

L'universo omodomestico: donne e famiglie queer nei media contemporanei

Valeria Gennero*

Dopo una lunga stagione di invisibilità, all'improvviso, tra il 1990 e oggi, l'omosessualità femminile si è trovata al centro dell'attenzione mediatica. Nell'introduzione a un recente volume intitolato *Lesbian Images in International Popular Culture* emergono tuttavia due prospettive contrastanti: se da un lato è innegabile la soddisfazione per l'"enorme interesse internazionale per l'idea e l'immagine della lesbica", dall'altro troviamo l'insofferenza suscitata da rappresentazioni "fastidiosamente normative e assimilazioniste".¹ Finalmente è possibile lamentarsi di come il lesbismo sia diventato un prodotto da prima serata televisiva, uno "stile di vita" tra i tanti raccontati con regolarità dal cinema e dalla televisione.² Le immagini deprecate in quanto normative sono associate in particolare alle narrazioni che descrivono famiglie omogenitoriali. Diversi studi recenti, come vedremo, individuano nelle madri lesbiche le vittime inconsapevoli di un sistema intrinsecamente reazionario, in cui svolge un ruolo decisivo l'ideologia della "futurità riproduttiva", indicata da Lee Edelman – nel suo influente studio del 2003, *No Future*³ – quale struttura portante nell'organizzazione simbolica del capitalismo patriarcale. Secondo Edelman la figura del bambino è il perno del culto della famiglia che caratterizza l'intero panorama politico statunitense. La politica, secondo questa lettura, è intrinsecamente conservatrice in quanto, proprio in virtù dell'enfasi sull'eredità da consegnare alle generazioni future, si attiva per preservare l'ordine sociale e trasmetterlo intatto. La figura del bambino diventa così sineddoche della necessità che il presente si proietti nel futuro, assicurando una forma di immortalità laica che, attraverso l'enfasi sui figli, rende eterna la centralità della famiglia (e, implicitamente, della nazione). In un ordine sociale di questo tipo, l'erotismo non riproduttivo si trova a occupare una posizione al tempo stesso svalutata e minacciosa, avvicinata secondo Edelman alla "pulsione di morte" teorizzata da Freud. Questo posizionamento "anti-sociale" dell'omosessualità viene però qui elaborato in modo propositivo; il rifiuto della "futurità" associata alla riproduzione coincide in *No Future* con l'invito ad accogliere consapevolmente il ruolo antagonista della soggettività queer e il suo legame con la pulsione di morte:

Noi non perseguiamo una politica nuova, una società migliore, un domani più roseo, poiché tutte queste fantasie, attraverso uno spostamento, riproducono il passato in forma di futuro. Noi scegliamo invece di *non* scegliere il Bambino, come immagine disciplinare dell'Immaginario passato o come sito di un'identificazione proiettiva con un futuro sempre impossibile.⁴

Le tesi di Edelman, abbracciate o confutate che siano, compaiono con inesorabile regolarità nelle bibliografie di quasi tutti i saggi recenti su questi temi, e il presente non farà eccezione.

Una breve introduzione alla recentissima comparsa delle immagini di coppie di donne nel cinema e nella televisione mi permetterà di analizzare la successiva proliferazione di narrazioni sull'omogenitorialità, nonché il rapporto tra la nozione di "omodomesticità" e una visione dell'intimità queer declinata su modelli quasi esclusivamente maschili. Significativa a questo proposito risulta la ricezione critica di *The Kids Are All Right (I ragazzi stanno bene)*, il primo film dedicato a una famiglia composta da due madri lesbiche capace di ottenere un grande successo di pubblico e il sostegno della cinematografia mainstream, anche in virtù della presenza nei ruoli delle protagoniste di due attrici di primo piano come Julianne Moore e Annette Bening. La storia verte sulla crisi familiare determinata dalle richieste dei due figli adolescenti delle donne, che decidono di scoprire l'identità del donatore anonimo che ha reso possibile l'inseminazione delle loro madri in una clinica per la fertilità. Nel 2010 *The Kids Are All Right* ha ricevuto due prestigiosi Golden Globe Awards – per il miglior film e per la migliore attrice protagonista (Annette Bening) – e ha raccolto quattro candidature anche per gli Academy Awards, inclusa quella per il miglior film. I riscontri ottenuti sono stati quindi ampiamente positivi. Le reazioni negative, a giudicare dalla produzione critica comparsa in questi anni, provengono spesso da studiose e studiosi queer. Si tratta, come vedremo, di un dato significativo: modalità e premesse di questa condanna emergeranno infatti nella sezione conclusiva come esemplari dell'attuale configurazione culturale dell'universo omodomestico.

Le ragazze stanno bene: il lesbismo tra invisibilità e assimilazione

Le pochissime rappresentazioni cinematografiche dell'omosessualità femminile disponibili nei primi anni Ottanta descrivevano quasi unicamente donne eterosessuali alle prese con un momento di sbandamento, spesso causato da affascinanti vampire (metaforiche o letterali). *Villain, vampire or victim* erano le tre opzioni disponibili, in un contesto che pure offriva le prime, rare eccezioni rispetto alla consueta visione patologica o predatoria di gay e lesbiche in film come *Personal Best (Due donne in gara)*, *Lianna (Lianna: un amore diverso)*, e *The Hunger (Miriam si sveglia a mezzanotte)*.⁵ Si tratta di anni decisivi che prefigurano una svolta ormai imminente. Arriverà nel 1986, quando esce nelle sale *Desert Hearts (Cuori nel deserto)*, un film che ritrae una relazione erotica tra donne in assenza di vampire, detenute vittimizzate e, soprattutto, senza il consueto finale tragico. La storia dei sei anni impiegati da Donna Deitch, regista e produttrice, per trovare il sostegno finanziario e le attrici disponibili a mettere a rischio la carriera interpretando una lesbica sembra oggi uscire dalle pagine ingiallite di un manoscritto vittoriano, ma rimane una testimonianza indicativa della velocità del cambiamento che riguarda la percezione mediatica dell'omosessualità.⁶

