



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana
(ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

AIDS e letteratura:

come è stata raccontata la Peste del XX° secolo
nei romanzi e nei film

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Ch.ma Prof.ssa Monica Giachino

Ch. Prof. Beniamino Mirisola

Laureando

Francesco Rossin

Matricola: 810342

Anno Accademico

2015 / 2016

Noi siamo quel che ricordiamo

Mario Isnenghi

INDICE

<i>Indice</i>	1
<i>Capitolo primo</i>	
<i>Motivazioni e proposta di un metodo</i>	5
1.1 Perché l'AIDS?.....	5
1.2 La letteratura e le epidemie	6
1.3 Primo presupposto per un'analisi comparata dei romanzi sull'AIDS: il confronto tra la letteratura nazionale e quella extra-nazionale.....	7
1.4 Secondo presupposto: uno studio tematico	10
1.5 Possibilità etica di una ricerca sull'AIDS nella letteratura: la questione della memoria	13
1.6 Come verranno analizzati i testi e i film	15
<i>Capitolo secondo</i>	
<i>Attingere dal vero: una letteratura realista?</i>	17
2.1 Il realismo come condizione imprescindibile: possibilità e confini dell'autonarrazione.....	18
2.2 Il comune stile diaristico.....	21
2.3 Un sociologo introduce il problema del postmoderno	22
2.4 Letteratura, AIDS e postmoderno	25
2.5 In controtendenza	29
2.6 Il linguaggio giovanile	32
<i>Capitolo terzo</i>	
<i>Il contesto storico</i>	36
3.1 Tre fasi	37
3.2 La situazione Italiana a fine anni Ottanta	39
3.3 Susan Sontag: l'AIDS negli Stati Uniti	44
<i>Capitolo quarto</i>	
<i>Pier Vittorio Tondelli e Cyril Collard</i>	51
4.1 Camere separate	52
4.2 Ritorno all'ordine.....	55
4.3 Crisi della parola e senso di smarrimento	57
4.4 Storie d'amore e notti selvagge.....	59

4.5	Il paradosso di Cyril.....	61
<i>Capitolo quinto</i>		
<i>Brett Shapiro e Giovanni Forti</i>		<i>64</i>
5.1	L'intruso.....	65
5.2	Fare le cose a fin di bene	66
5.3	Essere padri	68
5.4	Ironia leggera.....	71
<i>Capitolo sesto</i>		
<i>Alessandro Golinelli</i>		<i>75</i>
6.1	Kurt sta facendo la farfalla	76
6.2	Un romanzo grunge.....	78
<i>Capitolo settimo</i>		
<i>Maurizio Gregorini.....</i>		<i>82</i>
7.1	Perché raccontare la malattia di Dario Bellezza	83
7.2	Un diario composito	84
7.3	L'esperienza del dolore: l'AIDS raccontata da Dario Bellezza	85
7.4	Lo sguardo di chi assiste: gli ultimi mesi di vita di Dario Bellezza raccontati da Gregorini	89
7.5	Letteratura della responsabilità	93
7.6	Le ultime poesie scritte da Dario Bellezza	94
<i>Capitolo ottavo</i>		
<i>Marco Pattacini</i>		<i>101</i>
8.1	Punto e a capo	102
8.2	La morte di Isacco.....	104
8.3	L'isola come luogo di rinascita.....	106
8.4	Sentirsi diversi	108
<i>Capitolo nono</i>		
<i>Hervé Guibert.....</i>		<i>112</i>
9.1	Guibert e la letteratura di testimonianza	113
9.2	All'amico che non mi ha salvato la vita	115
9.3	Le regole della pietà e Citomegalovirus	121
9.4	Nota conclusiva riguardo a Guibert e agli scrittori italiani	122
<i>Capitolo decimo</i>		
<i>Romanzi sull'AIDS scritti dalle donne</i>		<i>125</i>
10.1	L'AIDS non riguarda solo gli uomini.....	126
10.2	Simona Ferraresi: l'AIDS raccontata da una donna.....	128
10.3	Oltre i confini nazionali.....	133

Capitolo undicesimo

<i>Nicola Gardini</i>	142
11.1 Tornare a parlare di AIDS.....	143
11.2 Fornire informazioni utili e riflettere sull'AIDS.....	144
11.3 Il malato non è un'anomalia.....	147
11.4 Analogie con i romanzi degli anni Novanta	150
11.5 Quando i malati sono gli altri: Antonio.....	150
11.6 AIDS e amore omosessuale: Valerio e Paolo	152

Capitolo dodicesimo

<i>Cinema e Aids</i>	145
12.1 Film e romanzi sull'AIDS: un percorso comune, molte diversità.....	146
12.2 Nascita e sviluppo di uno stereotipo cinematografico	147
12.3 Cinema come merce: arte e prodotto di consumo	151
12.4 Il cinema americano contemporaneo: l'America ripensa se stessa	157
12.5 Vere storie di personaggi inventati	161
12.6 I protagonisti di ieri e i protagonisti di oggi.....	166
12.7 Personaggi femminili: voci coscienziose.....	169
12.8 Realismo o crisi del postmoderno?	170
12.9 L'occhio della cinepresa: diversi modi di raffigurare l'AIDS	172

Capitolo tredicesimo

<i>Breve ausilio alla comprensione dei film</i>	174
13.1 <i>An early frost</i> di John Erman (1985)	174
13.2 <i>Che mi dici di Willy?</i> di Norman René (1990) e <i>Un party per Nick</i> di Randal Kleiser (1996)	175
13.3 <i>Philadelphia</i> di Jonathan Demme (1993)	175
13.4 <i>Dallas buyers club</i> di Jean-Marc Vallée (2013)	176
13.5 <i>The normal heart</i> di Ryan Murphy (2014)	177
13.6 <i> Holding the man</i> di Neil Armfield (2015).....	178
13.7 Tre film in cui si accenna al problema dell'AIDS.....	179

Capitolo quattordicesimo

<i>Hiv</i>	183
14.1 Luca Rossi e Christian Biasco: raccontare l'Hiv.....	183
14.2 <i>Spillover</i> di David Quammen	185
<i>Conclusioni</i>	189
<i>Bibliografia</i>	195
<i>Articoli</i>	201
<i>Sitografia</i>	203
<i>Filmografia</i>	205

MOTIVAZIONI E PROPOSTA DI UN METODO

1.1 PERCHÉ L'AIDS?

Sull'AIDS esistono saggi, articoli, pubblicazioni, documentari, film. Medici, sociologi, perfino antropologi si sono dedicati con solerzia all'argomento. Fino a quindici anni fa era un tema all'ordine del giorno, se ne sentiva parlare in televisione e alla radio, anche nelle scuole se ne discuteva durante i corsi di educazione sessuale. Era indispensabile che i più fossero informati sul virus, in assenza di una cura la prevenzione era l'arma più efficace per far fronte al problema. Appariva facile pensare che sull'AIDS dovessero scrivere gli esperti, i virologi o i biologi: famosi sono ancor oggi i saggi di Vittorio Agnoletto, Dorothy Crawford e quelli del premio Nobel Luc Montagnier. Eppure fu notevole il successo del film *Philadelphia*, una trama semplice ed efficace: un avvocato di colore difende un malato di AIDS vittima del pregiudizio dei colleghi di lavoro. La malattia si dimostrava un tema di pertinenza non solo scientifica, anche l'arte se ne interessava. E la letteratura? Ci sono scrittori che si sono interessati alla "peste del ventesimo secolo"?

Oggi, a distanza di tempo dall'acme della pandemia, la settima arte è tornata a parlare di AIDS, e con ben tre film: *Dallas buyer club*, *The normal heart* e *Holding the man*. In un'epoca come la nostra dove, grazie a internet, le informazioni circolano velocemente, intrecciandosi sovente tra loro, scopriamo che contemporaneamente ai film è uscito in Italia un romanzo sull'AIDS: *La vita non vissuta* di Nicola Gardini. La curiosità, motore imprescindibile in una ricerca, ci spinge a camminare *à rebours*, a investigare se qualcosa di simile è accaduto in passato, se anche negli anni Novanta accanto ai film è fiorita una letteratura che parla della malattia. Più volte nella storia i romanzi hanno assunto un ruolo decisivo, in nome del loro alto valore umanitario, come fonti utili a delineare le peculiarità di un fenomeno sociale. Scovarli, osservarne la forma, seguirne il pensiero e apprenderne i contenuti permette di sviscerare aspetti tralasciati dalle altre discipline. È questo che ci spinge ad avventurarci su questa via poiché, come vedremo, una letteratura sull'AIDS esiste. All'ombra di quel suo sodale che è il cinema, la narrativa muoveva i propri passi, è solo rimasta un po' più nascosta e trascurata.

1.2 LA LETTERATURA E LE EPIDEMIE

Affrontare il tema dell'AIDS attraverso la letteratura può apparire un fatto inconsueto. Nel tempo ci siamo abituati a considerare le malattie come un soggetto della scienza o della sociologia. Di certo non aiuta a dipanare questi dubbi il retaggio ideologico dovuto a Charles Percy Snow che negli anni Sessanta si batté contro l'ingerenza della letteratura nei fatti che riguardavano la scienza¹. La sensazione è quella di trovarsi in una zona di confine: stiamo camminando sulle sabbie mobili oppure il nostro piede può proseguire ben saldo su una via percorribile? Ritornando con la mente alla storia della letteratura scopriamo che questo cammino è già stato percorso. Riaffiorano i primi nomi, quello di Omero, che nell'Iliade descrive la peste che colpì l'accampamento degli achei, Tucidide che parla del medesimo morbo ne *La guerra del Peloponneso*, Lucrezio; più avanti nel tempo è la volta di Boccaccio e Petrarca, "l'anno che ci ha resi poveri e soli", il 1348 con l'arrivo della peste nera, e poi Manzoni, Belli (i trentaquattro sonetti del *Collera moribus*), e i contemporanei Camus e Saramago. Come possiamo vedere le grandi epidemie hanno da sempre suscitato l'interesse degli scrittori e sono a pieno titolo un argomento letterario. L'AIDS è stata una pandemia e, come vedremo, ha attirato l'attenzione degli intellettuali non meno di quanto era accaduto in precedenza con la peste e il colera.

Oltreoceano, partendo da questi presupposti, le università del Texas e dell'Arkansas hanno dato vita a *Literature and Medicine*, una raccolta annuale di saggi basati sullo studio del tema della malattia nei romanzi e nei film². Pubblicata dalla *John Hopkins University Press*, è una rivista di letteratura comparata. La storia della letteratura legittima lo studio di una pandemia attraverso i romanzi, la letteratura comparata ci fornisce i mezzi per farlo. A dispetto di quanto asseriva Snow, attraverso uno studio comparato delle opere che parlano di AIDS possiamo ricondurre questo tema nell'alveo della letteratura. Viceversa la letteratura riesce a fornirci un'immagine della "peste del ventesimo secolo" di straordinario valore e profondità. La viva parola di uno scrittore, specialmente quand'esso è affetto dalla malattia, muove corde speciali, ci fa capire cos'è l'AIDS per un uomo, cosa comporta, quali sfide impone e soprattutto quali pensieri fa scaturire. L'incontro con l'altro è per antonomasia la qualità della letteratura ed è questa caratteristica che offre agli studi sull'AIDS qualcosa di diverso dalle altre discipline.

Non si tratta solo di ascoltare, i romanzi e i film sull'AIDS formano una compagine dove troviamo significati, stili, forme e temi ricorrenti. Uno studio specificamente letterario viene, anche sotto questo

¹ C.P. Snow, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano, 1970, pp. 6-16

² M. Lopopolo, *Che cos'è la letteratura comparata*, Carocci editore, Roma, 2012, p. 107

aspetto, pienamente soddisfatto. È proprio questo il nostro campo, il perimetro entro cui cercheremo di ragionare.

1.3 PRIMO PRESUPPOSTO PER UN'ANALISI COMPARATA DEI ROMANZI SULL'AIDS: IL CONFRONTO TRA LA LETTERATURA NAZIONALE E QUELLA EXTRA-NAZIONALE.

La storia della letteratura e la letteratura comparata hanno aperto una breccia attraverso la quale possiamo affacciarci sulla questione in esame. Occorre ora enucleare alcuni aspetti su cui fondare la ricerca. Anticipiamo che la nostra meta sarà il panorama italiano, sette scrittori hanno pubblicato romanzi che riguardano l'AIDS: Pier Vittorio Tondelli, Brett Shapiro – Giovanni Forti, Alessandro Golinelli, Marco Pattacini, Maurizio Gregorini, Nicola Gardini e Simona Ferraresi. Sarà la nostra meta e non il nostro punto di partenza perché per contestualizzare il loro operato abbiamo bisogno di considerare il piano internazionale. Questo è il primo presupposto indispensabile, il nostro *ubi consistam*. Come è noto l'AIDS non è stata un fenomeno endemico, ha riguardato tutto il mondo. Le diverse nazioni sono entrate in contatto, notizie dei giornali e dei telegiornali, conferenze, saggi di medicina pubblicati su scala mondiale tutto era globale. Per diretta conseguenza anche le idee iniziarono a circolare travalicando i confini, e con le idee anche i racconti delle esperienze. Il cinema americano produsse i primi film sull'argomento, qualche anno dopo in Francia vennero dati alle stampe *Le notti selvagge* di Cyril Collard e *All'amico che non mi ha salvato la vita* di Hervé Guibert, tutt'oggi dei caposaldi nella narrazione dell'AIDS.

È facile dedurre che lo studio degli autori italiani non può aver luogo senza l'ausilio di conoscenze extranazionali: film, romanzi provenienti dall'estero e romanzi italiani devono essere considerati al pari di una rete dove i nodi e le maglie agiscono da punti di incontro. La letteratura comparata torna nuovamente a fornirci gli strumenti indispensabili per rendere fattiva la nostra ricerca. Molto si è discusso in ambito accademico sulla *Weltliteratur*, la letteratura del mondo, su come fosse indispensabile una visione cosmopolita della letteratura. Se resta un miraggio il raggiungimento di una poetica universale, è comunque possibile, attraverso la letteratura comparata, avvicinare le letterature del mondo. Lo studio teorico di questo approccio multinazionale è ben analizzato da Claudio Guillén che dedica all'argomento la maggior parte del suo saggio *L'uno e il molteplice*. Con un capitolo intitolato *L'uno e il diverso* l'autore offre uno spunto di riflessione interessante:

Non ci è lecito eliminare né la differenza individuale né la prospettiva unitaria. Il compito del comparatista è di ordine dialettico. Per questo ho detto che ciò che lo caratterizza è la coscienza incessante di un problema, e l'indagine intorno a relazioni dialettiche conduce all'arricchimento progressivo della nostra percezione e dei suoi elementi costitutivi. Non tutto è individualità in quell'isola incantata che è l'opera letteraria.³

Per Guillén occuparsi «dello studio sistematico di insiemi sovranazionali»⁴ è naturale se si trattano temi che non afferiscono solo all'individuo, nel nostro caso lo scrittore di un'opera, ma all'umanità in generale. Propone poi, in un capitolo interamente dedicato alla questione della sovranazionalità, tre modelli attingendoli dalla storia della letteratura comparata:

a) - «Ciò che si dà generalmente è lo studio di fenomeni ed insiemi sovranazionali che *implicano internazionalità*, cioè, o contatti genetici ed altri rapporti fra autori appartenenti a distinti ambiti nazionali, o premesse culturali comuni»

b) - «Se si studiano, riuniti in un unico insieme, fenomeni e processi che sono o sono stati geneticamente indipendenti, o appartengono a civiltà differenti, è possibile giustificare e portare a termine tale studio nella misura in cui detti processi implicano *condizioni storico-sociali comuni*»

c) - «Fenomeni *geneticamente indipendenti* formano insiemi sovranazionali secondo principi e propositi della *teoria della letteratura* (una verifica, da parte della storia comparativa, di determinati enunciati teorici)»⁵

Premesse culturali comuni e condizioni storico-sociali comuni permettono un parallelismo tra le opere di autori di diverse nazionalità: «il comparativismo combatte l'isolamento della letteratura nazionale»⁶. Il comparatista spagnolo spiega anche le ragioni pratiche (e ideologiche) di una visione della letteratura in chiave internazionale: «le relazioni internazionali, tanto culturali quanto politiche, implicano una sfida incessante all'ignoranza, ai malintesi, ai pregiudizi provinciali e all'inerzia mentale»⁷. Queste idee si attagliano perfettamente alla letteratura che tratta il tema dell'Aids in

³ C. Guillén, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il mulino, Bologna, 2008, p. 44

⁴ Ibidem, p. 27

⁵ Ibidem, pp.117-118 – (il corsivo è dell'autore)

⁶ Ibidem, p. 365

⁷ Ivi, mio il corsivo. Guillén aggiunge inoltre la lotta al potere economico, nel nostro caso questo corrisponde all'industria farmaceutica, alla politica e a tutti quegli ambiti che hanno sfruttato l'Aids per i propri fini (con intenti non propriamente nobili). Non era il caso di inserire qui queste problematiche che avrebbero appesantito il testo. Riporto inoltre quanto scritto sullo stesso tema a pagina 364: «Le relazioni internazionali sono ciò che si suole designare con tali termini: culturali, sociali, politiche nello stesso tempo».

quanto, come opere di testimonianza, sono anche una fonte ideologica per la lotta contro l'ignoranza e il pregiudizio.

Resta una considerazione da fare. Cercando di delineare le metodologie usate dai comparatisti, Guillén guarda principalmente all'applicazione di questi studi in ambito poetico. Le sue idee sono utilissime per capire come elaborare uno studio sulla letteratura e l'Aids, ma con una riserva. Mentre la poesia ha un cammino nazionale che si evolve nel tempo, e che si può studiare passo passo nei suoi mutamenti storici, l'Aids è un fenomeno extraletterario che entra inaspettatamente nelle vite degli scrittori. È un fattore di somma importanza perché genera una condizione storico-sociale ed anche una cultura. Si innesta in quanto c'era già a livello culturale, ma non da dentro il sistema bensì da fuori. È un fenomeno storico a cui la letteratura guarda e su cui costruisce la sua visione, senza contare l'immaginario collettivo specifico che si genera di conseguenza. Ecco allora che ritorna l'aspetto internazionale che non si dà in questo caso come qualcosa da costruire, ma come un già dato, un già presente.

Anche a livello di intertestualità (o come alcuni preferiscono: intersoggettività) mutano i referenti. Il romanzo è pluridiscorsività, un incrocio di superfici testuali, un dialogo di varie scritture, ma nella letteratura sull'Aids questo aspetto resta una scelta arbitraria dell'autore mentre si affaccia una nuova forma di incontro comune che è dettata dal tema condiviso. Cambiano le scelte stilistiche, ma passano da uno scrittore all'altro le descrizioni dello stesso soggetto. In chiave metaforica è come se avessimo un gruppo di ritrattisti all'opera, ognuno con i propri strumenti, con gli occhi rivolti contemporaneamente verso lo stesso soggetto; a parità di immagine, il *modus operandi* delineato da Guillén vedrebbe i ritrattisti concentrati su soggetti diversi e nella medesima azione andrebbe a guardare la somiglianza degli strumenti usati e della *performance* pittorica. Non è un sistema sbagliato, è solo poco funzionale ad una ricerca sulla letteratura e l'Aids. Qui i linguaggi che si contaminano a vicenda sono quelli dello scrittore e del contesto storico-sociale.

Riportando lo sguardo ai romanzi e ai film, col fine di fare un uso concreto di queste nozioni preliminari, possiamo aggiungere che esiste una bipartizione all'interno della letteratura che tratta il tema dell'AIDS. Il primo insieme è composto da scrittori sieropositivi che si sono posti l'obiettivo di dare testimonianza della loro esperienza, il secondo insieme è invece formato da autori non malati. I primi trovano nella scrittura un mezzo per fuggire dalla solitudine e raccontare un'esperienza: lavorano soprattutto sul piano esistenziale, dal dolore della scoperta della malattia alla reazione che solitamente coincide con la ricerca di un senso più profondo della vita. I secondi o si pongono sul piano dell'immedesimazione o descrivono come hanno vissuto il dilagare della pandemia in prima persona, per tramandare la memoria di un evento. Occorre precisare che in entrambi i gruppi l'AIDS fa da *fil rouge* tra gli avvenimenti, è un soggetto mobile che può essere posto in primo piano o restare

sullo sfondo lasciando in primo piano altre questioni. È un'osservazione non oziosa che ci tornerà utile a breve. Per ora l'importante è il valore fondamentale di entrambi i gruppi, quello della testimonianza: un passaggio dall'individualità di chi scrive alla pluralità dei lettori, la collettività.

Le testimonianze fanno riferimento a condizioni storico sociali comuni, premesse condivise che non cambiano da nazione a nazione, queste permettono una *reductio ad unum*, così pur nella diversità delle trame, nelle particolarità degli autori, siano essi esteri o nostrani, si può creare un collegamento tra le opere. I film americani e i romanzi francesi aiutano la comprensione dei romanzi scritti in Italia e i romanzi italiani gettano nuova luce su quanto prodotto all'estero. Ragionare in termini di sovranazionalità ha anche un fine pratico. La pandemia raggiunse il suo apice all'inizio degli anni Novanta e, per il mondo occidentale, fu esiziale per circa un ventennio. È un periodo circoscritto, questo ci permette di tenere in secondo piano una ricerca sull'asse temporale ampliando il raggio d'azione usando il confronto con le opere prodotte in altri paesi. Solo a titolo di nota si aggiunge che quasi tutti gli scrittori parlano di viaggi all'estero, la mobilità in questo periodo storico era normale come lo è oggi: altrettanto che per le idee, i confini nazionali erano facilmente valicabili.

1.4 SECONDO PRESUPPOSTO: UNO STUDIO TEMATICO

L'AIDS è un argomento che rientra in diversi testi, è stato opportuno, ai fini della ricerca, fare una selezione. Il criterio con cui sono stati scelti i romanzi e i film si basa su un'idea espressa da Daniele Giglioli nel suo saggio dedicato al Tema. Non si tratta, come vedremo, di condurre uno studio in termini tematologici, attenendoci alla distinzione proposta da Anna Trocchi in *Letteratura comparata*, lavorando sia su più testi, confrontandoli tra loro, che sulla singola opera di un autore, il nostro sarà uno "studio tematico" e non uno "studio tematologico": come osserva la comparatista quest'ultimo si basa solo sulle ricorrenze di un Tema in opere distanti tra loro nel tempo, perlopiù considerando il suo valore simbolico⁸. Tuttavia la tematologia ci offre un termine di discriminazione utile ai nostri fini. Il punto di partenza sarà il seguente concetto espresso da Giglioli:

Il testo è scritto a proposito del Tema, il Tema è ciò a proposito di cui il testo è scritto. Non ciò che il testo dice; ma nemmeno, a guardar bene, ciò di cui il testo parla: "a proposito di cui" non equivale a "ciò di cui". Distinguere il "ciò di cui" (l'argomento) dall'"a proposito di cui" (il Tema) può sembrare un eccesso di sottigliezza; eppure, lo sfruttamento della sfumatura differenziale che rende non perfettamente omologhe le due espressioni ci permette di mettere meglio a fuoco quella particolarissima modalità di *aboutness* che è la relazione tematica⁹

⁸ A. Trocchi, *Temi e miti letterari*, in *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 64

⁹ D. Giglioli, *Tema*, La nuova Italia, Milano, 2001, p. 99

Molti dei romanzi e dei film che andremo ad analizzare toccano diversi argomenti, l'AIDS entra in racconti che parlano di storie d'amore, di viaggi, di esperienze d'ospedale, solo per citare alcuni dei contenuti ricorrenti. Ognuno degli autori stabilisce, a partire dalle proprie idee, il senso della propria storia: questo riguarda tanto i romanzi autobiografici quanto quelli di invenzione. Ciò che rende uniche queste opere, rispetto a tante altre che fanno riferimento all'AIDS, è l'aver la malattia come fulcro della trama: non sarà, dunque, solo "ciò di cui" parlano, ma qualcosa "a proposito di cui" scrivono.

Giglioli spiega che il tema è l'*aboutness*, cioè a proposito di cui il testo parla, il tramite fra l'argomento e il senso dell'opera¹⁰. L'AIDS sarà da noi intesa in questo modo, sarà considerata come tema: «un principio concreto d'organizzazione, uno schema o un oggetto fisso, attorno al quale tenderà a costruirsi e a dispiegarsi un mondo»¹¹. Questo ci permette di escludere i testi e i film in cui si accenna alla malattia senza che essa sia rilevante ai fini della narrazione. Per fare un esempio, in *Eyes Wide Shut* di Kubrick si menziona l'AIDS, il protagonista scopre che una prostituta è sieropositiva. La malattia viene solo nominata e il film non ci fornisce ulteriori informazioni, l'AIDS non è in questo caso un argomento incisivo per la trama né serve allo sviluppo del senso ultimo dell'opera. L'AIDS nel film non può essere considerata come tema, *Eyes Wide Shut* non sarà, di conseguenza, incluso nella nostra ricerca.

Diverso è invece il caso di Hervé Guibert. Lo scrittore francese ha pubblicato tre libri in cui parla di AIDS: *All'amico che non mi ha salvato la vita*, *Le regole della pietà* e *Citomegalovirus*. In questi romanzi vengono trattati diversi argomenti, ma l'AIDS è l'elemento che li tiene uniti ed è altresì il tramite per capire il senso delle opere¹². Guardando per esempio *Citomegalovirus*, dato l'argomento "cosa accade nella vita di una persona sieropositiva", e il senso dell'opera che è "la scoperta di un senso nuovo e più profondo dell'esistenza", ciò che sorregge, unifica, e permette la narrazione è il tema AIDS: la trama può mutare, creare deviazioni e sorprese, ma ciò che fa da collante per estrapolare il senso è l'AIDS. Il tema, come lo intende Giglioli, è l'elemento che fornisce la chiave interpretativa. Guibert è a pieno titolo un autore che consente uno studio sull'AIDS nei romanzi, sarà infatti incluso tra gli scrittori che andremo a studiare. Quanto detto per lo scrittore francese sarà valido come criterio di selezione anche per gli altri narratori, compresi quelli italiani.

