



<http://www.gendersexualityitaly.com>

**g/s/i** is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

**Title:** Contro il dominio del canone eterosessista. Una rilettura queer del personaggio di Turandot

**Journal Issue:** [gender/sexuality/italy, 2 \(2015\)](#)

**Author:** Marta Riccobono, Università degli Studi di Palermo

**Publication date:** July 2015

**Publication info:** gender/sexuality/italy, “Themed Section”

**Permalink:** <http://www.gendersexualityitaly.com/contro-il-dominio-del-canone-eterosessista/>

**Author Bio:** A graduate in Modern Philology and Italian Literature at the University of Palermo, Marta Riccobono is web editor in a study centre. Her interests range from the field of gender and queer studies to Italian travel literature. She is currently working on a research about the construction of Italian female national identity, related on the works written during the Risorgimento by some female poets from the South of Italy.

**Abstract:** This article proposes a re-reading of the literary character of Turandot through the perspective of *gender studies* and *queer theory*, with particular reference to the works of Judith Butler and Eve Sedgwick. The tragicomedy *Turandot*, brought to the stage by Carlo Gozzi in 1762, and the homonymous Puccinian melodrama, represented for the first time at the Scala in 1926, are dissected and examined so as to reveal the ideological superstructure that, as the direct descendant of a patriarchal and heterosexist logic, has influenced the character’s reception among audiences as much as the playwrights’ narrative elaborations to bring the character of Turandot into the realm of a “correct,” and therefore easily grasped, femininity. This analysis starts from the foundation that Turandot is the carrier of an unsettling femininity that openly challenges the canons of gender by refusing marriage and motherhood as social institutions that act coercively on female bodies to mark them as “Other” when compared to the realm of the masculine that dominates and defines them. In order to liberate this character from these strategies of subordination, this article attempts to re-narrate the story of Turandot by accepting its inherent “monstrosity,” an element that both Gozzi and Puccini have tried to suffocate through normative measures capable of transforming the *cruel princess* in a “woman who is truly woman.” This article posits that Turandot embodies a *queer* femininity that feeds on contaminations and that evades any univocal determination. Because of this trait, this article seeks to compare this character to the *cyborg* theorized by Donna Haraway so as to make her the protagonist of a political myth bent on breaking the stifling barriers of the heterosexist binary.

#### Copyright Information

**g/s/i** is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#)

## Contro il dominio del canone eterosessista. Una rilettura queer del personaggio di Turandot

MARTA RICCOBONO

Esistono, in letteratura, personaggi che più di altri sfuggono a qualsiasi lettura univoca; occorre allora accostarsi a loro in maniere inusitate affinché il loro messaggio venga adeguatamente compreso. Questo contributo si propone di rileggere il personaggio letterario di Turandot attraverso la lente delle teorie *queer*, per cercare di liberarlo dallo stigma di crudeltà che grava su di esso e lasciare che la carica sovversiva di cui è intrinsecamente dotato si dispieghi e scuota la coscienza del lettore moderno. Testi di riferimento saranno i saggi di Judith Butler e Eve Sedgwick, ai quali verranno affiancati i contributi di altre studiose come Monique Wittig e Donna Haraway.

La storia di una principessa che, orgogliosa del proprio acume, rifiuta di assoggettarsi al dominio maschile permette di avviare una riflessione sul bisogno di riconoscere legittimità alle identità di genere non normative, che mettono in crisi i canoni eterosessisti ancora imperanti nel mondo contemporaneo. Con il suo desiderio di autodeterminazione Turandot si presta ad essere letta come un'icona post-femminista, assimilabile per alcuni versi ai soggetti cyborg teorizzati da Haraway, la cui storia non può più essere raccontata nei modi che ci ha insegnato la tradizione.

### *Oltre il binarismo*

Nel 1762 il drammaturgo veneziano Carlo Gozzi porta in scena una tragicommedia intitolata *Turandot*, che ha come protagonista una principessa cinese bellissima e altrettanto colta che, consapevole del proprio acume, si rifiuta di prendere marito. Il padre imperatore non ha la forza di imporre alla figlia un pretendente scelto da lui e allora è la stessa Turandot a proporgli un patto: ogni principe che aspira alla sua mano dovrà prima risolvere tre indovinelli; se il pretendente supera la prova sposerà Turandot, se fallisce verrà decapitato. Da quel momento in poi è un massacro di giovani principi, ma Turandot rimane ferma nel suo proposito. Ad un certo punto però arriva Calaf, principe dei Tartari in esilio, che risolve gli indovinelli e riesce in un certo senso a domare Turandot, la quale però lotterà fino alla fine per cercare di difendere la propria indipendenza. Il matrimonio conclusivo sancisce il ritorno all'ordine, la fine dei massacri, la salvezza del regno, la ritrovata umiltà della principessa. Tutti vivono felici e contenti. O quasi.

Gozzi organizza la materia narrativa in modo da condurre la protagonista verso l'assoggettamento finale quando, messe da parte le pretese di ordine intellettualistico, Turandot accetterà di buon grado di sposare Calaf dichiarando con ritrovata modestia: "Sappi questo gentil popolo de' maschi, / ch'io gli amo tutti. Al pentimento mio, / deh, qualche segno di perdon si faccia."<sup>1</sup> Ted Emery ha notato che i finali normalizzanti costituiscono una prassi nel teatro gozziano: è come se l'autore, fervente anti-illuminista, cercasse di appagare per mezzo delle sue opere un desiderio di ordine che doveva sembrargli irrealizzabile nella vita reale. In questo senso le tragicommedie rappresentano il porto sicuro in cui Gozzi e il suo pubblico trovavano momentaneo rifugio dall'imperante schizofrenia dei tempi moderni. Gozzi sembrava terrorizzato dall'idea che le donne, dismessi i panni di mogli madri e massaie, invase da una qualche filosofia libertaria e sovversiva si trasformassero in un'orda di Baccanti che andava per le strade reclamando a gran voce la libertà. Scrive nelle *Memorie Inutili*, riferendosi alla Venezia del suo tempo: "e le femmine sbucarono tosto da' loro alberghi sfrenate come le antiche Baccanti, e gridando, libertà libertà,

---

<sup>1</sup> Carlo Gozzi, *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica in cinque atti* (Milano: Garzanti, 2008), 214.

imbrogliarono tutte le strade, scordarono figli, figlie, servi, lavori ed economia, [...]”<sup>2</sup> Nella *Turandot* Gozzi ricrea questo scenario, in cui compaiono un regno in pericolo, un imperatore debole tiranneggiato dalla figlia e una principessa che tutti chiamano crudele e che mal si adatta ai ruoli nei quali vorrebbero costringerla le norme sociali e le leggi dello Stato.