Dal cinema alla televisione il passo è stato più breve di quanto fosse lecito attendersi. Dopo qualche tentativo ancora impacciato e ricco di cliché,⁷ tocca a una

delle serie televisive più note di sempre, la sitcom *Friends*, introdurre simultaneamente presso il grande pubblico ben due temi scottanti: la maternità e il matrimonio gay. Nell'episodio della serie televisiva *Friends* trasmesso il 18 gennaio 1996 intitolato "Quello con il matrimonio lesbico" (S2, E11), più di trenta milioni di spettatori assistono al matrimonio tra Carol Willick e Susan Bunch. La coppia ha già un bambino, il piccolo Ben, concepito da Carol mentre era sposata con uno del gruppo di amici protagonisti della serie, Ross Geller. Quello di *Friends* non è un caso isolato, benché sia senz'altro il più celebre. Altri programmi avevano messo in scena matrimoni omosessuali – *Northern Exposure* (*Un medico fra gli orsi*) nel 1994, *Roseanne* (*Pappa e ciccia*) nel 1995 – più di dieci anni prima dell'approvazione della legge che li legalizzava nello stato del Massachusetts. Quello di *Friends* è tuttavia il primo caso in cui a essere protagoniste sono due donne, e – forse per questo motivo – la loro intenzione di creare una famiglia viene esplicitata sin dalle prime puntate della prima stagione, filtrata dalla prospettiva, rispettosa ma talvolta insofferente, di Ross, alle prese con il dolore per l'abbandono subito da parte della moglie e con la necessità di negoziare il suo ruolo di padre ai margini della triade familiare.⁸ Tra gli anni Novanta e l'inizio del nuovo secolo, la visibilità di gay e lesbiche come personaggi cresce rapidamente, mentre il successo dell'etichetta New Queer Cinema aiuta a dare visibilità ai lavori di una generazione di registi – come Gregg Araki (nato nel 1959), Todd Haynes (1961) o Rose Troche (1964) – decisi a fare della propria omosessualità un elemento artisticamente imprescindibile.⁹ Quando però nell'aprile del 1997 – in occasione della trasmissione dell'episodio di *Ellen* intitolato "The Puppy Episode" (S4, E22) – Ellen DeGeneres fa coincidere il proprio coming out, in un'intervista con Oprah Winfrey, con quello di Ellen Morgan, il personaggio da lei interpretato nella serie tv, la notizia è ancora abbastanza sorprendente da meritare la copertina di *Time* e trasformarsi in un "evento mediatico intertestuale" scandito da toni "da dramma epico", con boicottaggi e polemiche che condurranno alla cancellazione della serie e a un periodo di forte ostracismo nei confronti dell'attrice.¹⁰ Per la carriera di DeGeneres, il doppio coming out di Ellen/*Ellen* segnò solo una fase temporanea di difficoltà; per la storia della rappresentazione televisiva del lesbismo fu invece un punto di non ritorno.¹¹ Dopo *Ellen*, tenere il conto della produzione cinematografica e televisiva in cui sono presenti donne lesbiche diventa impossibile e non a caso proprio *afterellen* è il nome di uno dei più celebri siti dedicati esclusivamente alla rappresentazione dell'omosessualità femminile nei media contemporanei.¹² Quelli proposti nei primi anni della nuova visibilità mediatica sono spesso personaggi alle prese con i codici della commedia romantica: innamoramenti e contrattempi, incertezze e rivelazioni, spesso nella cornice del coming out o di uno stato di incertezza riguardo all'orientamento sessuale di almeno una delle protagoniste.¹³ Anche la presenza di coppie con figli è spesso la conseguenza, come nel caso di *Friends*, di concepimenti avvenuti nel contesto di una relazione eterosessuale, quasi sempre anteriore alla piena accettazione della propria sessualità.

Ancora una volta, sarà Ellen DeGeneres a segnare una svolta presso il grande pubblico in *If These Walls Could Talk 2* (*Women*), un film tv a episodi del 2000. Due protagoniste innamorate, Kai e Fran (interpretate da Ellen DeGeneres e Sharon

Stone), vogliono arricchire la loro relazione con la maternità. Viene qui messa in scena quella che sarà la linea narrativa consueta nelle storie di omogenitorialità femminile: la ricerca, talvolta ardua, di un donatore di seme tra gli amici della coppia, e in alternativa la ricerca della clinica per la fertilità con le caratteristiche più convincenti. È sorprendente con quale velocità il tema passi da inesistente a ubiquo, come osserva Sarah Warn a proposito di serie tv come *Queer as Folk*, *The Wire* e *All My Children* (*La valle dei pini*): “è come se dopo il coming out per le lesbiche l’unica prospettiva fosse quella di sistemarsi e fare figli [...]. In altre parole la strategia è quella di rendere la figura della lesbica il più possibile normale e de-sessualizzata, di modo che gli spettatori possano quasi dimenticare che sia gay”.¹⁴ Per trovare la prima coppia di donne al centro di una serie tv bisogna arrivare al 2004 e alla comunità di donne descritta da *The L Word* (2004-2009), serie tv ideata da Ilene Chaiken cui ha collaborato anche Rose Troche, una delle registe simbolo del New Queer Cinema degli anni Novanta.¹⁵ Nel *pilot*, diretto da Troche, il primo scambio tra Bette e Tina mette in chiaro quale sarà la linea narrativa principale nel corso delle stagioni:

Bette: – Hai l’ovulazione?

Tina: – Sì, ho l’ovulazione.

Bette: – Facciamo un bambino.¹⁶

Nel corso del primo episodio, dopo vari tentativi infruttuosi di convincere amici e conoscenti ad aiutarle a concepire, le donne ottengono la disponibilità di un donatore afroamericano, una scelta sostenuta con forza da Bette, che è birazziale (così come Jennifer Beals, l’attrice che interpreta il suo ruolo). Nel corso di sei stagioni, la coppia, e le loro amiche, seguiranno la crescita della figlia Angelica e daranno spazio alle sfide e alle opportunità incontrate da una delle prime generazioni di bambini di genitori esplicitamente omosessuali. Tutto questo si svolge naturalmente in un contesto altoborghese e progressista, quello di West Hollywood, e le difficoltà affrontate nel mondo omogenitoriale raramente includono resistenze omofobiche.

Nel nuovo secolo, sorprendentemente, le famiglie gay e lesbiche diventano un oggetto del desiderio, i loro figli sono ambiti dalle scuole progressiste così come dal pubblico televisivo; lo prova il simbolico passaggio di testimone da *The L Word* a *Modern Family* (2009-), una commedia di enorme successo giunta oggi alla decima stagione. La “famiglia moderna” del titolo ruota intorno a Jay Pritchett, patriarca settantenne, e all’intricata rete di relazioni che unisce la sua nuova compagna e il bambino da lei avuto nel primo matrimonio, con le famiglie di Claire e Mitchell, i due figli ormai adulti di Jay. Claire vive con il marito e i tre figli, mentre Mitchell, che dopo molti contrasti è riuscito a fare accettare a suo padre la propria omosessualità, è legato a Cameron, con cui nella prima stagione adotta una bambina vietnamita, Lily. Anche in questa serie – come già in *The L Word* – è introdotto il tema della diffidenza tra famiglie omogenitoriali (S4, E2), con il ruolo delle antagoniste qui assegnato a Pam e Susan, madri di un compagno di asilo di Lily.

