, l'identità nominata e costruita in una struttura normativa, e lo spazio che tale struttura configura come "altro". "Butterfly" è almeno tanto vero, o falso, quanto "Gallimard", una delle configurazioni possibili, intrinsecamente contingenti, della (falsa, illusoria) sostanzializzazione del soggetto in un corpo sessuato. Allo stesso modo, l'indeterminatezza e l'ambivalenza della *M.* nel titolo del film sembrano indicare che ciò che il significante "Butterfly" rappresenta è una posizione nel linguaggio, e che l'opposizione binaria maschile/femminile non indica una differenza essenziale o una proprietà dei corpi, ma un

posizionamento legato a fattori storico-sociali e ideologici, aperto a riconfigurazioni e ri-contestualizzazioni. Indica che, in definitiva, l'identità, sessuale e non, è un mascheramento, un travestimento, la cui unica consistenza sta nella quantità delle rappresentazioni e ripetizioni inconsapevoli che riesce a produrre e a far proliferare (il *passing*, cioè, il passare o farsi passare per qualcosa o qualcuno, si rivela come costitutivo di qualunque forma d'identità, come capacità di raccontare e raccontarsi, vid. Camaiti Hostert, 1996).

Accettare che il genere è un effetto e non una causa o, come propone Teresa de Lauretis (1996) rileggendo Foucault, una tecnologia, -"... prodotto e ... processo di una serie di tecnologie sociali, di apparati tecno-sociali o bio-medici" (133)- vuol dire accettare che il corpo è, in sé, un enunciato, un atto discorsivo (vid. Colaizzi, 1995), un divenire indefinito -senza *télos*- in un sistema normativo. Il *drag* (però *M. Butterfly* ci ha mostrato che tutti siamo *in drag*, in qualche maniera), nella duplicità e indefinitezza del corpo, nella performance, nell'esibizione iperbolica dell'artificio, eccede l'*aut/aut* del sistema di sesso/genere, dimostra che l'apparenza è un'illusione e una costruzione, l'illusione di una sostanza, e che, allo stesso tempo, qualunque forma di apprensione è necessariamente una rappresentazione, passa per un sistema di codificazione previo a qualunque atto o esperienza individuale. La stessa *aesthesis* si dà, necessariamente, come processo semiotico e in un orizzonte di referenza (Colaizzi, 1997).

Questo non vuol dire fare del *drag*, o del *camp*, una pratica contestataria o sovversiva per definizione. Di fatto, la produzione cinematografica più o meno recente ci dimostra che i film che trattano esplicitamente il tema del travestimento o dell'identità sessuale propongono spesso versioni edulcorate e rassicuranti, se non omofobe, dei conflitti che scaturiscono dalla messa in discussione dell'*aut/aut* del sistema sesso/genere e dalla violazione dei codici "ufficiali" di scrittura/presentazione del corpo. D'altro canto, la critica femminista ha spesso preso posizioni piuttosto dure rispetto al *drag* (inviso tradizionalmente, non dimentichiamolo, a una parte della comunità *gay*, o considerato come una forma di *low-camp*, vid. Isherwood, 1956), argomentando -come fa bell hooks nel suo articolo sul film *Paris is burning* (Livingston, 1991)- che l'effetto comico-grottesco della performance si basa sugli stereotipi più triti e misogini della femminilità, e li riconferma. Il *camp* di Mae West è stato visto così come semplice rappresentazione della donna fallica che non fa altro che rappresentare e riproporre la centralità e desiderabilità del maschile nella nostra società.

Ma il successo di film come *Il viziato* (Eduardo Molinaro, 1978), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982), o più recentemente *Priscilla, la regina del deserto* (Stephan Elliot, 1994) e *A Wong Foo, grazie di tutto! Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995) oltre a essere segno dell'indiscutibile capacità di adattamento e fagocitazione dell'industria culturale, possono anche essere visti come il sintomo di movimenti, cambiamenti e tensioni nel tessuto dell'immaginario sociale che l'industria culturale non può fare a meno di leggere, tradurre a suo modo, e riproporre come consumo. Sarebbero, in altri termini, luoghi dove si negozia l'incontro/scontro tra ideologia ufficiale e ideologie in formazione, necessità di controllo dell'immaginario e nuove domande sociali e forme di soggettività.

