

CORPI

Il *closet* e la finestra, ovvero "What's Love Got to Do with It"? Note su *Brokeback Mountain*

Vincenzo Bavaro

It's my world that I want to have a little pride in,
my world and it's not a place I have to hide in.
[...]It's one life and there's no return and no deposit.
One life, so make sure you like what's in your closet.
(Gloria Gaynor, *I Am What I Am*)¹

In queste pagine cercherò di presentare alcune riflessioni sul film *Brokeback Mountain* diretto da Ang Lee e sul racconto di Annie Proulx da cui è stato tratto.² Quello che ha catturato la mia attenzione, e ciò su cui mi soffermerò adesso, è stato da un lato l'operazione di *mainstreaming*, di normalizzazione, di addomesticamento di una storia che presenta alcune tra le tematiche più discusse nell'ambiente culturale gay, e dall'altro lato la possibilità che il film sembra offrire a una lettura in chiave esplicitamente politica, in termini di un invito alla militanza e all'attivismo politico *queer*. Più precisamente, sono convinto che le stesse operazioni di normalizzazione che il film mette in scena offrano i principali punti d'appoggio per quella che chiamerei un'appropriazione gay-militante di *Brokeback Mountain*. Il film sembra da un lato incarnare la spinta al contenimento, a inscrivere cioè la storia in una cornice che ne inibisca il potenziale destabilizzante e più esplicitamente politico, mentre dall'altro lato mettendo a fuoco le tematiche dell'oppressione e dell'autorealizzazione, esso presenta il fallimento di questa strategia di contenimento, giustificando e in qualche modo promuovendo il superamento della cornice e il desiderio e la necessità di un cambiamento politico. L'ultimo fotogramma del film, al quale il titolo di questo articolo si riferisce, ci mostra l'armadio chiuso di Ennis, emblema del contenimento e della marginalizzazione gay, mentre la macchina da presa resta fissa sulla finestra, resa pienamente visibile dalla chiusura

* Vincenzo Bavaro si è laureato all'Università Orientale di Napoli e frequenta il Dottorato di Ricerca in Letterature di lingua inglese all'Università di Roma "La Sapienza". Attualmente si occupa di *gender* e di studi asiatico-americani, e sarà borsista al Kennedy Institut di Berlino per un progetto di ricerca su attivismo politico e mascolinità nel teatro statunitense contemporaneo.

1. Il testo della canzone è di Jerry Herman. "È nel mio mondo che io voglio avere un po' di

orgoglio, il mio mondo e non è un luogo dove debba nascondermi. [...] E' una vita sola, e non c'è nessuna restituzione e nessuna cauzione. Una vita sola, perciò assicurati che quello che c'è nel tuo armadio ti piaccia".

2. Il racconto fa parte della raccolta *Close Range. Wyoming Stories*, pubblicata da Scribner, New York nel 1999 e ristampata nel 2005, dopo il successo del film, col titolo *Brokeback Mountain*. Le citazioni del testo inglese sono da quest'ultima edizione.

dell'armadio. È paradossalmente proprio la chiusura formale del *closet* – definitivo atto di accettazione della propria condizione di oppressione – a mettere in luce un'altra possibilità, una potenziale emancipazione, da conquistare fuori dalla finestra. Finestre e armadi sono in realtà immagini ricorrenti nel film, da quelli a casa di Alma ed Ennis, a quelli di Jack in Texas, arrivando a quelli nella casa paterna di Jack, nella scena in cui, prima di scoprire il *closet*, Ennis apre la finestra e sedendosi si mette a guardare all'esterno. I versi in epigrafe, non a caso tratti da uno dei manifesti d'adozione del movimento di liberazione gay, presentano una simile opposizione tra due sfere: da un lato la dimensione di emarginazione e di privazione (*to hide, closet*) e dall'altro l'esplosione di un incontenibile desiderio di realizzazione e di presenza (*my world, one life, pride*). Nell'ultimo verso, in maniera tutt'altro che limpida, l'armadio segnala l'invito all'esaltazione di ciò che è stato represso ed emarginato, e sembra funzionare proprio alla luce di un "esterno"; vale a dire, impara ad amare ciò che hai nell'armadio, perché è "indossando" quelle cose che andrai inevitabilmente in giro, fuori da quella finestra.

Nelle pagine seguenti tenterò appunto un'appropriazione gay-militante del film, spesso esplicitamente *contro* quelle che credo essere state le intenzioni implicite nella resa cinematografica dell'opera di Proulx.