Occorre una precisazione. Esiste, soprattutto all'interno della letteratura, una fase in cui l'AIDS non si presenta ancora come tema specifico. Essendo un fatto storico c'è stato un periodo di

¹⁰ Ibidem, p. 90 e p. 98.

¹¹ Ibidem, p. 34

¹² Scrive Giglioli: «Il tema connette insieme elementi che appartengono a domini separati, introduce la continuità nel discontinuo, non serve a suddividere ma a unire», Ibidem, p. 35

transizione, un momento in cui la malattia è entrata nella narrazione di alcuni autori, ma in modo defilato. Uno dei casi più emblematici è *Camere separate* di Tondelli, un testo di cui non si può fare a meno per descrivere come l'AIDS abbia iniziato a divenire elemento delle trame degli scrittori italiani. Non potendo attribuire in questo caso alla malattia lo *status* di tema proponiamo, sempre attingendo dagli strumenti della tematology, di considerarlo come un "motivo". Spiegando questa scelta attraverso le parole di Giglioli, esso verrà inteso come: «il più piccolo elemento narrativo isolabile, un'unità minima non ulteriormente scomponibile»¹³. La definizione ci permette di capire che in queste opere di "transizione" l'AIDS non sarà la pietra angolare su cui poggia la trama, ma un elemento a sé stante che, seppure imprescindibile, non fornirà la chiave di lettura per attingere al senso dell'opera.

Camere separate, come espresso nel titolo, parla della separazione tra due amanti, separazione resa più incisiva dalla morte del compagno del protagonista. L'AIDS è l'elemento narrativo che permette alla storia di iniziare, è quindi una componente essenziale, ma sarà la vicenda esistenziale del protagonista, la solitudine e la successiva rinascita, il tema dell'opera¹⁴.

In base a quanto detto i testi che saranno analizzati sono i seguenti:

I – Primi accenni all'AIDS nei romanzi

1989 – Cyril Collard, *Le notti selvagge*; Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*

II - L'AIDS diventa tema dei romanzi

1990 – Hervé Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, seguito da *Le regole della pietà* (1991) e *Citomegalovirus* (1992)

1993 – Brett Shapiro-Giovanni Forti, *L'intruso*; Simona Ferraresi, *Come il cielo*

1995 – Alessandro Golinelli, *Kurt sta facendo la farfalla*; Isabelle Muller, *Un amore sierodifferente*

[1996 – Banana Yoshimoto, *Sly*. Il tema è il viaggio, ma uno dei protagonisti è sieropositivo]

1997 – Maurizio Gregorini, *Morte di Bellezza*

1999 – Marco Pattacini, *Punto e a capo*; Valéria Piassa Polizzi, *Dopo quel viaggio*

III - Fase di silenzio, fino al 2012 non vengono più pubblicati romanzi con Tema l'AIDS, e ripresa

2012 – Charlotte Valandrey, *Il mio cuore sconosciuto*

2015 – Nicola Gardini, *La vita non vissuta*

¹³ Ibidem, p. 59

¹⁴ Nel caso di *Camere separate* l'AIDS può essere intesa come un "motivo" specifico, quello della "malattia mortale".

Con l'avvento del nuovo millennio si arresta la produzione di romanzi e film sull'AIDS. Nonostante l'assenza di un vaccino, le nuove cure riuscirono a placare il diffondersi del virus mettendo fine alla pandemia. Dal 1996 si entra in una fase di riflusso e la mortalità dovuta al virus cala drasticamente. La conseguenza fu il concludersi di un periodo storico in cui era percepito come impellente il bisogno di descrivere ciò che stava succedendo. È facile congetturare i motivi che hanno causato la "fase di silenzio", non altrettanto capire quelli che hanno portato a un rifiorire di questo tipo di letteratura. Può aiutarci il cinema, i film sull'AIDS usciti dopo il 2012, ovvero *The normal heart*, *Holding the man* e *Dallas buyers club*, hanno tutti a che fare con l'omosessualità: solo il terzo se ne discosta, ma non totalmente. *La vita non vissuta*, romanzo scritto da Gardini, tratta una storia d'amore gay, creando un *continuum* tematico con i film. L'ipotesi più plausibile è il riaffiorare di storie legate all'AIDS in seguito ai nuovi dibattiti sui diritti delle coppie omosessuali. La comunità gay ha avuto il maggior numero di perdite a causa della pandemia e al suo interno sono nati i primi centri di supporto e prevenzione contro il virus. L'AIDS è per questo gruppo un pezzo di storia, un frammento del passato, ed è normale che nei momenti di maggior visibilità tornino a parlarne.

Proponiamo lo schema che riguarda i film con tema l'AIDS:

1985 – *An early frost* (uscito in Italia come *Una gelata precoce*)

1990 – *Che mi dici di Willy?*

1992 – *Notti selvagge* (trasposizione cinematografica del romanzo di Collard)

1993 – *Philadelphia*

1995 – *Un party per Nick*

Fase di silenzio

2013 – *Dallas buyers club*

2014 – *The normal heart*

2015 – *Holding the man*

1.5 POSSIBILITÀ ETICA DI UNA RICERCA SULL'AIDS NELLA LETTERATURA: LA QUESTIONE DELLA MEMORIA

La letteratura comparata non fornisce solo un metodo di studio, è anche un'opportunità. Fin dai primordi si è sviluppata come una disciplina aperta all'incontro con l'Altro, fosse esso simile o

diverso. Questo le ha permesso di raggiungere aree del letterario rimaste in ombra per secoli. L'apertura e la mancanza di pregiudizio sono stati il suo baluardo. Anche nel caso di *Literature and Medicine* la letteratura comparata permette di studiare un fenomeno altrimenti escluso da qualsiasi ricerca letteraria. Proporsi di recuperare aree del sapere letterario trascurate è anche una scelta etica¹⁵. Yves Chevrel è molto chiaro al proposito:

Avvenire di un'etica? Il termine può apparire ambizioso, ma esso lascia intravedere un'altra questione: che senso ha diventare un comparatista? L'etica comparatistica è un'etica della scoperta – o forse è meglio dire: dello spirito d'avventura? Non esistono porte chiuse per la ricerca comparatistica, visto che l'inferno (tanto per rovesciare la formula di Sartre) non sono certo gli altri! Se il comparativismo ha un'ambizione è di tentare di portare un contributo ad una forma moderna di umanesimo che valorizzi ogni espressione dello spirito umano. È assurdo ricordare che il nazionalismo, l'intolleranza, il razzismo – per citare tre mali che continuano a minacciarci – riposano il più delle volte proprio su quel disprezzo nei confronti degli altri che solo l'ignoranza può spiegare? L'umanesimo, oggi, implica che ognuno accetti di scoprire i valori di tutte le culture a cui la letteratura, in particolare, permette di accedere. Siamo forse all'alba di un umanesimo (finalmente) planetario¹⁶.

Oltre al nazionalismo, l'intolleranza e il razzismo ricordati dal comparatista francese c'è un altro motivo per cui è giusto battersi: la memoria. Studiando gli autori che hanno lavorato sul tema dell'AIDS si nota che ad un'iniziale fama è seguito ben presto l'oblio. Nomi di scrittori e registi che dopo la pubblicazione compaiono in articoli e numerose recensioni nell'arco di pochi mesi spariscono. Purtroppo oggi si è diffusa l'idea che con l'evolversi dei farmaci inibitori del virus Hiv il problema sia stato risolto¹⁷. Eppure non è così, anzi, oltre al fatto che l'AIDS ha ancora dei numeri importanti sul piano della diffusione, si è aggiunto il problema dei prezzi per i farmaci da assumere¹⁸.

¹⁵ Lopopolo ricorda il pensiero della filosofa Martha Nussbaum che nel suo *Il giudizio del poeta* (1996) dimostra che le opere letterarie forniscono altissimi insegnamenti di civiltà - «Il romanzo e la poesia insegnano l'etica perché producono nel lettore esperienze (esperienze estetiche: emotive e cognitive al contempo) di altruismo e uguaglianza». – Cfr. Lopopolo, *Che cos'è la letteratura comparata*, op. cit., p. 111.

¹⁶ Y. Chevrel, *La letteratura comparata*, Sovera, Roma, 1993, p. 118

¹⁷ Eccezion fatta per l'Africa dove l'AIDS è ancora una vera e propria pandemia e i farmaci sono reperibili da un numero irrisorio di persone, nel resto del mondo i farmaci inibitori dell'Hiv sono acquistabili. Il vero problema è che il farmaco serve a curare (non definitivamente però, non esiste ancora una cura vera e propria) non a prevenire. Secondo i dati del Centro Operativo Aids (Coa) dell'istituto superiore di sanità nel 2012, 2013 e 2014 i casi certificati sono stati intorno alle 4000 persone all'anno (3695 nel 2014). Dal 1982 ad oggi i casi di AIDS in Italia sono stati 67 mila. Di questi 43 mila sono morti. Cfr. F.Q., *Hiv e AIDS, istituto superiore sanità: "Oltre tremila nuovi casi in Italia, più colpiti sono uomini under 30"*, Il fatto quotidiano.it, 25 novembre 2015

¹⁸ Durante la recente campagna elettorale negli Stati Uniti è stato affrontato il caso del Daraprim una molecola sintetica che serve per produrre uno dei tanti farmaci che un sieropositivo deve assumere quotidianamente per inibire il virus dell'Hiv. La ditta che lo produce, la *Startup biotech Torino*, ha in un sol giorno aumentato il costo per accedere al farmaco da 13.5 a 750 dollari a tavoletta. Le conseguenze sono state disastrose e i politici sono stati costretti a risponderne – Cfr. *Aids, lo scandalo del farmaco anti-Hiv: il prezzo aumentato del 5000% in un giorno*, Repubblica.it, 22 settembre 2015

Recuperare la letteratura che parla di AIDS è giusto anche per un fine collettivo, lottare contro l'ignoranza significa anche informare: in modo da ricordare il passato e avere un monito per il futuro¹⁹. La letteratura racconta esperienze e sotto questo punto di vista ha un grande valore, spesso si rivela molto più efficace degli articoli i quali, nella maggioranza dei casi, riportano freddi dati e numeri. La voce di un autore attinge dalla vita e lascia un segno reale e profondo nei lettori. Attraverso una ricerca comparata, quindi contestualizzando il loro operato, si può ridare voce a questi autori.

1.6 COME VERRANNO ANALIZZATI I TESTI E I FILM

«Se non esiste una teoria dell'oggetto studiato, è possibile almeno una teoria del modo di studiarlo? I comparatisti preferiscono senza dubbio parlare di metodo», così scrive Chevrel nei suoi principi guida per la letteratura comparata²⁰. Grazie ai paragrafi precedenti sappiamo in quale mare stiamo navigando, occorre ora indicare una rotta. Avvalendoci dei consigli di Chevrel opereremo per intersezioni²¹. Si tratterà di suddividere i vari autori, a ognuno dei quali verrà dedicato un capitolo. Preso il caso singolo lo si analizzerà dal punto di vista letterario: stile, motivi ricorrenti, peculiarità. In un secondo momento si procederà ad estrapolare i passaggi relativi all'AIDS della singola opera. Una volta giunti ad avere queste conoscenze le si confronterà con quelle degli altri autori, italiani ed esteri, nonché con il cinema. Lo scopo sarà quello di delineare aspetti comuni e diversità cercando di dimostrare che esiste una letteratura sull'AIDS, una ben precisa ed individuabile corrente legata a questo tema. Corrente non nel senso di una scuola di pensiero, ma di connessioni profonde tra i singoli autori dovute a conoscenze ed esperienze comuni. Attraverso una contestualizzazione storica cercheremo di confrontare il valore esistenziale espresso nelle opere e l'aspetto collettivo: l'AIDS è sempre percepita da questi scrittori come un problema vicino, personale, e contemporaneamente come un fenomeno ampio, che coinvolge un considerevole numero di persone.

¹⁹ Cfr. Guillén, *L'uno e il molteplice*, op. cit., p. 147 - «Ogni definizione di letteratura implica l'attivazione di certi presupposti (*Voraussetzungen*). In essi confluiscono due piani dialetticamente in rapporto: in primo luogo, la concezione personale dell'interprete, composta di conoscenze proprie, di riflessioni individuali, di esperienze culturali, di ideali estetici ed ideologici; e, in secondo luogo, la tradizione storico-culturale – come anche, direi, le circostanze sociali – che modellano l'idea della letteratura in un determinato momento».

²⁰ Chevrel, op. cit., p. 117

²¹ Ivi, «La letteratura comparata è una disciplina a vocazione trasversale. Rispetto alle discipline che mirano a esplorare un dominio ben definito nella sua totalità, la letteratura comparata procede piuttosto per intersezioni: aree linguistiche differenti, letteratura e arti, letteratura e storia ecc. La letteratura comparata pone il problema del sistema di riferimento. In quanto approccio intellettuale, il comparativismo riposa sull'attitudine a mettere in evidenza dei sistemi di riferimento possibili per comprendere questa o quell'opera in rapporto a determinate prospettive di studio: si tratta di oggettivare queste ultime e, nello stesso tempo, di giustificarle»

Lo stesso *modus operandi* verrà applicato al cinema eseguendo un confronto fra i film e fra questi e la letteratura.

ATINGERE DAL VERO: UNA LETTERATURA REALISTA?

2

2.1 IL REALISMO COME CONDIZIONE IMPRESCINDIBILE: POSSIBILITÀ E CONFINI DELL'AUTONARRAZIONE

L'AIDS, o la sieropositività, hanno un valore ampio nei romanzi che andremo ad analizzare, modificano il comportamento dei protagonisti, generano riflessioni, impongono delle scelte. Il piano fortemente esistenziale della narrazione si innesta poi nel fatto storico: la malattia esiste per davvero ed ha avuto per lungo tempo natura pandemica. Questi aspetti ci conducono ad un punto nevralgico della questione, quello del realismo. «Realtà», diceva Nabokov, è «una delle poche parole che non hanno alcun senso senza virgolette». La letteratura è arte, combinazione di elementi linguistici, chi scrive, anche quando si rivolge al vero, opera delle scelte, decide di cosa parlare e di come parlarne: è già una violazione del concetto di realtà, si basa su un *medium*. Per Hoffman la vita catturata da un artista è «un pallido riflesso di uno specchio opaco». Il linguaggio è per sua natura simbolico, ci ricorda Wellek: «tutta l'arte è creazione».

Avere come referente un fatto storico permette a chi scrive e a chi legge di trovarsi su un terreno comune, questa risorsa si traduce in un patto di fiducia tra i due. Primo Levi, in *Se questo è un uomo*, ci racconta la sua indignazione nei confronti di un vecchio che ringrazia Dio per averlo salvato dalle selezioni, si è trattato di un errore e al suo posto è stato condannato un ragazzo. Noi non possiamo verificare l'accaduto, ma nessuno si azzarderebbe mai a mettere in dubbio questo racconto; ci fidiamo ciecamente perché Auschwitz è reale e fatti del genere succedevano. Questo patto tra scrittore e lettore fa perdere colore alla finzione narrativa che scivola in secondo piano. Federico Bertoni studiando il realismo nella letteratura scrive:

Forse la disgrazia del realismo è proprio la sua tendenza onnicomprensiva, la sua ambizione di costruire un ponte tra due universi distinti, eterogenei, ontologicamente irriducibili, e tuttavia legati da vincoli sottili e indissolubili, se è vero che l'arte non può fare a meno di instaurare qualche rapporto con la realtà ¹

¹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino, 2007, p. 30

Qualche riga dopo aiuta la nostra riflessione inserendo il concetto di «autocoscienza di un periodo storico». La letteratura che ha come tema l'AIDS ha avuto origine dalla percezione, condivisa da un ampio numero di persone, di uno stato di emergenza. È strettamente legato a questa idea il realismo che si sviluppa nei romanzi e che conduce, per forza di cose, ad una precisa categoria della rappresentazione del vero: la letteratura di testimonianza. A scanso di equivoci bisogna chiarire che non si tratta di quello che Bertoni chiama «racconto fattuale», un resoconto oggettivo dei fatti avvenuti. Non abbiamo mai una cronaca imparziale senza elementi introspettivi, semmai l'esatto contrario. La globalità del fenomeno dell'AIDS e la sensazione di essere ingiustamente vittime del virus, anche quando si parla della malattia degli altri, portano ad una scrittura personale che si apre a considerazioni sulla collettività. L'aderenza al vero non è nel nostro caso di ascendenza neorealista, paragone a cui si è tentati di ricorrere vista la prospettiva etica e sociale di alcuni passi: comunicare esperienze, portare testimonianza, spiegare come sono andate veramente le cose. Com'era avvenuto per i romanzi realisti del dopoguerra, i racconti sull'AIDS completano con la loro visione intima e personale la conoscenza storica dell'avvenimento. Sotto questo punto di vista è una letteratura "impegnata", si tenga presente inoltre che la maggior parte di queste pubblicazioni (sette sui dodici testi che andremo ad analizzare) sono frutto del lavoro di autori omosessuali e, a volte implicitamente altre volte con più evidenza, si battono per il riconoscimento dei loro diritti. La vicinanza ideologica, quel «trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*», per dirla con Calvino, è viva e presente nei narratori dell'AIDS, ma il nostro sguardo sarebbe miope se cercassimo di cogliere più di questo fattore comune.

Isabelle Muller, raccontando la sua esperienza con l'AIDS, usa la metafora della guerra per tracciare un parallelismo storico, poi aggiunge un particolare rilevante: immagina il futuro, un museo dedicato alla memoria dove i sopravvissuti raccontano ai giovani la loro esperienza². Hervé Guibert ricorda Dachau e Auschwitz nei suoi romanzi, guarda il suo corpo magro, logorato dalla malattia, la testa rasata, pensa al dolore che lui e gli altri malati stanno sopportando e la memoria lo conduce inevitabilmente ai racconti dei campi di concentramento³. Più che al neorealismo è alle memorie dei superstiti dei campi di concentramento che si avvicina il realismo usato nei romanzi sull'AIDS. La vicinanza sarebbe in questo caso anche stilistica poiché, eccezion fatta per Tondelli e Golinelli, c'è sempre un io narrante forte, il racconto è sempre in prima persona e denso di riflessioni. Non appena imbarcati in questa direzione, su cui torneremo parlando dello stile, troviamo uno scoglio. I romanzi

² I. Muller, *Un amore sierodifferente. Tra passione e paura, la storia vera di un legame che sfida il destino*, Marsilio, Venezia, 1998, p.135

³ Sull'argomento si tornerà nel capitolo dedicato a Guibert: si veda pagina 107

sull'AIDS non sono monotematici e la narrazione in prima persona era molto in voga negli anni Novanta.

Siamo di fronte a un'*impasse*? Non lo è, anzi, questa questione ci permette di sviscerare i meccanismi del realismo adottato dalla letteratura sull'AIDS. Per gli scrittori degli anni novanta l' "io" narrante era un mezzo imprescindibile per segnalare al lettore che quanto scritto era vero, erano coinvolti in prima persona nella realtà dell'AIDS: *ergo* che si trattava di una letteratura di testimonianza. Una volta instaurato "il patto di fiducia" con il lettore non lo avrebbero tradito neppure sul resto. Mettendosi in gioco in prima persona questi scrittori lavorano a una «definizione del sé nel dirsi attraverso ciò che si è vissuto, la costruzione di una memoria di sé»⁴. Perché l'esperienza del "male" sia reale, anche l' "io" deve essere reale (o considerato tale):

Le attenzioni dovute alla particolarità della scrittura memorialistica e al rapporto tra fatto e finzione in esse, non devono far venir meno quella rivolta ai segni della ricerca dell'identità di chi scrive. Se i testi sono segni di un "io", allora rapportarcisi vuol dire dare pieno e assoluto valore alle valenze soggettive ad essi sottese⁵

Questa riflessione, tratta da un saggio di Monica Bandella sulla letteratura di memoria, si adatta perfettamente al nostro caso. Gli autori presi in esame parlano della malattia e ricostruiscono la propria immagine e i propri pensieri, si confidano al lettore. Possono subentrare immagini poetiche, autoricostruzioni del "sé", simbologie, ma l'evento sarà reale perché veramente accaduto. Il problema del realismo diventa ben più consistente nei romanzi in cui questo meccanismo non funziona. Il primo segno distintivo è la caduta dell' "io" narrante. *Camere separate* di Tondelli, pur mantenendo un tono "confidenziale", è scritto in terza persona: non c'è nessun patto col lettore, nessun appiglio per afferrare la verità dei fatti. Nel suo caso una ricostruzione, specialmente per quanto riguarda l'AIDS, è possibile grazie ai dati biografici, era un personaggio noto. Non altrettanto si può fare con Golinelli che, *unicum* all'interno del gruppo degli scrittori degli anni novanta, scrive in terza persona e di cui sappiamo ben poco. I fatti da lui raccontati sono verosimili, c'è una pretesa di realtà, ma non c'è data alcuna possibilità di verificarli.

Golinelli è un'anomalia all'interno del gruppo degli scrittori degli anni Novanta ed il suo caso è problematico, giustificabile è invece la scelta di Tondelli. Quando lo scrittore emiliano pubblica il suo romanzo siamo ancora in una fase germinale per la letteratura sull'AIDS, lo "stato di emergenza", che porta gli autori a prendere carta e penna per descrivere cosa stava succedendo, inizia qualche

⁴ M. Bandella, *Lo spazio della memoria e della scrittura nei testi delle sopravvissute ai campi di concentramento nazisti: il conflitto tra nascita e morte dell'io*, in *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, a cura di T. Agostini, Il Poligrafo, Padova, 2004, p. 500

⁵ *Ibidem*, p. 503

anno dopo. Come vedremo nello specifico nel capitolo dedicato allo scrittore, in *Camere separate* l'AIDS è un tema tra le righe. Il problema del realismo ci porta anche sul fronte opposto, da un precursore quale è Tondelli a Gardini che scrive a quindici anni dalla fine della pandemia. *La vita non vissuta* mostra una cristallizzazione, lo stile attinge a piene mani ai modelli degli anni Novanta. Rispetto a Tondelli ritroviamo in questo romanzo l' "io" narrante, viene a mancare invece l'esigenza della verità storica: lo scopo de *La vita non vissuta* è quello di attualizzare il problema dell'AIDS fornendo all'interno della trama informazioni utili sulla malattia, non più dunque la necessità di dire "io c'ero" ma quella in chiave contemporanea del "non dobbiamo dimenticare".

I romanzi sull'AIDS si presentano come una letteratura realista, che attinge dal vissuto di chi racconta. Sappiamo bene, ce l'ha insegnato il Verismo, che un alito di finzione aleggia sopra ogni produzione letteraria, anche quella che si propone di attingere solo dal vero. Jorge Semprun scrisse a proposito della rappresentazione della Shoah: «soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza». Vale per la letteratura sull'AIDS lo stesso presupposto che serve alla letteratura della memoria: la fiducia nelle parole.

2.2 IL COMUNE STILE DIARISTICO

Studiando il realismo in letteratura, Bertoni individua quattro livelli di analisi: il livello tematico-referenziale, avere a che fare con oggetti, azioni, personaggi reali; il livello semiotico, riportare opinioni, ideologie, convenzioni, schemi di rappresentazioni coerenti con il contesto storico di cui si scrive; il livello cognitivo, proiettare il mondo del testo nell'orizzonte d'esperienza del lettore e il livello stilistico-formale, l'uso di tecniche espressive adeguate⁶. I primi tre livelli rientrano nel quadro delineato durante il precedente paragrafo, resta invece in sospeso la questione dello stile. Esiste una espressione formale sotto cui raccogliere la narrativa sull'AIDS? Pur nell'eterogeneità delle trame c'è una costante, una narrazione di tipo diaristico. La cornice degli avvenimenti è la quotidianità, o di un recente passato o di un tempo più remoto. Sono le esperienze personali il centro da cui si diramano le storie narrate, quindi si ha sempre a che fare con la memoria. In qualche caso abbiamo una datazione completa, giorno per giorno, (*Citomegalovirus, L'intruso*), in altri le date entrano saltuariamente o, è il caso de *Le regole della pietà, Punto e a capo* e *Come il cielo*, le date compaiono solo nella prima parte del libro per poi svanire a mano a mano che il romanzo prosegue. Non sono dunque dei diari in senso stretto, ma lo stile è sempre quello di un racconto fatto a se stessi

⁶ Bertoni, *Realismo e letteratura*, op. cit., p. 315

che include altresì la possibilità di una lettura da parte di terzi. Vediamo dunque che all'aderenza al vero, alla realtà, corrisponde, di conseguenza, uno stile adeguato.

2.3 UN SOCIOLOGO INTRODUCE IL PROBLEMA DEL POSTMODERNO

Sappiamo che chi scrive romanzi sull'AIDS si appella al vero, ed usa uno stile adeguato allo scopo. Ma in che clima culturale si muovono questi autori? Formano un gruppo a sé stante o lambiscono le sponde di altri movimenti artistici coevi? È difficile riguardo agli autori degli anni Duemila impugnare una bussola che indichi una direzione stabile, sono fenomeni troppo recenti, il nostro sguardo su di loro rischia di essere presbite. Qualche possibilità in più resta aperta con gli scrittori degli anni Novanta. Per onestà bisogna ammettere che un po' di smarrimento rimane, non si tratta di un passato lontano, alcuni contorni si mantengono per forza di cose poco nitidi⁷. C'è però chi ha tentato di trovare dei tratti distintivi rispetto ai periodi storici precedenti. Attraverso il parere di questi studiosi cercheremo di contestualizzare l'ambiente culturale in cui si origina la letteratura sull'AIDS. Prima verrà fornito un quadro generale, poi si cercherà di entrare nello specifico.

Il sociologo Marco Binotto, all'alba del nuovo millennio, propone di considerare l'AIDS come la prima pestilenza postmoderna⁸. Un'etichetta culturale, il postmoderno, diviene il termine di paragone per valutare il periodo storico ed il virus dell'Hiv. Secondo il parere di Remo Ceserani, autore di *Raccontare il postmoderno*, dagli anni Ottanta "Postmoderno" diventa in Italia un termine assai diffuso, veniva usato anche prima a dire il vero, ma solo dopo il 1975 assume un valore positivo⁹. Si sentì la necessità di distinguere il presente dal passato, dare un nome all'epoca che si stava vivendo. Un'intenzione legittima, ma altresì problematica. "Postmoderno" è un termine ampio che abbraccia molteplici possibilità di interpretazione, più che inglobare dà adito a dilemmi. Nonostante si presenti ai nostri occhi come qualcosa di opaco, dai contorni sfumati, un'immagine non nitida e tantomeno certa, più di qualcuno ha cercato di mettere ordine nella questione tentando di dare un punto di vista univoco al fenomeno: il sentore dell'attraversamento di un'epoca diversa dalle precedenti, quindi nuova, era forte¹⁰.