Quello di *The L Word* e *Modern Family* è appunto l'universo domestico, sempre meno eccezionale, talvolta indicato con il termine *homodomesticity*, di cui sono recentemente entrate a far parte anche trasmissioni pensate per un pubblico di adolescenti – come *The Fosters*, inedita in Italia e trasmessa negli Stati Uniti su ABC Family, una rete via cavo di proprietà della Walt Disney Company. Al centro di *The Fosters* troviamo una coppia interrazziale, Stefanie e Lena, rispettivamente poliziotta e insegnante, impegnate a crescere ben cinque figli, tra biologici e adottivi.¹⁷

In questo universo omodomestico si potrebbe cogliere l'esito felice di decenni di lotte contro la discriminazione e la violenza istituzionale nei confronti degli omosessuali, e infatti era proprio questo il senso attribuito all'espressione *Homodomesticity* da Chad Houle, un fotografo che la usò nel 2009 come titolo di una serie di immagini che ritraevano coppie di uomini nella quiete intima di salotti e cucine statunitensi. Nella descrizione del progetto, Houle sottolineava proprio il desiderio di introdurre una nuova prospettiva nella rappresentazione dei gay, sconfessando il mito della promiscuità e della "malinconia antisociale" per sottolineare la possibilità di "relazioni durature basate sull'impegno reciproco".¹⁸ Lo stesso termine si è però presto caricato di una valenza negativa, in quanto considerato complice di un'assimilazione che di fatto sembra cancellare la differenza dell'esperienza omosessuale per ricondurla tra i confini rassicuranti della morale borghese.¹⁹ Come osserva Steven Edward Doran a proposito della serenità monogamica che caratterizza la rappresentazione delle coppie gay in *Modern Family*:

L'omodomesticità è una strategia della rappresentazione che costruisce uno spazio simbolico che permette agli spettatori eterosessuali di consumare senza timori l'alterità gay proteggendoli allo stesso tempo dalle minacce del desiderio sessuale deviante dei gay.²⁰

Famiglia, monogamia, figli, successo professionale, autonomia economica: queste le scelte che permettono di accedere al rispetto concesso a chi si adegua. Se l'eteronormatività si basa sulla riproduzione e sull'accumulo del capitale, l'alternativa proposta dal mondo queer è invece idealmente basata sullo "sviluppo di forme di intimità che non sono necessariamente collegate allo spazio domestico, alla parentela, ai rapporti di coppia, alla proprietà o alla nazione".²¹ Tuttavia le "intimità queer" descritte in un influente saggio di Lauren Berlant e Michael Warner – "Sex in Public", del 1998 – sono molto gay e poco lesbiche, come rivela la faticosa ricerca da parte degli autori di esempi di "intimità criminale" e contro-culturale che possa associare le donne agli spazi d'incontro maschili e cioè: la strada, i sex club, i parchi cittadini e i bagni pubblici.²²

Le critiche delle donne all'omodomesticità non possono quindi che essere di tipo diverso. Il sesso in pubblico infatti non è mai stato uno degli elementi cruciali per la contro-cultura lesbica, che ha invece spesso privilegiato una militanza antiborghese ispirata dal rifiuto di un modello di famiglia patriarcale basato sulla subalternità femminile. Certo il lesbismo femminista protagonista degli anni successivi alla rivolta di Stonewall è oggi lontano, vittima in un certo senso del proprio successo. Le caratteristiche di quella prima stagione sono racchiuse ideal-

mente nella figura di Monica (detta Mo), protagonista della striscia a fumetti *Dykes To Watch Out For*, creata da Alison Bechdel nella prima metà degli anni Ottanta.²³

Mo rappresenta per me il nucleo della striscia e incarna tutti i valori che ritenevo parte del fatto di essere lesbica quando ho fatto il mio coming out. Mo è antirazzista e anticlassista, è una femminista socialista che combatte contro i valori del Big Business e contro il consumismo. Quando ho iniziato a scrivere questa striscia, spesso l'argomento erano gli sforzi di Mo per vivere una vita socialmente responsabile in questo paese, e la sua frustrazione per le inevitabili complicità con il sistema.²⁴

Questa dimensione militante è entrata in crisi proprio quando con l'aumento della visibilità hanno trovato spazio anche articolazioni dell'esperienza lesbica prive delle implicazioni politiche che avevano accompagnato la stagione del lesbo-femminismo negli anni Settanta. Nella trasformazione della comunità di donne di *Dykes* assistiamo a una transizione ideologica di cui la produzione recente di Bechdel offre una delle rielaborazioni artistiche più interessanti.²⁵ Anche su questi temi le sceneggiature della televisione di qualità degli ultimi decenni hanno dimostrato la capacità di muoversi su diversi livelli testuali, inserendo commenti sulla presenza di un lesbismo edonista e apolitico, contento di godere delle possibilità di consumare liberamente mode culturali e merci (come nella puntata conclusiva della stagione 2 di *The L Word*). Cronologicamente, il passaggio dal lesbismo rivoluzionario, pacifista e socialista di Mo ai valori neoliberalisti abbracciati da alcune delle protagoniste di *The L Word* coincide con la diffusione della teoria queer. C'è un rapporto tra i due fenomeni? La crisi del lesbofemminismo e il successo degli studi queer sono forse collegati?

Certo nel momento in cui una categoria come l'intimità queer descritta da Berlant e Warner e il capitale contro culturale a essa associato vengono collegati allo spazio pubblico, ai *sex clubs* e gli incontri occasionali, le pratiche di relazione delle donne si trovano quasi inevitabilmente associate a domesticità, proprietà, nazione, e dunque sineddoche di un'intimità in sintonia con i valori del capitalismo nazionalista più tradizionale. Da rivoluzionarie a retrograde paladine dello status quo?

Si tratta di una questione, come vedremo, complessa. Intanto però il moltiplicarsi delle lesbiche raffigurate nella cultura mainstream ha alleggerito il peso della rappresentatività, il bisogno di rendere conto di tutte le assenze e tutte le omissioni che aveva caratterizzato molte delle critiche mosse ai primi esempi di tv queer, accusati di non essere abbastanza inclusivi dal punto di vista di razza, classe sociale e modi di intendere l'omosessualità, con protagoniste considerate, di volta in volta, troppo femminili o convenzionalmente maschiline, eccessivamente ricche oppure troppo povere, e così via. Quella di *The L Word* rimane una cesura importante: la prima volta in cui una famiglia lesbica si trova al centro di una serie di successo, sia pure in una rete televisiva via cavo come Showtime. Visti i grandi ascolti, numerose altre serie si affrettarono ad aggiungere alle loro linee narrative un matrimonio tra donne, tuttavia il dibattito sulle conseguenze dell'assimilazione dell'alterità omosessuale nel modello familiare sancito da matrimonio e genitorialità è solo agli inizi. Il caso di *The Kids Are All Right* ci aiuta però a mettere a fuoco alcune differenze tra maternità e paternità, convenzioni e sovversioni di genere.