Il film, e mi riferirò a esso ogni volta che non menzionerò esplicitamente il racconto, mette in scena in realtà una tipica storia gay, con la scoperta della propria sessualità da parte del protagonista, la successiva non accettazione, la relazione dei due personaggi ostacolata dalle costrizioni sociali e dalle norme morali e ideologiche, e il conseguente esilio della sfera sentimentale-erotica in uno spazio di segretezza e di evasione, nell'armadio, *in the closet*. Questa stessa struttura è a ben guardare simile a molte rappresentazioni dell'amore romantico etero-*mainstream*, che drammatizzano lo scontro tra la forza dirompente dell'amore e i limiti imposti dalla cultura, dalla società; "love is a force of nature", l'amore è una forza della natura, è appunto lo slogan usato per pubblicizzare il film e, nelle recenti ristampe, il racconto. Una delle principali differenze rispetto alle storie d'amore canoniche, da *Romeo and Juliet* al film *Titanic*, è che quelle tra personaggi omosessuali non mettono in scena esclusivamente i limiti "esterni" imposti dalla società, ma trattano in primo luogo problematiche come la colpevolizzazione e il disprezzo di se stessi.³

Il successo del film, che sembra dimostrarne il riuscito superamento delle strette barriere della "nicchia" omosessuale, può essere entusiasmante, ma simultaneamente invita a interrogarsi sui motivi di questo superamento, in un'epoca che vede da una parte l'inasprimento di sentimenti eterosessisti e omofobici e la pervasività dei fondamentalismi religiosi, e dall'altra la lotta delle comunità *lgbt* (*lesbian-gay-bisexual-transsexual*) per il raggiungimento, attraverso Pacs, matrimo-

3. Questo dato viene sottolineato in un'interessante recensione al film pubblicata sulla "New York Review of Books" pochi giorni prima dell'andata in stampa del presente articolo. La recensione sottolinea le peculiarità gay della storia, recuperando la centralità simbolica

del *closet*, e analizzando i meccanismi di rimozione del pubblico e della distribuzione che propongono il film come una *love story* tradizionale. Si veda Daniel Mendelsohn, *An Affair to Remember*, "New York Review of Books", LIII, 3, (February 23, 2006).

Vincenzo Bavaro

ni e leggi sull'adozione, di quello che viene appunto chiamato il processo di *mainstreaming*, la problematica sfida, cioè, alle limitazioni legali e sociali imposte dalla condizione di marginalità e lo slittamento del "desiderabile" in territori fino a oggi fortemente associati con l'etero-normatività, e criticati spesso all'interno della comunità come emblema del desiderio di legittimazione e di silenziosa assimilazione.

Alcuni dei motivi possibili per il successo del film vanno cercati nell'operazione di adattamento del racconto di Proulx in sceneggiatura cinematografica e nelle scelte registiche di Ang Lee. Dal momento che l'abile sceneggiatura di Diana Ossana e Larry McMurtry sembra essere molto fedele al racconto originale e non lo utilizza come semplice ispirazione, interrogare le variazioni e le cesure nel passaggio dall'uno all'altro testo può rivelarsi di cruciale importanza.

Per certi aspetti la versione cinematografica è una versione meno scomoda, più allettante, direi in breve più "amabile" di quella originale, e questo credo sia dovuto innanzitutto alle esigenze dell'industria cinematografica di conquistare una fetta di mercato più ampia possibile. Un facile esempio è che nel racconto i protagonisti sono descritti in termini che poco farebbero pensare ai due begli attori che li hanno interpretati, Heath Ledger e Jake Gyllenhaal: Ennis, "naso aquilino e volto stretto, [...] con il torace un po' incavato, un torso modesto su lunghe gambe a compasso" e Jack che "non essendo molto alto, era un po' pesante di fianchi e il sorriso rivelava gli incisivi sporgenti, [...] ben visibili".⁴ Un altro aspetto da considerare è la riduzione delle scene di sesso: nella versione di Proulx una delle scene centrali del racconto è l'incontro dei due uomini, dopo quattro anni, e la notte passata in un motel "a far sobbalzare il letto".⁵ In quell'occasione i protagonisti hanno un lungo dialogo ricco di riferimenti sessuali; un paio di esempi (e li riporterò in originale perché il registro usato dai personaggi va completamente perduto in traduzione): "Christ," dice Jack al compagno, "it got a be all that time a yours ahorseback makes it so goddamn good",⁶ o ancora Ennis che dice "I never had no thoughts a doin it with another guy except I sure wrang it out a hunderd times thinkin about you".⁷