⁷ Lyotard, per il fronte americano, per non incorrere in fraintendimenti non parla di cultura postmoderna ma di "culture", al plurale. È indice di quanto sia ampia e problematica la contestualizzazione del postmoderno. Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 9

⁸ M. Binotto, *Pestilenze. Dall'Aids alle reti di comunicazione: virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*, Castelvecchi, Roma, 2000, pp. 23-24 «Il postmoderno SCOPRE/CREA malattie postmoderne!» è la frase ricorrente in tutto il primo capitolo del libro di Binotto.

⁹ Torneremo più diffusamente sull'argomento nel paragrafo successivo: Per delucidazioni si veda la nota 34

¹⁰ Come vedremo i Wu Ming sostengono che il postmoderno si è concluso con l'avvento del nuovo millennio.

Lo studio di Binotto sull'AIDS ci aiuta a comprendere questo fenomeno. Egli analizza la malattia e ne esamina l'impatto sul linguaggio, sulle comunicazioni, sui media, sui mercati e sulle nuove tecnologie. Con lucidità e convinzione il sociologo ci illustra il suo punto di vista. Il Postmoderno si manifesta in primo luogo come l'epoca della globalizzazione, le distanze vengono abolite e tanto le informazioni quanto i mercati agiscono su scala mondiale. Per Binotto il virus dell'Hiv ha una straordinaria analogia con le peculiarità del postmoderno: per non incorrere in *misunderstandings* riportiamo alcune sue parole.

È esattamente questo il nuovo campo di battaglia, la nuova malattia; esemplare per la ricerca sociologica, naviga con superficialità tra i confini dualistici della modernità. Maschio femmina, naturale innaturale, omo eterosessuale, attraversa le frontiere come le dialettiche. L'Hiv si disinteressa di tutte le definizioni e le distinzioni della modernità. Il suo perno è la promiscuità, la comunicabilità contemporanea. L'Hiv come i mercati non ha più confini, si scoprirà presto che il pericolo incombe su tutti. Insieme alle merci, alle materie prime e alle persone viaggiano anche i virus. L'AIDS ci ha mostrato che la globalizzazione del mondo, la possibilità per i beni, uomini e idee di viaggiare, di muoversi liberamente, ha come conseguenza la globalizzazione dei mali [...] Probabilmente l'AIDS è la prima pestilenza che davvero assume proporzioni pandemiche. Realmente GLOBALI. Tutto il mondo, non solo quello conosciuto, ne è colpito. Velocemente, come un Jet, l'Hiv ha attraversato frontiere e continenti ¹¹

La globalizzazione diventa uno dei tratti caratteristici del postmoderno permeando poi altri aspetti della contemporaneità. Sono i *media* i protagonisti successivi dell'indagine di Binotto. L'AIDS entra nell'immaginario collettivo attraverso la televisione e internet: diventa «simbolo mediale del secolo» ¹². Neppure i computer sono da meno, un virus informatico nel 1987 viene chiamato Pc-Aids ¹³. La globalizzazione dei mercati e delle notizie è il simbolo della massificazione. Come si trovano i medesimi prodotti in parti del mondo tra loro distantissime lo stesso vale per il virus dell'AIDS: «pestilenza inclusiva» la chiama il sociologo.

¹¹ Binotto, *Pestilenze. Dall'Aids alle reti di comunicazione: virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*, op. cit., p. 39-40 - «Allora i microbi patogeni approfittano del perfezionamento dei mezzi di trasporto. Treni, aerei, viaggi intercontinentali, comunicazioni internazionali, nessun fatto, nessun germe può rimanere locale(izzato)», ivi.

¹² Ibidem, p. 38

¹³ Ibidem, p. 55 - «La pestilenza che colpisce i computer di tutto il mondo è indissociabile dalla pestilenza dei corpi, dall'Hiv. I nuovi programmi Killer saranno presto dei "Pc-AIDS"».

Tutti eravamo ormai “i figli di Dio”, tutto e tutti i soggetti di diritto, uomini, donne, animali compresi nella “Dichiarazione dei diritti dell’uomo”. Allora la nuova pestilenza è anch’essa inclusiva, funziona per inclusione. È *politically correct*. Colpisce tutti i fratelli del villaggio globale. Tutti gli uomini ¹⁴

Binotto si sofferma anche su altri aspetti della globalizzazione come la guerra e il terrorismo. Prima di lui, Susan Sontag, notò che il linguaggio militare e quello usato per descrivere il terrorismo risentivano di usi metaforici simili a quelli usati per descrivere l’Hiv ¹⁵. Sarebbe fuori luogo approfondire questo argomento, ma ci permette di affrontare un’altra questione saliente. L’AIDS, per il mondo occidentale, è «l’unico malanno» rimasto dopo la «debellazione di tutte le altre malattie» ¹⁶. Perché questo è importante ai nostri fini? Poiché quello che Binotto ritrae è un mondo completamente immerso nel benessere. L’AIDS diventa un problema enorme in quanto si sviluppa in un periodo in cui si sta bene economicamente. Consumismo, *comfort*, omologazione, raggiungono il parossismo. Scrive Ugo Olivieri:

Il passaggio tra moderno e postmoderno diviene, in tal senso, ben più di una semplice questione terminologica, cronologica o di scuola, ma è una vera e propria cesura tra un’epoca ancora ascrivibile alla sensibilità, alla storia, alla visione estetica iniziate con l’avvento della Modernità, e invece un’età della tecnologia, della messa tra parentesi del senso storico, della commistione tra estetica e telematica. Il postmoderno è un mutamento non solo e non tanto letterario ma di sensibilità, antropologico, che investe alla radice il nesso tra le forme e l’ideologia, tra i mutamenti storico-economici e la possibilità di trarne un canone ¹⁷

Gli anni Ottanta e Novanta, stando a Binotto, sono un periodo sostanzialmente felice. “Liberale” è un altro termine che il sociologo affianca al virus dell’Hiv, un termine che evoca il capitalismo. Il postmoderno è così l’epoca delle commistioni, in un senso più pieno che non per il modernismo, ogni individuo introietta in sé una miriade di dati che provengono dall’esterno. Tv, letteratura, cinema, fumetto, notizie, giornali, internet e via dicendo, non sono più entità monolitiche, ma una congerie di

¹⁴ Ibidem, p. 39

¹⁵ S. Sontag, *Malattia come metafora: cancro e AIDS*, Mondadori, Milano, 2002, p. 97

¹⁶ Binotto, *Pestilenze. Dall’Aids alle reti di comunicazione: virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*, op. cit., p. 23

¹⁷ U.M. Olivieri, *I sommersi e i salvati: Appunti su canone e teoria letteraria*, in *Un canone per il terzo millennio, testi e problemi per lo studio del novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. XIII, Olivieri torna sulla questione del legame tra condizione sociale e condizione economica verso la fine del capitolo: «Non a caso l’implicito teorico è proprio l’uso del codice culturale per descrivere il passaggio da una società ancora regolata da riti – connessi a momenti esistenziali precisi e a tappe socialmente codificate – a un sistema culturale radicalmente trasformato dalla mondializzazione dell’economia e delle forme di comportamento, ove il rito si è trasformato banalmente in rituale e il codice culturale in stili di vita massificati», p. XVII

informazioni che si sommano e che ogni uomo usa contemporaneamente. Anche Jean-François Lyotard, autore de *La condizione postmoderna*, ragiona su questi fatti: «L'incidenza di queste trasformazioni tecnologiche sul sapere sembra destinata ad essere considerevole»¹⁸

L'AIDS si inserisce in questo contesto, ma *a contrario* perché è un evento luttuoso, enorme e terrificante. Binotto dedica un capitolo intero all'aspetto mostruoso della malattia. Il simbolo degli anni Ottanta e Novanta è l'uomo sano, con la scomparsa della poliomielite, nulla sembrava ostacolare questa possibilità. Giovani forti e in piena salute appaiono sugli schermi dei cinema e nella maggior parte della letteratura. L'AIDS diventa un'anomalia nel panorama del postmoderno, un problema davvero rilevante. Il sociologo, nella conclusione del suo saggio, così riassume la sua teoria:

Virale è il modello che le nuove tecnologie e i poteri postmoderni mettono in atto. Virale è il modello della presenza, quotidiana, inosservata. È il modello della proliferazione incontrollata, aleatoria e frattale. La sua propagazione è insensata, non segue le procedure usuali: ne inventa nuove, rientra nell'assurdità muovendosi semplicemente come una reazione a catena, che si propaga non per direzione o causa ma per semplice contiguità, vicinanza, sintomo di indistinzione delle cose e delle persone. Il virus travalica i limiti di senso, le distinzioni tracciate, propagandosi nell'indifferenziato, nell'identico universale contemporaneo. In quanto alterità si disinteressa delle differenze, se le trova¹⁹

2.4 LETTERATURA, AIDS E POSTMODERNO

All'interno del quadro socio-culturale delineato da Binotto si sviluppa anche la letteratura sull'AIDS. Se accettiamo l'idea che gli anni Ottanta e Novanta siano imbevuti di postmoderno allora è questo *l'ubi consistam* con cui gli scrittori devono fare i conti²⁰. Cosa contraddistingue dunque il postmoderno letterario? Remo Ceserani nel suo *Raccontare il postmoderno* ribadisce che vi si trova una fortissima «diffusione e dominanza, tra le espressioni artistiche e i codici comunicativi, del mondo delle immagini, del cinema, della fotografia, del fumetto, della canzone popolare e così via»

¹⁸ Lyotard, *La condizione postmoderna*, op. cit, p. 10

¹⁹ Binotto, *Pestilenze. Dall'Aids alle reti di comunicazione: virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*, op. cit, p. 125

²⁰ Per chiarire la periodizzazione relativa al postmodernismo letterario italiano si riporta un passo di Margherita Ganeri: «In Italia, la svolta è passata inavvertita, e si è cominciato a percepirla l'entità con almeno un quinquennio di ritardo, grosso modo intorno alla fine degli anni Settanta [...] il ventennio che va dalla fine degli anni Settanta alla fine degli anni novanta. Sotto il profilo della vera e propria adesione, in Italia il quadro è vuoto almeno fino alla metà degli anni Ottanta», M. Ganeri, *Il postmoderno e il problema del canone*, in *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di Nicola Merola, Rubettino editore, Catanzaro, 2000, p. 82; sempre a fine anni Settanta pone l'inizio del postmoderno italiano anche Matteo di Gesù nel suo *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano, 2005, p. 13. Come ricorda Jameson, il postmoderno in America inizia a fine anni Cinquanta.

²¹. A questo viene aggiunto il “crollo” della distinzione fra cultura di élite e cultura di massa e la riduzione a merce della cultura stessa ²². Così introduce la questione il comparatista:

La cancellazione del confine (essenzialmente moderno-avanzato) tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l'emergere di nuovi tipi di «testi» pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'industria culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno, da Leavis e dal *New Criticism* americano fino ad Adorno e alla scuola di Francoforte. Il postmoderno ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio «degradato» di *schlock* (merce di scarso valore e qualità) e *Kitsch*, di serial televisivi e cultura da «Reader's Digest», di pubblicità e motel, di *show* televisivi, film hollywoodiani di serie B e della cosiddetta paraletteratura con i suoi *paperback* da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza e della *fantasy*: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente «citati», come sarebbe potuto accadere in Joyce o in Mahler, ma incorporati in tutta la loro sostanza ²³

Il postmoderno ha carattere popolare, Ceserani parla di «democratizzazione» della cultura, di un'esperienza che risulta accessibile «a molte più persone dei vecchi linguaggi modernisti» ²⁴. Come la società è frammentata così lo è anche l'uomo postmoderno, se nel periodo della modernità il soggetto era «alienato» ora è «frammentato». Esso deve fare i conti con l'esperienza della molteplicità e della serialità. La parola che Ceserani usa per indicare questa condizione è “disordine” ²⁵. Un disordine interiore che però deve fare i conti con un *continuum* di prodotti identici e spazi standardizzati. Tutto questo cambia anche la concezione del tempo che diviene un «perpetuo presente spaziale»²⁶. Da ultimo Ceserani analizza, in termini generali, lo stile:

Le tradizioni stilistiche si appiattiscono, perdono di profondità, diventano tutte uguali, tutte a loro volta consumabili, imitabili con grande disinvoltura, visitabili come un immenso museo mortuario degli stili, pasticciabili come gli ingredienti della cucina postmoderna o *nouvelle cuisine*: «una tendenza a giocare con le forme, a tentare la produzione aleatoria di nuove forme o a cannibalizzare allegramente le vecchie». Tutto questo

²¹ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 124

²² *Ibidem*, p. 82 - «Un altro aspetto è la totale colonizzazione della natura da parte della cultura e la prepotente mercificazione della stessa cultura, con alcuni sviluppi collaterali: l'ideologica esaltazione del mercato (percepito come qualcosa di affascinante e quasi *sexy*), la commistione fra mercato e *media*, fra la merce e la sua immagine (nella pubblicità), l'abolizione di ogni distanza critica», *ivi*.

²³ F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 10

²⁴ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 92.

²⁵ *Ibidem*, p. 85

²⁶ *Ibidem*, p. 86

comporta, naturalmente, la fine dello stile individuale e della ricerca della cifra stilistica inimitabile, a cui hanno caparbiamente continuato a dedicarsi gli scrittori modernisti²⁷

Nel suo discorso Ceserani riscontra nel postmoderno l'accavallarsi di euforia e depressione. Se lo scoramento è cosa comune in tanta letteratura, l'euforia assume invece i connotati di una peculiarità. Secondo Ceserani, fin dai tempi del così detto *camp*, vi è nel postmodernismo una tendenza ad ostentare comportamenti così estremi da risultare divertenti: vengono proposte due etichette per questo fenomeno, "allegria allucinatoria" o "sublime isterico". Un'esautiva descrizione dello stile postmoderno ci viene data anche da un'altra studiosa, Margherita Ganeri:

La narrativa postmoderna si identifica con la commistione dei generi, il *pastiche* stilistico, una concezione relativistica del linguaggio inteso come «discorso» un'idea della letteratura come gioco ironico e parodico. La poetica che Calvino delinea nelle lezioni americane (1988) riflette lo spirito culturale nuovo. La leggerezza, la levità, il gioco intellettuale autoriflessivo, le stratificazioni allegoriche del senso, l'ironia, l'intertestualità sono tutti aspetti postmoderni²⁸

Iniziamo a chiarire i perché di questo peregrinare nel postmoderno. Cosa ha a che fare la letteratura che tratta il tema dell'AIDS con il postmoderno? Al di là delle catalogazioni il postmoderno non è uno stile ma una condizione storica²⁹. L'uomo contemporaneo vive nel postmoderno, postmoderni siamo noi e lo sono anche gli scrittori a noi coevi. Tutti gli scrittori che verranno presi in esame sono calati in questa cultura, il vero problema è come si è evoluta la letteratura postmoderna sul finire degli anni Ottanta e Novanta. Entra qui in gioco un altro saggista, Renato Barilli, che cercando di mettere ordine nel panorama culturale italiano stila un canone della letteratura degli ultimi trent'anni, quella da lui definita come "terza ondata"³⁰.

È un'operazione ammirevole. Esiste però un problema universale riguardo ai canoni e si può riassumere in un'unica affermazione: e gli esclusi? Come vedremo questo sarà anche il nostro problema. Barilli intercetta e usa un preciso percorso in base a ciò che ritiene esemplare dal punto di vista letterario. Le sue scelte aderiscono perfettamente con l'immagine del postmoderno delineate da

²⁷ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 89

²⁸ Ganeri, *Il postmoderno e il problema del canone*, op. cit., p. 83.

²⁹ Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 135

³⁰ In realtà Barilli parte dagli anni venti, con le avanguardie storiche, per poi passare agli anni Cinquanta e Sessanta, le neo avanguardie, e solo in ultima istanza giunge alle neo-neoavanguardie degli anni Ottanta. Queste sono però, fin dal titolo della sua opera, il soggetto della sua analisi.

Ceserani. Il linguaggio popolare (gergale e giovanile perlopiù) o l'italiano standard, la presenza di temi legati alla sessualità, l'uso di droghe, la presenza o meno dell'orrido, un linguaggio più o meno cinematografico: tutte questioni che si ripetono nelle liste proposte da Barilli. Gli anni Novanta sono costellati da giovani scrittori che parlano del loro mondo, poi si cade nelle estremizzazioni della Gioventù cannibale. Chiacchiere tra giovani si mischiano a estremi viaggi allucinanti, tutto all'insegna del divertimento del narrare: quasi fosse un gioco. La letteratura diventa ludica, spensierata il più delle volte, anche nelle sue cadute nel macabro. Margherita Ganeri, studiando le prime attestazioni di postmoderno in Italia scrive: « "ritorno al piacere della lettura" [...] La fine dell'impegno è scherzosamente salutata come una liberazione, come dimostra un emblematico passaggio dell'introduzione al *Nome della Rosa*, in cui si esulta per il ritorno al piacere di un "gusto fabulatorio" finalmente libero dalle preoccupazioni di attualità»³¹ Per la letteratura sull'AIDS dentro questo quadro non c'è spazio, e non può esserci; in un canone di grandi opere che pensa a questo tipo di postmoderno l'AIDS diventa un problema più che una risorsa.

C'è di più, quando negli anni Novanta si inizia a scrivere di AIDS i modelli letterari più in voga sono quelli descritti da Barilli. Una letteratura sulla malattia non può ispirarsi a loro o trovare in loro quelli che Nietzsche chiamava "consanguinei". Non è un caso che *Camere separate* di Tondelli venga descritto ne *La terza ondata* come un libro dallo stile più "classico" rispetto alle opere precedenti dello stesso autore³². Raccontando di malattia e sofferenza Tondelli non avrebbe potuto agire diversamente. Non è per questo un'opera "fuori" dal postmoderno, tutt'altro (e non potrebbe essere altrimenti), solo lo scrittore emiliano si discosta dallo stile più in voga per usare le parole diversamente. L'esemplarità degli autori che parlano di AIDS, specialmente quando in gioco c'è l'esperienza in prima persona, è da ricercarsi nel loro valore di testimoni di un evento storico. Creare un canone della letteratura degli anni novanta basandosi sugli scrittori più in voga ed ignorando queste forme laterali di postmoderno è rischioso. Cosa ne sarebbe del canone della letteratura del novecento se togliessimo i libri testimonianza di Primo Levi? L'esempio può sembrare azzardato, ma qui si tratta anche di riflettere su un problema.

³¹ Ganeri, *Il postmoderno e il problema del canone*, op. cit., p. 84. – Aggiunge poco dopo: «Anche la successiva generazione di autori che si affermano tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta registra il clima della caduta dell'impegno. Scrittori come Andrea De Carlo, Daniele Del Giudice, Stefano Benni, Enrico Palandri, Claudio Piersanti, Aldo Busi [...] Lo scontro generazionale di cui si fanno esplicitamente portavoce si iscrive nel clima di delusione e di crisi ideologica derivante dall'esaurimento delle contestazioni giovanili degli anni Sessanta e Settanta. Gli autori danno voce ai risvolti privati della crisi sociale, alle ricadute nelle vite individuali della perdita di orizzonti collettivi, politici e culturali», p. 85

³² R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & immagine, Torino, 2000, p. 41.

2.5 IN CONTROTENDENZA

Seppur calati nella chiostra del postmoderno, più precisamente nella peculiare sfumatura assunta negli anni novanta da questo movimento culturale, i romanzi sull'AIDS sembrano non collimare con tutti i suoi presupposti³³. Se si valutano le congruenze con idee quali quella del neo-individualismo o, dal punto di vista linguistico, l'uso del linguaggio giovanile troviamo affinità, eppure il fine sembra diverso: c'è un'apertura verso il collettivo, la volontà di trasmettere un messaggio. Sono, d'altronde, tutti scrittori effettivamente giovani: usare un linguaggio non affettato, prediligendo una forma colloquiale, può essere sintomo di genuinità. Rispetto agli scrittori dello stesso periodo, giocano meno sul fronte della sperimentazione. Si sa che sotto questo punto di vista la produzione letteraria degli anni Novanta è stata ardita, uno dei fenomeni di maggior successo fu l'antologia di racconti *Gioventù cannibale*, esuberante e non allineata agli schemi tradizionali fin dal titolo³⁴. Chi scrive sull'AIDS mantiene uno stile sobrio, comunicativo e, come abbiamo visto, di carattere diaristico; non sono per questo dei reazionari, hanno semplicemente una finalità diversa: raccontare e descrivere un fenomeno che ha cambiato le loro vite. Si trovano in "controtendenza" anche sotto un altro punto di vista, poco o nulla lasciano alla *fiction*; propendono per l'aderenza al vero, al racconto della propria esperienza. Stranamente, e anticipando i tempi, sembrano più in linea con un'idea della letteratura proposta di recente.

In questi ultimi anni ha fatto molto discutere l'uscita di *New italian epic* di Wu Ming I e II. È un'opera di indubbio interesse perché propone di chiudere con il passato, con il postmoderno, aprendo la strada a un nuovo tipo di letteratura. Il secondo capitolo ha un titolo che parla da sé, *Sentimento nuovo*, un nuovo sentire. L'auspicio di un ritorno alla letteratura responsabile e impegnata trova le sue fondamenta in un ripudio degli anni Novanta:

I Novanta sono l'ultimo decennio della fase postmoderna, momento terminale, di vicoli ciechi e crisi mascherata da trionfo (una festa sull'orlo del baratro). È il periodo in cui il postmodernismo (ossia la cultura del postmoderno)

³³ Margherita Ganeri distingue due fasi contigue del postmoderno italiano: «La sua piena affermazione in Italia è collegata al campo della narrativa. Nel 1979 e nel 1980 escono rispettivamente *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino e *Il nome della rosa* di Umberto Eco. È l'inizio di un'ondata che si prolunga fino alla fine degli anni Ottanta, all'incirca fino all'89. Dopo questa data si apre una fase ulteriore, segnata da una diffusa sensazione di crisi, di stagnazione dell'universo culturale», Ganeri, *Il postmoderno e il problema del canone*, op.cit, p. 82

³⁴ Matteo Di Gesù racconta che Sandro Veronesi propose provocatoriamente la candidatura del suo *Cronache italiane e live* per il Premio Strega come emblema della nuova narrativa italiana, l'autore presentava la nuova tendenza come: «Una narrativa contaminata e *Borderline*, bastarda, accaldata, faticata e di frontiera», M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, op. cit, p. 37

si riduce a «maniera». Del resto, si è parlato – piuttosto a proposito – di «età neobarocca», età di eccessi e artifici, di orpelli ed effetti, di shock abituali ³⁵

Quella che viene deplorata è esattamente la stessa letteratura che Barilli inserisce nel suo canone a rappresentanza degli anni Novanta. Le parole di Wu Ming I sono caustiche, egli scrive:

A distinguere le espressioni postmoderne da quelle moderne non era una cesura stilistica o tematica, bensì una cesura psicologica, di *mentalità*. L'artista postmoderno era pieno di sfiducia e di disincanto nei confronti dei linguaggi e materiali che utilizzava. Non credeva di poterli più prendere sul serio, non dopo l'evaporare dell'idea (prettamente *moderna*) che nell'atto creativo potessero esservi rinnovamento, liberazione, raffiche d'ossigeno a spazzare le vie della vita. Si era spento l'ultimo riverbero della detonazione «*transformer le monde / changer la vie*» ottenuta dai surrealisti facendo cozzare Arthur Rimbaud e Karl Marx. Le utopie s'erano infrante sugli scogli della merce e il postmoderno fu un'epoca di disappunto (al principio) e «allegria di naufragi» (più tardi). La via imboccata fu quella delle ricombinazioni ironiche, del gioco distaccato, dell'irrisione di qualunque codice nonché di qualunque illusione sul suo utilizzo fino all'avvoltolarsi nel meta-discorso: irrisione verso l'irrisione stessa, corrosione dell'idea di corrosione, ironia nei confronti dell'ironia, parodie dell'idea di parodia ³⁶

La spregiudicata spensieratezza della letteratura degli anni Novanta non dava appiglio alcuno a una scrittura d'impegno, dai temi seri, come è quella sull'AIDS. L'unica strada percorribile, per chi volesse parlare della “peste del ventesimo secolo”, era quella di recuperare una via tradizionale, e così accadde. Dovendo affidare alle proprie parole la descrizione della realtà viene privilegiata la forma più schietta e sincera, quella diaristica, una scrittura che mostra i momenti salienti della vita di una persona lasciando ampio spazio alla riflessione.

Chi scrive sull'AIDS vive il postmoderno esattamente come tutti i coevi, infatti, pubblicità, prodotti di massa, telefonate, computer, tv, viaggi trovano spazio nei loro romanzi. Avviene però un cambiamento: hanno qualcosa da dire e credono fermamente che sia importante dirlo. Anche il gioco, l'ironia, in questi autori hanno una precisa funzione, un messaggio sottaciuto. Il fine della letteratura sull'AIDS è quello di comunicare; gli autori hanno già in mente un'apertura verso l'esterno, una finestra sul mondo; non è più, come era per gli autori degli anni novanta, un'attività ludica (cosa che spesso ha portato ad alti livelli di chiusura nell'individualismo della voce narrante). Ancora una volta sono illuminanti le parole di Wu Ming I quando riflette sul concetto di realtà:

³⁵ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 63

³⁶ *Ibidem*, pp. 64-65

Il realismo è la ricerca di una rappresentazione per quanto possibile «oggettiva» del mondo, vicina al (tangibile, materialissimo) «compromesso percettivo» chiamato «realtà»; presuppone quindi un lavoro sulla *denotazione*, sui significati principali e condivisi. Quando descrivo una scena di miseria avvilita, e cerco di trasmettere con precisione tale avvilitamento, sto gettando un ponte verso il lettore, mi rivolgo a quella parte di lui – *quella parte di noi tutti* – che trova avvilita la miseria ³⁷

La letteratura che tratta il tema dell'AIDS si avvale di questi “ponti verso il lettore”. Dal punto di vista della scelta formale è una reazione ad uno *status quo*, quello del postmoderno letterario in voga negli anni novanta, in cui non possono riconoscersi né tantomeno rispecchiarsi. Paradossalmente questa scelta, questa reazione, è molto simile a quella che i Wu Ming si augurano per il futuro (per loro rappresentato dal Nie). Entrando in una questione assai spinosa, è difficile pensare che il postmoderno ai giorni nostri sia finito, si può invece constatare che, una volta accantonata “l'esuberanza”, per dirla con Ceserani, anche negli anni novanta c'è stata una letteratura *altra* di grande valore conoscitivo, solo che non è stata presa in considerazione perché troppo diversa dalla maggioranza delle opere pubblicate. La serietà di un tema come quello dell'AIDS ha portato per forza di cose al formarsi di un tipo di letteratura diversa, più lineare nella forma per trasmettere meglio ai lettori i propri contenuti.