I ragazzi sta(ra)nno bene? L'omogenitorialità tra razzismo e rivoluzione

Nic e Jules Allgood sono una coppia lesbica sposata e vivono con i loro due figli. La maggiore, Joni, ha compiuto diciotto anni, e il film si apre quando è appena iniziata la sua ultima estate a casa prima di trasferirsi all'università. Joni (interpretata da Mia Wasikowska) è figlia biologica di Nic, ginecologa, mentre suo fratello Laser (Josh Hutcherson) è stato partorito da Jules, che ha scelto di restare a casa con i bambini. I due ragazzi sono legati anche dal punto di vista biologico perché le madri hanno scelto lo stesso donatore per l'inseminazione. La crisi che scatena l'azione narrativa nasce dal desiderio di Laser di conoscere il nome del donatore. Joni prima esita, temendo di ferire le mamme. Poi si lascia convincere e ottiene dalla clinica per la fertilità il recapito di Paul (Mark Ruffalo). L'incontro con l'uomo colpisce i due ragazzi, che non riescono a nascondere la sua presenza alle madri. Paul in effetti è un compendio di virtù californiane: gestisce un ristorante che propone specialità con prodotti locali – da lui personalmente coltivate secondo criteri ecocompatibili –, è un esperto di vini, emana tranquillità, sicurezza e indipendenza nel lavoro come nella vita sentimentale. Quando, nel corso del primo incontro con le due donne, scopre che Jules vuole iniziare un'attività come progettista di giardini, le affida senza esitazioni il compito di ristrutturare casa sua. Le resistenze iniziali di Nic, timorosa per l'ingerenza di Paul nella sua vita familiare, si riveleranno fondate: dopo aver conquistato i ragazzi, e i loro amici, con il suo piglio da motociclista e la solidità da uomo di mondo, Paul seduce Jules, improvvisamente ammalata dalla sua prestanza virile. Solo quando Paul, che sente di essersi innamorato di lei, le propone di trasferirsi a vivere con lui, Jules chiude la telefonata, e la relazione, con la frase: "Sono gay". Si tratta di un coming out inaspettato e anche sorprendente, visto che quanto è accaduto nella parte centrale del film sembrerebbe mettere in discussione una visione della sessualità come entità discreta e dotata di coerenza identitaria, ma è la scena che determina la svolta narrativa che accompagna l'intreccio verso la risoluzione finale. Quando Nic scopre la relazione tra Paul e Jules e chiede spiegazioni alla moglie, Jules le assicura di non provare interesse nei confronti di Paul o dell'eterosessualità. La spiegazione tuttavia non convince Nic e la coppia precipita in una crisi fatta di silenzi e recriminazioni. Una volta rivelato l'adulterio, il tentativo di Paul di intromettersi nella vita familiare crea una reazione di risentimento anche nei ragazzi, che respingono ogni successivo tentativo di contatto dell'uomo. Jules intanto è decisa a salvare la serenità della famiglia e attribuisce il tradimento a un momento di stanchezza causato dallo scarso apprezzamento di Nic nei suoi confronti.

Del resto, che la sessualità sia questione complessa e "contro-intuitiva" è stata proprio la stessa Jules a dirlo a suo figlio Laser quando, in una delle prime scene del film, il ragazzo aveva chiesto spiegazioni sui video pornografici interpretati da uomini gay ritrovati nella camera delle mamme. Si tratta di uno scambio in cui emerge in modo nitido lo sforzo della sceneggiatura (scritta da Lisa Cholodenko con Stuart Blumberg) per conciliare il tono leggero della commedia con la drammaticità della crisi coniugale, cui si aggiunge una dimensione pedagogica in cui

l'elogio delle famiglie omogenitoriali si trova a fare i conti con il riconoscimento della distanza inevitabile tra le inquietudini dei figli e quella delle madri:

Jules: – Beh dolcezza, sai, la sessualità umana è complicata. A volte il desiderio può essere, che so, contro-intuitivo. Dal momento che la percezione sessuale delle donne è interiorizzata, a volte può essere eccitante per noi vedere questa percezione esteriorizzata, come ad esempio in un pene.

Laser: – Ma non preferireste guardare delle ragazze che lo fanno?²⁶

Nella scena finale, dopo aver accompagnato Joni alla residenza universitaria, le donne tornano a casa in compagnia di Laser, che le incoraggia a rimanere insieme perché ormai sono troppo vecchie per trovare qualcun altro. Forse non è quella l'unica spiegazione, ma l'incerto sfiorarsi delle donne nell'ultima inquadratura sembra indicare la decisione di dare al matrimonio una seconda possibilità.

La regista del film, Lisa Cholodenko, nata in California nel 1964, si è guadagnata negli anni una discreta reputazione come esponente del New Queer Cinema, anche se gli studi a lei dedicati sono fino a oggi rari. Proprio la sua resistenza alle classificazioni ha reso difficile identificarla con un movimento spesso legato alla tradizione narrativa delle avanguardie:

Cholodenko è una figura unica e cruciale, una regista che si muove tra femminismo e postfemminismo, cinema indipendente e mainstream, arte alta e cultura popolare, mettendo in discussione proprio i termini fondamentali del dibattito attuale.²⁷

Nonostante i suoi primi due lungometraggi – *High Art* (1998) e *Laurel Canyon* (2002) – siano stati tra le opere più rappresentative dirette da una donna queer, la sua scelta di una modalità narrativa tradizionale ha suscitato sin dall'inizio la perplessità di chi ritiene questo tipo di narrazioni complici della mercificazione dell'esperienza lesbica a fini commerciali.²⁸ La sceneggiatura di *I ragazzi stanno bene* non deve però essere sembrata commerciale a sufficienza ai produttori, e ha dovuto attendere per quasi cinque anni prima di trovare investitori disponibili a scommettere quattro milioni di dollari sul successo di un tema così controverso. Si tratta di una cifra irrisoria rispetto ai budget degli altri film hollywoodiani candidati all'Oscar nel 2010, ma le difficoltà affrontate per produrre film che presentano un cast con donne protagoniste non è una novità, così come non è insolito scoprire come i protagonisti del New Queer Cinema siano spesso uomini.²⁹ Una cosa su cui è difficile essere in disaccordo è che il film abbia trasformato il panorama mediatico anche in virtù della semplice ubiquità dei discorsi che lo riguardavano:

I ragazzi stanno bene è stato discusso nei talk show, nei programmi di intrattenimento, nelle riviste femminili e in quelle di arredamento, nei quotidiani prestigiosi e nei tabloid, e in varie pubblicazioni e forum lesbici, gay e queer. E anche se molti dei discorsi commentavano l'enorme quantità di discorsi dedicati a *I ragazzi stanno bene*, comunque se ne parlava molto.³⁰

Tra tante voci, a indirizzare con forza il dibattito sul film è stata quella di Jack Halberstam, che, due settimane dopo l'uscita del film negli Stati Uniti, ha pubblicato sul sito del gruppo di attivisti queer *Bully Bloggers* una recensione intitolata "The Kids Aren't Alright!"³¹ Nella sua lettura il film offre una visione del lesbismo stereotipata e misogina, in cui la sessualità è un aspetto poco significativo, sostituito dai piaceri della stabilità e della consuetudine. La coppia è quindi inesorabilmente destinata a vacillare nell'incontro con l'intensità erotica del desiderio maschile. A questo si aggiunge un ulteriore aspetto che introduce una peculiare forma omosessuale di conservatorismo: la de-sessualizzazione del rapporto tra donne non impedisce infatti il trionfo finale della relazione sancita dal contratto matrimoniale. A vincere non è un'espressione ribelle o anti-normativa del desiderio: a vincere è la forza dell'istituzione. Possono cambiare i soggetti del matrimonio, si può aprire uno spazio simbolico per una "famiglia moderna" con due mamme, ma quello che rimane immutato è un codice narrativo che mentre evidenzia fallimenti e fragilità della monogamia la ripropone al centro dell'organizzazione sociale. Per questo Halberstam sottolinea come *I ragazzi stanno bene* si riveli un prodotto rivolto specificamente agli spettatori conservatori, cui propone una coppia lesbica altoborghese, convenzionalmente progressista ma in realtà soffocante e prescrittiva, incapace di capire sia le proprie esigenze individuali (cancellate da una fusionalità eroticamente deleteria) sia quelle dei figli (cui le mamme vietano l'uso della motocicletta, incoraggiato invece dal padre).