La crudeltà di Turandot viene ripetutamente messa in rilievo da quasi tutti i personaggi della tragicommedia, che si riferiscono alla principessa come ad un mostro o ad una belva feroce: il precettore Barach dice di lei, “Turandot è una tigre, signor” e lo stesso Calaf, dopo essersi domandato “è possibile, che da natura uscita una tal donna sia, com’è Turandotte?,” esclama “Vadano tra i dimoni questi mostri, *abbominevol mostri di natura*, che umanità non han.”<sup>3</sup> Questi sono soltanto alcuni esempi che mostrano come nella tragicommedia gozziana il mezzo linguistico venga adoperato in maniera coercitiva per fare di Turandot una creatura disumana, una non-donna che nel momento in cui si sottrae all’obbligo del matrimonio muove un attacco diretto alle norme che regolano la società. Una femmina che, come Turandot, rifiuta di essere moglie e, di conseguenza, madre, è come se rifiutasse di farsi riconoscere come donna dalla società. Di lei si potrà dire che è un tamburo scordato, una vipera, una tigre o una cagna e, se mai la si chiama donna, essa potrà essere solo “terribil” o “altera”.<sup>4</sup> Eppure, nel momento in cui il drammaturgo le concede facoltà di parola Turandot si preoccupa di raccontare la propria versione dei fatti e di tentare un riequilibrio delle numerose narrazioni che circolano sul suo conto, trasformando così il linguaggio che l’ha oppressa in uno strumento di autodeterminazione. Dice infatti la principessa a Calaf:

TURANDOT

Al cielo è noto,  
che quelle voci, che crudel mi fanno,  
son menzognere. Abborrimento estremo  
ch’ho al sesso vostro, fa, ch’io mi difenda,  
com’io so, com’io posso, a viver lunge  
da un sesso, che aborrisco. Perché mai  
di quella libertà, di che disporre  
dovria poter ognun, dispor non posso?  
Chi vi conduce a far, ch’io sia crudele  
contro mia volontà? Se vaglion prieghi,  
io m’umilio a pregarvi.  
[...]  
Il ciel mi diè in favore  
acutezza e talento. Io cadrei morta, se nel divan con pubblica vergogna  
fossi vinta d’acume.<sup>5</sup>

Turandot dunque rigetta ogni accusa di crudeltà. L’“abborrimento estremo” che la principessa dichiara di provare nei confronti del sesso maschile sembra dipendere, più che da una particolare inclinazione del desiderio, dalla consapevolezza di possedere “acutezza e talento,” doti che ciascun uomo avrebbe tentato di soffocare pur di non risultarne sminuito. Ciò che la principessa rifiuta è in

<sup>2</sup> Carlo Gozzi, *Memorie Inutili* (Torino: UTET, 1923), 197.

<sup>3</sup> Gozzi, *Turandot*, 131-32. Corsivo mio.

<sup>4</sup> ““Un sono lugubre di tamburo scordato”” è quello che scandisce le esecuzioni dei pretendenti di Turandot; ““Terribil donna”” la chiama Barach nella prima scena dell’Atto I, mentre è chiamata “altera donna” nella seconda scena dell’Atto I da Ismaele, precettore dell’appena decapitato principe di Samarcanda. Quasi sempre comunque i personaggi ricorrono a metafore animali o a epiteti dalla forte valenza negativa (cruda, crudele, barbara) per riferirsi a Turandot. Cfr. Gozzi, *Turandot*, *passim*.

<sup>5</sup> Gozzi, *Turandot*, 149.

sostanza di essere ordinata per mezzo del linguaggio entro i limiti di un sistema simbolico che, codificato in un contesto patriarcale, tenta di sopprimere l'elemento femminile in quanto particolare, laddove è soltanto l'elemento maschile a poter dire se stesso e l'Altro da sé, in nome della propria universalità. Monique Wittig sostiene che “il linguaggio ha un'azione plastica sul reale,” nel senso che è attraverso la ripetizione di atti locutori che vengono fondate le istituzioni.<sup>6</sup> La ribellione di Turandot, pertanto, non può che avvenire all'interno del linguaggio e per suo tramite. Si noti innanzitutto la triplice ripetizione del pronome “io”: la sua invocazione presuppone da parte della principessa un venire alla soggettività, affermandosi in quanto universale umano che è, ontologicamente, connotato al maschile. “Nessuna donna può dire io senza essere di per sé un soggetto totale, vale a dire un tutto senza genere, universale,” scrive Wittig.<sup>7</sup> Nel momento in cui si appropria dell'io, Turandot afferma dunque la propria indipendenza rispetto all'Altro che dovrebbe definirla; afferma di non averne bisogno, di essere sufficiente a se stessa. La sovversione linguistica messa in atto da Turandot raggiunge però l'apice nella formulazione degli indovinelli che, adoperando un linguaggio ambiguo e metaforico, annullano l'immediato potere di significazione del linguaggio, accentuando la distanza tra il segno linguistico e il suo significato. In qualità di momentanea padrona del linguaggio è Turandot l'elemento socialmente dominante, potere che si concretizza nella facoltà di decidere della vita e della morte degli interrogati. La svolta che segna l'inizio del ritorno all'ordine si ha nel momento in cui Calaf risponde correttamente a tutti e tre i quesiti; a questo punto, sostiene Emery, il principe ristabilisce il collegamento tra significante e significato, riappropriandosi di uno strumento capace di fissare Turandot non soltanto nell'universo del linguaggio, ma anche in quello della legge e della società.<sup>8</sup> In quanto elemento potenzialmente sovversivo, il desiderio di autodeterminazione della principessa deve per forza di cose venire soffocato, se l'obiettivo principale del drammaturgo è quello di assicurare il pubblico e se stesso ricomponendo, almeno sulla scena, l'ordine sociale che l'insubordinazione della protagonista aveva inizialmente messo a repentaglio.

La lunga fortuna di cui ha goduto la tragicommedia gozziana ha fatto sì che nel corso del tempo vari drammaturghi si confrontassero con il personaggio di Turandot, tentando di metterne a tacere la vocazione all'autonomia in modi sempre nuovi. L'esempio più celebre è forse quello che ci viene da Giacomo Puccini che intorno al 1920, insieme ai librettisti Adami e Simoni, fa di Turandot la protagonista di uno dei suoi melodrammi. La Turandot di Puccini è però un personaggio profondamente diverso rispetto all'antecedente gozziano: nel melodramma, infatti, essa non conserva quasi più nulla dell'intellettuale orgogliosa del proprio acume, ma la sua disumanizzazione è completa, al punto che lei stessa affermerà nel terzo atto: “Cosa umana non sono.../ Son la figlia del cielo/ Libera e pura!”<sup>9</sup> L'altra filosofessa che in nome del libero arbitrio rivendicava il proprio diritto ad autodeterminarsi si trasforma così in una creatura demoniaca, sorella della *donna delinquente* di cui parlano Lombroso e Ferrero e degli innumerevoli *idoli di perversità* che popolano l'immaginario artistico del primo Novecento.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Monique Wittig, “The Mark of Gender,” *Feminist Issues* 2, no. 5 (1985): 4.

<sup>7</sup> Wittig, “The Mark of Gender,” 5.

<sup>8</sup> Ted Emery, *Carlo Gozzi in Context*. Introduzione a *Five Tales for the Theatre*, di Carlo Gozzi (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 15.

<sup>9</sup> Giuseppe Adami e Renato Simoni, *Turandot. Drama lirico in tre atti e cinque quadri*, in *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando (Torino: UTET, 1996), 595.

<sup>10</sup> *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* è un testo “scientifico” del 1893 scritto da Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero; *Idoli di perversità* è invece il titolo di un libro di Bram Dijkstra pubblicato da Garzanti nel 1988, nel quale l'autore fornisce un'analisi dettagliata delle raffigurazioni femminili in arte e in letteratura tra l'Ottocento e il primo Novecento.