Il caso di *Priscilla, la regina del deserto* sembra abbastanza significativo in questo senso. Prodotto in Australia, e con la presenza (già in sé una citazione) di Terence Stamp nelle vesti di Bernadette, un transessuale in viaggio con due amici *drag queens* nel deserto australiano, il film è diventato oggetto di culto nelle sale cinematografiche statunitensi, mostrato in sessioni notturne, per mesi e ininterrottamente, a un pubblico per il quale la visione ripetuta del film è ormai un rito. Quello che si afferma in questo rito è il desiderio di visibilità della comunità *gay* (relegata a quello che Vito Russo aveva chiamato

"l'armadio di celluloidi"), la necessità di auto-rappresentazione e legittimazione di gruppi sociali che sfidano la politica identitaria dell'ideologia ufficiale. Passato, dunque, dai margini del *mainstream*, a una presenza più consistente nei circuiti ufficiali, il film sembra ripetere, anche se in scala minore, almeno per il momento, il destino di quello è ormai un classico del *camp* e del travestimento, *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), originariamente un testo teatrale sperimentale rappresentato in un piccolo teatro londinese, che l'entusiastica e peculiare accoglienza del pubblico ha effettivamente convertito nel primo film "interattivo" della storia del cinema: gli spettatori vanno al cinema vestiti da dottor Frank'n Furter, il "dolce travestito dalla Transylvania Transessuale", *Rocky Horror*, *Magenta* o *Columbia*, portano con sé riso, ombrelli, ed acqua per simulare la pioggia, cantano in coro le ormai celeberrime canzoni di Richard O'Brien; da semplice spettacolo da guardare dal proprio posto a sedere individuale, il film è diventato una performance collettiva dalla quale è difficile non essere coinvolti. Nella ricezione del film di Sharman e di *Priscilla, la regina del deserto* (nel caso di questo film l'interazione degli spettatori, almeno fino ad ora, si è limitata alle canzoni che i tre protagonisti eseguono in *lip-synch* negli spettacoli di *drag*) lo spettatore è spinto a quell'attenzione doppia, o divisa, auspicata da Barthes (1975/1984): divisa tra l'immagine e i suoi contorni, il suono, la sala, gli altri corpi. Tale visione implica farsi coinvolgere come corpo, farsi toccare, "complic[are] una relazione mediante una situazione" (Barthes, 1975/1984: 359); implica anche fare del cinema non un fenomeno estetico, ma un evento sociale, e del film un testo, un modo di interpellanza, capace di dire il plurale del mondo.

La funzione preponderante che i vestiti/costumi hanno in *Priscilla* (al film è andato l'Oscar per i costumi di Lizzy Gardiner e Tim Chappel), l'effetto di sorpresa e l'eccesso di artificio che presentano nella loro spettacolarità, nel loro significare l'ambivalenza del corpo e della sua identità socio-sessuale, la sua dimensione buffonesca -si pensi alla sequenza iniziale, costituita dall'alternarsi di piani generali del palcoscenico dove Tick/Mitzi (Hugo Weaving) si esibisce con le spalle alla cinepresa, e piani medi di Tick visto di fronte: i primi ci fanno credere che i capelli lunghi e il vestito di *paillettes* denotano una donna che canta, i secondi ci rivelano l'artificio, con il trucco eccessivo, i muscoli di un uomo vestito da donna-, fanno sì che la storia passi in secondo piano, che si sospendano o congelino, anche se momentaneamente, il procedere del racconto e le relazioni logiche di causa-effetto che costituiscono il verosimile filmico -pensiamo alla godibilità dell'immagine di Adam/Felicia (Guy Pearce) che canta in *lip-synch* la *Traviata* seduto maestosamente sull'enorme scarpa trasparente dal tacco a spillo montata sull'autobus che attraversa l'Outback australiano, mentre parti del suo sontuoso vestito sventolano nel vento e nella solitudine del deserto. I rapidi *flash-backs* al passato dei tre protagonisti alludono a storie individuali senza spiegarle e renderle congruenti: quello che conta è il procedere di Priscilla, l'autobus malmesso che deve portarli ad Alice Spring per uno spettacolo di *drag* e di ritorno allo spazio urbano, e la piccola comunità che si costituisce nel viaggio nonostante conflitti e differenze (come l'omofobia esterna, o scoprire improvvisamente che Tick è sposato e con un figlio di cui pensa farsi carico, almeno durante un certo tempo).