L'universo omodomestico femminile descritto da Cholodenko sembra in effetti precludere forme di svago che esulino dalla scelta del film da guardare in televisione, in un torpore reso ancora più deprimente dal bisogno di Nic di accompagnare con abbondanti quantità di alcool le sue serate. La donna è però inflessibile nel ricordare ai figli l'importanza delle buone maniere (e delle pubbliche relazioni) e insiste, più volte, per convincerli a inviare biglietti di ringraziamento scritti a mano in occasione di feste o incontri. La centralità "patriarcale" di Nic nell'organizzazione domestica – è suo lo stipendio da cui la famiglia dipende – è ribadita dalla sua posizione a capotavola durante i pasti e dalla disinvoltura con cui redarguisce i figli e critica la consorte: "Insomma se fosse per te i nostri figli non scriverebbero neppure biglietti di ringraziamento, lo sai. Si limiterebbero a emanare buone vibrazioni". Nonostante l'atteggiamento meno impositivo e più "femminile" (segnalato, oltre che dalla scelta di accudire i figli a casa, anche dai capelli lunghi e dall'abbigliamento meno marcatamente androgino di quello di Nic), anche Jules condivide una placida accettazione dei valori della classe media, come rivela l'uso acritico dei luoghi comuni del gergo – e della filosofia – aziendalista: la donna infatti giustifica la decisione di acquistare un furgone per un'attività professionale ancora inesistente con la necessità di "comportarsi 'come se', essere proattivi". In un certo senso la formulazione sembra riassumere la struttura profonda del film, in cui la famiglia lesbica viene descritta *proattivamente* come indistinguibile dalle famiglie eterosessuali in crisi, e afferma il proprio diritto all'uguaglianza attraverso la paradossale constatazione dei fallimenti e delle incomprensioni che caratterizzano *ogni* matrimonio.

In questo contesto costrittivo, il bisogno di vitalità e divertimento dei due adolescenti trova soddisfazione solo grazie all'intromissione della figura maschi-

le. Paul è un imprenditore di successo, consapevole del proprio ascendente sulle donne, e diventa nella narrazione il depositario proprio dell'energia trasgressiva e del disinteresse insofferente nei confronti delle convenzioni che sarebbe stato lecito attendersi dalle figure queer. Anche la contrapposizione tra gli spazi chiusi (spesso la sala da pranzo o la camera da letto) in cui sono ritratte le madri e quelli all'aperto in cui si muove Paul (nella sua tenuta o per le strade di Los Angeles a bordo della sua imponente motocicletta) contribuisce al ritratto di una maschilità carismatica e seducente in lotta contro la minaccia di addomesticamento racchiusa nel recinto protettivo quanto tedioso di una vita familiare declinata al femminile. Ancora una volta, nonostante la novità apparente introdotta dalla presenza di una famiglia omogenitoriale, incontriamo un intreccio che ripropone il paradigma di genere tratteggiato da Leslie Fiedler in *Amore e morte nel romanzo americano* più di cinquant'anni fa, con le figure femminili determinate a "civilizzare" l'eterno Huckleberry Finn presente in ogni adolescente.

Un'altra questione cruciale nel film riguarda gli stereotipi razzisti presenti nella caratterizzazione dei – pochissimi – personaggi non bianchi.³² Studi recenti sull'"omonormatività bianca" hanno evidenziato lo scarso spazio concesso alle minoranze razziali nella (sia pur breve) storia del cinema gay, lesbico e queer.³³ Il caso di *I ragazzi stanno bene* è esemplare in questo senso: il mondo in cui si muovono i protagonisti è quasi esclusivamente bianco, e gli unici due personaggi nonbianchi cui la sceneggiatura concede delle battute sono ritratti in modo tanto convenzionale da avere suscitato più di un'accusa di razzismo. La prima di queste figure è Tanya, una donna africana-americana che lavora nel ristorante di Paul e ha con lui rapporti sessuali occasionali. Tanya rimanda allo stereotipo razzista della donna nera sensuale e sessualmente vorace, capace di dare luogo a un vero e proprio sottogenero "the oversexed jezebel".³⁴ Il mito di Gezabele, figura biblica associata al potere femminile e alla lussuria (e quindi destinata a una punizione atroce), si insinua anche in un personaggio caratterizzato da autonomia e competenza professionale. Non a caso i complimenti più affettuosi che Paul le rivolge la definiscono "foxy", "sexy" e "fun", tutti riferimenti a una sensualità relegata nella sfera dell'edonismo privo di quella progettualità sentimentale cui invece Tanya dimostra di ambire. Anche in questo caso la dialettica tra invisibilità e assimilazione svolge un ruolo cruciale, come ha sottolineato Tammie Kennedy nella sua analisi dei meccanismi dell'omonormatività bianca nel film di Cholodenko:

Questa nuova visibilità lesbica, sebbene possa risultare efficace per combattere discriminazioni personali e istituzionali, rende allo stesso tempo più complicato valutare i progressi ottenuti dai diritti e dalla rappresentazione di gay e lesbiche all'interno della struttura di potere dominante. Ogni potenziale progresso ottenuto in questa rappresentazione viene negato in ultima analisi dal fatto di essere reso possibile da disuguaglianze sociopolitiche più vaste e da ingiustizie derivanti da gerarchie razziali e di genere che restano immuni dalle critiche.³⁵

Difficile non essere d'accordo con la lettura di Kennedy: Nic e Jules non sono certo un modello integerrimo di moralità, femminismo intersezionale e coscienza di

classe. Al contrario: la loro fragilità e le loro contraddizioni vengono messe in evidenza lungo l'intero corso della narrazione, che, se da un lato le guarda con affetto, dall'altro non smette di evidenziarne l'adesione miope a un sistema di valori intrinsecamente fallimentare. Nic beve e Jules si sente svuotata, perché la scelta di dimostrare la propria volontà di inseguire, "come tutti gli altri", la promessa di felicità del sogno americano, le ha portate a chiedere ai figli di mettere in scena costantemente la performance del proprio successo. Quando viene redarguita per essersi ubriacata, Joni esplose rivelando quanto sia pesante la responsabilità di rappresentare un modello senza precedenti:

Joni: – Cosa vuoi da me? Ho fatto tutto quello che volevi. Ho il massimo dei voti in tutto. Sono stata accettata in ogni scuola in cui ho presentato domanda. Adesso puoi far vedere a tutti com'è perfetta la tua famiglia lesbica.³⁶

Non è attraverso l'adesione alla prospettiva delle due mamme, un po' razziste, un po' moraliste, e certo incuranti del proprio privilegio di classe, che il film ci chiede di accorgerci che "i ragazzi stanno bene". I valori delle due donne sono parte del problema, certo non una soluzione. Eppure la ricchezza dell'opera di Cholodenko sta proprio in questa immagine poco rassicurante, attraversata da ampie zone d'ombra, di un nuovo universo omodomestico che sta prendendo forma tra rapide accelerazioni progressiste e altrettanto repentine ricadute nel conservatorismo più bieco. Se, invece di attribuire alla regista la decisione di offrire un'immagine positiva del matrimonio lesbico, leggiamo questo film come una satira che rivela l'adesione inconsapevole ai presupposti neoliberalisti – la cui ubiquità nella cultura contemporanea è indipendente dall'orientamento sessuale –, possiamo apprezzare l'abilità con cui la regista si sottrae alla tentazione di offrire una visione esemplare ed edulcorata delle relazioni tra donne. Si tratta del resto di una strategia narrativa che Cholodenko aveva già abbracciato nei suoi primi due lungometraggi, accomunati dal tentativo di conservare uno sguardo ironico anche in presenza di situazioni drammatiche (non a caso la regista ha dichiarato che l'etichetta migliore per definire le sue opere sarebbe *traumedy*).³⁷ La dimensione satirica di *The Kids Are All Right* non è stata però apprezzata e, a quasi dieci anni dall'uscita nelle sale, si può ormai affermare che l'entusiasmo dimostrato da critica e pubblico nel 2010 abbia avuto scarso riscontro nella saggistica accademica.

Molte letture si sono collocate nella scia dell'immediata condanna di Halberstam, e della sua articolazione del disappunto per il modo in cui il film tradisce le "aspettative imponenti" di chi sperava che una storia con due madri come protagoniste potesse trasportarci in una "nuova configurazione di corpi, biologia e desiderio".³⁸ Il film è visto da Halberstam come esempio delle convergenze tra il movimento per sostenere il matrimonio gay e il ripudio di quanto rende la cultura queer alternativa rispetto ai modelli omonormativi. Non solo il desiderio sessuale tra le donne viene descritto come ormai estinto,³⁹ e quindi pienamente compatibile con un sistema di valori eterosessista; è la stessa dimensione privata del rapporto, la sua collocazione letterale e metaforica tra le pareti della casa di famiglia, a rendere la configurazione descritta nel film intrinsecamente *non queer*. Le madri le-

lesbiche sono infatti complici del patriarcato capitalista e dell'ordine simbolico della "futurità riproduttiva" teorizzata da Edelman:

Le soggettività di Nic e Jules sono sospese, suggerisce il film, ogni volta in cui non si pongono quali semplici veicoli della genitorialità. Edelman compensa questa situazione condannando il queer a una dimensione fondamentalmente anti-famigliare, e allo stesso tempo rivela un'avversione misogina al corpo materno in quanto depositario della riproduzione promessa dalla femminilità. La sua tesi quindi rifiuta ogni lotta per il matrimonio o l'adozione per i gay, o per i diritti riproduttivi, e le madri lesbiche di *The Kids Are All Right*, e di conseguenza la reputazione di Cholodenko, vengono accusati di sottomettersi alla fantasia della futurità riproduttiva.⁴⁰

Sembra quindi che la posizione di Cholodenko, come quella delle autrici di *The L Word* e delle altre donne che hanno contribuito alla visibilità lesbica in questi ultimi decenni, sia destinata a soccombere sotto il peso insostenibile della rappresentatività e delle sue aporie. La richiesta di immagini finalmente positive si accompagna infatti, in molte analisi queer, all'insofferenza nei confronti dell'ottimismo individualista: la necessità di uno stile anticonvenzionale deve convivere con il desiderio di raggiungere il grande pubblico, e la critica nei confronti del neoliberismo con l'elogio della competitività, mentre la tradizione delle lotte femministe incontra le disidentificazioni queer. Proprio su questa ultima, problematica convergenza vorrei soffermarmi in questa conclusione.

In questo saggio ho usato *queer* come sinonimo di *omosessuale*, oppure per riferirmi a movimenti e questioni che coinvolgono gay e lesbiche. Si tratta di una scelta lessicale di cui i dizionari possono attestare la legittimità, tuttavia l'area semantica associata al termine *queer* negli ultimi anni è diventata molto più complessa. Si tratta di un tema su cui molto è stato scritto,⁴¹ ma in particolare ritengo significativa una recente formulazione di Lee Edelman. Nei paragrafi iniziali di un saggio dedicato a *Are the Lips a Grave? A Queer Feminist on the Ethics of Sex* di Lynne Huffer,⁴² Edelman descrive le affinità tra il suo lavoro e quello di Huffer. Subito dopo però lo studioso precisa che nel suo saggio il termine *queer* comparirà tra virgolette, a causa del significato diverso che lui e Huffer vi attribuiscono. Cito questo esempio perché si tratta di due noti teorici queer, legati da consonanze esplicite e profonde, eppure questo non basta per intendersi. Nelle parole di Edelman:

Scrivo "queer" tra virgolette per indicare la non trasparenza [*nontransparency*] del termine in questa conversazione. Per Huffer si riferisce a soggetti sessuali in contrasto con la norma eterosessuale, mentre per me denota l'imposizione su qualsiasi soggetto, all'interno del sistema contingente di un determinato ordine sociale, di uno stigma libidicamente caricato che legge tale soggetto come una minaccia alla sopravvivenza di quello stesso ordine sociale.⁴³

Il riferimento al queer come minaccia alla sopravvivenza dell'ordine sociale si collega idealmente all'intimità criminale di cui parlano Berlant e Warner. Quando

la *tearoom* descritta da Warner smette di essere un gabinetto pubblico – ovvero uno spazio d’incontro storicamente riservato agli uomini gay – e diventa la sala da pranzo di un’abitazione monofamiliare, sembra che il termine queer diventi improvvisamente inadeguato. Ma quali sono le configurazioni di corpi e desideri che Halberstam sperava di trovare quando è entrato in un cinema per vedere *The Kids Are All Right*? La risposta la troviamo in *Gaga Feminism*, il suo volume del 2012 in cui riprende la recensione uscita su *Bully Bloggers* ed esplicita l’omissione riscontrata nel film: il *butch dad*, vale a dire la figura genitoriale lesbica “variantly gendered”,⁴⁴ che abita quella “maschilità femminile” cui Halberstam ha dedicato numerosi studi.⁴⁵