Affascinato dal personaggio di questa enigmatica principessa orientale, Puccini avverte fin da subito il desiderio di trasformarla in una creatura “nuova, vibrante, commovente, *umanissima*,” in linea con le eroine dei suoi precedenti melodrammi.<sup>11</sup> Il compito si rivela però più arduo del previsto, tanto che alla morte di Puccini (novembre 1924) l’opera risulta ancora incompiuta: a mancare è il *gran finale*, quello che avrebbe dovuto celebrare l’avvenuta trasformazione di Turandot da creatura gelida a donna innamorata. Nel repertorio delle donne pucciniane non ce n’è una che è possibile accostare a Turandot: l’appassionata e a tratti patetica femminilità di personaggi come Tosca, Mimì o Cio-Cio-San – tutte donne che in nome dell’amore non temono di sacrificare la propria vita – non appartiene in alcun modo alla *principessa di morte*, che rifiutando il matrimonio e la maternità “blurs gender distinctions [and] threatens the latest configuration of the indispensable order of subordination.”<sup>12</sup> Alle eroine dei suoi drammi – fatta eccezione per le protagoniste delle opere non tragiche, come *La Fanciulla del West* e *Gianni Schicchi* – Puccini chiedeva di adeguarsi ad un ideale di abnegazione che solo avrebbe fatto di loro delle donne propriamente dette. Scrive Dijkstra a tal proposito: “Il tradizionale concetto fine secolo prevedeva anche che la donna che s’innamorasse veramente di un uomo dovesse morire. [...], il donare ad altri il bene prezioso della sua auto-sufficienza, la violazione fisica e spirituale della sua assoluta purezza, denotavano e connotavano il suo abbandono totale alla volontà del maschio.”<sup>13</sup> Nel fare il contrario di ciò che ci si aspetterebbe da lei, Turandot rappresenta quindi un potenziale pericolo per il mantenimento dell’ordine sociale di matrice patriarcale, sebbene le motivazioni della sua ribellione risultino meno pregnanti nel melodramma pucciniano rispetto a quanto avveniva nell’opera di Gozzi. Puccini e i suoi librettisti riducono infatti in maniera drastica lo spazio di parola concesso alla principessa, che entra in scena soltanto a metà del secondo atto, ma non per chiedere di essere libera né tanto meno per cercare di allontanare da sé l’immagine di donna crudele che altri le hanno cucito addosso. Come in trance, essa rievoca la tragica storia dell’ava Lo-u-ling, stuprata e uccisa quando il suo regno venne conquistato dal Re dei Tartari. Il racconto si perde in un passato remoto di edenica purezza in cui Lo-u-ling regnava in completa autonomia, barbaramente turbato dall’irruzione dei conquistatori:

TURANDOT	In questa Reggia, or son mill’anni e mille, un grido disperato risuonò. E quel grido, del fior della mia stirpe qui nell’anima mia si rifugiò! Principessa Lo-u-ling, Ava dolce e serena, che regnavi nel tuo chiuso silenzio, in gioia pura, e sfidasti inflessibile e sicura l’aspro dominio, tu rivivi in me! <sup>14</sup>
----------	--

Dopo aver dichiarato di essere la reincarnazione dell’ava brutalmente uccisa, Turandot afferma di volerne vendicare la morte mettendo in atto il rituale dei tre indovinelli, cui di solito fa seguito la decapitazione degli sfortunati pretendenti. L’odio della principessa nei confronti degli uomini ha qui una motivazione molto più debole di quella che aveva in Gozzi, al punto da apparire quasi pretestuoso. Turandot non è più una mente da sfidare sfoderando le sue stesse armi, ma soltanto un

<sup>11</sup> Giuseppe Adami, “Puccini e Turandot,” *La lettura*, no. XXVI/4 (1926): 242. Corsivo mio.

<sup>12</sup> Katharine Mitchell, “*Making the World Weep?* Decapitation/Castration in Puccini’s *Turandot*,” *Romance Studies*, 30, no. 2 (2012) : 261.

<sup>13</sup> Bram Dijkstra, *Idoli di perversità* (Milano: Garzanti, 1988), 205.

<sup>14</sup> Adami – Simoni, *Turandot*, 578.

corpo di cui l'elemento maschile deve impadronirsi e che teme una sottomissione che è adesso essenzialmente sessuale. “Carne cruda” la definiscono d'altra parte Ping, Pong e Pang, i ministri dell'imperatore, con un'espressione pregnante ancorché brutale.<sup>15</sup>

La misantropia di Turandot diventa inoltre, per Puccini, una frigidità patologica, che solo l'unione con l'elemento maschile potrà curare. Il gioco delle opposizioni finisce così per radicalizzarsi: in ossequio ad una simbologia di ascendenza tardo-gotica, Turandot viene identificata quasi totalmente con la Luna, che deve necessariamente tramontare per cedere il passo al Sole, rappresentato dal principe Calaf. Solo così potrà essere ristabilito l'ordine naturale delle cose, che vede la donna sottomessa all'uomo e la luce trionfare sulle tenebre: eloquente in tal senso è la celeberrima aria *Nessun dorma*, nella quale Calaf invoca il dileguare della notte e il tramonto delle stelle, affinché la sua vittoria possa risplendere al primo sorgere del Sole.<sup>16</sup>

Ad accomunare la Turandot di Gozzi e quella di Puccini c'è comunque il fatto che essa è, in entrambi i casi, l'incarnazione di una femminilità non canonica e, di conseguenza, di un'identità di genere controversa, che rigetta ogni tentativo di determinazione impostole dall'esterno. Turandot è una creatura che mette in atto una strategia difensiva volta a tutelare il proprio desiderio di decidere in piena autonomia il proprio destino. Il suo netto rifiuto per il matrimonio e, di conseguenza, per la maternità, fa di lei una sorta di mostro, in quanto si sottrae a quelle norme che fondano e mantengono in equilibrio il vivere sociale, inteso come obbligatoriamente eterosessuale e riproduttivo. Venendo meno alla promessa biologica inscritta nel suo corpo di femmina, Turandot sfugge ad una identificazione chiara da parte della società che, di conseguenza, stenta a considerarla una “donna veramente donna.”<sup>17</sup> L'opposizione binaria maschio/femmina e, di conseguenza, uomo/donna (dove il primo elemento viene di fatto a coincidere con l'universale e definisce il secondo per negazione, cioè come luogo dell'assenza), garantisce solide basi su cui fondare l'ordine sociale. In quest'ottica l'identità di genere viene fatta direttamente derivare dal sesso biologico e legata ai corpi sessuati in un capzioso rapporto di causa-effetto. Concepiamo i corpi umani come appartenenti in via esclusiva ad uno dei due generi – maschile o femminile – e degradingamo al rango di “cose non umane” quei corpi che invece non si conformano ad essi, ma sembrano trascenderli o attraversarli. Questo meccanismo di deumanizzazione lo vediamo attivarsi davanti a figure come quella di Turandot, la quale si rifiuta di obbedire alle regole che il suo sesso le impone: ciò che non si conforma a queste regole viene relegato ai margini, nella zona grigia delle identità non normative, che in quanto tali non possono essere né facilmente nominate né di conseguenza accettate.