Recuperare i “sommersi”

In queste pagine ci si è avvalsi sovente di saggistica che ha come argomento il canone postmoderno, più precisamente i presupposti per la formazione del suddetto canone. Sono pubblicazioni *à la page* sul tema e propongono validi punti di vista sulla questione, anche polemici. Tra questi un saggio di Francesco Orlando solleva il problema degli autori esclusi dal canone, li chiama, rifacendosi al titolo del noto romanzo di Primo Levi, i «sommersi» (contrapponendoli ai «salvati», gli autori inclusi). «Ne consegue che esiste anche una letteratura, anzi moltissima letteratura, *al di sotto* del canone», asserisce Orlando ³⁸.

Per i motivi visti nei paragrafi precedenti, i romanzi sull'AIDS, seppur scritti durante il periodo in cui vige la cultura postmoderna, non ne rispecchiano le caratteristiche principali: sono esclusi a

³⁷ Ibidem, p. 69

³⁸ F. Orlando, *Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi*, in *Un canone per il terzo millennio, testi e problemi per lo studio del novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U.M. Olivieri, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 65

priori dal novero dei candidabili per l'inclusione nel canone postmoderno. Oblio nell'oblio, trascurati dai lettori contemporanei perché trattano un tema di cui si parla oramai poco e «scartati, respinti nella zona della dimenticanza culturale»³⁹. Orlando offre un ottimo spunto per ragionare. Il recupero degli autori che hanno narrato l'AIDS non deve avvenire per la loro autorità o esemplarità stilistica, che sarà prerogativa dei nomi più in voga, ma fuori canone in base al criterio dell'utilità. Essendoci una «teoria dell'oblio accanto ad una della memoria» l'unica difesa è quella di offrire uno studio specifico che tenga in parallelo la corrente letteraria maggiore. «Precisare, distinguere, sfumare», consiglia Orlando⁴⁰.

Come per tutti i grandi esclusi dal canone, gli scrittori dialettali per esempio, o le altre categorie non allineate con la cultura dominante, serve una strategia che riconceda loro un posto nel panorama letterario. La letteratura comparata dà la possibilità di sfruttare vaste aree del sapere soccorrendo i potenziali “sommersi”: coadiuvati dalla sociologia, dalla storia, dall'antropologia possiamo ridare valore a questi autori. Orlando e Olivieri propongono un'opzione per ridare visibilità alle opere fuori canone, usare una valutazione non basata sul criterio dell'esemplarità, ma su quello del valore culturale e conoscitivo, sulle possibilità trasversali che ha un testo di arricchirci in quanto lettori: non autorità quindi, bensì trasmissione di un sapere⁴¹. Se il postmoderno diventa poco proficuo come campo d'indagine, utile nel nostro caso solo come *zeitgeist* in generale, sarà l'*engagement*, quell'impegno nel descrivere il “mondo” perorato da Wu Ming I, il nostro punto d'appoggio. Se al giorno d'oggi è impellente una letteratura dell'impegno, guardare al passato in quest'ottica ci permetterà di vedere una continuità. I “sommersi” possono ancora raggiungere la superficie, basta protenderci verso di loro invece di ignorarli.

2.6 IL LINGUAGGIO GIOVANILE

Se la forma recupera una dimensione diaristica, quindi una forma lineare e non sperimentale, il linguaggio usato dagli autori che parlano di AIDS è in linea con quello usato dagli altri scrittori dello stesso periodo. È un linguaggio che Barilli definisce “giovanile” poiché, pur mantenendosi in linea

³⁹ Ibidem, p. 71

⁴⁰ Ibidem, p. 72

⁴¹ Ibidem, p. 78 - «Se assumiamo, senza paura di retorica, questo modello estremamente impegnativo, dovremo ricordarci che lo sforzo di capire un essere umano è, come tutto, un'approssimazione e un rischio; ma che ogni non-volontà di farlo o rinuncia a farlo, sotto qualsiasi pretesto, compromette non meno gli equilibri dell'affettività interpersonale che la convivenza sociale. Ora, l'individualità di un testo letterario, prodotto da un essere umano per l'accoglimento possibile da parte di infiniti altri, è qualcosa di non incomparabile, per complicata e delicata coerenza, all'individualità delle persone umane»

con l'italiano standard, si avvicina spesso all'oralità⁴². «Uno stile parlato a fondo orale-pragmatico-performativo, anche se trascritto in lingua, e presentato in veste tipografica»: questa la definizione data in *È arrivata la terza ondata*⁴³. Ganeri così delinea il fenomeno:

Fra gli autori, almeno Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Rivelano un sicuro talento di scrittura, capace di coniugare gli estremi del genere violento a punte di vera e propria comicità. In tutti è comunque notevole la documentazione linguistica dei gerghi giovanili⁴⁴

È un esempio di coerenza perché in linea con il valore di autenticità e sincerità a cui aspirano i romanzi sull'AIDS. La scrittura aderente al parlato, in tutti gli autori considerati, tende a farsi meno presente quando i temi trattati diventano più seri. Dove la riflessione individuale si fa più forte la scrittura recupera un italiano narrativo e lineare. Si propongono di seguito degli estratti esemplificativi:

Simona Ferraresi, *Come il cielo*:

Come sono cambiata in questi mesi, da quando tu, caro virus, danzi e balli sul mio cranio? Si cambia, si cambia anche se in fondo si rimane sempre quelli. Morire a 33 anni. Come Gesù Cristo spero di combinare meno guai di quelli che ha fatto lui, o per lo meno, guai diversi. Quello che contraddistingue questa malattia è l'agonia, il sapere anche quando stai ancora bene che non ci sono speranze fin tanto che la chimica non avrà trovato qualche rimedio. Questa consapevolezza può essere una grande fortuna. Voglio dire: se uno esce di casa e si becca una tegola in testa fracassandosi il cervello, muore, e non se n'è neppure accorto, magari si è trattenuto dal fare tante cose per paura delle conseguenze, della reputazione e di tutte quelle formalità lì⁴⁵

Marco Pattacini, *Punto e a capo*:

Torino l'hanno visitata quasi tutti in Italia, lo so. Ma so anche che noi non siamo mica tutti uguali. Io avevo l'Heidiessa finì all'anno scorso. Adesso i valori cominciano a salire e, chi sa? Con le nuove cure potrei tornare a essere sieropositivo. Sarei felice. Anche solo per il nome: almeno qualcosa di positivo c'è. Fatto sta che la mia era una condizione particolare, dato che i miei occhi erano bui sul futuro. Lo so che è un discorso impegnativo,

⁴² Degli autori presi in esame solo Marco Pattacini fa entrare nella sua narrazione elementi dialettali, ma la comparsa del vernacolo avviene *una tantum* e il discorso generale viene scritto in italiano (seppure con grande affinità al parlato). C'è poi da chiarire che il dialetto è usato con fine "machiettistico" volendo mettere in risalto l'appartenenza regionale di alcuni personaggi.

⁴³ Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, op. cit., p. 88

⁴⁴ Ganeri, *Il postmoderno e il problema del canone*, op. cit., p. 90

⁴⁵ S. Ferraresi, *Come il cielo*, S.a.f., Roma, pp. 53-54

lo so. Ma vaccabestia, che ci sia qualcuno mescolato in mezzo agli altri che soffre perché sa che presto potrebbe schiattare è un dato di fatto⁴⁶

Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*:

Forse è piuttosto un Vondel Park. Nel suo aspetto fisico, infatti, c'è sopravvivenza del tipo nordico degli anni Settanta. Una sopravvivenza fisica non rievocata dall'abbigliamento, non imitata dalle mode né rifatta dagli abiti, che parla immediatamente dell'anima e del background. Un Vondel non lo troverete mai, a differenza del Chez Maxim's, sulle riviste di moda⁴⁷

Alessandro Golinelli, *Kurt sta facendo la farfalla*:

Bisognerebbe fargli un monumento alla sigaretta. Alla signora sigaretta, madre dei rapporti sociali. Quante migliaia di persone si sono conosciute con lo stratagemma della sigaretta! Hai una sigaretta? Vuoi una sigaretta? Chissà come facevano prima. Non si può mica chiedere a uno se ha una pipa! Però non si può sottovalutare nemmeno l'accendino o i fiammiferi. Anche hai da accendere è una frase niente male. L'avrò usata milioni di volte. Certo che adesso che con queste manie salutiste smettono tutti di fumare, li voglio vedere andare a chiedere a qualcuno scusa hai una mentina?⁴⁸

Brett Shapiro e Giovanni Forti, *L'intruso*:

Il mio umore resiste. E oggi sto molto meglio. Sono a casa di Manu e aspetto che vengano a riparare la lavatrice: mentre stavamo qui da lei, Zach ci ha messo dentro dei ceci, provocando un'inondazione. Sono andato in ufficio tre volte e tutti sono stati molto carini. Ho detto che ho l'AIDS. Lui ha la sclerosi multipla così ci siamo descritti i sintomi a vicenda. Dei quattro articoli che ho proposto, ne hanno accettato uno, forse due, uno è stato respinto. Mica male. Però adesso mi tocca scriverli!⁴⁹

Agli autori sopra indicati vanno aggiunti quelli stranieri, alcuni di loro legati all'Italia come Valéria Piassa Polizzi, figlia di migranti ma di nazionalità Brasiliana, Hervé Guibert, che passò gran parte della sua vita sull'isola d'Elba, e Banana Yoshimoto, che ambienta parte del suo romanzo *Sly* a Roma. Altri invece, pur non avendo legami con l'Italia, sono stati scelti per il loro alto valore rappresentativo nella formazione di una letteratura sull'AIDS. Vale per loro in ogni caso sia l'uso di una forma diaristica che l'affinità col linguaggio giovanile: sono Cyril Collard e Isabelle Muller. Fuori dal contesto degli anni Novanta sono invece i romanzi coevi *La vita non vissuta* di Nicola Gardini e *Il mio cuore sconosciuto* di Charlotte Valandrey.

⁴⁶ M. Pattacini, *Punto e a capo. Il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 21

⁴⁷ P. V. Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 1989, p. 17

⁴⁸ A. Golinelli, *Kurt sta facendo la farfalla*, Es, Milano, 1995, p. 72

⁴⁹ B. Shapiro- G. Forti, *L'intruso*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 91

IL CONTESTO STORICO

3.1 TRE FASI

Il 30 settembre del 1982 viene coniata la sigla Aids per definire la sindrome da immunodeficienza acquisita. Prima di questa data alla malattia erano stati dati diversi nomi e ci fu addirittura un periodo in cui un nome vero e proprio non lo ebbe. Il motivo è semplice: la causa della morte di una persona affetta da Aids non è l'Aids in sé, ma un'altra malattia detta "opportunistica" che approfitta del crollo del sistema immunitario per svilupparsi. I medici catalogarono le prime morti dovute all'Aids sotto i nomi di queste malattie secondarie. Sappiamo però che in America qualche scrittore aveva già notato che nella comunità gay c'erano state diverse morti e che erano tendenzialmente analoghe. Qualcuno aveva subodorato quello che i *media* avrebbero confermato a breve, rispetto al nuovo morbo.

Robert Grant, scrittore di romanzi erotici, nel 1981 pubblica *Another runner in the night* e parla di un cancro sessualmente trasmesso. È un romanzo in cui l'Aids non ha ancora un nome, questo ci introduce in una questione di somma importanza. C'è stato un periodo in cui le informazioni relative alla malattia erano poche o, se c'erano, erano lacunose. Occorre approfondire quest'aspetto poiché, come si vedrà, ci darà la possibilità di individuare e distinguere due tipi di letteratura sull'Aids. Massimo Consoli, giornalista e scrittore italiano, individua i due primi romanzi in cui compare il termine Aids¹. Si tratta di alcuni racconti di Dorothy Briant, in *A day in San Francisco*, e nel *Godplayer* di Robin Cook: entrambi editi nel 1983. Esiste dunque uno spartiacque tra una fase in cui si nomina esplicitamente l'Aids e una fase precedente in cui la malattia compare tra le righe.

Purtroppo a complicare le cose è una constatazione che salta subito agli occhi quando ci si interessa alla letteratura che tratta questo tema. Da un lato si deve tener conto che l'Aids si diffonde in tempi diversi nei vari stati del mondo, dall'altro che la consapevolezza di cosa sia concretamente questa malattia (quindi il riconoscimento) cambia da nazione a nazione in base alla diffusione delle notizie. Se negli Stati Uniti l'Aids compare nei romanzi dal 1983, poco dopo la diffusione dei dati medici, in Italia il primo articolo in cui si fa riferimento alla malattia è del 1986: una discrepanza notevole. In

¹ Compare solamente, questi romanzi non sono romanzi sull'AIDS.

Francia è la morte di Michel Foucault a risvegliare l'attenzione pubblica, anche se il filosofo ha tenuto nascosta la malattia fino alla morte: l'anno è il 1984. Una volta assunto a problema di dominio pubblico, col proseguire delle morti e della diffusione, anche gli intellettuali iniziano a scrivere sull'Aids.

Come nel caso di Grant, in Italia il primo romanzo in cui compare l'Aids non fa esplicito riferimento alla malattia, ma a un «male misterioso e irrevocabile». Si tratta di *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli, il più noto tra i giovani scrittori di quel periodo. Riprendendo il termine summenzionato, questo romanzo fa da spartiacque tra un prima dove l'Aids era materia dei soli saggi scientifici o sociologici e un dopo dove chi scrive di Aids nomina coscientemente la malattia dedicando ad essa tanta parte della propria opera. Per la Francia invece è il romanzo *All'amico che non mi ha salvato la vita* di Hervé Guibert a segnare il limite tra un prima e un dopo. Guibert ha due motivi per essere considerato così importante: è stato amico di Foucault e nel romanzo citato ne racconta gli ultimi mesi di vita inoltre, malato egli stesso di Aids, dedica tutta l'ultima parte della sua vita a scrivere romanzi che parlano di questa malattia. Guibert fa della letteratura sull'Aids un genere a se stante, un'operazione che culminerà nel suo romanzo finale, quasi un testamento, dall'esplicativo titolo: *Citomegalovirus. All'amico che non mi ha salvato la vita* viene edito nel 1990. Oramai è chiaro che tracciando una linea temporale per l'Europa il 1989 è l'anno che segna la nascita della narrativa sull'Aids.

Tornando agli Stati Uniti è possibile scorgere una particolarità. A differenza del vecchio continente l'America vede nascere durante tutti gli anni Ottanta una miriade di *piece* teatrali incentrate sulla tematica dell'Aids, tanto che sembra lecito dire che, assieme al cinema, è stato proprio questo il mezzo artistico privilegiato dagli statunitensi. Robert Chesley nel 1984 porta in scena *Nightsweat*, lo stesso anno Stephen Holt porta in scena *Fever of Unknown Origin*. Nel 1985 l'attore David Summers, malato di Aids, recita *Atto unico* scritto di suo pugno per raccontare la propria vicenda personale, poco dopo è la volta di *As is* di William Hoffman che nell'88 sarà letto da Giorgio Albertazzi al Teatro Manzoni di Roma².

Grande risonanza ebbe *Normal Heart* di Larry Kramer, da cui è stato tratto il recente film omonimo. Accanto a questi ovviamente si sviluppa il cinema, un tema troppo ampio da discutere ora e a cui sarà dedicato un capitolo specifico. Alle considerazioni fin qui delineate occorre aggiungere un'ultima questione. Come la pandemia ha avuto un apice e un declino, anche alla letteratura che tratta di questo tema è toccato lo stesso destino. Con il sopraggiungere del nuovo millennio, dopo vent'anni di ricerche mediche, le terapie sono divenute molto efficaci: anche se non è stata trovata una cura definitiva contro l'Aids, grazie ai nuovi farmaci non si rischia più la morte. Il 2000 è come

² M. Consoli, *Killer Aids. Storia dell'Aids attraverso le sue vittime*, Kaos Edizioni, Milano 1993, p. 141

l'anno della fine di una guerra, si contano i morti, si guarda al passato: c'è ancora molto da fare ma il peggio è oramai alle spalle. Chi scrive dopo questa data ha di solito la tendenza a far appello ai ricordi, agli anni Ottanta e Novanta, o a recuperare qualche stereotipo legato all'Aids. Anche per i film, sebbene riescano ancora a riscuotere grande successo, vale lo stesso. Basti pensare che *Dallas Buyers Club* tratta vicende avvenute tra il 1985 e il 1988, *The Normal Heart* (tratto dall'opera teatrale scritta da Larry Kramer nel 1985) ritorna al 1981, *Holding the Man* parte dal 1976 per arrivare al 1992 e *Pride* (anche se l'Aids non è il tema centrale del film) è ambientato nel 1984. Abbiamo quindi tre fasi: prima del 1989, dopo questa data e dopo il 2000. La letteratura prodotta in ognuno di questi periodi, seppure a parità di tema, è molto differente dagli altri e l'analisi dei testi dà un quadro esaustivo solo lavorando in chiave sincronica, rispetto ad ogni periodo preso in esame, e soprattutto in un'ottica internazionale.

3.2 LA SITUAZIONE ITALIANA A FINE ANNI OTTANTA

Fin dagli anni Ottanta l'America ha assunto un ruolo importante come punto di riferimento per reperire informazioni sull'AIDS. Era il paese *leader* nella ricerca del vaccino, da lì si irradiavano le notizie sui progressi e sui nuovi medicinali. Peter Duesberg, famoso biologo statunitense, ha pubblicato nel 1996 un libro in cui ripercorre le tappe fondamentali del cambiamento del sistema sanitario in conseguenza al dilagare della pandemia³. È un'opera polemica, contestata da molti per l'idea che difende, idea espressa fin dal titolo: *AIDS il virus inventato*. Per i nostri fini non è la presa di posizione dell'autore ad essere rilevante quanto la vasta mole di dati che il testo ci fornisce. Duesberg spiega che l'America era avvantaggiata rispetto agli altri stati del mondo perché già dalla fine degli anni Sessanta lo stato finanziava le ricerche in campo medico.

La Poliomielite e il Cancro erano stati i due "mali" da sconfiggere prima della comparsa dell'AIDS. Mentre le altre nazioni dovettero creare un apparato *ex novo* per far fronte alla pandemia, agli Stati Uniti bastò convertire quanto già esisteva cambiando l'obiettivo delle ricerche. Sullo sfondo si staglia un altro vantaggio: era ben rodato anche il sistema dei finanziamenti. La Francia, per esempio, era stata anch'essa in prima linea nella ricerca sull'Hiv, il virus fu isolato per la prima volta da Luc Montagnier all'Istituto Pasteur di Parigi, ma non aveva le stesse risorse degli Stati Uniti⁴. Questi furono i motivi principali che consentirono all'America di diventare la pietra angolare sulle

³ P. H. Duesberg, *Aids il virus inventato*, Baldini & Castoldi, Milano, 1998, p. 102

⁴ Si veda in proposito L. Montagnier, *AIDS. L'uomo contro il virus: la lotta alla "peste del 2000" nella cronaca dello scienziato che l'ha scoperta*, Giunti, Firenze, 1995

questioni riguardanti l'AIDS, nonché per la produzione dei farmaci. Attenti alle informazioni che giungevano da oltreoceano furono pure gli autori italiani, Marco Pattacini nel suo *Punto e a capo* scrive:

L'Azetati, che ancora nessuno sa dire cosa cavolo combini, ha spapolato un sacco di gente. Oltretutto non siamo mica noi a dire che filan bene: è stata la *Food and Drugs Administration*. In fin dei conti lo dicono degli scienziati, non degli ammalati.

- Sì, ma in America è diverso: là ci sono più omosessuali e hanno meno danni al fegato dei tossicodipendenti. Quelle medicine lì, fanno bene da una parte e male dall'altra

- Tutte le medicine fanno male e bene. Noi non vi stiamo implorando di darle a tutti. Siano i dottori a scegliere, caso per caso. Ma la sperimentazione là l'hanno già fatta. Insomma, diciamocela tutta: o ci date la possibilità d'accedere a quei farmaci o chiediamo asilo politico all'America.

- Dunque, l'unica cosa che possiamo fare è iniziare una sperimentazione semilibera su un piccolo campione. Andate dove cavolo volete, ma più non possiamo fare – replicarono con tono stizzito.

Meno male che dove andare l'abbiamo scelto noi, Isacco. Perché il solo pensiero di trasferirmi in America m'avrebbe fatto venire il mal di fegato. Altro che effetto collaterale.⁵

Com'era dunque la situazione in Italia? Un giornalista, Massimo Consoli, ha pubblicato nel 1993 un saggio in cui ricorda le più celebri vittime dell'AIDS. Il primo capitolo del suo libro, *Killer AIDS*, è dedicato agli articoli di giornale usciti in Italia, il suo scopo è quello di dimostrare che inizialmente era stata diffusa un'immagine distorta della malattia. Individua il primo articolo sull'AIDS: lo ha pubblicato il *Corriere della sera* nel 1986; il titolo: *È l'AIDS il terzo segreto di Fatima?*⁶. La notizia è confermata dall'archivio storico *on-line* del giornale, l'AIDS così compare per la prima volta su un periodico. Consoli cerca anche il primo commento sulla malattia, qualche mese prima, il 28 agosto 1985, sulla rivista *Oggi*, Indro Montanelli aveva affermato: «Sono convinto che l'AIDS sia un nuovo castigo divino», poi descrive la reazione del ministro della sanità:

Del resto, è il ministro della Sanità a fornire agli italiani le indicazioni da seguire. Incompetente e in malafede, il democristiano Carlo Donat-Cattin esordì nella sua carica affermando che l'Aids non era importante, che se lo prendeva chi se lo andava a cercare, contestando la validità dell'unico mezzo di prevenzione nei rapporti sessuali, il preservativo, e offrendo come unica alternativa la fedeltà a chi vive in coppia, e la castità a tutti gli altri, per finire in bellezza con una lettera indirizzata alle famiglie italiane, infarcita delle sue personali considerazioni morali e religiose adatte forse a un parroco di provincia, ma non certo a un ministro della sanità⁷

⁵ M. Pattacini, *Punto e a capo: il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, Feltrinelli, Milano, 2000, pp. 18-19. Così invece Guibert: «Ci annuncia chiaro e tondo che in America è appena stato messo a punto un vaccino efficace contro l'AIDS, per essere precisi non è veramente un vaccino, perché in linea di principio un vaccino è preventivo, diciamo allora un vaccino curativo ottenuto dal virus Hiv», H. Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1991, p. 130

⁶ G. Buiatti, *È l'AIDS il terzo segreto di Fatima?*, «Corriere della sera», 24 novembre 1986, p.5, Ann. 25, n. 46

⁷ M. Consoli, *Killer Aids. Storia dell'Aids attraverso le sue vittime*, Kaos Edizioni, Milano 1993, p. 20

Consoli cita sempre le sue fonti, questo lo rende attendibile, ha però una forte vena polemica. Il suo scopo, non dichiarato ma intuibile, è quello di mostrare l'ignoranza e la superficialità con cui fu affrontato in Italia il problema dell'AIDS. Nel 1991, in risposta ad un altro articolo uscito su *Repubblica*, il *Corriere della sera* discute sulla possibilità di trasmettere la malattia attraverso il bacio. Il titolo è *AIDS, il bacio non uccide*, un sintomo della disinformazione vigente nei primi anni Novanta⁸. C'era un diffuso allarmismo, confermato da un altro articolo del *Corriere*: *Uccide più la psicosi che l'AIDS*⁹. Dagli articoli raccolti da Consoli si evince che era la trasmissibilità del virus per via sessuale a preoccupare i più, quasi mai vengono menzionati i "trasfusi" o i tossicodipendenti: due categorie ad alto rischio di contagio in quegli anni.

La reazione della chiesa è invece ampiamente documentata. Nel 1987 si tenne a Roma il Sinodo dei vescovi, l'AIDS era uno dei temi di cui si doveva discutere. C'erano già state delle prese di posizione da parte di alcuni membri della chiesa, il vescovo di Genova Giuseppe Siri aveva definito il virus un «castigo di Dio», il portavoce del papa Joaquin Navarro-Valls aveva invece asserito che c'erano valori morali più importanti su cui riflettere¹⁰. Il risultato del Sinodo fu ambiguo, non si negava l'aiuto ai malati, ma si smentiva l'utilità del preservativo come strumento utile ad arginare la pandemia, il commento rilasciato sull'argomento fu lapidario: «Malati di AIDS, fate voto di castità»¹¹. Consoli ricorda che durante la conferenza internazionale sull'AIDS, tenutasi ad Amsterdam nel luglio del 1992, il professor Jonathan Mann non poté esimersi dal constatare che la chiesa era il più grosso ostacolo nella lotta contro l'AIDS.