Il sesso, sebbene non sia mai trattato come l'oggetto della storia, l'evento che giustifica il racconto, è tuttavia costantemente presente e costringe chi legge a confrontarsi continuamente con la "pratica" di questa relazione. Nel film, invece, l'unica scena di sesso a cui assistiamo è la prima, violenta, nella penombra della tenda, girata e interpretata con sincerità e accuratezza e la cui intensità ha in effetti un notevole impatto sul pubblico. Tuttavia dopo questo memorabile esordio, e la breve parentesi più romantica della notte successiva (assente sia nella sceneggiatura che nel racconto e voluta fortemente dal regista), ci ricordiamo che tra questi due uomini c'è una relazione fisica e una passione sessuale soltanto nella scena del lo-

4. Annie Proulx, *I segreti di Brokeback Mountain*, trad. it. di Mariapaola Dèttore, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005, p.8.

5. Ivi, p.23.

6. Ivi, p. 24; "Cristo, deve essere tutto il tem-

po che passi a cavallo a farne una cosa così fantastica", trad. it., p.23.

7. Ivi, p. 26; " Non ho mai pensato di andare con un uomo ma me lo sarò strizzato un centinaio di volte pensando a te", trad. it. p. 25.

ro incontro all'esterno della casa di Ennis, quattro anni dopo. Credo che una scena del racconto, ridotta nell'adattamento cinematografico, possa fornire una chiave di lettura sulla natura dell'operazione che il film compie. La scena, quella dell'ultimo incontro, è straordinariamente significativa sia per capire le dinamiche tra i personaggi che per cercare di mettere a fuoco ciò a cui la scrittrice sembra maggiormente interessata. Ennis e Jack stanno parlando delle loro relazioni con altre donne, Ennis con una ragazza che lavora in un bar a Signal, e Jack con la moglie di un *rancher*. Da un certo punto in poi i due iniziano ad accarezzarsi, a toccarsi, "Ennis passò un braccio attorno alle spalle di Jack, lo attirò a sé, [...] Jack infilò la mano gelata tra le gambe di Ennis, disse... [...] disse Ennis, slacciandosi i bottoni, [...] e loro si rotolarono a terra".⁸ Questi due uomini non sono più i diciannovenni di *Brokeback Mountain*, ma il racconto mette costantemente in luce la passione sessuale che li lega; la cosa perturbante e insieme straordinaria di questa sequenza è che i due stanno simultaneamente parlando dei propri figli, con apprensione e con affetto, nel ruolo normativo di genitori attenti e affettuosi. La sovrapposizione tra queste due immagini – i responsabili padri di famiglia e gli uomini gay in atteggiamenti erotici – è piuttosto destabilizzante, ed efficacemente riesce a mettere in questione le rappresentazioni comuni, o meglio, a fornire nuove rappresentazioni, nuove immagini presentate come accettabili, come non sanzionate. Se la sceneggiatura porta avanti con intelligenza (e ben oltre lo spazio previsto dal racconto) il rapporto affettivo di questi due uomini con i propri figli, il contrario sembra avvenire in relazione al sesso.

L'erotismo gay è evidentemente ancora troppo scomodo perché possa essere associato a due padri di famiglia. Quale sarebbe stata la reazione del pubblico? E soprattutto, a quale tipo di pubblico il film vuole arrivare? Nella versione di Lee, dal momento in cui la storia inizia a prendere forma, il sesso si allontana dall'orizzonte visivo, quasi a confortare l'identificazione degli spettatori con la *love story*. I dettagli del sesso gay avrebbero invece potuto provocare una voragine col pubblico etero / *mainstream* / romantico / ben pensante.

A facilitare il meccanismo di inclusione e di identificazione del pubblico contribuisce probabilmente il fatto, ereditato dall'opera di Proulx, che i due protagonisti rispondano comunque a dei parametri di mascolinità normativa – che siano, cioè, due gay "mascolini" –, che il loro legame resti quasi esclusivamente nell'armadio della segretezza, che essi siano presentati pressoché come isolate (e desolate) entità gay, e non come una collettività consapevole: insomma una delle chiavi del *mainstreaming* del film può essere cercata nel meccanismo di rappresentazione dell'omosessuale nei termini di "vittima". Il film può funzionare, infatti, come un facile esercizio di gratificazione e di autodichiarazione di apertura mentale per il pubblico: nel tipo di relazione che esso promuove con l'*audience*, fondamentalmente basata sul coinvolgimento emotivo piuttosto che su uno sguardo critico e distaccato, è inevitabile prendere le distanze e condannare la violenza omofobica evocata alla fine della storia (in particolar modo perché essa viene messa in scena nei termini di

8. Ivi, pp. 37-38.

Vincenzo Bavaro

una violenza omicida). La strategia basata sull'inclusione emotiva dell'*audience* diventa però politicamente interessante dal momento che il capro espiatorio è il soggetto più consapevole della propria identità e maggiormente intenzionato a viverla pienamente *al di fuori* dell'armadio; esso è, in altre parole, il soggetto più destabilizzante per l'ordine sociale eteronormativo. Il film ci ricorda l'infedeltà (omo)sessuale di Jack nello stesso momento in cui ci induce a condannare la violenza omicida di cui egli è vittima; come Ennis ci troviamo a prendere le difese della vittima scavalcando la norma morale che ci suggerirebbe di giudicarne il tradimento.