In *Questione di genere* Judith Butler, poggiando sulle elaborazioni teoriche di Foucault e Wittig, nota come l'articolazione binaria dei sessi immediatamente riconoscibili (maschio/femmina) abbia fornito nel corso del tempo una valida giustificazione al binarismo dei generi (uomo/donna), negando in tal modo ai corpi sessuati la possibilità di esprimersi in modi che trascendono i limiti corporei e che non vengono pertanto considerati intelligibili. Butler pone l'accento sul fatto che ai corpi sessuati sia stato imposto di conformarsi a dei canoni – variabili in base al luogo, al tempo e al contesto politico – utili a stabilire in maniera univoca il loro genere di appartenenza: sarebbe dunque stata imposta la virilità ai corpi di sesso maschile e la femminilità a quelli di sesso femminile, con la

<sup>15</sup> Ivi, 564.

<sup>16</sup> “Dilegua, o notte!... Tramontate, o stelle!... / All'alba vincerò!...”. Cfr. Adami – Simoni, *Turandot*, 586.

<sup>17</sup> L'espressione venne utilizzata dal critico musicale Ciampelli in riferimento al personaggio di Liù, la schiavetta docile e remissiva che, innamorata di Calaf, si immola per salvarlo. L'introduzione di questo personaggio femminile, affine alle più celebri eroine pucciniane anche da un punto di vista musicale, costituisce un'importante novità rispetto all'antecedente gozziano: è come se Puccini, per mezzo di Liù, avesse voluto fornire a Turandot un paradigma di femminilità corretta per favorirne lo “sgelamento.” Cfr. Guido Mario Ciampelli, “Ricordi e rimpianti: Puccini e la *Turandot*,” *Il teatro*, no. 6/3-4 (1926): 15.

pretesa che gli esseri umani considerassero naturale ciò che in realtà era stato fatto loro introiettare fin dalla nascita per mezzo dell'educazione. In tal modo – continua Butler – sarebbero stati esclusi dall'economia del discorso tutti coloro che non si riconoscevano in uno dei due generi codificati, ma riassumevano in sé caratteristiche che li accomunavano tanto ad un genere quanto ad un altro, senza tuttavia portarli ad assumerne uno in via definitiva. Tagliate fuori dalla società, degradate al rango di cose non umane, queste creature avrebbero subito – tanto nell'arte quanto nella vita reale – l'affronto di non vedere riconosciuto il loro diritto ad esistere.<sup>18</sup> Il rifiuto di alcuni soggetti ad adeguarsi a dei canoni comportamentali che sentivano non corrispondergli li ha portati ad incorrere in sanzioni sociali operanti, con maggiore o minore intensità, pressoché in tutte le epoche e i contesti sociali. Nel tardo-Ottocento, ad esempio, in testi parascientifici come quello di Lombroso e Ferrero, le donne che al pari di Turandot si ribellavano alle norme del patriarcato eterosessista erano considerate esseri degeneri ed egoisti il cui comportamento avrebbe avuto nefaste ripercussioni sull'ordine sociale.<sup>19</sup>

Il personaggio di Turandot – specialmente nella descrizione che ne offre Gozzi – cerca di superare le imposizioni culturalmente imposte al suo sesso e chiede di autodeterminarsi sfidando le logiche del binarismo di genere. Riappropriarsi di questo personaggio significa pertanto liberarlo innanzitutto da quel senso di sconfitta che grava su di esso tanto nell'opera di Gozzi quanto in quella di Puccini, per raccontarne la storia in un modo nuovo volto a sovvertire ogni definizione di genere che il senso comune impone arbitrariamente ai corpi sessuati.

*(Ri)attraversare i confini di genere*

Immaginiamo che l'identità di genere sia come lo specchio di Alice, uno specchio cioè che non si spezza, ma che “diventato morbido come nebbia” si lascia semplicemente attraversare.<sup>20</sup> Se dunque i confini del genere – che vengono di fatto a coincidere con i confini dei corpi sessuati – possono essere attraversati e, soprattutto, ri-attraaversati, ciò implica il fatto che essi vadano considerati alla stregua di costrutti, cioè di “categorie non *naturali* ma *politiche*” che mirano “a spegnere la vita del corpo” privandolo in maniera violenta delle sue possibilità.<sup>21</sup> È Monique Wittig a suggerire una serie di strategie atte a decostruire e ricostruire l'idea del corpo naturale, nell'ottica di una ri-configurazione dei corpi che contesti il potere dell'eterosessualità obbligatoria, intesa come quel modello discorsivo che impone ai corpi di assumere “un sesso stabile espresso attraverso un genere stabile,” affinché essi possano “essere coerenti e avere senso.”<sup>22</sup> Le strategie sovversive suggerite da Wittig sono essenzialmente di tipo linguistico/discorsivo, dal momento che è proprio attraverso il linguaggio che vengono prodotte e rappresentate le categorie del genere e del sesso:

<sup>18</sup> La critica alla cornice binaria dei generi attraversa come una costante il testo di Butler. Lo scritto introduttivo di Michel Foucault ai diari dell'ermafrodito Herculine Barbin – la cui specificità anatomica contribuisce a mettere in crisi “quella struttura di intelligibilità [dei generi sessuali, *NdR*] che è rafforzata da sessi univoci all'interno di una relazione binaria,” fornisce alla studiosa un valido strumento teorico di cui avvalersi per confutare la matrice biologica e ontologica dei generi sessuali. Cfr. Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (Bari: Laterza, 2013).

<sup>19</sup> Sull'argomento si veda Charlotte Ross, *Eccentricity and Sameness. Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s-1930s* (Oxford and New York: Peter Lang, 2015). Il testo focalizza la propria attenzione sui comportamenti “devianti” delle donne nel periodo storico considerato, analizzando gli atteggiamenti e le pratiche discorsive che patologizzavano e relegavano ai margini della società i soggetti femminili che tentavano di autodeterminarsi in modi all'epoca considerati inaccettabili.

<sup>20</sup> Lewis Carroll, *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò* (Milano: Oscar Mondadori, 2012), 156.

<sup>21</sup> Butler, *Questione di genere*, 180.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 10.

riappropriarsi del linguaggio coincide dunque, per Wittig, con la rimessa in campo di quei valori che, in un sistema gerarchico e oppositivo, costruiscono le identità di genere per mezzo dell'esclusione.<sup>23</sup> Ci troviamo così in un campo di relazioni dinamiche, in cui le identità vengono negoziate attraverso una serie di scambi produttivi tra corpi e cultura: intesa come perpetuo divenire, l'identità perde allora ogni pretesa fondativa della stabilità dell'individuo per trasformarsi in un insieme di "differenze mutevoli, fluttuanti, in movimento continuo nell'ampio spettro delle sessualità e degli incroci di genere."<sup>24</sup> Una simile ipotesi sovversiva non mira però alla dissoluzione dell'individuo, ma vuole soltanto dotarlo degli strumenti critici necessari ad erodere dall'interno le categorie che lo opprimono, non transcendendole o negandole, bensì riappropriandosene per risignificarle. Quando, nella fiaba di Gozzi, Turandot prende la parola per affermare che la sua crudeltà non è altro che una diceria assume l'identità che altri le hanno assegnato per risignificarla cambiandola di segno: se guardata *attraverso lo specchio*, anche quella che potrebbe sembrare crudeltà gratuita diventa dunque il mezzo legittimo di autodifesa di una creatura che cerca di affermare la propria identità riappropriandosi degli strumenti che fino a quel momento l'hanno condannata alla subalternità.