Secondo il giornalista la politica, la chiesa e i mezzi di comunicazione diffondevano messaggi fuorvianti o informazioni parziali che influenzavano l'opinione pubblica: «ignoranza, pregiudizi, superficialità, strumentalizzazioni e ataviche paure; tutto sembrava configurare e fare dell'AIDS un problema irrisolvibile»¹². Non sappiamo quali fossero i pensieri dei cittadini italiani sull'argomento, i romanzi sull'AIDS sono, sotto questo punto di vista, una valida fonte. Il fatto che Tondelli abbia nascosto la sua sieropositività e che Bellezza si rammaricasse che fossero trapelate notizie sul suo stato di salute ci fa pensare che circolassero dei pregiudizi sull'AIDS. Pattacini ricorda nel suo romanzo che c'era chi, per disinformazione, aveva paura. A Torino venne allontanato dall'Hotel in cui pernottava per aver detto di essere sieropositivo:

⁸ G. Zasso, *AIDS, il bacio non uccide*, «Corriere della sera», 2 dicembre 1991, p. 15

⁹ S. Villani, *Uccide più la psicosi che l'AIDS. De Marchi mette di nuovo sotto accusa allarmismo e disinformazione*, «Corriere della sera», 17 settembre 1987, p. 9, Ann. 112, n. 220

¹⁰ A. Guatelli, *I vescovi di Francia contro Siri. L'AIDS non è un castigo di Dio*, «Corriere della sera», 25 giugno 1987, p. 11, Ann. 112, n. 149

¹¹ Consoli, *Killer Aids. Storia dell'Aids attraverso le sue vittime*, op. cit., p. 19

¹² *Ibidem*, p. 24.

Cioè, secondo me era una balla, ma fu così che mi dissero: esaurito. Allora mi sono anche un po' incazzato. Vabbé, sarò anche vestito a modo mio, ma non sono un cricolone, e a me pare d'esser stato corretto nel comunicarvi la mia condizione...sono sieropositivo, d'accordo ma vi pago. Niente da fare: Tutto pieno. [...] A tarda sera trovai alloggio presso l'albergo San Secondo, dove recuperai il sonno perduto. E fu un dolce, amabile risveglio. Sai, il sole par tutto un altro sole quando mi sento riposato. E anche la doccia mi saziò, quasi quanto lo spasimato bagno caldo...Solo che mentre telefonavo al dottor Andrea per spiegargli tutto il *patatrac* accadutomi, ho capito che gli albergatori ascoltavano la telefonata dal centralino: in un batter d'occhio è arrivata un'ambulanza scortata dalla Polizia...Arieccoce.¹³

Sull'AIDS ad inizio anni Novanta poco ancora si sapeva, ma il trattamento subito da Pattacini, frutto di un dilagante pregiudizio nei confronti dei malati, è riscontrato da Consoli anche all'estero. Nella parte del suo libro in cui parla degli omosessuali così scrive:

È l'inizio della "grande paura". I gay (veri o presunti) vengono cacciati dai ristoranti, i morti "sospetti" vengono rifiutati dalle agenzie funebri, i bambini politrasfusi vengono respinti dagli asili nido e dalle scuole elementari – vengono diffuse alla Tv immagini di manifestazioni di gruppi di madri che protestano pubblicamente contro la decisione di consentire a uno scolaro di assistere alle lezioni in una scuola del Queens. Il presidente degli agenti di custodia (ancora a New York, centro dell'epidemia e dell'attenzione mondiale) chiede che tossicodipendenti, gay, emofiliaci e haitiani vengano «sollevati da ogni incarico nelle cucine degli istituti di pena...L'associazione dei proprietari di imprese funebri chiede una moratoria di sessanta giorni prima di seppellire vittime di Aids per evitare il contagio a se stessi e al pubblico.¹⁴

Queste notizie giungevano dall'America nel 1985, tre anni più tardi «il ministro della sanità bavarese propose di tatuare sulle cosce, vicino all'inguine, i malati e i sieropositivi»¹⁵. Un'altra fonte testimonia una generale paura verso i malati di AIDS, sono i diari di Keith Haring. L'artista americano scrive che nel 1989 è stato cacciato da uno studio dentistico dopo che i medici hanno scoperto che era malato:

Mi faceva male il dente, così Roberto Rossellini (che è stato qui a lungo perché vive nel palazzo ed è un buon amico di Yves e Debbie) ha chiamato il suo dentista e mi ha fissato un appuntamento. Mi ha portato allo studio e mi hanno guardato molto velocemente. Mi hanno dato un modulo standard da riempire, tutto in francese. La segretaria me ne ha tradotto un pezzo, ma non tutto. Mi ha esaminato con una maschera e guanti di lattice (che ora è la procedura standard), ma durante la visita ha scoperto le macchie del sarcoma di Kaposi sul palato e mi ha

¹³ Pattacini, *Punto e a capo: il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, op. cit, pp. 23, 27 e 32.

¹⁴ Consoli, *Killer Aids. Storia dell'Aids attraverso le sue vittime*, op. cit, p. 16

¹⁵ Ibidem, p. 23. La stessa notizia è riportata da Guidert in *All'amico*, op cit, a pagina 120 - «Le autorità bavaresi raccomandavano di tatuare una sigla blu sui glutei delle persone infette».

chiesto cosa fossero; gli ho detto di avere l'Aids. Si è molto risentito perché non l'avevo informato prima. Gli ho ricordato che portava una maschera e guanti di plastica e che non mi era stato spiegato tutto il questionario. Non gliene importava nulla. Si è rivelato molto ignorante, considerato il fatto che dovrebbe essere il miglior dentista di Montecarlo. Me ne sono andato e mi ha detto che non c'era nulla che lui potesse fare per il mio dente, dal momento che non vedeva carie. Ha detto che se peggiorava avrei avuto bisogno di devitalizzare la radice. Spero che ciò non accada. Me ne sono andato sentendomi completamente inerme e rifiutato. ¹⁶

Un libro può far riflettere anche *a contrario* rispetto ai contenuti che propone. Nel nostro caso si tratta di *Critica della vittima* di Daniele Giglioli. La ricostruzione storica di Consoli propone una visione cupa dell'immaginario collettivo formatosi riguardo all'AIDS attraverso i mezzi di comunicazione. Spiega altresì la reazione, delle giustificazioni, che troviamo nei romanzi. Ragionando sul concetto di "vittima" possiamo notare che chi scrive sull'AIDS non si adagia mai nell'autocommiserazione, anzi, lotta per ristabilire un'immagine più giusta del malato: refuta esattamente i preconcetti sociali delineati da Consoli ¹⁷. C'è dunque una reazione che è giustificabile nel clima descritto dal giornalista. Gli autori dei romanzi sull'AIDS condividono l'idea di essere vittime innocenti, vittime di un male non scelto. La "lotta" consiste nell'essere accettati, nel non essere giudicati: stanno già combattendo contro il virus, ma devono far fronte al pregiudizio. «Abbiamo solo fatto l'amore!», sentenza Simona Ferraresi ¹⁸. Ne nasce un senso comunitario basato sull'*exemplum*, chi scrive ricorda agli altri malati che non sono soli e c'è chi sta vivendo o ha vissuto esperienze simili, così scrive Charlotte Valandrey:

Ne ho voluto parlare sperando che la mia testimonianza potesse liberare almeno un po' i miei fratelli e sorelle di sangue, tutti coloro che devono ancora nascondere il loro segreto come un peccato mortale, quelli che come me devono soffrire due volte, prima per il contagio poi per le innumerevoli discriminazioni ¹⁹

Abbiamo volutamente riportato due esempi femminili, perché non si cada nell'errore, assai diffuso, di pensare alla sola comunità *gay*. Gli omosessuali sono stati il gruppo più cospicuo fra i malati di AIDS, anche tra gli scrittori che abbiamo preso in esame sono la maggioranza. Hanno preso parte al cammino di "lotta" summenzionato, una battaglia che andava ad aggiungersi a quella del riconoscimento di altri diritti. La cosa importante ai nostri fini è constatare che, al di là del singolo

¹⁶ K. Haring, *Diari*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 294-295.

¹⁷ Il ragionamento parte dallo studio di Giglioli secondo cui essere considerati vittime permette una valutazione in positivo che non necessita di spiegazioni. Le vittime sono soggette a compassione o possono rivendicare il loro *status* traendone vantaggi. È ovviamente una critica ad un modello sbagliato e deviante. D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 12

¹⁸ S. Ferraresi, *Come il cielo*, Sensibili alle foglie, Roma, 1993, p. 71

¹⁹ C. Valandrey, *Il mio cuore sconosciuto*, Longanesi, Milano, 2012, p. 26. - Valandrey ha perso il lavoro dopo che si sono diffuse notizie sulla sua sieropositività, oltre ciò ricorda che nel 2005 suo marito, che è medico, ha rischiato a sua volta il posto di lavoro quando si è venuta a sapere l'identità della moglie (Ibidem, p. 61)

gruppo, c'è stata una reazione generale, riscontrabile poi nelle opere, allo *status quo* descritto da Consoli: quindi gli autori avevano la sensazione che fossero state diffuse notizie fuorvianti sulla malattia e sui malati di AIDS. C'era dunque una missione da compiere, correggere questa immagine, far sì di non essere valutati come un male per la società né tantomeno essere ridotti a vittime da compatire, usando un'espressione di Giglioli: «c'era vita da raccontare»²⁰.

3.3 SUSAN SONTAG: L'AIDS NEGLI STATI UNITI

Prima fra tutti a capire che l'AIDS avrebbe segnato un'epoca è stata Susan Sontag. Nel 1978 studiò come il linguaggio era mutato in quegli anni facendo proprie, soprattutto negli usi metaforici, parole di ambito scientifico. Il cambiamento fu dovuto alle campagne contro la sifilide, il cancro e la poliomielite, le tre malattie più in voga negli Stati Uniti degli anni Sessanta e Settanta. Il governo e gli scienziati si erano posti l'obiettivo di debellare questi mali nell'arco di qualche anno, tutti ne parlavano, ne seguì una pubblicizzazione senza pari. Vi fu di conseguenza una metabolizzazione su larga scala della terminologia medica che sfociò negli slogan, negli spot, nei discorsi politici e militari anche quando l'argomento trattato nulla aveva a che fare con la scienza: da questi a divenire uso comune della parlata quotidiana di tutti il passo fu breve.

Sontag rimise mano al suo lavoro quando scoppiò l'epidemia di AIDS e nel 1988, a dieci anni esatti dalla pubblicazione precedente, ampliò il libro aggiungendovi riflessioni sul nuovo male. Spiega la sua scelta in termini di solidarietà, lei è stata colpita dal cancro e ne è guarita, ha vissuto in prima persona l'ansia di avere una malattia potenzialmente mortale dovendo fare i conti col «tempo che *le* sarebbe rimasto per vivere e per scrivere». Lo dice a chiare lettere: «volevo essere utile»²¹. L'esigenza di scrivere sull'AIDS divenne impellente quando Sontag si rese conto che l'attenzione mediatica verso questa malattia aveva surclassato le altre: «Sembra che le società abbiano bisogno di una malattia da identificare con il male, che ricopra di biasimo le proprie "vittime", ma che sia difficile essere ossessionati da più di una malattia alla volta»²².

In maniera straordinaria la saggista identifica subito gli argomenti salienti riguardanti l'AIDS, molti dei quali ritorneranno pochi anni dopo nei romanzi sulla malattia: 1- il collegamento dell'AIDS ad un preciso gruppo sociale, 2- spostare oltre i confini nazionali (quindi deresponsabilizzazione) l'origine del virus, 3- l'effetto sull'immaginario collettivo di una malattia che deturpa il corpo e, 4-

²⁰ Giglioli, *Critica della vittima*, op. cit., p. 22 – (mio il corsivo)

²¹ Sontag, *Malattia come metafora: Cancro e Aids*, op. cit., p. 100-101 (mio il corsivo)

²² *Ibidem*, p. 103

visto che le epidemie erano considerate, per il mondo occidentale, un evento possibile solo in un remoto passato, l'uso che venne fatto di questo concetto. La prima parte è densa di contenuti. Riassumendo per sommi capi: Sontag si accorge che in America l'AIDS si lega all'imputazione di una colpa. La "misteriosa afflizione" sembra non colpire in modo casuale, come il cancro è inteso a volte come una colpa per aver ecceduto in un comportamento pericoloso, per esempio il cancro ai polmoni per un fumatore o quello all'esofago per un alcolizzato, così l'AIDS colpisce chi usa determinati prodotti chimici illegali (droghe per endovena) o chi pratica «comportamenti sessuali ritenuti devianti»²³. La malattia si lega in questo modo a pratiche specifiche che la gente dovrebbe abbandonare. Scrive Sontag:

La trasmissione per via sessuale di questa malattia, vista dai più come una calamità che ci si procura da sé, viene giudicata con maggiore severità rispetto alle altre forme di trasmissione, soprattutto in quanto l'AIDS è considerata come una malattia dovuta non solo all'eccesso sessuale, ma alla perversione (mi riferisco, ovviamente, agli Stati Uniti, dove attualmente si dice alla gente che la trasmissione per via eterosessuale è estremamente rara e improbabile, come se l'Africa non esistesse). Una malattia infettiva il cui principale mezzo di trasmissione è di tipo sessuale sottopone inevitabilmente a maggior rischio le persone che sono sessualmente più attive, ed è facile considerarla una punizione per tale attività. Si ritiene che chi contrae una malattia attraverso una pratica sessuale è più responsabile, per cui merita maggior biasimo²⁴

Come si arguisce, la scrittrice statunitense analizza, sviscerando l'argomento come mai prima, l'effetto dell'AIDS sulla percezione collettiva. In America i costumi sessuali "sbagliati" erano già stati materia della campagna contro la sifilide, questo aveva creato l'immagine di una popolazione divisa in due. Alla maniera dei film di quell'epoca c'erano i "buoni", le persone sane, e individui "cattivi" che ammalati potevano contaminare i sani²⁵. «Come la sifilide, l'AIDS è la malattia degli individui pericolosi, o contratta da individui pericolosi; affligge, in proporzioni certo maggiori di quanto sia mai avvenuto per la sifilide, gli individui già marcati d'infamia», per intenderci, gli omosessuali. Cosa comporta questo meccanismo? Sontag si pone questa domanda, la risposta che trova è in linea con ciò che raccontarono Guibert e Bellezza: si forma un sentimento di vergogna. Chi era sieropositivo taceva la propria condizione, non di rado anche alle persone più vicine: «Come altre

²³ Ibidem, p. 113

²⁴ Ibidem, p. 114

²⁵ Sontag scrive: «un'altra traccia di quelle storie dell'orrore sull'idea che i germi della sifilide vengono trasmessi ai buoni dai cattivi [...] Tutte le malattie epidemiche molto temute, ma in particolare quelle associate alla libertà dei costumi sessuali determinano una distinzione preoccupante tra i portatori putativi della malattia (che di solito non significa nient'altro che i poveri e, negli Stati Uniti, la gente di colore) e le persone definite – secondo gli operatori sanitari e altri burocrati – come la "popolazione normale"», Ibidem, p. 115

malattie che sollevano sentimenti di vergogna, l'AIDS è spesso tenuta nascosta ma non al paziente. Una volta una diagnosi di cancro veniva spesso taciuta ai pazienti dai familiari; oggi una diagnosi di AIDS è almeno altrettanto spesso taciuta ai familiari dai pazienti»²⁶.

Sontag nota poi che caratterizzare l'AIDS come una malattia degna di biasimo sviluppa negli americani il bisogno di incolpare un altro stato per averla introdotta entro i propri confini. L'America doveva essere una vittima innocente, non poteva essere altrimenti. Fin dalle prime avvisaglie dell'epidemia furono diffusi i dati che Haiti e il continente africano erano i paesi "untori". L'AIDS diventa in questo modo «la conseguenza di atti illeciti» e in più il simbolo di cosa può causare l'arretratezza economica e culturale. In pratica, «l'epidemia dell'AIDS funge da proiezione ideale della paranoia politica del Primo Mondo. Il cosiddetto virus dell'AIDS non è soltanto l'invasore quintessenziale che viene dal Terzo Mondo: ne rappresenta tutte le minacce mitologiche»²⁷. Non senza stupore, Sontag è l'unica a parlare dell'evento, scopriamo che in America l'AIDS fu vissuta anche in termini di sviluppo economico e sociale. L'Hiv non poteva essere un virus nato dentro il "sano" mondo occidentale, la conferma di ciò dimostrava che un simile male poteva trovare origine solo in un luogo "altro" percepito come problematico ed inferiore. Interessata ad altri scopi Sontag lascia aperta la questione, ci si domanda se la diffusione delle notizie sull'origine africana del virus abbia fomentato il razzismo verso gli immigrati del continente nero, o semplicemente verso la gente di colore. Purtroppo non si trovano dati in tal senso. Sontag ribadisce di sfuggita quanto ricordato da Gardini ne *La vita non vissuta*, ovvero la chiusura delle frontiere alle persone sieropositive.

Proseguendo la scrittrice americana cambia argomento indagando il ruolo del corpo nella percezione dell'AIDS. È questo un tema ricorrente negli scrittori che abbiamo preso in esame, la malattia si manifesta attraverso il corpo, lo cambia, mostrando le tappe del suo progredire. A differenza loro Sontag guarda il fenomeno dall'esterno, nelle sue implicazioni sociali. Attraverso un paragone con la poliomielite mette in evidenza che la spaventosità dell'AIDS è il suo colpire anche il volto. La nuova malattia non risparmiava nulla del fisico, non si poteva celare: «la poliomielite invece risparmia il volto che assume un'importanza determinante nella nostra valutazione sia della bellezza, sia della rovina fisica»²⁸. Non solo dunque si crea una discriminazione verso un gruppo di persone ma si demonizza anche la malattia in quanto disumanizzante. Secondo Sontag è questa particolarità a generare la qualifica di "peste". C'era una pandemia, era sotto gli occhi di tutti, ma questa era mortale e trasformava il corpo orribilmente come era accaduto in passato con la lebbra, il

²⁶ Ibidem, p. 123

²⁷ Ibidem, p. 150

²⁸ Ibidem, p. 127

colera e, appunto, la peste. Il parallelismo con questo male riporta in auge idee in apparenza tramontate.

Crede che la sifilide fosse la punizione per una trasgressione individuale, fu per lungo tempo (fino a quando la malattia divenne facilmente curabile) praticamente equivalente a considerarla come il meritato castigo per la licenziosità della comunità. E così è oggi per l'AIDS, nei ricchi paesi industriali. A differenza del cancro, ritenuto modernamente una malattia contratta dagli individui, l'AIDS viene ritenuta, in modo premoderno, una malattia contratta da persone viste sì come individui, ma anche come membri di un "gruppo a rischio": una categoria inventata dai burocrati, all'apparenza neutra, che fa anche rivivere l'idea arcaica di una comunità infetta, che la malattia ha giudicato ²⁹

L'Aids, in tal senso, disseppellisce preconcetti antichi secondo i quali una pestilenza era qualcosa di simbolico, colpiva e puniva il lassismo morale e la turpitudine. Nel ventesimo secolo è impossibile moraleggiare sulle epidemie, ma essendo una malattia collegabile al sesso, l'AIDS fornisce un ottimo pretesto per il rifiorire di questi pregiudizi. La potenza delle parole fa sì che dare il nome di peste all'AIDS scateni dei significati secondari apparentemente non espliciti. Abbiamo visto che anche in Italia la malattia ha dato la stura a critiche moraleggianti, più di qualcuno evocò un presunto «castigo divino» ³⁰. Sontag completa il quadro dandoci un elenco delle espressioni equivalenti usate oltreoceano:

Il fatto che l'AIDS sia una malattia trasmessa prevalentemente per via eterosessuale nei paesi dove si manifestò inizialmente in forma epidemica, non ha impedito ai tutori della moralità pubblica, Jesse Helms e Norman Podhoretz, per fare un esempio, di rappresentarla come una punizione inflitta (e meritata) in particolare agli omosessuali occidentali; mentre una delle tante celebrità dell'era reaganiana, Pat Buchanan, arringa sull'«AIDS e la bancarotta morale», Jerry Falwell offre la diagnosi generica: «AIDS è il giudizio di Dio espresso nei confronti di una società che non rispetta le Sue regole» ³¹

²⁹ Ibidem, p. 134

³⁰ Massimo Consoli attribuisce la frase a Indro Montanelli ma, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, non era l'unico a sostenere questa idea.

³¹ Ibidem, p. 149

Sontag usa parole al vetriolo contro questa visione traviata della realtà. Ha anche un'altra valida motivazione per essere risentita, questo tipo di mentalità ha reso problematico fare campagne per la prevenzione: non si riusciva a parlare di malattie veneree.

C'è sempre stata una certa riluttanza, in America, a informare la gente, nelle campagne indette per la salute pubblica, sulle norme a cui attenersi per avere rapporti sessuali più sicuri. La *U.S Guide for Schools*, pubblicata sul finire del 1987 a cura del ministero per l'istruzione, di fatto non tratta il problema della riduzione del rischio e propone l'astinenza quale miglior metodo di protezione contro l'AIDS, rievocando così gli insegnamenti impartiti ai soldati durante la Prima guerra mondiale, che proponevano la castità come unica protezione contro la sifilide e come contributo al loro dovere patriottico di combattere i «crucchi». Parlare di preservativi e di aghi puliti viene percepito come occasione per giustificare e favorire i rapporti sessuali illeciti e i prodotti chimici illegali (e in un certo senso è proprio così: l'educazione alla difesa dall'AIDS ammette, dunque tollera, la varietà di espressione della pulsione erotica) ³²

Come abbiamo potuto vedere Susan Sontag ragiona a tutto campo su quello che riguarda l'AIDS, così facendo ci fornisce una consistente mole di informazioni alcune delle quali non riportate dalle altre fonti. Grazie a lei riusciamo ad avere il quadro completo della situazione sociale americana riguardo alla malattia. Il bersaglio polemico iniziale, quello della fomentazione del pregiudizio contro gli omosessuali, resta lungo tutto il libro. I malati che hanno contratto il virus in altri modi restano, purtroppo, in secondo piano. Questo testimonia come già, pur volendo difendere queste realtà minori, si stesse consolidando la preminenza dell'AIDS come malattia tendenzialmente omosessuale. Non ci si può esimere, soprattutto rileggendo il passo sulla “moralizzazione” summenzionato, dal pensare a quanto sarebbero cambiate le cose se si fossero considerate anche le donne come potenziali vittime di AIDS. Se due gay si contaminano a vicenda con il virus è «un castigo divino», ma se fosse una donna ad essere contaminata dal partner? È presumibile che in questo caso i toni sarebbero stati diversi, un bagliore di lucidità avrebbe distrutto quegli insani pregiudizi. I libri sull'AIDS scritti da autrici femminili servono anche a questo, a scardinare certi dannosi preconcetti.

³² Ibidem, p. 163

PIER VITTORIO TONDELLI E CYRIL COLLARD

4

4.1 CAMERE SEPARATE

Al crepuscolo degli anni Ottanta, nel 1989, Pier Vittorio Tondelli pubblica *Camere separate*. Come detto, non si tratta di un romanzo incentrato sull'AIDS, la malattia però si fa percepire: anche se in una forma ancora anonima e defilata. Sappiamo che l'autore emiliano muore il 16 dicembre del 1991 ed è improbabile che alla fine degli anni Ottanta non sapesse nulla della "peste del ventesimo secolo". Tondelli non nomina mai apertamente l'AIDS, eppure *Camere separate* inizia con il racconto della morte di Thomas, ex-partner del protagonista Leo, in ospedale. La descrizione che Tondelli ci fornisce sembra indicare proprio l'AIDS come causa del ricovero. Thomas è giovane, deve avere all'incirca ventiquattro anni, Leo lo raggiunge in ospedale ma quando lo rivede lo trova trasfigurato: «il viso di una persona non più tanto giovane, con pochi capelli fini in testa, gli occhi gonfi, le labbra turgide e un po' cascanti, la pelle degli zigomi screziata di capillari». La descrizione continua ed è molto simile a quelle che troviamo negli altri romanzi sull'AIDS quando lo sguardo si posa su una persona affetta dalla malattia:

Leo non si sarebbe mai aspettato di trovarlo così sfiancato. Dimagrito in modo osceno, quasi mummificato. Il volto scavato, tirato sugli zigomi. Le labbra quasi scomparse, ridotte a un esile filo di pelle che non riesce a ricoprire i denti. I capelli rasati a zero. Le braccia e le gambe simili a quelle di un bambino denutrito. E quel ventre enorme, rivoltato e squartato. Del Thomas che ha conosciuto restano solo gli occhi, se possibile ancora più grandi, più larghi, più neri. Sono occhi che si muovono a fatica, che restano praticamente immobili e in cui le pupille sono quasi scomparse. Sono due buchi neri spalancati sul vuoto e che sembrano ossessivamente ripetere una sola cosa: "Non posso, non posso credere che stia succedendo a me" ¹

¹ P. V. Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano, 1989, p. 35 – Si noti che tutti gli autori malati di AIDS ricordano la somiglianza dei loro corpi con quello degli anziani. Tondelli specifica che Thomas è stato ricoverato cinque giorni prima del suo arrivo in ospedale, il fatto che Thomas non abbia più i capelli fa però presagire una malattia di più lunga durata, solitamente è il risultato della chemioterapia o, nel caso dell'AIDS, la somministrazione di Azt.

Thomas mostra all'amico i segni di una recente operazione, i due si parlano poi Leo lascia il posto ai genitori del ragazzo. Cosa stia accadendo a Thomas Tondelli non lo svela. L'unica cosa certa è che Thomas in poco tempo muore e Leo non riesce a sopportare questa notizia, ne è disperato, la memoria del loro amore gli sgorga dentro e ha un solo modo per non soccombere al dolore, fuggire viaggiando per l'Europa.

Ogni luogo che visiterà sarà in realtà un insieme di luoghi, non una realtà monolitica dunque ma una visione polimorfa. Il luogo presente, i luoghi visitati con Thomas e i luoghi dei ricordi in generale si miscelano confluendo uno nell'altro. Uno di questi ricordi che riaffiorano nella mente di Leo è nuovamente importante per il nostro fine. Questa volta la scena è ambientata su un aereo di ritorno da New York: Leo si trova a dover affrontare un padre che piange la perdita del figlio. Quest'uomo è dovuto andare a recuperare la salma del figlio in America, figlio che è morto a causa di un insolito cancro nell'arco di soli tre mesi.