Il papà *butch* e la mamma *femme* rendono possibili l’autorità senza il patriarcato (perché il *butch* non ha accesso al privilegio maschile), la polarità di genere senza l’eterosessualità obbligatoria (perché la *femme* non ha sempre accesso al privilegio eterosessuale), e permettono di educare all’arbitrarietà di tutti i ruoli di genere anche i bambini potenzialmente in sintonia con i modelli normativi di genere.⁴⁶

La fiducia nella rivoluzionaria libertà intellettuale di cui saranno depositari i figli delle coppie *butch-femme* è frustrata, secondo Halberstam, dal modo in cui *The Kids Are All Right* si limita a descrivere donne in cui i codici di genere sono vaghi: capelli corti ma non troppo e abbigliamento blandamente androgino per Nic/Annette Bening, e una femminilità poco curata nel caso di Jules/Julianne Moore.⁴⁷ La configurazione sovversiva che Halberstam auspica è invece quella in cui i ruoli genitoriali sono modellati sulla dicotomia *butch-femme*: ai figli di queste coppie viene affidata la sfida di trovare le parole per raccontare le variazioni di genere:

i bambini scoprono le parole per indicare gli adulti *gender-variant* – parole come *boy-girl*, *inbetweeners* – e trovano molteplici spiegazioni per le variazioni di genere. Sono spiegazioni che agli adulti mancano, per cui possiamo imparare dai bambini cresciuti dalle coppie *butch-femme* come vivere in una relazione contingente con il genere e con le norme di genere.⁴⁸

È indubbio che, visto in questa luce, il film di Cholodenko fallisca: non offre infatti quelle “immagini positive”, rinfancanti e incoraggianti, che spesso vengono richieste a chi si trova a dar voce a un gruppo discriminato o culturalmente marginale. Le riflessioni queer su *The Kids Are All Right* sembrano però a loro volta esemplari di una deriva normativa queer che lo stesso Halberstam aveva individuato già nel 2005:

Negli Stati Uniti le comunità gay, lesbiche e trans mainstream sono coinvolte in un acceso dibattito su quali gruppi siano portatori delle politiche più trasgressive o subiscano una maggiore oppressione politica, e solo raramente questo dibattito è contestualizzato all’interno di una più ampia discussione sul capitalismo, le classi sociali e l’economia. In questo contesto l’espressione “eccezionalismo trasgressivo”

indica il fatto di porsi in una posizione di superiorità morale affermando di essere più oppressi e più trasgressivi degli altri.⁴⁹

L'eccezionalismo trasgressivo – con fervore non inferiore a quello religioso che ha segnato le prime fasi dell'universo domestico americano – richiede pubbliche dichiarazioni di fede e bandisce impietosamente chi si allontana dall'ortodossia. Negli ultimi mesi, l'intensità degli scontri, dei processi e delle scomuniche nel piccolo grande mondo dell'accademia queer ha evidenziato quante interdizioni siano presenti lungo la strada che conduce alla fine della normatività.⁵⁰ In questo contesto l'esperienza delle donne lesbiche sembra inesorabilmente condannata a una posizione di retroguardia, al marchio scarlatto della U di *uncool* in un immaginario queer caratterizzato da un'idea di sovversione plasmata su modelli di relazione tradizionalmente maschili.⁵¹ Allo stesso tempo, quella proposta sempre più spesso da cinema e serie TV è una versione dell'universo omodomestico in cui le madri lesbiche hanno smesso di essere le eroiche protagoniste di un esperimento sociale progressista per trasformarsi in simbolo di competitività neoliberista,⁵² passando così dall'invisibilità all'irrelevanza politica.

Se non fosse una categoria di analisi ormai desueta, si potrebbe parlare di misoginia.

NOTE

* Valeria Gennero insegna Letteratura angloamericana e Metodologia e storia della critica letteraria all'Università di Bergamo. Le sue pubblicazioni più recenti riguardano la narrativa angloamericana del Novecento e il ruolo delle teorie di genere nel dibattito letterario contemporaneo.

1 Sara E. Cooper, *Looking at Lesbians Internationally: An Introduction*, in Ead., a cura di, *Lesbian Images in International Popular Culture*, Routledge, Abingdon - New York 2010, pp. 1-3, p. 2.

2 Kelly Kessler, "Bound Together. Lesbian Film That's Family Fun for Everyone", *Film Quarterly*, LVI, 4 (2003), pp. 13-22, p. 13.

3 Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke UP, Durham - London 2004.

4 Ivi, p. 31.

5 Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, HarperCollins, New York 1981.

6 Jackey Stacey, "If You Don't Try, You Can't Win: *Desert Heart* and the Lesbian Romance Film", in Tamsin Wilton, a cura di, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, Routledge, London - New York 1995, pp. 92-112, p. 94.

7 Sasha Torres, "Television/Feminism: *Heartbeat* and Prime Time Lesbianism", in Henry Abelove, Michele Aina Barale, David M. Halperin, a cura di, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, London - New York 1993, pp. 176-86, p. 177.

8 Eleanor Hersey Nickel, "'I'm the Worst Mother Ever': Motherhood, Comedy, and the Challenges of Bearing and Raising Children in *Friends*", *Studies in Popular Culture*, XXXV, 1 (2012), pp. 25-45.

9 B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: Director's Cut*, Duke UP, Durham - London 2013.

10 Per una dettagliata ricostruzione del "publicity grand slam" in occasione del doppio coming out di Ellen ed *Ellen* si veda Larry Gross, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men and the Media in America*, Columbia UP, New York 2001, pp. 156-63.