Intendere il genere come un significato inscritto sul corpo sessuato ci porta a fare i conti con la natura di questo corpo e, soprattutto, con i suoi limiti. Le norme dell'eterosessismo agiscono coercitivamente sui corpi per renderli coerenti e socialmente accettabili (vale a dire intelligibili e, pertanto, narrabili): ciò implica, secondo la teoria foucaultiana, che i corpi pre-esistano alla loro iscrizione culturale, quasi fossero pagine bianche su cui la storia imprime la propria traccia. È dunque a partire dai corpi che le politiche di genere producono i propri significati, i quali a loro volta demarcano i confini di questi corpi rendendoli invalicabili. In *Purezza e pericolo*, Mary Douglas indaga i meccanismi socio-culturali che istituiscono i confini corporei, intesi come la naturalizzazione di alcuni tabù volti, sostiene l'autrice, a "sistematizzare un'esperienza di per sé disordinata."<sup>25</sup> Secondo la sua lettura i limiti del corpo, lungi dall'essere esclusivamente materiali, sono significati culturalmente dai tabù "relativi ai limiti, alle posture e ai modi di scambio appropriati," al punto che, commenta Butler, "i limiti del corpo diventano i limiti del sociale *in sé*."<sup>26</sup> I margini del corpo, come del resto tutti i margini, sono vulnerabili; operare su di essi delle contaminazioni che trasgrediscono le norme del socialmente accettabile significa aprire degli spazi di discontinuità che consentono di mettere in discussione quelle stesse norme, superandole. Non si tratta comunque, secondo Douglas, di un'operazione indolore, in quanto "una persona responsabile di contaminazione è sempre in torto. Essa [...] ha varcato dei confini che non avrebbe dovuto varcare."<sup>27</sup> Ci sono spazi, nei corpi sessuati, che per la loro conformazione e posizione si mostrano più vulnerabili di altri: sono zone di frontiera, orifizi che segnano il confine tra interno ed esterno e che, nell'economia di un discorso che prende le mosse da un'analisi delle pratiche sessuali, vengono investiti di particolari significati che ne legittimano o interdicono la transitabilità. Ad esempio, in un contesto di scambio eterosessuale è la vagina ed essere abilitata ad un attraversamento che sancisce al tempo stesso l'identità di genere del soggetto penetrato, perpetuando in tal modo "un binarismo di genere dove la persona che penetra è

<sup>23</sup> Scrive Butler: "Contro una strategia che consolida l'identità delle donne attraverso un processo di esclusione differenziante, Wittig offre una strategia di riappropriazione e di rimessa in campo sovversiva proprio di quei 'valori' che originariamente sembravano appartenere all'ambito della mascolinità." Cfr. Butler, *Questione di genere*, 179.

<sup>24</sup> Silvia Antosa, *Perché Eve Kosofsky Sedgwick? Leggere 'Stanze private.'* Introduzione a *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, di Eve Kosofsky Sedgwick (Roma: Carocci, 2011), 17.

<sup>25</sup> Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù* (Bologna: Il Mulino, 1975), 23.

<sup>26</sup> Butler, *Questione di genere*, 186. Dove non diversamente specificato, i corsivi sono da intendersi come presenti nel testo originale

<sup>27</sup> Douglas, *Purezza e pericolo*, 175.



il maschile e la persona penetrata è il femminile.”<sup>28</sup> In tal modo è come se i corpi venissero costruiti culturalmente per rispondere a delle idee preconcepite di coerenza e accettabilità. Se dunque l’effetto dell’eterosessualità obbligatoria è quello di produrre corpi integri e dai confini apparentemente invulnerabili, allora una strategia di sovversione di queste norme dovrà per forza di cose fondarsi sull’ipotesi che i corpi possano essere dis-integrati e i piaceri dislocati su superfici instabili, in modo che adesso sia il corpo nella sua totalità a poter provare piacere, un piacere che ormai non è più finalizzato a legittimare la costruzione di una determinata identità di genere.<sup>29</sup>

Nella *Turandot* di Puccini, sia Calaf che i ministri Ping, Pong e Pang fanno coincidere il momento in cui la principessa sarà “doma” con quello in cui il suo legittimo sposo la dominerà fisicamente “dentro alle soffici tende:” il “bel corpo discinto” di Turandot diventa in tal modo un campo di conquista, che solo se penetrato da colui che è autorizzato a farlo potrà essere riconosciuto come corpo di donna.<sup>30</sup> Il rapporto eterosessuale, nell’abilitare alcuni organi e funzioni per mezzo della penetrazione del corpo femminile, separa così i campi del maschile e del femminile stabilendo in modo netto e inequivocabile l’identità e il ruolo degli attori coinvolti. Le norme dell’eterosessualità obbligatoria sono dunque vive ed operanti anche all’interno delle opere d’arte: se l’unico mezzo pensato dai librettisti di Puccini per contenere la devianza del personaggio di Turandot è quello di operare una forzatura sui confini del suo corpo nella speranza di confermarne l’identità di genere, allora è proprio dal corpo che si dovrà partire per formulare delle ipotesi di ri-rappresentazione del personaggio in un’ottica che ne porti alla luce la carica anti-normativa. Quella incarnata da Turandot è una femminilità perturbante, che non ha niente da spartire con quella tutta “dolcezza e poesia” della schiava Liù o di altre eroine del teatro pucciniano. Anche nell’antecedente gozziano tratto caratteristico del personaggio era quello di mettere in discussione le norme che fondano l’identità di genere al femminile e cercare una via nuova per affermarsi, sottraendosi consapevolmente al riconoscimento da parte della società (che infatti relega i soggetti come Turandot alla sfera della bestialità e dell’abiezione). Scrive al riguardo Judith Butler: “La marcatura del genere sembra qualificare i corpi come corpi umani; [...] Le figure del corpo che non rientrano perfettamente in nessuno dei due generi, cadono al di fuori dell’umano, di più, costituiscono quell’ambito di deumanizzazione e abiezione rispetto al quale l’umano si costituisce.”<sup>31</sup> Se le norme della coerenza di genere prevedono che esista una corrispondenza biunivoca tra corpi sessuati, identità di genere e sessualità, allora Turandot è un personaggio incoerente. Decidendo di confrontarsi con lei, sia Gozzi che Puccini hanno dovuto fare i conti con la sua vocazione alla non conformità sociale e con la sua sessualità ribelle, che chiedeva soltanto la libertà di esprimersi sfruttando appieno le possibilità offerte dal proprio corpo. I finali normalizzati con cui i drammaturghi hanno cercato, nel corso del tempo, di soffocare gli istinti vitali e le potenzialità narrative del personaggio di Turandot si sono sempre rivelati insoddisfacenti. Non convince infatti la repentina trasformazione in donna docile e remissiva di una creatura che per buona parte della *pièce* di cui è protagonista ha cercato in ogni modo di affrancarsi da quelle gabbie ideologiche che tentano in ogni modo di imprigionarla.

<sup>28</sup> Anne Cvetkovich, “Trauma e Tocco: sessualità butch-femme,” in *Canone inverso: antologia di teoria queer*, a cura di Elisa Arfini e Cristian Lo Iacono (Pisa: ETS, 2012), 232.

<sup>29</sup> Questa teoria dello smembramento e ricomposizione del corpo femminile eterosessualizzato è il fondamento su cui Monique Wittig ha costruito il suo saggio *Il corpo lesbico* (Roma: Edizioni delle donne, 1976). Laddove però la studiosa sembra credere che solo il diventare una persona gay o lesbica possa liberare i corpi dalle imposizioni dell’eterosessualità, Butler sostiene invece che sia possibile una risignificazione interna della stessa identità eterosessuale, che perderebbe così la sua staticità per diventare un luogo nel quale convergono “discorsi sessuali multipli”. Cfr. Butler, *Questione di genere*, 182.