“Ho mio figlio, morto, nella stiva”, riprese il vecchio fissandolo disperatamente negli occhi. “Sono venuto per riportarlo a casa”. Il rombo dei motori entrava nella carlinga come un ronzio estenuante. L'uomo piangeva e si asciugava il volto con un fazzoletto bianco. Leo non riusciva a parlare, ogni tanto balbettava: “È terribile, non lo posso credere”. Ma l'uomo non lo sentiva. Continuava a raccontare di quel figlio che aveva dovuto assistere nell'ultimo mese di agonia²

Leo piange con lui. Qualcosa accomuna quelle due morti, ma ancora una volta Tondelli devia senza ulteriori spiegazioni e chiude il capitolo. Riconducibili a esperienze dolorose, e forse all'AIDS, sono delle esperienze che Leo racconta, in particolar modo nell'ultima parte del libro. Fuori contesto, intersecate in scene che hanno tutt'altro senso, compaiono reminiscenze d'ospedale. Questo fenomeno inizia quando Leo, in piena crisi per l'amore perduto, decide di avere rapporti sessuali a pagamento. In un vorticoso amplesso con un giovane spogliarellista, nella stanza di un *night-club*, Leo vive una sorta di soffocamento, al piacere si uniscono delle immagini frammentate: si vede nel letto di un ospedale, non sta bene e sente l'avvicinarsi della morte. Tondelli così ci descrive ciò che prova Leo in quel momento:

² Ibidem, p. 164 – C'è uno strano parallelismo in quanto Tondelli (nei panni di Leo) ha già descritto la scena di un padre che piange il figlio, questi è il padre di Thomas. Questo fatto ha un enorme valore perché si pone come l'ideale continuazione della morte di Thomas a cui Leo non ha assistito.

La ragazza gli serrò finalmente il braccio, e riuscì ad infilare l'ago. L'infermiere le disse che aveva fatto un buon lavoro: "Non devi spaventarti, è facile!" la rincuorò. Ma nessuno chiese qualcosa a Leo. Si sentì sdoppiato, in uno stato di assenza. Prima di allontanarsi la ragazza prese un piccolo telo verde e lo gettò sul sesso di Leo, coprendolo. Lui chiuse gli occhi e respirò a fondo, come per ringraziarla. Il ragazzo gli sta legando qualcosa attorno al membro. Lui sente sempre dolore, acuto, pungente, ma anche una strana tensione diretta tutta lì, in mezzo alle gambe. Anche il suo respiro, accelerato, è come provenisse unicamente da quella zona così circoscritta di dolore, e si espandesse poi da lì in tutto il suo corpo. La sua mano prende a strofinare la testa rasata del ragazzo. Lui si alza e gli si avvicina. Ha sempre addosso le sue braghe nere dalle quali ora spunta, completamente scoperto, il sesso. Leo lo afferra, lo stringe [...] Sente improvvisamente la testa scoppiare, ingigantirsi di sangue bollente, suda, la vista gli si affievolisce e il respiro si fa un rantolo sordo. Quando era venuto il momento di intubarlo, nel gelo della sala operatoria, lui era ancora cosciente ³

Queste immagini non hanno nulla a che fare con ciò che sta capitando a Leo nel presente, non sono neppure ricordi del passato. Cosa sono allora? Cosa ci sta comunicando Leo? L'ospedale ritorna in una visione anche nel finale del romanzo:

Allora saprà, con una determinazione anche commossa e disperata, che non c'è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui finalmente, una buona volta, per grazia di Dio onnipotente, anche per lui e la sua metaphysical bug, la sua scrittura e i suoi Vodel o Madison, anche per tutti loro è giunto il momento di dirsi addio.

Sapendo che Tondelli racconta la storia in terza persona e che i Vodel e Madison sono nomignoli ironici dati ai bei ragazzi, si intuisce che queste parole hanno un senso recondito. Thomas ha detto addio alla vita, cosa può portare Leo a dire di sé la stessa cosa? Neppure nel finale Tondelli svela l'arcano, ma il sospetto di una rivelazione è davvero forte: ospedale e morte, come Thomas, come il figlio dell'uomo dell'aereo da New York ed ora Leo stesso. Come non presupporre che si tratti di AIDS?

³ Ibidem, p. 159 - La scena di sesso occupa molto spazio, si è preferito tagliarla per mostrare l'intersecarsi di questa con alcune delle immagini in cui Leo si vede all'ospedale in fin di vita. Nulla, né prima né dopo, preannuncia l'intrusione di questa immagine secondaria che crea una sensazione di disorientamento.

4.2 RITORNO ALL'ORDINE

Quando Renato Barilli stila l'elenco degli autori italiani più significativi dell'ultimo trentennio del secolo scorso inserisce Tondelli fra i precursori dello stile che verrà affermandosi negli anni Novanta. Ciò che colpisce non è tanto la posizione assegnata allo scrittore emiliano, su cui non c'è nulla da ridire, quanto la marginalità di *Camere separate* rispetto alle opere precedenti. I libri che fanno epoca sono *Altri libertini*, *Pao pao*, e *Rimini*. L'opera del 1989 invece viene tacciata di "classicismo": oramai «assiso nel ruolo di narratore consacrato» Tondelli avrebbe lasciato «l'autenticità esasperata degli esordi» e i «larghi coefficienti di inautenticità» per dedicarsi ad un'opera dotata di trama e intreccio ⁴.

Barilli è in buona fede quando considera le prime opere di Tondelli come le più importanti perché dal suo punto di vista la letteratura degli anni Novanta è una amplificazione del carattere individuale e dissacratorio già presente nelle opere del decennio precedente. Quel che attira il suo sguardo è «la registrazione diretta del vissuto e del parlato, di esistenze grigie e comuni, alle prese con ordinari e prosaici casi di quotidianità spicciola» oppure «il parlato libero, sciolto, in presa diretta»⁵. Barilli affonda gli artigli sugli aspetti del decadimento sociale, sulla proletarizzazione dei personaggi, sulla descrizione del piacere legato a cibo, droga e sesso ⁶. Anche i viaggi sono visti come un *continuum* di questa prospettiva.

Da lì si parte per frequentare gli altri luoghi del piacere, quale è fornito dai «tempi moderni» o, meglio, postmoderni; e tra queste tappe trova posto anche il viaggio turistico all'estero, naturalmente compiuto anch'esso all'insegna del pauperismo giovanile, frequentando per esempio non certo alberghi di prestigio, ma ostelli anch'essi miserabili e degradati; dove però è sempre possibile fare incontri esaltanti. Infatti questo mondo giovanile è ovviamente in rivolta contro tutte le imposizioni del dovere predicate dagli adulti, dal freudiano principio di realtà, e cerca di procurare abbondanti rivalse del principio del piacere attraverso il cibo, la droga e il sesso. ⁷

A *Pao pao*, dove Tondelli narra del servizio militare, e *Rimini* Barilli attribuisce un cambio di stile in senso documentaristico: la rappresentazione del mondo giovanile. Poco cambia, anche se di «forza

⁴ R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo & immagine, Torino, 2000, p. 40

⁵ Ibidem, p.37

⁶ Ibidem, p. 38 – Barilli si spinge anche ad un confronto tra Tondelli e De Carlo: «Ma questo apparato oggettuale, in De Carlo, si manifesta, come si è visto, sotto una luce abbagliante, in uno splendore di cromature, al meglio della sua possibile efficienza, laddove in Tondelli mostra i tratti del degrado, dell'appannamento, pari allo stesso stato di logorio umano e psicologico che ne colpisce gli utenti»

⁷ Ivi

documentaria» si parla anche riguardo a *Camere separate*. Per Barilli che difende la linea postmodernista, *Altri libertini* è un caposaldo lanciato verso la posterità; dal nostro punto di vista invece è proprio il “ritorno all’ordine” di *Camere separate* a stabilire il segno di una diversa letteratura. In maniera differente da *Altri libertini*, il romanzo del 1989 tratta ancora di gioventù, di sesso, di droga e di viaggi, ma quello che interessa ai nostri fini è constatare che la serietà del tema trattato porta Tondelli ad usare un modo di scrivere adeguato.

L’entrata in scena della malattia di Thomas, il dolore della perdita di un amore e la crisi individuale che ne consegue non potevano essere affrontate con uno stile esuberante. Non manca comunque un alto tasso di sperimentazione, segno che ancora siamo *lungi* dalla produzione di una letteratura di testimonianza sulla malattia. Leo, il protagonista del romanzo, è sempre descritto con il distacco della terza persona, presente-*flashback*-fantasie si miscelano continuamente tanto che si fatica alle volte a ricomporre il quadro generale di una situazione e i riferimenti a concetti o persone si presentano sotto forma di un codice inescandibilmente legato al mondo della musica, della tv, dei giornali e della pubblicità.

Tondelli si avvicina e spalanca le porte alla letteratura sull’AIDS che verrà prodotta negli anni Novanta, una letteratura diaristica (come cronaca dell’evoluzione di un male) e schietta, aderente al vero e senza troppi artifici retorici, ma resta altresì legato ad un mondo letterario diverso: non fa il grande passo verso una vera letteratura documentaristica. Quello di *Camere separate* è un caso complicato, l’omissione della parola AIDS e lo stile sperimentale creano un solco che apparentemente separa l’opera di Tondelli dalle successive produzioni sull’AIDS. Tuttavia le riflessioni sulla perdita di una persona cara, sulla paura per ciò che è accaduto e quel che accadrà, gli accenni agli ospedali e al presagio di una prossima morte a causa di “una” malattia sposta la linea, il solco, al di qua di Tondelli e lo incorona precursore, anticipatore di quei temi che saranno il perno della letteratura anni Novanta sull’AIDS. Barilli parla di *Camere separate* in questi termini:

Ecco così *Camere separate*, l’ultima prova uscita nel 1989 (Bompiani), quando forse l’autore già si sa condannato da una malattia incurabile; e dunque, oltre che lasciar cadere la pretesa di narrazione olimpica dall’alto, egli rinuncia anche a un ruolo di mediatore, di testimone addolorato, ma in qualche misura superiore, distaccato, delle sconfitte patite dai suoi giovani compagni di strada, in genere più deboli o inesperti o meno acculturati di lui stesso. Ora *de re sua agitur*, egli deve balzare in primo piano, o almeno sembra davvero corta la distanza tra l’autore e il protagonista di questi capitoli, che giustamente prendono la denominazione di «movimenti», a indicare il carattere dinamico assunto dalla narrazione; ma naturalmente non certo di fatti esteriori, che sono quasi inesistenti, bensì di patimenti interiori, elevatissimi, nelle sconfitte, nei mali, nelle gelosie d’amore, ormai interamente dichiaratosi di specie omosessuale; compensati però, gli uni e le altre, da momenti di gioia, da estasi

altrettanto intense. Visto che il fine di questo universo è il raggiungimento del piacere, per via di droga o di eros

8

È una forma ibrida, una sorta di bivio, oppure semplicemente Tondelli ha colto entrambe le strade percorribili lasciando ai posteri la scelta su come interpretarlo ⁹.

4.3 CRISI DELLA PAROLA E SENSO DI SMARRIMENTO

La letteratura sull'AIDS è una letteratura di testimonianza, così come Primo Levi racconta di un campo di sterminio o Mario Rigoni Stern della rovinosa ritirata dalla Russia, così i malati di AIDS raccontano la sciagura del proprio tempo, la "peste del ventesimo secolo". La storia si fissa nella memoria collettiva tanto con le guerre, che con le pandemie. Raccontare questi fatti impone una fede enorme nelle parole, nella capacità della parola di comunicare qualcosa a qualcuno. Questa "fede" sarà uno dei pilastri su cui si poggerà la narrativa sull'AIDS negli anni Novanta, ma per farlo dovrà demolire quella che si può definire come "crisi della parola", una crisi ancora non superata a fine anni Ottanta. Tondelli scrive riguardo a Leo:

Quando guarda gli oggetti che lo circondano scherza, malinconicamente, nel dire: quei due vasi sono il frutto di una collaborazione editoriale, quei leoni di marmo indiano sono cinque recensioni, il letto e l'armadio un libro; il divano, la cucina, il bar un altro libro e quella bottiglia di cognac una cartella pubblicitaria su Firenze. In questi momenti vede tutto come una prigione costituita di parole mercificate. Il televisore-John Fante, la lavastoviglie-Jack Kerouac, le poltroncine-Peter Handke, le piante-Patricia Highsmith, il tavolo-Linus, la libreria-Rockstar, il guardaroba-L'Espresso, il computer-Transeuropa Edizioni, il marmo del bagno-diritti di traduzione in Germania, i Kilim anatomici-diritti di traduzione in Francia, l'automobile-diritti cinematografici. Parole, parole. Vive di parole nel senso più letterale del termine. E quando alle tre del mattino, o alle cinque, annaffia abbondantemente del suo rhum preferito il ghiaccio nel bicchiere di cristallo-Christopher Isherwood per un istante, angosciosamente si chiede: "Quante parole sto ora, realmente, consumando? E di quale storia in particolare che ho scritto? Lui che aveva affidato alle parole, non ancora alla letteratura, non ancora ai libri, ma proprio alle lettere e ai racconti tutta

⁸ Ibidem, p. 42

⁹ Ciò spiegherebbe l'omissione della parola AIDS e le immagini cucite su altre immagini (quasi da cogliere in controluce) di Leo in ospedale morente. Si tenga conto che Tondelli attribuisce a Leo trentadue anni, trentatré a fine libro, ed egli muore di AIDS a trentasei, un periodo davvero breve perché non sapesse già della malattia che lo affliggeva. In quegli anni poi le informazioni sulla "peste del ventesimo secolo" giravano e Tondelli era pure stato negli Stati Uniti (come il suo alter ego Leo) che, come è noto, era l'epicentro della diffusione del virus (con tanto di produzione di film e articoli di giornale, se non sull'AIDS quantomeno sulla "peste gay" come veniva chiamata da molti Media). Troppo per non pensare che Tondelli abbia volutamente censurato alcune informazioni lasciando all'occhio di un lettore consapevole il completamento del puzzle.

l'ansia e il desiderio di un cambiamento della sua vita, si trova ora annullato dalla mancanza di desiderio per le parole¹⁰

È un senso delle parole molto simile a quello che troveremo in *Fight Club*, le parole cose, in un tipo di narrativa che si occupa della disgregazione dell'individuo. La crisi della parola è dunque strettamente legata al senso di smarrimento individuale. Questa è la differenza sostanziale tra i romanzi di fine anni Ottanta e i successivi. Tondelli infatti non è solo: Cyril Collard con il suo *Notti selvagge* si pone sulla stessa scia; a livello artistico sono, per dirla con Nietzsche, dei consanguinei. Anche Collard porta sulla pagina una traumatica storia d'amore che lo fa smarrire esistenzialmente e pure lui attraversa una crisi della parola. Queste sono «bandite, tranne quelle imperative che ordinano il soddisfacimento immediato», oppure sono un mezzo altrui per perforare il silenzio del protagonista: «Aspetto voci, segnali dall'esterno, parole di Laura, un punto fisso, una boa cui aggrapparmi»¹¹.

Paradossalmente in entrambi i romanzi c'è una risalita che pagina dopo pagina li porta verso un finale in cui le parole riprendono ad avere un senso profondo. Il dolore li ha colpiti, ma è grazie alle parole che trovano il modo per riprendersi. Collard ritrova la forza di vivere parlando con un giovane rapper algerino (Jamel) che gli diventa amico e infine, grazie al telefono, con Laura a cui teme di aver passato l'AIDS. Tondelli recupera il profondo significato delle parole ricordando le conversazioni avute con Thomas, dialogando con amici, con Hermann, il suo ex, che ancora gli vuole bene e infine con nuovi ragazzi grazie, a cui scopre che non ha perso la capacità di amare. Nonostante la crisi della parola e il senso di smarrimento, in Tondelli e Collard si sviluppa, possiamo dire *in nuce*, un senso della parola diverso, ancora impacciato è vero, ma contemporaneamente simile a quello che verrà usato dagli scrittori successivi che tratteranno il tema dell'AIDS. Per questi la parola sarà un sollievo ma anche una forma di resistenza, una speranza: il mostro da combattere non sarà più il male di vivere, o almeno non solo quello. Nelle parole di Guibert:

David forse non aveva capito che improvvisamente, a causa dell'annuncio della mia morte, ero stato preso dalla voglia di scrivere tutti i libri possibili – tutti quelli che non avevo ancora scritto, correndo il rischio di scriverli male, un libro divertente e cattivo, poi un libro filosofico -, e di divorare questi libri quasi simultaneamente nel

¹⁰ Tondelli, *Camere separate*, op. cit., pp. 93-94

¹¹ Cyril Collard, *Le notti selvagge*, Anabasi, Milano, 1993, p. 94 – Si consideri che per tutto il romanzo assistiamo a scene in cui il protagonista ascolta i messaggi lasciati alla segreteria telefonica senza che egli risponda, a questo evento vengono dedicate anche diverse pagine per volta: «Mi facevo paura. Dunque ero capace solo di lavorare e la sera di rubare briciole di conversazioni ai tavoli accanto. Io desideravo il riso, la leggerezza. Non questa pesantezza che mi aveva invaso né questo torpore che mi sommergeva al pensiero che avrei dovuto fare lo sforzo di parlare a qualcuno». – p. 24

marginare ristretto del tempo, e di divorare con loro il tempo, voracemente, e di scrivere non soltanto i libri della mia maturità anticipata, ma anche, come frecce, i libri maturati molto lentamente della mia vecchiaia ¹²

Il punto d'arrivo di Tondelli e Collard è in pratica il punto di partenza degli scrittori successivi. La nuova visione delle cose parte da un semplice presupposto: la responsabilità. *Camere separate* e *Notti selvagge*, sono la rappresentazione di un percorso che parte da un caos emotivo per arrivare ad una consapevolezza più matura: in questo modo, alla fine, passano il testimone agli scrittori che li seguiranno che da qui partiranno per costruire il loro pensiero. Leo constata che:

Se con Thomas non ha funzionato, se la sua vita sentimentale è un disastro, se nel profondo è inquieto e non troverà mai pace, è perché lui è diverso e si deve costruire una scala di valori partendo proprio da questa sua diversità. Niente di quello che ha trovato gli è andato bene e lui si sta sforzando, da anni, di cercare la maniera giusta. La sua diversità, quello che lo distingue dagli amici del paese in cui è nato, non è tanto il fatto di non avere un lavoro, né una casa, né un compagno, né figli, ma proprio il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere. La sua sessualità, la sua sentimentalità si giocano non con altre persone, come lui ha sempre creduto, finendo ogni volta con il rompersi la testa, ma proprio nell'elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c'è ¹³

Collard invece descrive così la sua presa di coscienza:

Il tempo è splendido. Sono vivo; il mondo non è solo una cosa messa lì, esterna a me stesso: io ne faccio parte. Mi è offerto. Probabilmente morirò di aids, ma non è più la mia vita: sono io nella vita ¹⁴

4.4 STORIE D'AMORE E NOTTI SELVAGGE

Come abbiamo fin qui notato i due romanzi sull'AIDS dell'89, *Camere separate* e *Le notti selvagge*, hanno aspetti comuni e divergenze rispetto ai futuri romanzi che trattano lo stesso argomento. Innanzitutto è il tema amoroso che getta un ponte tra i due romanzi e quelli degli anni Novanta e

¹² H. Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1991, p. 54.

¹³ Tondelli, *Camere separate*, op. cit., p. 212

¹⁴ Collard, *Le notti selvagge*, op. cit., p. 203

Duemila, ma anche qui si nota una differenza sostanziale. Tondelli e Collard costruiscono le loro storie su un amore tormentato, infelice. Non mancano litigi e scontri fra le coppie della letteratura sull'AIDS posteriore, ma nei romanzi dell'89 queste divisioni portano al baratro. C'è una vena adolescenziale e *bohémien* in Tondelli e Collard che è una loro specifica prerogativa. Leo, il protagonista di *Camere separate*, è tormentato tanto dalla morte di Thomas quanto dalla storia d'amore che hanno vissuto assieme.

Il titolo stesso, ripreso poi all'interno del libro, indica distanziamento, un tentativo di mantenere un rapporto amoroso che non rubi gli spazi personali. Un'utopia sotto molti punti di vista. Finita la passione iniziale, l'amore di Leo e Thomas non riesce a fare lo *step* successivo, a diventare un amore adulto. Si crea uno strappo che niente riesce più a cucire. Leo è tormentato dal fallimento di quello che poteva essere l'amore della sua vita, o forse lo è stato, in ogni caso non ha saputo trattenerlo, lo ha lasciato andare e ora che è sfumato si rende conto di cosa ha perso. Il romanzo ci avverte ad un certo punto che Thomas, oramai lontano dal suo partner, va a convivere con una ragazza (Susann) di cui si è invaghito. Leo ne è geloso, ne soffre ma subisce la notizia, non reagisce e rivedrà il suo amato solo sul letto di morte. Leo annienta il dolore affogandolo nei piaceri più turpi, in vere e proprie notti selvagge, tra alcool e sesso. La soluzione, il benessere, gli arriverà non da una presa di coscienza del dolore, una sua metabolizzazione, qualcosa che gli apporti saggezza bensì attraverso un nuovo amore, Eugenio prima e uno sconosciuto incontrato in un bar poi. Mentre le storie d'amore, perlopiù omosessuale, degli anni Novanta e Duemila si basano su racconti di solidarietà reciproca, di mature e profonde riflessioni sul senso della vita e della morte, ma anche sull'amore stesso (queste coppie pure soffrono di alti e bassi ma affrontano i problemi, anche quelli più dolorosi, insieme), Tondelli e Collard sembrano protendere verso storie d'amore mancate, quindi solitudine. Scrive Tondelli:

Sapeva fin dall'inizio, che mai lui avrebbe potuto essere "tutto". Per questo chiamava il loro amore "camere separate". Lui viveva il contatto con Thomas come sapendo, intimamente, che prima o poi si sarebbero lasciati. La separazione era una forza costitutiva della loro relazione e ne faceva parte analogamente all'idea di attrazione, di crescita, di desiderio sessuale. Era una consapevolezza che se non impediva l'abbandono, lo rendeva più umano

15

Collard si dimostra simile a Tondelli. Anche lui racconta una storia di un trentenne omosessuale (per Collard in veste autobiografica) che incontra l'amore, questa volta però è una giovane ragazza: Laura.

¹⁵ Tondelli, *Camere separate*, op. cit., p. 101

Cyril si scopre bisessuale e innamorato proprio nel momento in cui gli viene diagnosticata la sieropositività. Non riesce a dirlo a Laura e il tormento di questa verità celata, assieme al riaffiorare di pulsioni sessuali verso gli uomini, si traduce in una crisi personale. Come nel caso di Leo, anche Cyril non affronta il problema e sfoga le sue paure, le sue angosce, in sfrenate notti di droga e sesso con sconosciuti:

Amavo Laura, amavo i vizi delle mie selvagge notti. Sono io nato diviso sino a questo punto? Oppure m'hanno affettato a poco a poco, perché tutto d'un pezzo, unificato, sarei divenuto troppo pericoloso, incontrollabile? Ero vigliacco: credevo di tornare da Laura lavato d'ogni sozzura delle mie notti selvagge, ma io le imponevo invece in silenzio il marciume del mio sangue.¹⁶

Cyril trova infine il coraggio di dire a Laura che è sieropositivo e lei decide di non abbandonarlo. Un gesto nobile e importante, ma Cyril ben presto sente svanire la passione, chiede “camere separate” a Laura e torna ad una vita sregolata e lussuriosa. Non vive serenamente questa scelta, è scisso, sa che sta perdendo qualcosa di importante, più sente di perderlo e più affonda nell'inferno (è l'autore stesso a chiamarle così) delle notti selvagge. Quando, dopo alcuni anni, telefonerà a Laura scoprirà che costei è felice (è risultata negativa al test dell'Hiv), i due si confidano di essersi sempre amati nonostante tutto.

L'amore angoscia e le “notti selvagge” trattengono Leo e Cyril ancorandoli, nell'ottica della letteratura sull'AIDS, al passato. La loro resistenza ad aprirsi al mondo li rende dei testimoni parziali, blocca sul nascere la possibilità di mostrare cosa significa vivere con l'AIDS, o com'è stare accanto a qualcuno che è malato. Non riescono a dar voce a un messaggio che trascenda l'*hic et nunc* individuale. L'AIDS per molti autori degli anni Novanta è stata anche un cammino conoscitivo, un modo per mettersi in discussione, per valutare i valori della vita. Tondelli e Collard si fermano un po' prima concentrando le loro attenzioni sulla storia d'amore.

4.5 IL PARADOSSO DI CYRIL

La fama di *Notti selvagge* è stata consacrata dall'uscita dell'omonimo film del 1992, è lo stesso autore a decidere di trasporre in versione cinematografica il suo romanzo. Con intelligenza Cyril Collard

¹⁶ Collard, *Le notti selvagge*, op. cit, p. 60

capisce che per la sua generazione i film sono importanti quanto i romanzi. *Notti selvagge* è un libro che recupera un linguaggio poetico forte, che ricorda un certo amore per le metafore macabre tipico di Baudelaire (ma anche Edgar Allan Poe), la struttura però risente dell'influenza tanto di Céline che del Sartre de *La nausea*:

Mi destai di soprassalto. La morte era lì; sotto forma d'un mucchio spaventoso di indumenti su una sedia ai piedi del letto, appena illuminata da un raggio di luna. C'era da due anni, giorno dopo giorno, minuto per minuto; mi separava dal mondo. Cervello liquefatto, ottenebrato, schiacciato da una massa informe, polpa viscida che mi imbottiva il cranio, ammasso sanguinante attaccato alla mia nuca. C'era da quando avevo letto i primi articoli sull'AIDS. Avevo provato la certezza immediata che la malattia fosse una catastrofe planetaria che m'avrebbe travolto con milioni di altri dannati [...] Ero consapevole di affondare ogni giorno un po' di più in una tomba che mi scavavo io stesso, una fossa dalle pareti di vetro o di fango che mi sottraeva al mondo. Ero sempre meno capace di comunicazione, di rapporti non legati esclusivamente al lavoro e al sesso ¹⁷

Il tocco finale, l'elemento che rende unico questo romanzo, è il punto di vista: quello di un ragazzo "bello e dannato" invischiato completamente nella società post-moderna. Pubblicità, televisione, musica, cinema, prodotti commerciali di massa, viaggi in aereo, telefoni e segreterie telefoniche, e tanto altro, costituiscono lo sfondo su cui il personaggio Cyril si innesta. *Notti selvagge* non ha tabù, anzi sembra compiacersi in descrizioni umilianti per il personaggio¹⁸.