La versione cinematografica, inoltre, in maniera forse più consapevole del racconto offre un'interessante prospettiva sulla violenza e sull'aggressività maschile che in qualche modo complica quella che ho definito prima "la vittimizzazione" dell'omosessuale. Nel personaggio di Ennis viene messa in luce la natura derivativa della violenza, che non è rappresentata come qualcosa di inequivocabilmente, autenticamente maschile e funzionale a una catarsi del personaggio; essa esplode nei momenti in cui il protagonista si trova maggiormente esposto e fragile in termini emotivi: nella relazione con Jack, con sua moglie Alma e con chiunque sembri mettere in discussione il suo ruolo maschile normativo, vale a dire l'unica *performance* di mascolinità riconosciuta (e resa legittima) dal personaggio e dal contesto sociale in cui vive – per esempio durante la serata dei fuochi d'artificio, oppure con sconosciuti passanti. Questo orientamento paranoico – per cui il personaggio deve iterativamente dare prova e mettere in scena la propria "mascolinità" – lo porta a un ulteriore inasprimento, evidente per esempio nel modo sospettoso e aggressivo in cui tiene d'occhio un veicolo che passa vicino alla sua roulotte, mentre parla con Jack in una scena successiva a quella del divorzio da Alma, e infine reso esplicito in un dialogo in riva al fiume.

Un'altra scena in cui a essere in primo piano sono l'aggressività maschile e le complicazioni alla logica "vittimistica" è quella in Texas a casa di Jack il giorno del Ringraziamento. Durante questa scena, creata totalmente dagli sceneggiatori, Jack affronta l'arroganza del suocero utilizzando la sua stessa logica – paternalista e maschilista – e riconquista temporaneamente una posizione normativa di *pater familias*. Questa scena può infastidire gli spettatori che la vedono come un'implicita ammissione di complicità con l'ideologia maschilista, dal momento che essa re-inscrive il modello maschile egemonico come unico linguaggio di espressione dell'identità maschile, ma stimola allo stesso tempo delle utili riflessioni riguardo alla complessità e alla scivolosità delle identificazioni *queer*. Innanzitutto, essa conferma che uno degli strumenti che il film utilizza meglio è il meccanismo di inclusione dell'*audience*; il personaggio di Jack è costruito in modo da attirare le simpatie del pubblico, al contrario del padre di Lureen, e la reazione del personaggio all'ennesima prevaricazione è attesa ed evocata come positiva. Credo che siano pochi gli spettatori che istintivamente non abbiano atteggiato il volto in un sorriso di divertita soddisfazione, similmente a quanto fatto da Lureen nella scena. Sebbene la relazione di complicità tra Jack e sua moglie in questa scena non minimizzi il fatto che quella che stiamo osservando sia una dinamica basata sul privilegio maschile e sull'autorità patriarcale, essa riesce a sottolineare la natura performativa delle identità di *gender*. Vale a dire che nel sistema gerarchico evocato dal suocero, e a ben guardare pervasivo nella nostra società, l'identità gerarchicamente concepita di *pa-*

ter familias è legata alla *performance* dell'aggressività e della mascolinità normativa, e questa *performance* si rivela essere niente altro che una strategia di sopravvivenza in un sistema compulsivo. In realtà questa dinamica è significativa del fatto che le identificazioni di *gender* sono attualizzate obbedendo a una complessa rete di limitazioni di matrice ideologica; in altre parole a Jack è resa irreperibile ogni strategia di resistenza alternativa a quella che lui ha imparato essere l'unica legittima reazione "maschile". È contestabile che questo genere di emancipazione sia politicamente efficace, ma è altrettanto comprensibile che essa sia la modalità di relazione e di autodefinizione più vicina a un personaggio come quello in questione. Inoltre in questa sequenza viene messo in discussione il rapporto tra il comportamento normativamente codificato come maschile e il soggetto che lo attualizza: dal momento che il soggetto è gay, quel comportamento perde la sua presunta relazione "necessaria" con la sessualità e si rende visibile come *performance*, tanto arbitraria quanto strategica. In questa prospettiva possiamo probabilmente comprendere meglio anche le *performances* "maschili" dei protagonisti, e in primo luogo di Ennis, e il complicato rapporto che essi hanno con la sensibilità, con la sconfitta, e con il dolore.