<sup>30</sup> Adami e Simoni, *Turandot*, 586.

<sup>31</sup> Butler, *Questione di genere*, 158.

Per rendere ragione dell'unicità di Turandot come personaggio femminile "mostruoso" in quanto ribelle dovremmo forse partire dal presupposto che per definire un'identità come la sua occorre servirsi di categorie che superino la logica del binarismo di genere. Si potrebbe ad esempio ipotizzare che l'unica identità pensabile per Turandot sia un'identità *queer*, fluida e transeunte, per cui i confini dell'identità di genere sono diventati attraversabili al pari dello specchio di Alice. Sarebbe quindi necessario formulare delle ipotesi che, alla luce delle teorie elaborate da Butler, Sedgwick e Haraway, rimettano in discussione i termini su cui si è preteso di fondare l'identità di genere del personaggio Turandot e mostrino al contempo il carattere costruito e performativo del genere in sé.

*Ripensare il maschile e il femminile: Turandot e il soggetto cyborg*

Ogni narrazione che ha come protagonista la principessa Turandot sembra volerci comunicare sempre la medesima informazione: che Turandot, cioè, *non è una donna*. Nel corso dei secoli, l'obiettivo dei drammaturghi è stato pertanto quello di raccontare, esemplificandolo, il processo di trasformazione del personaggio nelle vesti socialmente accettabili di moglie e di madre e quindi, finalmente, di Altro rispetto al maschio. La storia di Turandot potrebbe dunque essere paragonabile ad uno di quei miti fondativi che, in ossequio al patriarcato di cui sono espressione, cercano di dare una valida giustificazione a tutta la serie di atti oppressivi e violenti che istituiscono le gerarchie sociali, mascherando da ontologie pre-esistenti ciò che invece è costruito *a posteriori* sui corpi sessuati. Leggende come quella di Turandot sottintendono quindi l'esistenza di un modello di genere univoco ed unitario, tanto più obbligatorio quando riguarda individui che, come le donne, occupano posizioni notoriamente subalterne, ma rese allettanti dall'investimento etico-morale operato su di esse. La teoria *queer* però ci insegna che supporre l'esistenza di un ideale di genere coerente, che fa dipendere cioè l'identità dalla struttura del corpo sessuato, è un'impostura che ha il solo scopo di rafforzare i confini tanto dei corpi quanto dei generi, per renderne illegittimo l'attraversamento: ciò produce di conseguenza una stabilità illusoria, che esclude però qualsiasi possibilità di alternativa. Il senso di incompletezza che taluni individui provano viene messo a tacere e stigmatizzato; i miti raccontano di una separazione originaria, dell'esistenza di un Ente completo e perfetto verso il quale ciascuno deve tendere per recuperare la gioia originaria persa in un passato remoto che non viene mai messo in discussione. Scrive al riguardo Donna Haraway:

Ogni storia che inizia con l'innocenza originaria e privilegia il ritorno all'integrità, immagina il dramma della vita come individuazione, separazione, nascita del sé, tragedia dell'autonomia, caduta nella scrittura, alienazione: una guerra, dunque, [...]. Queste trame sono regolate da una politica riproduttiva: [...]. In questa trama le donne possono occupare posizioni migliori o peggiori, ma in ogni caso le caratterizza una personalità più debole, un'individuazione più blanda, una maggiore fusione con l'orale e la Madre, una minore scommessa sull'autonomia maschile.<sup>32</sup>

Da tali premesse sono originati i dualismi che fondano la tradizione occidentale: opposizioni come uomo/donna o maschile/femminile si sono rivelate funzionali tanto alle logiche quanto alle pratiche di dominio messe in campo dalla società nei confronti di chiunque fosse costruito come Altro.

La prospettiva post-modernista cui Haraway fa riferimento parte dal presupposto che la donna in quanto soggettività sia un concetto attraversato e ridefinito da una rilevante quantità di variabili – razza, classe sociale, condizione economica, identità sessuale, età – di cui si deve necessariamente tenere conto. Per Haraway è necessario ripartire proprio dalle differenze esistenti tra le donne per elaborare nuove forme di resistenza politica che, pur non mettendo in discussione

<sup>32</sup> Donna J. Haraway, *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (Milano: Feltrinelli, 1995), 77-78.

l'unità del soggetto, rifuggono tuttavia le opposizioni dualistiche. A partire da queste considerazioni Donna Haraway ha elaborato la *teoria del cyborg*, che lei stessa definisce “un ironico mito politico fedele al femminismo.”<sup>33</sup> L'ironia è una componente fondamentale in questo processo di elaborazione del mito, poiché evidenzia la piacevole tensione che si produce facendo convivere cose che ad una prima analisi potrebbero sembrare incompatibili. Il cyborg che Haraway pone al centro del suo mito è infatti una creatura ibrida, una commistione di macchina e organismo “che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione:” tale caratteristica fa del cyborg l'incarnazione di un ideale rivoluzionario di tipo inclusivo, che cerca di aprire degli spazi di sovversione all'interno delle categorie di genere elaborate dall'umanesimo occidentale.<sup>34</sup> Il fatto che il cyborg sia una creatura post-genere non significa infatti che esso neghi i generi sessuali *in sé*, ma che li inglobi superandoli, in una sorta di processo hegeliano di sintesi degli opposti. Così Haraway definisce il cyborg:

Il cyborg è una creatura di un mondo post-genere: non ha niente da spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica, il lavoro non alienato o altre seduzioni di interesse organica ottenute investendo una unità suprema di tutti i poteri delle parti. [...] Il cyborg salta il gradino dell'unità originaria, [...] è risolutamente dedito alla parzialità, all'ironia, all'intimità e alla perversità. È “antagonista,” utopico e completamente privo di innocenza.<sup>35</sup>

Il cyborg vive dunque la dimensione del *qui* e dell'*ora*, senza vagheggiare il ritorno ad un'unità originaria, la cui presunta esistenza ha sempre ingenerato nei soggetti la vergogna per la propria parzialità. Venuti meno i dualismi e le gerarchie subentra un'età di politiche inclusive che si propongono in prima istanza di rifondare il linguaggio, affinché esso riesca a rendere ragione di un mondo fatto di identità parziali e contraddittorie. La co-esistenza subentra allo scontro frontale: non possiamo più ragionare nei termini in cui gruppi chiusi e dalle caratteristiche chiaramente definite cercano di imporre all'altro da sé il proprio modello di realtà, cui si è data *a posteriori* una giustificazione ontologica. Il cyber-femminismo è pertanto vocazionalmente decostruzionista, e si propone di smembrare e ri-assemblare corpi e testi in modi impensati, giocando con la mostruosità e valorizzandola. Il corpo cyborg è impuro, un innesto di estensioni meccaniche su una matrice fatta di carne; è un corpo potenziato, le cui possibilità di azione e sensazione sono sensibilmente moltiplicate. Ciò segna la crisi della naturalità del genere, e snatura anche la categoria “donna” privandola di unitarietà. Ma qual è la relazione tra il personaggio di Turandot e il soggetto cyborg?