L'AIDS cambia le cose; Cyril come abbiamo oramai intuito ha un rapporto conflittuale con il mondo che lo circonda, le sue "ferine notti" sono una valvola di sfogo per staccarsi dalla realtà attraverso il piacere. Quello che sta fuori dall'individualità del personaggio è sempre problematico: vale per tutto, dalla famiglia all'amore, dalle amicizie al lavoro. Se Cyril, nel corso della narrazione, non avesse mai saputo di essere sieropositivo avremmo assistito ad un romanzo di ribellione giovanile che parla di ozi, droga e sesso. Un personaggio in crisi con se stesso può infatti difendersi chiudendo i confini del mondo nei limiti del proprio corpo, della propria persona. Nel nostro caso, l'AIDS mina anche quest'ultimo rifugio. Cyril è paradossalmente attaccato su due fronti: mondo ostile fuori e virus altrettanto ostile dentro di lui. La fine delle notti selvagge è causata proprio da questo conflitto, Cyril si ritrova indifeso e deve scegliere. Quando, smessi da tempo i panni del *bad-boy*, telefona a Laura

¹⁷ Collard, *Le notti selvagge*, op. cit, p. 14-15

¹⁸ «Ma tornavo puro da Laura. Avrei potuto spingermi con lei ai medesimi eccessi del sesso delle mie selvagge notti, e non avrebbe fatto nessuna differenza. Il fango, gli sputi, il piscio lo sperma o la merda si lavano via con un po' d'acqua e sapone», o con un altro esempio: «Mi voltolo nella polvere. Lui mi pesa addosso con la suola dello stivale, sulle mie cosce, il mio torace, la mia patta. Tiro fuori il cazzo, mi masturbo nella polvere scarico sul mio ventre. Lui mi gode addosso dall'alto. Il suo sperma mi cade in viso, nei capelli». Ibidem rispettivamente a p. 59 e p. 71

per riconciliarsi con lei ha iniziato anche la cura contro l'AIDS. Collard tra una morte abbietta e la vita sceglie quest'ultima¹⁹. Il mondo smette di essere una prigione a partire da una riconsiderazione della propria persona e del proprio corpo causata dalla scoperta della malattia. Non è un caso isolato nella letteratura sull'AIDS. C'è un meccanismo che scatta quando si riflette sul senso della vita e della morte che porta inevitabilmente ad abbandonare le visioni negative del mondo e a riappropriarsene in una chiave diversa più comprensiva e, per quanto possa sembrar strano, fiduciosa.

¹⁹ «Passa un po' per volta, ma non tollero più né l'alcool né droga. Smetto di prendere cocaina» - ibidem, p. 170

BRETT SHAPIRO E GIOVANNI FORTI

5.1 L'INTRUSO

L'intruso, il romanzo autobiografico di Brett Shapiro, è un'opera *in memoriam*¹. La sua veste a due mani (il libro unisce parti di Shapiro e del suo compagno Giovanni Forti) è una ricostruzione fatta a posteriori. Forti aveva conservato durante tutto il periodo della malattia una copia delle lettere che aveva inviato, *post mortem* Shapiro le raccoglie e le pubblica contestualizzandole con propri ricordi e informazioni riguardo al periodo di scrittura e ai destinatari. Nelle lettere viene descritto come mezzo privilegiato per la conversazione il telefono, la conservazione delle epistole diventa un modo per lasciar traccia di sé: come già per Hervé Guibert anche qui il valore è quello della testimonianza. Giovanni Forti è la seconda morte celebre in Italia, segue di pochi mesi quella di Tondelli, ma a differenza dello scrittore emiliano aveva dedicato alla malattia un articolo autobiografico pubblicato su L'Espresso ed era stato ospite in un programma televisivo².

Forti non nascondeva la malattia anzi, trovò la forza di farsi avanti e parlarne. La peculiarità della coppia Shapiro-Forti è che entrambi hanno un figlio, l'adozione di una terza figlia sfuma a causa della malattia di Giovanni. Il ruolo di padri influenza drasticamente le loro vite e l'AIDS assume un valore nuovo, sia dal punto di vista della sofferenza individuale che da quello della scrittura. Quest'ultima è sobria ma anche affettuosa, quella di Shapiro è contraddistinta dai meccanismi della memorialistica, tutta protesa al ricordo, mentre quella di Forti si adagia sul realismo della quotidianità, sui problemi da affrontare, sugli sforzi da compiere per essere un buon padre e un buon compagno nonostante tutto. Il perno di questa storia epistolare sta proprio qui, nello stile umile di due persone colte che comunicano con parenti ed amici, nel caso di Forti un ponte verso una realtà che sa destinata a sparire.

¹ B. Shapiro – G. Forti, *L'intruso*, Feltrinelli, Milano, 1993

² L'articolo è riportato per intero nel libro con il titolo *La mia vita con l'AIDS*, la data di pubblicazione su L'Espresso è il 16 febbraio 1992: «Il giornale gli aveva dedicato la copertina del numero, e adesso la sua faccia spiccava sopra le parole "Diario di un malato di AIDS"»; *Ibidem*, p. 103. Fu Enzo Biagi ad intervistarlo in televisione per conto della Rai, si veda: M. Garbesi, *È morto Giovanni Forti: Raccontò la sua vita con l'AIDS*, 4 aprile 1992, la Repubblica.it (archivio).

Accanto alle descrizioni dell'evolvere della malattia c'è pure il doloroso pensiero della morte, una consapevolezza che in Forti, incrollabile ottimista, si insinua a poco a poco. Ecco allora che a causa della sua indole positiva la narrazione recupera la speranza, se non nella sopravvivenza alla morte quantomeno nel riuscire a sistemare le cose prima dell'estremo saluto. Il libro si divide idealmente in due parti (per quel che riguarda i contenuti si intende, in quanto non è diviso in capitoli) la prima quasi tutta occupata dalle lettere di Forti e la seconda lasciata nelle mani di Shapiro poiché Giovanni non era più in grado di scrivere e in fine per il sopraggiungere della morte. Forti è un abile narratore, le sue lettere sono intrise di pensieri vivaci e non manca l'ironia. Al deperimento fisico risponde con l'arma dell'ingegno e della parola. I pensieri cupi si intrecciano con le piccole gioie su cui il mondo gli dà modo di riflettere.

Come si può arguire questo libro è anche il racconto di una storia d'amore e lo stile epistolare si rivela una mossa vincente per perdere ogni sentore di finzione letteraria. Diversamente da *Camere separate* ne *L'intruso* tutto è cronologicamente ordinato e l'amore, pure nei suoi alti e bassi, trova sempre il modo di resistere alle intemperie della vita: è infatti l'esperienza di un padre e di un amante quella che traspare. In un momento di debolezza, come già in Guibert, Forti accosta le sue sofferenze e il suo deperimento fisico a quello dei prigionieri di Auschwitz: «alla fine del mese sembravo quasi un superstite di un campo di concentramento», scrive Forti ³. La memoria collettiva offre ancora una volta un simbolo al dolore causato da un'altra ingiusta piaga mondiale. L'ingiustizia è un altro tema forte ed il titolo stesso lo evidenzia, ma anche qui Forti spiega che proprio la malattia mortale lo ha cambiato, lo ha costretto a reagire e a capire quali sono le cose importanti della vita.

5.2 FARE LE COSE A FIN DI BENE

Wu Ming I, analizzando il problema della fine del postmodernismo nella letteratura, racconta un avvenimento, un fatto realmente accaduto allo scrittore Giuseppe Genna. Suo padre, malato di cancro, muore la notte di capodanno ed egli è costretto a stare vicino al corpo del padre fino alla fine delle festività (il periodo rendeva difficile trovare delle pompe funebri disposte ad andare a prelevare il cadavere). Genna sta da solo con il suo dolore, con i ricordi, accanto alla salma che diventa presenza viva di un'esperienza. Lo scrittore riporta i suoi pensieri sulla carta e pubblica *on-line* poco dopo il romanzo *Medium*. Wu Ming I usa questo aneddoto per rappresentare un ritorno ad una letteratura

³ Shapiro – Forti, *L'intruso*, op. cit, p.102

responsabile e lontana dalla baldanza di alcuni romanzi postmoderni (nello specifico quelli degli anni Ottanta e Novanta) ⁴.

Ciò che fa di Genna un modello è la metabolizzazione del dolore, ciò che scaturisce in lui quando si trova a fronteggiare i pensieri suscitati dalla sofferenza della perdita. Questa maturità, questa serietà nell'utilizzo della scrittura e del pensiero è portata ad esempio per un nuovo approccio all'arte. Wu Ming I ha lo sguardo rivolto al futuro e dà un'indicazione per la letteratura a venire (oltre che a quella presente), eppure Shapiro e Forti si inseriscono perfettamente in questa prospettiva. La difficoltà, questa volta rappresentata dall'AIDS, fa nascere un romanzo che si pone in netto contrasto con il tipo di letteratura, a loro coeva, che Wu Ming I contesta. Cos'è successo? Come si è già avuto modo di anticipare, *L'intruso*, che è poi il primo romanzo degli anni Novanta a trattare il tema dell'AIDS, rompe le linee e i modi in voga in quel periodo.

Shapiro e Forti voltano le spalle ai movimenti, ai modelli, e aprono una nuova via: un ritorno al realismo ponderato molto simile ideologicamente a quello perorato da Wu Ming I. *L'intruso* si trova ad essere un romanzo incredibilmente contemporaneo. Tra le caratteristiche del *New Italian Epic*, quella letteratura posteriore al postmoderno così definita da Wu Ming I e II, troviamo: «impegno etico nei confronti dello scrivere e del narrare, il che significa: profonda fiducia nel potere curativo della lingua e delle storie» ⁵. Come si presenta ciò nel romanzo di Shapiro e Forti? In un semplice assunto che sta dietro a tutto il loro lavoro, ovvero: fare le cose a fin di bene. Questo vale a livello di storia narrata, fare le cose a fin di bene verso chi si ama, sia esso amante, figlio o famiglia e serve a mostrare come si può vivere con l'AIDS, lottando contro il pregiudizio e gli stereotipi, nonché come la sofferenza può aiutarci ad affrontare la vita ed essere migliori. In tal senso è un “fare le cose a fin di bene” anche verso il lettore.

Shapiro e Forti sono genitori, prima ancora che autori, il loro scrivere è un atto di responsabilità; questo li porta oltre il piano individuale su cui lavora Tondelli o, in termini più ampi, a ripudiare la poetica irrisoria e dissacratoria in voga negli anni Novanta. Questo non vuol dire che *L'intruso* sia un romanzo aproblematico, dove i buoni sentimenti sono esasperati in voce di un ottimismo generale. Qui il realismo ingloba tutto, rabbia, gioia, sconforto, amore, voglia di vivere, paura della morte: in primo piano è l'uomo con i suoi pregi e i suoi difetti, l'uomo e quel che deva affrontare quando deve fare i conti con una grave malattia com'è l'AIDS. È un romanzo utile, lavora sul piano esistenziale e su quello della memoria: è un libro di testimonianza. Genna giustifica la pubblicazione di *Medium on-line* e non tramite una casa editrice perché vuole condividere con i lettori la sua esperienza, vuole

⁴ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 101

⁵ Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit, p. 108

che tutti possano accedervi, è lui stesso a dire di voler «condividere un abbraccio col lettore»⁶. Vale esattamente lo stesso per *L'intruso*.

5.3 ESSERE PADRI

Wu Ming I racconta del padre di Genna e mentre lo fa ricorda di essere egli stesso padre, si percepisce che è proprio la paternità a far muovere i suoi pensieri verso una letteratura adulta, che non rifugge le responsabilità, che proprio da questa trae linfa vitale per essere letteratura impegnata. La figura del padre oggi è tornata in primo piano sia in letteratura che nel cinema. Sandro Veronesi descrive la storia di un padre in lutto in *Caos calmo*, Tiziano Scarpa descrive come cambia la vita essere padri in *Le cose fondamentali* e Niccolò Ammaniti in *Come Dio comanda* scrive del problematico rapporto tra padre e figlio. A questi si aggiungono i film, *The wrestler*, *The tree of life* e *This must be the place* dove la figura del padre è di grande importanza.

Per Shapiro e Forti essere padri significa ragionare sull'AIDS, anche in base agli effetti che la malattia ha all'interno del nucleo familiare: come comportarsi coi figli? Come vivere la malattia e la possibilità della morte all'interno del mondo degli affetti più intimi e vicini? La natura epistolare e diaristica del loro romanzo dà la possibilità di scandagliare sia l'individualità, i pensieri più reconditi, sia ciò che si mostra nella quotidianità quando si sta assieme. Ecco allora che le parole si caricano di grande significato, il loro valore comunicativo torna ad essere essenziale. Dice Forti:

È troppo penoso parlare di certe cose di persona, così ho pensato di scriverti. Le parole che ti devo dire sono molto difficili da pronunciare, anche per iscritto. Prima di tutto voglio dirti quanto ti amo, che grande cambiamento hai portato nella mia vita e quanto mi fa orrore l'idea di lasciarti. Ma dobbiamo essere adulti e guardare in faccia ogni possibilità, specie perché siamo responsabili nei confronti di altre persone (nel tuo caso, di Zach). [...] Lo scopo del nostro trasferimento è che io possa stare con Stefano (*suo figlio, ndr*), ma se poi non ne ho la forza? E inoltre: faccio bene a obbligarlo ad assistere alla morte di suo padre? Forse non è giusto e contraddice le nostre idee su ciò di cui ha bisogno. Manu probabilmente direbbe che questi sono pensieri negativi, ma secondo me sono semplicemente realistici [...] Riesci a leggere fra le righe? Riesci a indovinare l'intensità del mio amore se non lo scrivo a tutte lettere? Lo spero. Vedi, dopotutto sono più simile a mio padre di quanto pensassi. Probabilmente ho anche paura di crollare, tutto solo in questo parco, se scrivo certe parole e certi pensieri, quindi li evito e ancora una volta lascio a te tutto il lavoro di interpretazione⁷

⁶ Ibidem, p. 109

⁷ Shapiro- Forti, *L'intruso*, op. cit, pp. 53-54

La scelta di scrivere, come si può osservare, diventa importantissima. Essere padri significa anche questo, cercare di sgretolare il muro dietro cui si isola l'individualità. Vuol dire credere in sommo grado che comunicare ci renda capaci di entrare in contatto con gli altri, soprattutto con chi amiamo, di avvicinarci a loro, di poter condividere e fare della nostra singola esistenza un'esperienza comune intrisa.

Si scrive perché è importante e, con l'AIDS, di vitale importanza. La solitudine, come in Tondelli, è una sensazione ben presente a Forti, così come il sentimento di smarrimento, ma la vicinanza della famiglia lo aiuta e gli dà forza: diversamente da Tondelli, Forti non lotta per appropriarsi del presente ma del futuro. Essere padre ha anche questo valore, non soffermarsi solo al presente ma guardare avanti, a ciò che serve per garantire a sé e alla propria famiglia un buon avvenire. Quanto l'AIDS diventa cosa difficile da affrontare in questi termini è facile immaginare. Ciò non vale solo per Forti ma anche per Shapiro che gli sta accanto. Quando pensano al futuro i genitori lo fanno in due:

Adesso, mentre spaziavo con lo sguardo giù per la Fifth Avenue, mi sentivo di nuovo a New York, di nuovo dentro la mia vita, di nuovo solo. A qualche isolato di distanza giaceva il mio sposo da cinque ore, impotente, invalido, supino per la terza volta. Non stavamo per saltare su un aereo diretto nei Caraibi per una settimana di torrida passione, anzi non saremmo mai saltati su un aereo diretto nei Caraibi né avremmo mai più avuto una notte di passione. Era stata una giornata piena, eppure il futuro mi appariva desolato. Piansi, respirai a fondo ed entrai nel futuro. Quando salii in camera, Giovanni dormiva ancora. Lo svegliai, ordinammo la cena al *room service*, poi facemmo l'amore ⁸

Shapiro e Forti hanno entrambi un figlio, rispettivamente Zach e Stefano. Questo impone loro di trovare delle "strategie" per non far pesare la malattia sui due bambini. È anche questa una forma di responsabilità, devono tutelare i loro cari dal dolore. I bambini hanno una grande curiosità e sensibilità, ma con straordinaria tenacia i due padri trovano modo di rendere vivibile il male, di far partecipare i figli alla loro "nuova vita" (la malattia, come è intuibile, impone cambiamenti radicali) con serenità. Scrive Shapiro: «l'effetto perverso, eppure cruciale, della sedia a rotelle fu di ricreare l'intimità fra Zach e Giovanni, iniziata un anno prima e subito perduta; adesso, Zach era tutto contento di passare un paio d'ore al giorno in braccio a Giovanni» ⁹.

⁸ Ibidem, p. 69

⁹ Ibidem, p. 86

Lunedì, giovedì e venerdì porto Zach a scuola. Vado in ufficio, dove ho una certa difficoltà a concentrarmi e a essere produttivo. Ogni due-tre giorni mando una letterina a Stefano con i comics ritagliati (oggi, suo primo giorno di scuola, l'ho chiamato e lui mi ha detto: "Non mi mandare tante lettere che poi mi vengono i sensi di colpa perché non ti rispondo")¹⁰

In quest'analisi sulla figura del padre e sull'importanza delle parole non può mancare un accenno al mentire a fin di bene. Si può parlare di parole che hanno valore di testimonianza e al contempo di bugie? In questo caso si può perché rientra nei doveri di un padre riuscire a far pesare il meno possibile sui figli, ma anche sul partner (o marito visto che Shapiro e Forti verso la fine del libro raccontano del loro matrimonio), certi problemi gravosi. Già i sofisti avevano difeso la possibilità del mentire a fin di bene, l'esempio più famoso è quello della "cattiva medicina" da far sorbire al malato dicendo che non ha un cattivo sapore, è per la sua salute, è un'azione fatta col cuore quindi perdonabile. In alcuni passi de *L'intruso* si trovano di queste bugie. Shapiro per esempio nasconde il *Time* a Forti, giornale che questi legge quotidianamente, per paura che leggendo i necrologi scopra il nome di qualche loro conoscente morto di AIDS: se gli viene domandato dove sia il giornale di quel giorno nega di averlo visto. Allo stesso modo decidono insieme di raccontare perdonabili bugie a uno dei figli perché non si allarmi.

Oramai Giovanni andava al lavoro saltuariamente, ma decidemmo di lasciar credere a Stefano che usciva ogni giorno, perché non vedesse il padre che passava il tempo sdraiato sul divano, a leggere o a dormire¹¹

L'intruso è un romanzo scritto da due padri, usando parole che riflettono la responsabilità di questo ruolo. Quando Forti muore, Shapiro riesce a sopravvivere al dolore grazie alla consapevolezza di questo suo ruolo. Fa dell'esperienza vissuta un arricchimento e anche in questo caso pensa ai propri figli, a loro è dedicato il pensiero che chiude il libro.

Di tanto in tanto Zach se ne esce con una di queste frasi a ciel sereno sulla morte di Giovanni, e io non riesco a capire da quale associazione provenga. Ogni volta mi rendo conto di quanto sia grande lo sforzo di Zach, mentre la mia reazione di stupore e il mio trattenere il fiato mi fanno capire quanto anch'io mi sforzi di accantonarla,

¹⁰ Ibidem, p. 34

¹¹ Ibidem, p. 68

perché non può portare da nessuna parte. Come Giovanni, anch'io ho vissuto intensamente, rischiosamente, guardando il pericolo in cagnesco. E, come lui, sono contento di averlo fatto. Non dovrò mai rimpiangere una giovinezza non vissuta. Tuttavia, non riesco a trovare spiegazioni al fatto che alcuni di noi l'abbiano attraversata indenni, illesi. Ho voglia di prendere mio figlio e accompagnarlo lungo la vita, riparandolo con il mio corpo, come uno scudo, da ogni immaginabile pericolo. In lui riscopro le domande. E in lui, spesso trovo delle risposte ¹²

5.4 IRONIA LEGGERA

In *New italian epic* Wu ming I si pone in maniera polemica nei confronti dell'uso dell'ironia nei romanzi degli anni Ottanta e Novanta. La letteratura sull'AIDS è tendenzialmente seria, in *Camere separate* e *Le notti selvagge* gli spunti ironici sono rari: qualcosa invece si smuove con l'avvento degli anni Novanta. Non è però la stessa ironia che Wu Ming attacca dicendo:

A mio avviso il dispotismo dell'ironia ha prodotto una sindrome sociale affine all'asimbolia del dolore [...] Negli anni Ottanta e Novanta una gran parte della cultura occidentale ha iniziato a confondere dolore e solletico. Pian piano abbiamo perso la facoltà di distinguere un dolore vero da uno falso: sentivamo o eravamo testimoni di grandi dolori, e reagivamo ridacchiando. L'ironia era ovunque ¹³

È un dato non trascurabile che Wu Ming I parli di “grandi dolori” di cui la sua generazione fu testimone poiché l'AIDS entra in questa categoria. L'acredine dello scrittore sembra avere come bersaglio alcuni fenomeni culturali che l'età del benessere aveva generato, una sorta di cultura non critica e di puro intrattenimento. In molti hanno trovato divertente *Pulp Fiction*, il famoso film di Tarantino. Scene come quelle dove un ragazzo spara ai sicari che devono “farlo fuori” scaricando tutti i colpi della pistola senza centrare nemmeno una volta il bersaglio, suscitava il riso. Qualcosa di simile accadeva in *Woobinda* di Nove: un ragazzo pulisce i crani dei genitori appena uccisi col detersivo a suo parere più giusto, oppure una prostituta nascosta dentro un uovo di pasqua muore asfissata. Il grottesco demoliva ogni possibilità di sofferenza, si rideva dimenticandosi del valore della morte.

L'asimbolia del dolore non avrebbe mai potuto funzionare nei romanzi che trattano il tema dell'AIDS, eppure essi dimostrano che anche laddove vige un discorso serio si può fare dell'ironia. Non si tratta però delle “smargiassate” del *pulp*, ma di un sorriso che simboleggia la forza di ridere

¹² Ibidem, p. 136

¹³ Wu Ming, *New italian epic*, op. cit, pp. 121-122

anche laddove è imperante la sofferenza. L'ironia non serve più per «buttarla in vacca» come dice Wu Ming I ma assume un valore ben diverso ¹⁴. Ne *L'intruso* l'ironia scaturisce o da scene che effettivamente fanno sorridere o come il correlato di una sottaciuta riflessione. L'inserzione che Shapiro, ancora single, scrive per incontrare nuove persone è un chiaro esempio del primo caso:

L'inserzione diceva: "Maschio gay 34enne, single, affettuoso, saggio e di buone letture, malamente camuffato da executive di giorno, politicamente attivo nel tempo libero, padre di adorabile Ienne, cerca uomo analoghi interessi per amicizia più: sai cambiare un pannolino? Per i miei sessantaquattro dollari ricevetti Ottanta risposte, e quella di Giovanni fu tra le diciotto ¹⁵

Il pannolino sarà il primo elemento di conversazione tra i due futuri amanti e la stravaganza dell'argomento non può che far sorridere. Sempre nell'ottica dell'anticipazione rispetto al futuro è degno di nota che sul tema del pannolino tornerà anche Tiziano Scarpa ne *Le cose fondamentali* e sempre con questo tipo di ironia ¹⁶. L'altro aspetto in cui si mostra l'ironia di Shapiro e Forti è quello del "sorriso amaro". Amaro poiché fa preciso riferimento alla malattia, o ad aspetti ad essa connessi, per esempio:

Con effetto non meno perverso né meno cruciale, le flebo della sera divennero la nostra nuova forma d'intimità: alla fine della giornata, soli nella nostra camera da letto, immersi nella concentrazione, eseguivamo con delicatezza un atto in cui dei fluidi penetravano nel corpo dell'uno per effetto delle azioni dell'altro. Erotismo da corsia ¹⁷

Pirandellianamente la battuta finale che ci porta al sorriso si rovescia su se stessa e ci fa pensare all'amore di Shapiro e Forti che si stanno vicini anche quando la malattia li ha privati della gioia della sessualità. Sulla malattia i due hanno modo di sdrammatizzare, ma dietro c'è sempre questa immensa tenerezza che ci fa pensare a quanto sia forte un sentimento come l'amore che riesce a vincere le difficoltà, il dolore e infine, a suo modo, anche la morte.

¹⁴ Ibidem, p. 65 - «Il decorso del postmodernismo si può descrivere in una sola frase: col tempo il "buttarla in vacca" è divenuto sistematico.

¹⁵ Shapiro – Forti, *L'intruso*, op. cit, p. 10

¹⁶ Si veda T. Scarpa, *Le cose fondamentali*, Einaudi, Torino, 2006, p. 40.

¹⁷ Shapiro – Forti, *L'intruso*, op. cit, p. 86

ALESSANDRO GOLINELLI

6

6.1 KURT STA FACENDO LA FARFALLA

Quello di Alessandro Golinelli è un caso anomalo. Di lui si sa poco, è nato a Pisa nel 1963 ed ha alle spalle un precedente romanzo intitolato *Basta che paghino*. È quasi superfluo ricordare che molti di questi scrittori sono meteore, di loro non resta traccia dopo gli anni Novanta. Quasi tutti si dedicano alla scrittura col desiderio di lasciare una testimonianza prima di soccombere alla malattia, l'amara fine blocca anzitempo ogni possibilità di carriera o di fama. I nomi però vengono ricordati, seppur per un breve periodo, nei giornali, li si trova per esempio sul *Corriere della sera*. Non è così per Golinelli. Il suo libro non è più in stampa anche se si trova nelle biblioteche, segno di una, seppur breve, circolazione del suo romanzo. L'ES, la sua casa editrice, lo inserisce nella *Biblioteca dell'eros*, un fatto curioso in quanto di erotico in questo romanzo c'è ben poco. Come nel caso di Valéria Piassa Polizzi il cui libro viene catalogato come letteratura per adolescenti, *Kurt sta facendo la farfalla* viene inserito in una collana non appropriata creando non pochi problemi a chi cerca di recuperare gli autori che hanno scritto sull'AIDS.