Il successo sorprendente di film come *The Rocky Horror Picture Show* o *Priscilla* dimostra che la ricezione di un testo cinematografico non è totalmente spiegabile nei termini di un'astuta operazione commerciale garantita dalla presenza di *stars* di fascino e prestigio riconosciuto. Dimostra, invece, che un testo esiste realmente nel momento di lettura e nel tipo di coinvolgimento che, come oggetto di consumo, riesce ad attivare. La lettura, come ri-scrittura e attivazione di sensi possibili in pratiche e riti quotidiani, ci indica che il controllo dell'immaginario è una questione problematica, esposta a tensioni, spostamenti e ri-articolazioni, anche se parziali e provvisori. Il *camp* e il *drag* che questi

film propongono come forme di presentazione dell'oggetto-corpo al mondo, come modi di guardarlo e guardarsi, interpellano settori di pubblico che non si sentono rappresentati dal linguaggio ufficiale del corpo, e appuntano al potere intrinseco di ciò che è stato definito come "marginale" (o sub-culturale). Ci spingono inoltre, come spettatori, a una lettura/ri-lettura del nostro essere nel mondo e della nostra (a)normalità, ci mostrano la parzialità e l'ambivalenza di ogni processo definitorio. Allo stesso tempo, così come Barthes trovò in *Sarrasine*, e Sarrasine (e Barthes) in Zambinella, la figura della molteplicità di senso inscritta nell'apparente unità di un corpo (testuale e sessuale), ci indicano la possibilità di nuovi piaceri nella scoperta della non sostanzialità di significati, posizioni, rappresentazioni. Se è vero che "coloro che fanno a meno di rileggere si costringono a leggere dappertutto la stessa storia" (Barthes, 1970: 20), privarsi di un corpo (almeno) doppio, di uno sguardo obliquo, vicino/distante, ci preclude già in partenza la possibilità (magari anch'essa illusoria, fantasmatica, però vissuta spesso con una urgenza reale) di una riscrittura del mondo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Parigi: Seuil.  
 ----- (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Parigi:Seuil. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi, 1985.  
 ----- (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Parigi:Seuil. *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988.  
 ----- (1985). *L'aventure sémiologique*. Parigi: Seuil.  
 BAUDRY, Jean-Louis (1970). *Effets ideologique produits pour l'appareil de base*. Cinématique, 7-8.  
 BENJAMIN, Walter (1966). "L'opera d'arte nell' epoca della tecnica". In *L'opera d'arte nell' epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.  
 BERGMAN, David (1993). "Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric". In *Camp Ground. Style and Homosexuality* (a cura di D. Bergman). Amherst: University of Massachusetts Press.  
 BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.  
 ----- (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.  
 CALEFATO, Patrizia (1996). *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Genova: Costa & Nolan.  
 CAMAITI HOSTERT, A. (1996). *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze*. Roma: Castelvecchi.  
 COLAIZZI, Giulia (1996). "Il ciborghesco, o del grottesco tecnologico". In P. Calefato (a cura di), *Scritture/Visioni*. Bari: Edizioni dal Sud.  
 ----- (1997). "Género y tecnología(s). De la voz femenina a la estilización del cuerpo". In *Revista de Occidente*, n. 190. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.  
 DE LAURETIS, Teresa (1996). *Sui generi*. Milano: Feltrinelli.  
 DORFLES, Gillo (1970). *Le oscillazioni del gusto*. Torino: Einaudi.  
 hooks, bell (1991). "Is Paris Burning?", Z, Sister of the Yam column.  
 ISHERWOOD, Christopher (1956). *The World in the Evening*. New York: Avon.  
 KIROU, Ado (1953). *Le Surrealisme au cinema*. Parigi: Arcanes.  
 KRISTEVA, Julia (1969). *Semeiotike. recherches pour une sémanalyse*. Parigi: Seuil.  
 METZ, Christian. (1977). *Le Signifiant imaginaire*. Parigi: UGE. *Cinema e psicoanalisi*. Venezia: Marsilio, 1980.  
 MORIN, Edgar (1956). *Le Cinema ou l'homme imaginaire*. Parigi: Minuit. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982.  
 NEWTON, Esther (1972). *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press.  
 ROEN, P. (1994). *High Camp. Vol. I*. San Francisco: Layland.

- (1997). *High Camp Vol. II*. San Francisco: Layland.  
 ROSS, Andrew (1989). *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge.  
 SONTAG, Susan (1967). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell. *Contro l'interpretazione*. Milano: Mondadori, 1967; 1<sup>a</sup> ed. Oscar Mondadori 1998.  
 SUÁREZ, J. (1996). *Bike Boys, Drag Queens and Superstars*. Bloomington: Indiana University Press.