11 Jennifer Reed, "The Three Phases of Ellen: From Queer to Gay to PostGay", in Thomas Peele,

- Queer Popular Culture: Literature, Media, Film, and Television*, Palgrave Macmillan, New York 2007, pp. 9-26, p. 10.
- 12 www.afterellen.com.
- 13 Maria Pramaggiore, "Fishing for Girls: Romancing Lesbians in New Queer Cinema", *College Literature*, XXIV, 1 (1997), pp. 59-75, p. 59.
- 14 Sarah Warn, "Introduction", in Kim Akass e Janet McCabe, a cura di, *Reading the L Word: Outing Contemporary Television*, I.B. Tauris, London - New York 2006, pp. 1-10, p. 5.
- 15 Valeria Gennero, "Palinsesti queer: il pianeta *The L Word*", *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani*, XV, 36 (2008), pp. 69-79.
- 16 *The L Word. La stagione uno*, episodio 1 - pilota, Twentieth Century Fox H.E. Italia Spa 2010, DVD.
- 17 Stephanie L. Young e Nikki Jo McCrady, "We are definitely not the Brady Bunch. An Analysis of Queer Parenting in the Teen Family Drama *The Fosters*", in Emily L. Newman e Emily Witsell, *ABC Family to Freeform TV: Essays on the Millennial-Focused Network and Its Programs*, McFarland & Company, Jefferson 2018, pp. 117-38, p. 118.
- 18 Cit. da Steven Edward Doran, "Housebroken: Homodomesticity and the Normalization of Queerness in *Modern Family*", in Pamela Demory e Christopher Pullen, a cura di, *Queer Love in Film and Television: Critical Essays*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 95-104, p. 95.
- 19 Jen Bacon, "Lesbian Weddings and the Revenge of the Clones", *Journal of Lesbian Studies*, XIII, 1 (2009), pp. 4-14.
- 20 Doran, "Housebroken", cit., p. 101.
- 21 Lauren Berlant e Michael Warner, "Sex in Public", *Critical Inquiry*, XXIV, 2 (1998), pp. 547-66, p. 558.
- 22 Ivi, p. 560.
- 23 Le strisce di *Dykes To Watch Out For* sono state pubblicate negli Stati Uniti a partire dal 1983, e in seguito raccolte in undici volumi. La prima raccolta, intitolata *Dykes To Watch Out For* (Firebrand Books, Ithaca NY) è del 1986.
- 24 Alison Bechdel, *The Indelible Alison Bechdel: Confessions, Comix and Miscellaneous Dykes To Watch Out For*, Firebrand Books, Ithaca 1998, p. 65.
- 25 Su questo argomento rimando al mio volume *La manomissione del genere*, Nuova Trauben, Torino 2015.
- 26 *The Kids Are All Right (I ragazzi stanno bene)*, Lisa Cholodenko, Focus Features - Gilbert Films - Saint Aire Production - 10th Hole Productions - Antidote Films - Mandalay Vision 2010.
- 27 Clara Bradbury-Rance, "Querying Postfeminism in Lisa Cholodenko's *The Kids Are All Right*", in Joel Gwynne e Nadine Muller, a cura di, *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 27-43, p. 29.
- 28 Susan Pelle e Catharine Fox, "Queering Desire / Querying Consumption: Rereading Visual Images of 'Lesbian' Desire in Lisa Cholodenko's *High Art*", *thirdspace VI*, 1 (2006) <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/fox-pelle/125>, ultimo accesso 11/1/2019.
- 29 Jodi Brooks, "*The Kids Are All Right*, the Pursuits of Happiness, and the Spaces Between", *Camera Obscura* XXIX, 1, 85 (2014), pp. 111-35, p. 113.
- 30 Ivi, p. 111.
- 31 Jack Halberstam, "The Kids Aren't Alright!", *Bully Bloggers*, 15 luglio 2010, <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/15/the-kids-arent-alright/>, ultimo accesso 11/1/2019.
- 32 Un'altra recensione decisamente polemica e focalizzata sull'aspetto razziale è comparsa pochi giorni dopo quella di Halberstam, sempre su *Bully Bloggers*, a nome di Lisa Duggan (con Kathryn Bond Stockton), "ONLY The Kids Are All Right", *Bully Bloggers*, 30 luglio 2010, <https://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/30/only-the-kids-are-all-right/>, ultimo accesso 11/1/2019.
- 33 Tammie M. Kennedy, "Sustaining White Homonormativity: *The Kids Are All Right* as Public Pedagogy", *Journal of Lesbian Studies*, XVIII, 2 (2014), pp. 118-132.
- 34 Norma Manatu, *African American Women and Sexuality in the Cinema*, McFarland, Jefferson 2003.
- 35 Kennedy, "Sustaining White Homonormativity", cit., p. 128.
- 36 *The Kids Are All Right*, cit.

- 37 Lisa Cholodenko, "A Conversation with Lisa Cholodenko", a cura di Holly Willis 24/4/2018, in Michele Meek, a cura di, *Independent Female Filmmakers: A Chronicle Through Interviews, Profiles, and Manifestos*, Routledge, New York 2019, p. 57.
- 38 Kennedy, "Sustaining White Homonormativity", cit., p. 128.
- 39 Sul ruolo culturale dell'assenza di desiderio lesbico nel film si veda anche Kristina Gupta, "Picturing Space for Lesbian Nonsexualities: Rethinking Sex-Normative Commitments through *The Kids Are All Right* (2010)", *Journal of Lesbian Studies*, XVII, 1 (2013), pp. 103-18.
- 40 Bradbury-Rance, "Querying Postfeminism", cit., p. 33.
- 41 Anche da me, di recente, in "From Pride to Prejudice: Transnational Countercultures and Queer Translations", in Marina Dossena e Stefano Rosso, a cura di, *Mondi e modi della traduzione. Letteratura, cinema, teatro, televisione, editoria*, Ombre Corte, Verona 2018, pp. 135-54.
- 42 Lynne Huffer, *Are the Lips a Grave? A Queer Feminist on the Ethics of Sex*, Columbia UP, New York 2013.
- 43 Lee Edelman, "An Ethics of Desubjectivation?", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, XXVII, 3 (2016), pp. 106-18, p. 117, n. 2.
- 44 J. Jack Halberstam, *Gaga Feminism: Sex, Gender and the End of Normal*, Beacon Press, Boston 2012, p. 57.
- 45 Una selezione di saggi tratta dai libri di Halberstam è disponibile in italiano con il titolo *Maschilità senza uomini. Scritti scelti*, a cura di Federica Frabetti, Edizioni ETS, Pisa 2010.
- 46 Halberstam, *Gaga Feminism*, cit., p. 58.
- 47 Uno dei pochi paragrafi di Halberstam presenti in *The Kids Aren't Alright!* e poi rimossi in *Gaga Feminism* lamenta proprio la trascuratezza del personaggio di Jules: "Perché mai Julianne Moore deve essere trasandata? È un'attrice luminosa in quasi tutti i film; anche quando interpreta casalinghe frigde come fa con Todd Haynes è bellissima. Ma all'improvviso, quando interpreta una lesbica femme smette di essere attraente".
- 48 Halberstam, *Gaga Feminism*, cit., p. 58.
- 49 J. Jack Halberstam, "Temporalità queer e geografie postmoderne", in Id., *Maschilità senza uomini*, cit., p. 152.
- 50 Alla fine del 2018 il blog della *Los Angeles Review of Books* ha ospitato una serie di scambi sul tema dell'intolleranza e delle censure operate nell'accademia statunitense queer. Secondo due noti studiosi, l'universo critico queer opera in modo paradossalmente rovesciato rispetto ai suoi presupposti: "mentre dichiara di sostenere la diversità, questa coorte si precipita a intimidire chiunque non si attenga alla linea ideologica predefinita" (Christopher Castiglia e Christopher Reed, "Conversion Therapy v. Re-education Camp: An Open Letter to Grace Lavery", BLARB, 11 dicembre 2018, <https://blog.lareviewofbooks.org/essays/conversion-therapy-v-re-education-camp-open-letter-grace-lavery/>, ultimo accesso 11/1/2019).
- 51 Jocelyn Macdonald, "When Queerness is Cultural Capital, Lesbians Go Broke", *AfterEllen*, 21 gennaio 2019, <https://www.afterellen.com/general-news/539955-queerness-cultural-capital-lesbians-go-broke>, ultimo accesso 23/1/2019.
- 52 Tra gli esempi recenti: la coppia alla ricerca del donatore in *Grace and Frankie* stagione 5 (Netflix USA 2019) e le madri classiste e ipercompetitive in *Sex Education* (Eleven Film, UK 2019).