In un *making of* dedicato al film, Ang Lee dichiara esplicitamente e con un'espressione soddisfatta che dopo aver visto il film "gli spettatori non lo chiamano più 'il film sui cowboy gay', lo chiamano 'storia d'amore'". Sono assolutamente convinto dell'inadeguatezza della prima etichetta, se non altro perché la sceneggiatura è scritta da due autori esperti che non cedono alla stereotipizzazione, e perché il film può contare su un cast di attori di talento che sembra essere votato ad affrontare i personaggi dando voce alla loro complessità. Il cowboy gay è in realtà un'icona indiscussa della pornografia gay – e alcune delle scene del film sono un'esplicita citazione, edulcorata, del genere – almeno quanto il cowboy etero è emblema di mascolinità per l'immaginario *mainstream*. In altre parole, sebbene il film si muova all'interno di un sistema di rappresentazioni e di un immaginario ingombrante legato al mito del west e all'icona virile del cowboy, mi sembra che i discorsi più interessanti che esso attiva non siano legati all'opposizione o alla decostruzione di questo sistema di rappresentazioni. Sono tuttavia ugualmente scettico rispetto all'immagine, promossa dal regista e dalla distribuzione, di questa storia come di una *love story*.

Leggere, o meglio vedere *Brokeback Mountain* come una storia d'amore è in primo luogo funzionale a distribuire il prodotto, risponde in altre parole a delle regole di marketing. Questo stesso orientamento è implicito nella scelta del cast e nell'eliminazione o normalizzazione di alcuni aspetti della storia potenzialmente perturbanti. Il fatto che lo *screenplay* fosse già completo nel 1997, e che per un lungo periodo non si fosse riuscito a trovare una produzione e un regista, è indicativo delle problematiche commerciali che esso offriva piuttosto che dell'omofobia dell'industria cinematografica. Il rischio che esso fosse visto solo da un pubblico di nicchia, e che si rivelasse quindi un flop commerciale, era tutt'altro che ipotetico – a essere piuttosto messa in luce è l'omofobia della società, e l'idea diffusa che un film con due protagonisti gay sia di interesse esclusivo di un pubblico gay. Presentare il film attraverso la lente della *love story* ostacolata dalle norme sociali è quindi funzionale all'inclusione di un pubblico più ampio che, in accordo con il *trend* liberal-mul-

Vincenzo Bavaro

ticulturalista, accetta volentieri di concentrarsi sulla “forza dell’amore” tralasciando le complicazioni ideologiche legate all’omosessualità dei personaggi.

Nel racconto di Proulx la tentazione di leggere la storia tra Jack ed Ennis come una storia d’amore è resa problematica dallo sguardo interno dei personaggi, che il film non cerca di recuperare. Durante l’ultimo incontro, dopo l’ennesimo doloroso scontro tra i due protagonisti, attraverso un *flashback* a Jack viene in mente un abbraccio di venti anni prima. Nella versione cinematografica il *flashback* resta, e quel momento viene mostrato come un momento di armonia e di felicità; il racconto al contrario ci suggerisce una realtà più cupa e ambigua:

In seguito quell’assonnato abbraccio si era solidificato nella sua memoria come l’unico momento di autentica, incantata felicità nelle loro separate e difficili esistenze. Niente l’offuscava, neppure sapere che Ennis allora non l’aveva abbracciato di fronte perché non voleva vedere o sentire che si trattava di Jack. E forse, pensava, non erano mai andati più in là di quello. Va bene, non importa.⁹

Intendere la relazione tra Jack ed Ennis nei termini posti dalla distribuzione vuol dire sottovalutare le dinamiche di rimozione e di proiezione attive in essa (in altre parole, far finta che non sia fuori misura – tanto eccessivo quanto limitante – etichettare il legame tra i due protagonisti come “amore”), e significa ugualmente far derivare in maniera esclusiva, univoca e lineare gli ostacoli e i limiti alla loro relazione dall’apparato sociale e dall’ideologia normativa, cristallizzando appunto una *love story* canonica. Per di più bisogna considerare che la citazione precedente è collocata nel racconto immediatamente prima della notizia della morte di Jack, e inibisce la cristallizzazione della loro relazione nei termini rassicuranti di una passione trasparente e reciproca. Il film, invece, rievocando la scena accaduta venti anni prima ma eliminando la riflessione di Jack riguardo a quell’abbraccio, sembra voler esaltare gli aspetti più romantici della storia, prima di fissarla come omogenea e nitida alla fine del film, e per di più dopo una delle scene più intense, in cui i protagonisti prendono piena consapevolezza dello sgretolamento dei propri sogni e della condizione di frustrazione e d’infelicità nella quale si trovano a vivere.