In prima istanza, la sua volontaria trasgressione dei canoni di genere che rende discontinui i confini che separano i regni del maschile e del femminile, potrebbe favorire l'accostamento del personaggio di Turandot a quello che per Rosi Braidotti è il “soggetto cyber,” vale a dire “una figurazione per le molteplici identità sessuali minoritarie e trasgressive, che non si riconoscono nell'eterosessualità di stato e rifiutano anche l'omosessualità come ghetto socio-culturale.”<sup>36</sup> È vero però che per tutti gli altri Turandot è semplicemente un mostro. Tra le accuse che i critici rivolsero all'ormai defunto Puccini all'indomani della prima della *Turandot* alla Scala, la più insistente fu proprio quella di aver delineato un personaggio “disumano” in quanto eccessivamente meccanico, sia dal punto di vista musicale che da quello dell'azione. Alexandra Wilson nota che la Turandot di Puccini costituisce, con la sua freddezza e staticità, un *unicum* nel *corpus* delle eroine pucciniane: il maestro, per suo tramite, avrebbe voluto inaugurare una nuova fase del suo teatro, più vicina alla

<sup>33</sup> Ibid., 39.

<sup>34</sup> Ibid., 40.

<sup>35</sup> Ibid., 41-42.

<sup>36</sup> Rosi Braidotti, *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*. Introduzione a *Manifesto cyborg*, di Donna J. Haraway (Milano: Feltrinelli, 1995), 23.

sensibilità delle avanguardie futuriste.<sup>37</sup> L'elemento sovversivo rappresentato da Turandot influenza pertanto anche la musica pucciniana: "Turandot is armonically posited as dissonant, atonal and enharmonic," scrive Mitchell, rilevando al contempo che "Calaf's and Liu's musical representation is 'easy on the ear,' tonal, and typically in a major key signature."<sup>38</sup> Turandot dunque non è armonica, non si lascia inglobare nel contesto, sia esso sociale o musicale; Liù, così come Calaf, rappresentanti di una società buona in quanto bene ordinata, sono invece l'esatto contrario.

È il suo essere ad un tempo mostro, macchina, animale e donna imperfetta ad autorizzare l'accostamento di Turandot alla mitica identità cyborg teorizzata da Haraway. Turandot è un personaggio fuori posto, la madre cattiva che sovverte il linguaggio del mito per dare vita ad una razza bastarda: una razza di donne che "godendo della fusione illegittima tra animale e macchina" rivendica per sé un'identità nuova e plurale, che prende posizione contro i dualismi e gli essenzialismi e dichiara che preferisce essere "cyborg piuttosto che dea."<sup>39</sup> Assumere che Turandot sintetizzi le caratteristiche dell'identità cyborg significa riconoscere la non univocità del personaggio, il suo essere generato da sentimenti caotici quali amore, confusione e paura; significa altresì liberarla dallo stigma e dalla vergogna, facendone la protagonista di un mito moderno di riappropriazione identitaria che non investe soltanto le donne.

### *Perché Turandot è un personaggio queer*

Il sovversivismo di Turandot si gioca in prima istanza sul terreno della sessualità: è il suo modo particolare di essere donna che affascina e terrorizza quanti si ritrovano ad avere a che fare con lei, sia sul piano della finzione che su quello della realtà. Turandot chiede sostanzialmente di vivere la propria femminilità come se fosse una questione privata, una scelta individuale fatta in opposizione alle norme sociali vigenti e ai loro canoni di matrice patriarcale ed eterosessista, che cristallizzano l'identità femminile in ruoli prescrittivamente rassicuranti o aberranti; la principessa dall'intelletto sovraumano non vuole essere né moglie né madre, né boia né concubina: lei vuole soltanto essere libera. Questa situazione di fondo innesca, tanto nell'opera di Gozzi quanto in quella di Puccini, un meccanismo che cerca di riportare Turandot entro i limiti di una femminilità "corretta," così definita nell'economia di una logica binaria che crea la norma attraverso un processo di rifiuto e di eliminazione dell'abietto. Il risultato è che sia nella fiaba gozziana che nel melodramma di Puccini i drammaturghi hanno offerto al pubblico l'immagine di una Turandot disumana, crudele fino al parossismo, anti-Madre più simile a una bestia che ad un essere umano; essa si ritrova per di più ad occupare una posizione che è di per sé un ossimoro, in quanto detentrica di un potere regale che dovrebbe essere esclusivo attributo maschile. L'umanizzazione di Turandot, la sua trasformazione in una donna *veramente* donna, ha inizio nel momento in cui essa rinuncia ad ogni pretesa di autodeterminazione e si sottomette all'elemento maschile, sia da un punto di vista intellettuale – come avviene in Gozzi – che da un punto di vista fisico-sessuale, come emerge chiaramente dalla lettura pucciniana. L'essere donna di Turandot è dunque strettamente dipendente dalla sua volontà di dare corso o meno alla potenzialità biologica inscritta nel proprio corpo di femmina, un corpo che viene sottratto al suo controllo ed investito di significati che essa coscientemente rifiuta, ma che alla fine è costretta ad assumere per poter esistere.

Abbiamo visto che l'assunzione di un'identità di genere stabile e, soprattutto, socialmente intelligibile, è funzionale all'umanizzazione del soggetto, perché ciò che non si conforma ai canoni

<sup>37</sup>Alexandra Wilson, "Modernism and the Machine Woman in Puccini's *Turandot*," *Music & Letters*, no.86 (2005): 440.

<sup>38</sup>Mitchell, *Making the World Weep?*, 100.

<sup>39</sup>Haraway, *Manifesto cyborg*, 76.

viene *de-umanizzato* e conseguentemente sottoposto ad ogni genere di violenza da parte della comunità che lo esclude. Il desiderio di autodeterminazione fa di Turandot una figura liminare, che difficilmente riesce ad essere compresa da quanti entrano in relazione con lei e che per questo motivo subisce le sanzioni che toccano a quanti performano il proprio genere in maniera irregolare e irrispettosa della norma. In virtù di queste sue caratteristiche, il personaggio di Turandot ha ancora molto da raccontare alle donne sul modo di vivere la femminilità e di fare esperienza del proprio corpo. Alla luce di questo, in un'epoca "iniziatrice di eterogeneità sessuali" come è la nostra, chiunque ha il diritto/dovere di accostarsi al personaggio di Turandot e di considerare quello che è poi il tratto saliente della sua personalità: il fatto, cioè, di avere un'identità fluida, che potrebbe essere definita come intimamente *queer*.<sup>40</sup>