Sono convinto, tuttavia, che le regole del marketing e della distribuzione possano essere utilizzate come strumento politico e possano dare forma a delle “politiche dell’eterogeneità”, ovvero a delle coalizioni politiche trasversali e inclusive. Queste politiche sono in equilibrio tra un programma di nicchia, “locale”, e delle problematiche di più ampio respiro, “globali”; per essere più precisi sarebbe meglio dire che esse enfatizzano il fatto che i programmi politici per essere efficaci devono cercare terreni comuni nelle diverse condizioni di oppressione, devono imparare a essere inclusivi e a non trincerarsi dietro presunte peculiarità identitarie. In questo caso, si tratta di capire che l’omofobia e le sanzioni riguardanti le identità di *gender* non sono un problema esclusivo della comunità *lgbt* e che esse non possono essere affrontate e sfidate con successo all’interno delle spesse mura del-

9. Ivi, p. 42.

l'identità di gruppo. Esse sono piuttosto intrecciate con problematiche trasversali, quali il sessismo maschilista, il patriarcato, il classismo, il razzismo, e che questi sono elementi di un sistema ideologico che regola i soggetti definendone le possibilità, le aspirazioni e i desideri; vale a dire che i nostri desideri non vengono soltanto limitati, ma anche costituiti dagli apparati ideologici.

Alla luce di queste riflessioni, e nella convinzione che *Brokeback Mountain* abbia le potenzialità per attivare un discorso *cross-over* col pubblico, al di là dell'orientamento sessuale e non esauribile né contenibile all'interno della cornice della *love story*, ritengo sia necessario ripensare *Brokeback Mountain* come una storia sulla "pursuit of happiness", sul percorso che i personaggi intraprendono alla ricerca della felicità. La "pursuit of happiness", nelle parole di Thomas Jefferson, è uno dei diritti inalienabili sanciti dalla *Dichiarazione d'Indipendenza*, a fianco a quelli alla vita e alla libertà. In questa storia la felicità è presentata come una proiezione nostalgica di un fantastico passato, pochi mesi a *Brokeback Mountain*, oppure da Jack come l'ipotesi di un futuro possibile; la ricerca della felicità è un progetto pericoloso e sovversivo nell'universo narrativo evocato dal film, come la morte di Jack mette chiaramente in luce e come Ennis aveva anticipato molti anni prima: "if this thing... grabs all of us again... in the wrong place... in the wrong time... we're dead".¹⁰

Durante il loro primo incontro dopo *Brokeback Mountain*, e dopo la prima proposta di Jack di costruire insieme una nuova vita da qualche altra parte, Ennis inizia a raccontare la storia di quando, bambino, il padre portò lui e suo fratello a vedere il cadavere di un uomo linciato per essere un omosessuale, che conviveva per di più col compagno: "two guys livin together? No way".¹¹ Per Ennis il padre ha avuto un ruolo non secondario in quell'omicidio. Alla fine del *flashback* Ennis dice una battuta, che troviamo ripetuta per la seconda volta come frase conclusiva del racconto, e che ritengo essere fondamentale per comprendere le implicazioni politiche di questa storia: "If you can't fix it, Jack, you gotta stand it", cioè, quello che non puoi risolvere o aggiustare (*fix*) ti tocca accettarlo, sopportarlo, prenderlo così com'è (*stand*). Nel racconto questa battuta è preceduta di poche righe da un altro "fixing"; Ennis racconta di quando, all'età di sei anni, il padre gli disse – a proposito del rapporto che lui aveva col suo fratellino maggiore, dal quale subiva spesso prevaricazioni – "Ennis, you got a problem and you got a fix it or it's gonna be with you until you're ninety".¹² Seguendo le indicazioni del padre, il piccolo Ennis era riuscito a "risolvere" quel problema, attaccando a sorpresa e iterativamente il

10. Dato che la versione italiana del film si discosta in molti punti dall'originale, ho preferito lasciare in inglese le citazioni dal film, fornendo in nota la mia traduzione. Dove non è specificato un numero di pagina, quindi, la citazione è tratta dalla sceneggiatura desunta dal film. "Se questa cosa... ci afferra ancora... nel posto sbagliato... nel momento sbagliato... siamo morti". Ennis si riferisce, nel racconto più esplicitamente che nel film, al loro incontro all'esterno della casa di Ennis, quando Alma li vede baciarsi.

11. "Due uomini che vivono insieme? Non se ne parla nemmeno".

12. Proulx, *Brokeback Mountain*, cit., p. 28; trad. it. p. 27: "Ennis, hai un problema e devi risolverlo altrimenti ti resterà appiccicato addosso fino a che tu avrai novant'anni". D'ora in poi lascerò l'inglese nel testo dovunque sia indispensabile per sottolineare la ricorrenza delle parole-chiave cruciali ai fini del mio discorso.

Vincenzo Bavaro

fratello. L'idea di "fixing" ha quindi le sue radici nella logica maschilista e patriarcale del "se non le dai le prendi", e fa riferimento a un "problema". Il binarismo "fix it" vs. "stand it", da un lato dà per scontato che ci sono dei traguardi che non si possono raggiungere, e che quindi bisogna prendersi le cose così come vengono, dall'altro invita a un intervento ultimo e definitivo (e violento) nelle condizioni materiali, al fine di poterle modificare. Questa logica dimostra da subito la sua matrice ideologica: l'impossibilità di "fix it", nella battuta di Ennis – che nel film più di una volta ripete "there's nothing we can do", "non possiamo farci nulla" – non è una cosa naturale e insuperabile, ma dipende piuttosto da una serie di comportamenti e di norme ideologiche che hanno una particolare contingenza storica, geografica e di classe. Il film e il racconto sono particolarmente attenti alle limitazioni definite dalla classe sociale, incastrando il protagonista in una condizione di precarietà economica che mette delle ulteriori barriere alla realizzazione dei propri desideri e alle proprie aspirazioni. I limiti di quello che si può "risolvere" non sono decisi in autonomia e libertà dai soggetti, ma sono stabiliti da un sistema sociale gerarchico e violento.

L'idea di "stand it" è, similmente a quanto accade per il "fixing", intimamente legata al tema della felicità mancata, all'impossibilità di poterla raggiungere, e all'impossibilità di poterla addirittura cercare. Entrambi i personaggi, infatti, durante il loro ultimo incontro si confrontano con i limiti di questo dualismo: dal momento che *non si può risolvere*, questa storia bisogna tenerla così com'è. E la loro comune risposta è che *non ce la si fa a tenerla così*: per primo Jack, una sera vicino al fuoco, confessa che "the truth is...sometimes I miss you so much...I can hardly stand it", e la mattina dopo, Ennis crolla ammettendo che "I can't stand this any more, Jack".¹³

Porre la questione della felicità in termini di "fix it or stand it" è una strategia che sembra invitare alla supina accettazione dell'esistente, ma che può anche essere facilmente intesa – e in special modo dalle soggettività subalterne, oppresse e contestate – come un invito alla militanza, e che riposiziona la ricerca della felicità nei termini che le sono più congeniali, quelli politici, quelli orientati a un cambiamento delle condizioni materiali di oppressione, orientati cioè a un intervento nella vita sociale. La felicità è intesa, in questo caso, come qualcosa da ricercare, qualcosa da costruire, che affonda cioè le sue radici nelle condizioni materiali di esistenza, nel qui e ora. Il film invita a invertire i termini della questione, e a riflettere sul fatto che "if you can't stand it, you gotta fix it!", dando spazio a *fixings* sovversivi, a una sfida radicale alle norme di "risoluzione" del problema in questione. E questi *fixings* non devono essere intesi come gesti definitivi o normativi, ma diventano una prassi politica, reiterata e mutevole. Il *fixing* diventa necessario strumento contro la logica patriarcale, sfidando la norma che definisce ciò che si può risolvere e ciò di cui invece bisogna accontentarsi. È in questa prospettiva che la storia tra Jack ed Ennis non può essere letta in maniera rassicurante come una *love*

13. "La verità è che... a volte mi manchi così tanto... che quasi non ce la faccio"; "Non ce la faccio più, Jack".

story, ma piuttosto va interrogata nel suo essere, e uso qui le parole di Jack, “a goddam bitch of a non-satisfactory situation”,¹⁴ cioè nelle motivazioni del suo fallimento, nella frammentarietà e incompiutezza impostale dalle norme dominanti e dai comportamenti individuali. E l’incombenza della morte dà a questi *fixings*, e al tema della “pursuit of happiness”, una dimensione di urgenza e un senso di necessità ulteriormente enfatizzati.