Messo in discussione il binarismo omo/eterosessuale, la teoria *queer* si propone di decostruire il concetto di soggettività stabile, "disvelando criticamente le identità come differenze mutevoli, fluttuanti," in continuo movimento nel campo della sessualità, che non assumono pertanto una posizione definita, ma si situano all'incrocio delle diverse, possibili identità di genere.<sup>41</sup> I teorici *queer* si sono in altre parole resi conto di quanto fosse riduttivo, nonché innaturale, suddividere tutti gli esseri umani nelle categorie oppositive omo/etero, in base alle loro attitudini sessuali manifeste. Basandosi sull'opera di Foucault, i teorici *queer* hanno portato avanti una visione storicistica della sessualità, intesa non più come nucleo istintivo primordiale preesistente all'individuo, bensì come variabile storica che non è successiva all'elemento biologico – il corpo – ma si articola con esso "secondo una complessità crescente man mano che si sviluppano le tecnologie moderne di potere che prendono di mira la vita;" in questa prospettiva il sesso, o meglio "l'idea del sesso," non è più ciò che sorregge il dispositivo di sessualità, ma qualcosa di storicamente dipendente da esso.<sup>42</sup> Quello della costituzione della sessualità è comunque un processo storico non lineare, tuttora incompleto e attraversato da profonde contraddizioni che lo rimettono costantemente in discussione. *Queer* esprime allora il rifiuto dei soggetti di cristallizzarsi in forme specifiche, date una volta per tutte; è il desiderio di ridefinire e ridiscutere costantemente, al mutare delle condizioni storiche, sociali, politiche, il concetto di normalità, privato ormai di ogni statuto stabile e/o costruito a priori. Eve Sedgwick trova che il termine *queer* possa essere puntualmente utilizzato per riferirsi ad una "rete aperta di possibilità, falle, sovrapposizioni, dissonanze e consonanze, lacune ed eccessi di significato che emergono quando gli elementi costitutivi del genere e della sessualità di ciascuno non sono costruiti (o non possono essere costruiti) in modo da avere un significato monolitico."<sup>43</sup> La studiosa continua sostenendo che, trattandosi di un termine molto carico di senso, *queer* assume un valore performativo che si realizza appieno solo se usato alla prima persona, singolare o plurale che sia, per caratterizzare e drammatizzare la particolare posizione del soggetto che parla, che in tal modo riesce a dare voce alla propria percezione di sé, in quelle date circostanze. Potremmo dire allora che Turandot è *queer* tutte le volte che prende la parola per manifestare il proprio pensiero, perché sono quelli i momenti in cui sfida apertamente la logica patriarcale cercando di porsi come soggetto del discorso e non più come suo oggetto. Ciò che più spaventa del personaggio di Turandot è quindi il suo mettere in crisi quell'economia di significazione al maschile, il cosiddetto *fallogocentrismo*, che si è sempre arrogata il diritto di definire in via esclusiva l'Altro da sé. È a causa di questa visione simbolica, dalla quale siamo tuttora permeati, che risulta difficile definire e collocare

<sup>40</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità vol. I* (Milano: Feltrinelli, 1984), 37.

<sup>41</sup> Antosa, *Perché Eve Kosofsky Sedgwick? Leggere 'Stanze private'*, 17.

<sup>42</sup> Foucault, *La volontà di sapere*, 135.

<sup>43</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer e oral?", in *Canone inverso: antologia di teoria queer*, a cura di Elisa Arfini e Cristian Lo Iacono (Pisa: ETS, 2012), 162-163.

nell'organigramma delle sessualità socialmente accettabili e dei ruoli di genere quelle creature, specialmente femminili, che si ribellano alle norme dell'eterosessismo obbligatoriamente riproduttivo e cercano da sole la propria strada.

Se accettiamo il fatto che gli individui possano scegliere di assumere la propria identità di genere indipendentemente dai diktat biologici, senza lasciarsi definire in via esclusiva dalle espressioni momentanee del proprio desiderio, allora non avremo alcuna difficoltà ad ammettere che “le donne sono anche loro delle dure, e gli uomini delle puttane e delle madri, tutti nella stessa confusione.”<sup>44</sup> Le teorie *queer*, unitamente alle posizioni più innovative del femminismo anti-tradizionalista, rappresentano un valido sostegno per una riflessione volta a de-naturalizzare il concetto di identità di genere, da intendersi ora come un prodotto culturale storicamente determinato e non più come espressione di un'essenza immutabile preesistente al soggetto. È alla luce di questa riflessione che possiamo guardare ancora una volta al personaggio di Turandot senza stigmatizzarne la “mostruosità,” che risiede nel suo uscire fuori dalla norma: in lei possiamo rintracciare le tante donne di oggi e di ieri che si sono rifiutate e si rifiutano di riconoscersi nei ruoli che la società ha confezionato per loro e rivendicano per se stesse la libertà di stare al crocevia delle identità possibili, buone e cattive a un tempo, dominatrici e insieme angeli del focolare. Per non rendermi complice delle strategie oppressive messe in atto ai suoi danni nel corso del tempo ho voluto portare avanti questo mio discorso, convinta che l'unico futuro possibile per Turandot sia un futuro *queer*, e che le uniche rappresentazioni possibili della sua storia siano incomplete e metateatrali, performance o *cyber*-narrazioni che rifuggono qualsiasi tipo di conclusione.

#### Opere citate

- Adami, Giuseppe. “Puccini e Turandot.” *La lettura*, no. XXVI/4 (1926): 241-250.
- Adami, Giuseppe, e Simoni, Renato. *Turandot. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri*. In *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di Enrico Maria Ferrando, 555-596. Torino: UTET, 1996.
- Antosa, Silvia. *Perché Eve Kosofsky Sedgwick? Leggere ‘Stanze private.’ Prefazione a Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, di Eve Kosofsky Sedgwick, 13-25. Roma: Carocci, 2011.
- Braidotti, Rosi. *La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*. Introduzione a *Manifesto cyborg*, di Donna J. Haraway, 9-38. Milano: Feltrinelli, 1995.
- Butler, Judith. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*. Bari: Laterza, 2013.
- Carroll, Lewis. *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*. Milano: Oscar Mondadori, 2012.
- Ciampelli, Guido Mario. “Ricordi e rimpianti: Puccini e la Turandot.” *Il teatro*, no. 6/3-4 (1926): 12-17.
- Cvetkovich, Anne. “Trauma e Tocco: sessualità butch-femme,” in *Canone inverso: antologia di teoria queer*, a cura di Elisa Arfini e Cristian Lo Iacono, 225-244. Pisa: ETS, 2012.
- Dijkstra, Bram, *Idoli di perversità*. Milano: Garzanti, 1988.
- Despentes, Virginie. *King Kong Girl*. Torino: Einaudi, 2007.
- Douglas, Mary. *Purezza e pericolo. Un’analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Bologna: Il Mulino, 1975.
- Emery, Ted. *Carlo Gozzi in Context*. Introduzione a *Five Tales for the Theatre*, di Carlo Gozzi, 1-19. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Foucault, Michel. *La volontà di sapere. Storia della sessualità vol. I*. Milano: Feltrinelli, 1984.
- Gozzi, Carlo. *Memorie inutili*. Torino: UTET, 1923.
- . *Turandot. Fiaba cinese teatrale tragicomica in cinque atti*. Milano: Garzanti, 2008.
- Haraway, Donna J. *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli, 1995.

<sup>44</sup> Virginie Despentes, *King Kong Girl* (Torino: Einaudi, 2007), 113.

- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Queer e ora!" In *Canone inverso: antologia di teoria queer*, a cura di Elisa Arfini e Cristian Lo Iacono, 157-174. Pisa: ETS, 2012.
- Mitchell, Katharine. "Making the World Weep? Decapitation/Castration in Puccini's *Turandot*." *Romance Studies*, no. 2 (2012): 97-106.
- Ross, Charlotte. *Eccentricity and Sameness. Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s-1930s*. New York: Peter Lang, 2015.
- Wilson, Alexandra. "Modernism and the Machine Woman in Puccini's *Turandot*." *Music&Letters*, no. 86 (2005): 432-451.
- Wittig, Monique. *Il corpo lesbico*. Roma: Edizioni delle donne, 1976.
- . "The Mark of Gender." *Feminist Issues* 5, no. 2, (1985): 3-12.