I paesaggi naturali e selvaggi delle foreste e delle montagne del Wyoming (il film è stato girato perlopiù in Alberta, Canada) non sono la location di una storia d’amore realizzata, e neppure la felicità agognata, sono semmai il simbolo stesso dell’impossibilità e del compromesso; se all’inizio la storia sembra affermare il sogno romantico dell’evasione, della fuga dalla società, alla fine del film non si può non riconoscere che il desiderio di evasione è un vicolo cieco, ed è proprio questo orientamento verso l’evasione che condanna i personaggi all’insoddisfazione: “We could have a real good life together [...] but you didn’t want it. So what we got now... is Brokeback Mountain! It’s fucking all!”¹⁵ Non è un caso che Jack, che più consapevolmente cerca una strada verso la felicità, non ha alcuna intenzione di trasferirsi nella natura incontaminata. Egli piuttosto sin dall’inizio vuole trasferirsi a casa del padre con Ennis, o con un altro uomo, per rimettere a nuovo il ranch, in seguito propone il Texas, e soltanto come ultima ipotesi pensa al Messico; non punta comunque all’evasione in un incontaminato reame naturale, ma piuttosto reclama un posto centrale nel mondo a lui noto, a lui familiare: sta rivendicando in altri termini quello che ho chiamato precedentemente un processo di *mainstreaming*, un’ipotesi di soluzione realizzata attraverso una torsione, un *queer twist* della norma.¹⁶ La cartolina di Brokeback Mountain attaccata nell’armadio di Ennis ci dà la misura del fallimento e dell’infelicità, di un’identità mai pienamente realizzata e di un amore mai vissuto, e non costituisce invece il tentativo di imbalsamazione di una felicità raggiunta; in maniera simile, le camicie appese alla gruccia se da un lato sembrano essere il segno di un’unità e di una simbiosi affettiva, dall’altro conservano, nelle macchie di sangue, la testimonianza delle resistenze e delle violenze interne alla relazione e sfidano la percezione di quella lontana estate sulla montagna come di un tranquillo passato armonioso.

Credo che la sceneggiatura abbia, in realtà, il potenziale per rivedere radicalmente l’immaginario che attiva la natura incontaminata del west come il luogo deputato all’auto-realizzazione dei personaggi; essa può diventare piuttosto un incubo dal quale svegliarsi (incubo allettante, come le immagini di torrenti e pano-

14. “Una cazzo di situazione non soddisfacente”, dove l’idea di “soddisfazione” ripropone il tema della “pursuit of happiness” mancata.

15. “Potevamo avere una bella vita insieme [...] ma tu non l’hai voluta. E quello che ci è rimasto ora... è Brokeback Mountain! Cazzo, è tutto qui!”

16. Twist è appunto il cognome di Jack, che

sembra suggerirne la “devianza”, ma che a ben guardare indica anche la sua determinazione a “torcere” le cose, rifiutando di accettarle così come gli vengono date. Il cognome di Ennis è invece Del Mar, e “mar” sta per “rovina” di qualcosa che poteva essere piacevole ma che è stato “guastato” (e viene da pensare che questa “rovina” dipenda dal mancato “fixing” di una situazione positiva).

Vincenzo Bavaro

rami ci spingono a credere), un infelice compromesso da rivalutare e da superare. La montagna diventa per Ennis il *closet* dove stipare i desideri mai pienamente inseguiti, i progetti non realizzati, le cose che non si è avuto il coraggio di affermare, un luogo di rimpianti. La sceneggiatura cinematografica inserisce alla fine del film il dialogo tra padre e figlia, e mentre sentiamo Ennis ripetere le solite motivazioni, in questo caso per non poter andare al matrimonio della figlia, qualcosa cambia, come se altre rinunce e altre incompiutezze, in realtà ben poco assimilabili a questa, risalissero alla memoria. Ennis cambia idea, troverà il modo di esserci. In questo senso introdurre, nell'armadio, la maglia dimenticata da sua figlia, può segnare un sottile ma necessario cambiamento; per una volta nel *closet* non ci vanno le cose che non si è riusciti a fermare, le cose perse per sempre.

La finestra aperta e luminosa può offrirci una via di fuga, un monito a tener bene a mente che cosa consideriamo felicità, a non abbassare gli standard dei nostri desideri. Ci accontenteremo di una montagna in un armadio, di una vita non vissuta, di ambizioni formulate all'interno di un sistema di contenimento? Oppure cercheremo di sfidare quei limiti, di metterne a nudo la natura oppressiva e, ribaltandone le gerarchie, individuare dei sentieri che ci permettano di superarli?

Perché la felicità, in definitiva, non riguarda certo i nostri armadi, ma riguarda piuttosto quello che è fuori delle nostre finestre.