Sul retro del libro c'è una foto dell'autore a tutta pagina, capelli lunghi fino a poco sopra le spalle, sguardo intenso e un maglione a collo largo con file di rombi sovrapposte: un'indicazione di stile che come vedremo non è per nulla trascurabile. Il romanzo esce nel 1995 ed è caratterizzato da un insieme di scene dal sapore cinematografico e lunghi dialoghi: questi arrivano a occupare anche più pagine. È uno stile che ricorda molto quello di De Carlo, terso e limpido, ma nella narrazione manca il protagonista aitante e risoluto. Kurt è un umile consulente informatico, ha origini tedesche ma si è trasferito a Milano, l'unico contatto che mantiene con la famiglia è sua sorella Karen con cui si incontra spesso. Kurt è omosessuale e il romanzo già dalla prima pagina ci informa che egli sta aspettando i risultati del test per l'Hiv: risulta positivo. Di qui fino all'ultima pagina il romanzo si sviluppa come il racconto dell'accettazione della malattia in un percorso che copre poco più di un anno. Golinelli è l'unico degli scrittori presi in considerazione che si concentra solo su questo specifico aspetto della malattia. Il sospetto di trovarci di fronte alla *fiction* è molto forte; in ogni caso

la vividezza della descrizione del rapporto con la malattia rende il romanzo valido per il nostro fine. Kurt deve continuare la sua vita nonostante tutto, anche se si rende ben presto conto che nulla sarà più come prima.

Qui entra in gioco un altro paragone, quello con Tondelli. Per certi versi *Kurt sta facendo la farfalla* è molto simile a *Camere separate*. Entrambi i protagonisti sono dei giovani che si stanno avviando all'età adulta, poco più di trent'anni quello di Tondelli e qualche anno in meno Kurt, entrambi sono omosessuali e hanno uno stile di vita simile. Leo, il protagonista di *Camere separate* ha il vantaggio di essere un artista, Kurt invece lavora, per il resto la loro vita è fatta di giri in locali e bettole, sovente nelle ore tarde della notte, ed è costellata di incontri con altre persone: queste motivano il proseguire delle loro vicende. Nonostante il peregrinare e gli incontri, entrambi rivendicano, paradossalmente, un'indole solitaria. Nell'ultima parte di *Camere separate* Leo recupera la vicinanza degli amici e ritorna a vedere Hermann, il suo ex, che ha problemi di droga; innamorandosi poi di Eugenio, un amore fulmineo e superficiale. Specularmente Kurt ha vicino a sé la sorella e si innamora fuggacemente di Pietro, un giovane che ha problemi di eroina. Le affinità tra i due romanzi sono evidenti anche se è possibile che siano causate dal comune periodo storico.

Non si può tuttavia escludere che Golinelli abbia letto Tondelli, era in fondo il più famoso scrittore della sua generazione e molti hanno trovato in lui un modello da seguire. Pesano allora le differenze all'interno della storia narrata. Kurt è sieropositivo ed è consapevole di esserlo, questa condizione debilita la sua possibilità di amare e ne soffre; inoltre viene truffato da un conoscente. Parallelamente al tema dell'AIDS si sviluppa la storia dell'incontro con Luigi, un cartomante. Kurt si fa predire il futuro da quest'uomo e i due iniziano a frequentarsi, poi Luigi chiede un prestito consistente. Kurt lo crede un amico e gli dà tutti i suoi risparmi in cambio di alcune garanzie che gli fanno presumere che i soldi gli saranno presto restituiti. Luigi sparisce ed inizia il dramma, Kurt ha bisogno di quei soldi per curarsi.

Non c'è dato sapere se si tratta di una critica ad un determinato fenomeno sociale. Guibert ne *Le regole della pietà* racconta dell'incontro con un guaritore filippino che gli promette di guarirlo. Dario Bellezza, nel racconto di Gregorini, accetta di curarsi con metodi non tradizionali e Valerio, ne *La vita non vissuta*, ricorda di essersi dato ad un rimedio miracoloso a base di papaya sperando in una salvezza che si rivela fasulla. Come loro Kurt si fida di qualcuno che sembra capire la sua condizione, chiede un aiuto per sopravvivere che si rivelerà una truffa. La malinconia di Kurt impedisce di capire se sotto questa storia ci sia o meno un'intenzione ironica. Sta di fatto che questa parte della narrazione ha un peso non trascurabile nella vicenda di Kurt. La vicenda esistenziale che collegava *Kurt sta facendo la farfalla* a *Camere separate* si infrange in questo prosaico attaccamento al reale. Tondelli

nel suo romanzo riduce tutto all'interiorità di Leo, tutto è visto attraverso il filtro della sua individualità e il mondo resta un "là fuori" distaccato, solo l'amore s'insinua oltre questa linea di separazione. Kurt invece deve reagire pragmaticamente a dei problemi, il suo pensiero esce attraverso la materica sostanza dei dialoghi, è solo quando pensa alla malattia che si fa introspettivo. Non che Kurt non sia afflitto dal "male di vivere", tutt'altro, ma la realtà in cui è immerso lo condiziona, ne motiva le reazioni e i pensieri. Leo può non agire perché in lui tutto è riflessione, pensiero, Kurt deve reagire perché altrimenti soccomberebbe, è agente-agito.

6.2 UN ROMANZO GRUNGE

Leo e Thomas si incontrano durante un concerto in un luogo che assomiglia a una discoteca. Tondelli avvolge i due amanti in un'atmosfera specifica fatta di luci e di un ritmo cadenzato creato da una batteria elettronica. Entrambi i personaggi sono, nel bene e nel male, energici: viaggiano e si divertono. Dopo la morte di Thomas Leo si reca a New York, qui frequenta dei *night* e ancora una volta si trova immerso in suoni elettronici mentre davanti ai suoi occhi ballano uomini con vestiti traslucidi: è un'atmosfera ben identificabile, quella degli anni Ottanta. Golinelli e Tondelli hanno otto anni di differenza e questo li colloca in due diverse epoche culturali e i loro romanzi palesano questo *gap*.

I riferimenti di Golinelli si rifanno ad un preciso tipo di neo-decadentismo in voga negli anni Novanta, comunemente etichettati come *grunge*. La dedica iniziale è "ai miei angeli morti", così come Kurt, il nome del protagonista, rimanda ad una famosa icona della musica rock di quegli anni. Il fatalismo e la malinconia tipici del *grunge* sono la caratteristica predominante di Kurt, e lo sarà poi anche del suo compagno Pietro. C'è poi un altro collegamento importante con questo movimento culturale, il costante (e forse un po' superficiale) riferimento alla morte. Non si tratta, visto che siamo agli albori della malattia, della paura di morire di AIDS, meglio, non solo di questa paura, ma di un timore più ampio e generale. Delle due parti in cui si divide il romanzo la prima si intitola «La farfalla ha le ali spezzate», la seconda significativamente è chiamata «Eros e Thanatos», ma non per un richiamo di leopardiana memoria. Le parole, l'umiltà e l'onnipresente malinconia, che talora sfocia in rabbia, non danno adito a dubbi sul carattere spiccatamente *grunge* del romanzo. La descrizione della malattia risente di questo approccio:

Capitolo sesto

I primi tempi ne ebbe addirittura la sensazione fisica, se lo sentiva addosso, sospettava che in strada, in autobus, al supermercato, nei locali, tutti notassero in lui qualcosa di spietatamente diverso, come un difetto fisico o nel vestire, e che perciò lo squadrassero severi. Questa sensazione oppressiva era accompagnata e rafforzata dalla voglia di riuscire lui stesso a intuire se in strada, in autobus, al supermercato, nei locali ci fosse qualcuno nella sua stessa condizione e se questo qualcuno fosse riconoscibile a un occhio attento. Anche lo sguardo che proiettava sugli altri, dunque, si rivoltava contro di lui ¹

Il linguaggio dei dialoghi è anch'esso intriso di malinconia sfociando, alle volte, in esiti aggressivi. Leo, non è immune da questa emotività per così dire “adolescenziale”, anzi, i dialoghi di *Camere separate* sono spigliati, fatti comunque da giovani, non mancano le parolacce o gli usi più coloriti. Rimane in ogni caso la sensazione che in *Kurt sta facendo la farfalla* ci sia un più spiccato fatalismo, un'accettazione più passiva di ciò che capita. È utile mostrare tre dialoghi di Kurt, rispettivamente con un dottore, con la sorella e con l'amico-amante Pietro:

Kurt e il dottore:

Il dottore, un giovane con i capelli biondo rossiccio, gli occhi chiari e umidi e le labbra dello stesso colore della pelle, sembrò non interessarsi a lui, frugò fra alcune carte e, senza guardarlo, chiese di vedere il biglietto già consegnato all'infermiera. Rovistò in un archivio metallico, finché trovò una cartellina, l'aprì e, continuando a tenergli gli occhi sopra, disse, tagliando corto: «Il risultato è positivo, ma lei lo sapeva, vero?». Finalmente lo guardò, forse incuriosito da una sua possibile reazione. “Se lo sapevo perché cazzo dovevo venire qui a farmi le analisi?” pensò Kurt, ma non disse nulla. Il medico abbassò nuovamente gli occhi: Kurt non tradiva alcuna emozione, era rimasto irrigidito in quel tenue sorriso beffardo che si era imposto prima di entrare. Si era troppo educato a quella sentenza in tutte le sue precedenti immersioni nella morte ²

Kurt e Karen:

«Ma, cristo, Kurt non potevi stare attento?» Si tirò su le maniche del maglione, che subito ridiscesero, come faceva sempre quand'era nervosa. «Si che potevo. Ma evidentemente non l'ho fatto. Non cominciare con questa storia adesso. A te non ho fatto niente». Lei non riuscì a rispondere subito, ma poi disse: «Mi dispiace. Di tutto. Scusa, non volevo dirlo...Mi dispiace. Ma non è una cosa così grave, no? Non stai male sul serio. E poi vedrai, troveranno presto un rimedio, lo so. È sicuramente così, non possono lasciar morire migliaia di persone». Tratteneva a stento le lacrime e lui si infastidì: «Non possono?» ³

¹ A. Golinelli, *Kurt sta facendo la farfalla*, ES, Milano, 1995, p. 59

² Ibidem, p. 17

³ Ibidem, p. 23

Kurt e Pietro:

«E poi tu sei sano, no?». «Sì e tu?». «Anch'io. Almeno alle ultime analisi. Poi sai...Comunque se avessimo fatto di più...Tu hai paura?». «Sì. Un mio amico è morto di AIDS». Kurt trasalì. «Era gay o si faceva?» chiese. «Si faceva e di brutto». «Così è più facile. La droga già ti distrugge, ti debilita e non hai la forza per reagire. Da quanto tempo lo sapeva?». «Tre, quattro anni, credo. Si chiamava Francesco, è morto poco tempo fa. In sette mesi se n'è andato, cazzo! Prima è diventato cieco, e poi gli è preso un brutto male al cervello così non se n'è accorto...È meglio, no?»⁴

Tra le diversità maggiori rispetto a Tondelli spicca il carattere esplicito della malattia. Potremmo dire che a parità di avvenimenti Golinelli inserisce nel suo romanzo quegli aspetti relativi all'AIDS che mancano in *Camere separate*. La testimonianza della malattia in *Kurt sta facendo la farfalla* è basilare ed è fatta senza nulla togliere allo stile fin qui descritto. Facendo perno sulla contemporaneità Golinelli unisce la cupa esperienza dell'uso dei farmaci e dei controlli dei linfociti T4 alle informazioni che reperiva guardando la Tv. Incubi si affacciano nelle notti di Kurt dove in «drammatiche immagini» si vede «in un letto d'ospedale, magro, rinsecchito e scavato; quella era la rappresentazione iconografica della malattia sui giornali o alla TV»⁵. Ancora una volta una similitudine con Tondelli, poi il quadro si amplia e l'esperienza personale della malattia emerge mostrandosi in tutta la sua problematicità, così scrive Golinelli:

Gli risultava, come sempre, assai difficile non pensarci, anche perché da alcuni giorni aveva cominciato a sentire lunghe fitte, sia pur deboli e intermittenti, sotto le ascelle e al collo, e cedendo inevitabilmente alla curiosità di tastare le parti dolenti aveva scoperto di avere dei leggeri rigonfiamenti che capì essere ghiandole linfatiche ingrossate. Cercò di non preoccuparsi, aveva letto che se il fenomeno si manifestava in misura leggera e temporanea era addirittura positivo, dimostrava una reazione all'infezione; ma quei bruciori, che comparivano e sparivano improvvisi, mentre leggeva o guardava la tv, mangiava o cucinava, stava per addormentarsi o si svegliava, era con Massimiliano o da Karen, e che a volte duravano intere giornate, a altre volte pochi minuti, gli ricordavano il suo stato. Lui allora si incupiva e se era in compagnia si isolava, come se quel suo concentrarsi totalmente sul dolore gli permettesse di tenerlo maggiormente sotto controllo⁶

⁴ Ibidem, p. 103

⁵ Ibidem, p. 50

⁶ Ibidem, p. 116

MAURIZIO GREGORINI

7.1 PERCHÉ RACCONTARE LA MALATTIA DI DARIO BELLEZZA

L'AIDS assume un volto diverso quando si lega al nome di qualche personaggio famoso. Nel film *Dallas Buyers Club* Ron Woodroof, ancora inconsapevole della propria sieropositività, parla di AIDS perché ne è morto l'attore Rock Hudson. Prima di quest'ultimo, la cui morte è avvenuta nel 1985, a molti altri era toccata la stessa sorte, la memoria però lo sceglie in quanto personaggio noto. Ugualmente accade nella musica con Freddie Mercury: chi, citando il famoso cantante, non ricorda che è morto di AIDS? In Francia il nome celebre è quello di Foucault, uno dei più grandi intellettuali del suo tempo; poco dopo affiancato da quello di Guibert.

In Italia il nome celebre da legare all'AIDS doveva essere quello di Tondelli, ciò non accadde, usando le parole di Dario Bellezza: «è morto così, in fretta e furia e non s'è voluto curare»¹. Lo scrittore emiliano è la prima vittima illustre dell'AIDS in Italia, ma non scattò per lui lo stesso meccanismo che abbiamo visto per Hudson e Mercury: il suo "essere malato" non fu pubblicizzato dai media. Con una anomala lentezza il nome noto si affacciò sulla scena italiana solo a metà anni Novanta. Non fu stranamente, come ci aspetterebbe, quello di Giovanni Forti. Il giornalista de *L'Espresso* era comparso in due occasioni in televisione e aveva scritto un lungo articolo autobiografico sulla rivista per cui lavorava². Nonostante questo il suo nome calò in poco tempo, e ingiustamente, nell'oblio.

Grande risonanza ebbe invece il caso del poeta Dario Bellezza, una fama non voluta, ma accresciuta da articoli di giornale e interventi televisivi. Con amarezza si constata che ai battibecchi con Aldo Busi furono dedicati più articoli del *Corriere della Sera* che alle condizioni di Tondelli e Forti³. Per tutta la prima parte degli anni Novanta il nome di Dario Bellezza compare costantemente in articoli e in discorsi in televisione. Gli appelli degli amici sono frequenti e qualche volta battaglieri:

¹ M. Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, Castelvecchi, Roma, 1997, p. 75

² Per informazioni su questi aspetti si veda il capitolo dedicato a Brett Shapiro

³ L'archivio storico *on-line* del *Corriere della Sera* permette di verificare e confrontare questi dati.

prima nella richiesta allo stato della restituzione della “macchina”, un metodo di cura sperimentale poi interrotto (al quale però il poeta si era legato), poi per l’applicazione della legge Bacchelli. In quest’ultimo caso la mobilitazione da parte degli esponenti del mondo intellettuale italiano fu davvero esemplare. Fare appello alla legge che garantiva agli artisti indigenti una pensione non era una novità in quegli anni; nel caso di Bellezza l’adesione raggiunse numeri ragguardevoli (solo Aldo Busi non approvò, ma l’acredine tra i due raggiunse in quegli anni livelli a dir poco imbarazzanti). In questo quadro dalle tinte cangianti, dove note gioiose si affiancano ad altre decisamente cupe, trova un’opportunità Maurizio Gregorini.

Tondelli non aveva lasciato testimonianza scritta della propria malattia e le lettere di Forti erano state edite postume da Brett Shapiro, c’era un vuoto da colmare: nulla si sapeva riguardo a come vivevano l’AIDS gli intellettuali. Dario Bellezza era ancora vivo, la sua voce era viva, e poteva raccontare quello che gli stava succedendo. Gregorini capisce l’inestimabile valore di una testimonianza sulla malattia narrata da un intellettuale che la sta subendo. I due sono altresì amici e questo li rende vicini e sensibili l’uno verso le esigenze dell’altro. Il valore della letteratura di testimonianza raggiunge nel libro di Gregorini il suo apice. Gli articoli e gli interventi televisivi potevano essere edulcorati ad arte o ridotti a chiacchiera da salotto, la concretezza di un libro basato sulle parole del poeta no: ecco perché Gregorini fin dal titolo del suo libro parla di verità. Scrivere dei momenti passati assieme a Bellezza, riportare le sue parole e i suoi ricordi, disquisire sull’AIDS e su come cambia una persona, tutto ciò voleva dire lasciare un segno indelebile, un *memorandum* (nel senso etimologico del termine) di valore storico.

7.2 UN DIARIO COMPOSITO

Morte di Bellezza viene definito dal suo autore un diario⁴. Il libro non è solamente questo, al suo interno trovano spazio interviste, dialoghi, memorie, narrazione, poesie e considerazioni degli amici. Gregorini amplia l’ottica diaristica includendo tutto quello che può essere utile a conservare la memoria di Bellezza e della sua malattia. È bene sottolineare quest’ultimo fatto, il libro non è un elogio di un poeta, una narrazione fatta *ad hoc* per imbellettare l’arte di un amico. Gregorini riporta nel suo diario tutti gli ultimi momenti passati con Bellezza non escludendo le immagini più crude cui

⁴ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 131 - «Ho tolto dal Diario molte delle ripetizioni che trovavo inutili, cercando di renderne la lettura la più agevole possibile».

assiste, non censura nulla. Lucidità e delirio si mischiano nei discorsi del poeta così come descrizioni del suo fisico che a volte gli ubbidisce, altre lo abbandona.

Morte di Bellezza è un libro che ha due soggetti in uno, Dario Bellezza e l'AIDS. Scrivendolo Gregorini cerca di compiere «un gesto d'amore», tramandando alla posterità le parole del poeta, attaccando i suoi detrattori e le falsità scritte dai giornali; a ciò aggiunge la descrizione della malattia, un progetto abbozzato dallo stesso Bellezza con il titolo *Il mio AIDS* e poi abbandonato probabilmente a causa del peggioramento psico-fisico⁵. Si evince quanto sia difficile in *Morte di Bellezza* scindere le parti più prettamente narrative da quelle attinte dal vero, alle parti in cui si percepisce il lavoro "di lima" fatto a posteriori dall'autore, si affianca la fedele trascrizione di registrazioni fatte col magnetofono⁶. La scrittura diaristica è per antonomasia intima e individuale, Gregorini sfrutta queste potenzialità in senso documentaristico. Non abbandona mai il punto di vista personale, ma lo fa convergere sulla descrizione dei fatti di cui è partecipe. Con questo *escamotage* trasforma il diario in un bacino di informazioni in cui tutto ciò che gli sembra rilevante può trovar posto. Questa libertà si fa viepiù palpabile dopo il racconto della morte del poeta. All'ultima data annotata, *Giovedì 4 aprile*, seguirà infatti la trascrizione di diversi estratti di colloqui avuti con Bellezza e i suoi amici Velio Carratoni, Paolo Mosca, Elio Pecora, Carlo Struglia e Antonio Veneziani.

7.3 L'ESPERIENZA DEL DOLORE: L'AIDS RACCONTATA DA DARIO BELLEZZA

La fiducia nel valore comunicativo delle parole è sempre presente negli autori che parlano di AIDS: le parole sono importanti e per chi è malato sono una speranza. Lasciare un messaggio prima che la malattia prenda il sopravvento diventa uno scopo, una ragione per tornare a vivere. Mentre Gregorini stila il suo diario anche Bellezza scrive. Ci viene raccontato in questo modo il valore che il poeta attribuiva a questa attività: «quando scrivo sto meglio»⁷. Le parole sono a pieno titolo un mezzo per fare testimonianza, ma sono anche una cura.

⁵ «Sta scrivendo il libro che vorrà intitolare *Il mio AIDS*, mostra gli appunti che ha riposto sotto la macchina da scrivere, pochi fogli finora. Alcuni mesi prima, a dicembre, aveva annotato su un foglio che non avrebbe mai fatto cenno alla sua malattia, perché non voleva che essa contaminasse la sua fantasia»; Si ricordi che è comune in tutti gli intellettuali malati di AIDS una certa vergogna per il loro stato, specialmente quando in AIDS avanzata. Questo causa, per ovvi motivi, riluttanza allo scrivere della malattia. Dario Bellezza non fu da meno, ma, a dispetto della sua volontà, fu divulgata la notizia che era malato di AIDS: a poco sarebbe servito, a conti fatti, perseverare nella riservatezza. - Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 29

⁶ L'aderenza al vero è così importante per Gregorini che gli capita di specificare i momenti in cui il "magnetofono" (il registratore a nastro) ha finito la bobina prima che Bellezza concludesse il suo discorso. Ciò non toglie, sia chiaro, che al di fuori dei dialoghi lo scrittore romano recupera la forma narrativa.

⁷ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 57

Purtroppo la scoperta della sieropositività comporta malumore e depressione. Guibert dedicò molte pagine alla descrizione della somministrazione del *prozac* ai malati di AIDS ricoverati in ospedale. Scrivere vuol dire reagire. Gregorini inizia il suo diario raccontando come Bellezza era cambiato in seguito alla notizia della sua malattia. Uomo gioviale e propenso alla compagnia, il poeta romano diventa ben presto una persona diversa:

Era già malato. Era strano. Diffidente. Ogni volta che ci si incontrava per le vie di Trastevere notavo il suo dimagrimento e il rossore in viso che gli è rimasto fino alla fine. Si lamentava dell'epatite C, di non poter più bere, di non potersi più concedere alcun eccesso [...] Voleva solo il silenzio. Tormentato, sempre più contraddittorio, sempre più polemico: diveniva difficile poterlo seguire, complicato stargli accanto [...] a tavola in compagnia di Elio, Francesco, Federico e me, era spento, malinconico e spesso, se cercava di ironizzare su conoscenti e letterati, si percepiva che lo humor non era più quello di anni prima. Fu l'ultima volta che lo vidi prima di andarlo ad accudire a casa sua ⁸

L'esigenza di Gregorini è quella di capire cosa «si provi a sapersi malati», nello specifico cosa prova Bellezza ⁹. Dalla fine di gennaio al 31 marzo del 1996 i due si vedranno quasi ogni giorno, comprese molte notti. All'inizio parlano molto poi pian piano Bellezza cede alla malattia. Hanno comunque modo di ripercorrere diverse tappe della vita, e il poeta romano racconta della malattia fin dagli albori della sua comparsa:

Fu un trauma tremendo, terribile, a tal punto che quasi non mi consideravo più un essere umano. Cambiai inconsapevolmente il mio modo di vivere, chiudendomi sempre più, divenendo introverso fino all'inverosimile. A tal punto da avere un senso di fine, di vuoto e di nulla, insomma di morte che ha causato un crollo della mia psiche. Voi amici non sapevate nulla. Sì, è vero, notavate certe mie stranezze, alcune fissazioni che trascuravate poiché le credevate tipiche di un poeta. È difficile poter trovare qualcuno che psicologicamente sia capace di sopportare un peso mortale del genere vivendo come se nulla stesse accadendo, anche perché, se uno insensibile a tal punto esiste, sarebbe un vero incosciente ¹⁰

Poco dopo Bellezza ritorna sulla questione, questa volta facendo riferimento alla propria attività di poeta:

⁸ Ibidem., pp. 9-10

⁹ In realtà Gregorini va oltre: «Mi chiedo cosa si provi a sapersi malati, che tipo di paura si avverte nell'essere coscienti che si è prossimi alla fine.» - Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 16

¹⁰ Ibidem, pp. 72-73

Era mutato il mio rapporto con la letteratura, col senso del dolore, della paura di una certa fine, ma anche il mio modo di esistere: non ho più potuto fare viaggi, restare alzato fino alle prime ore del mattino ¹¹

Ritroviamo in Bellezza la visione seria e adulta del mondo presente anche negli altri scrittori malati di AIDS. Il pensiero si adagia sovente su questioni che riguardano la fede o la paura della morte. Anche la memoria di alcune persone torna, Sandro Penna *in primis* e Alberto Moravia poi; rivalutati come grandi amici (significativamente manca Pasolini). La malattia porta il poeta romano a passare al vaglio i valori in cui ha creduto rafforzando il legame con quelli che ora valuta come i soli autentici. Le chiamate notturne di Penna, ritenute un tempo fastidiose, nel presente di Bellezza diventano pienamente comprensibili. La solitudine, altro tema caldo nei racconti dei malati di AIDS, trova nuovamente spazio nelle parole del poeta: parole precise e brucianti.

Finché non s'è saputo pubblicamente, tutti con me erano presenti, cordiali. Ma appena si è venuti a conoscenza della malattia è iniziata la rovina della mia esistenza. M'hanno allontanato gli intellettuali, perché, lo so, hanno paura di venire da me, terrore di contrarre il virus. Forse se disprezzo qualcosa, disprezzo loro [...] La solitudine è un fatto metafisico. La solitudine si sente dentro. Piango, chiamo mia madre. Come fossi un bambino. Quando sei malato, nessuno ti ama ¹²

In Bellezza si percepisce il connubio tra AIDS e solitudine, come negli altri autori, e si ripresenta un altro bersaglio polemico: l'ignoranza. Come Pattacini anche il poeta nutre del risentimento verso il modo in cui la società affronta la sua malattia: «speravo non si sapesse mai [che avevo l'AIDS]. Qui in Italia ci sono molte discriminazioni, pregiudizi» ¹³. Da un lato Bellezza ricorda la situazione italiana in campo medico nell'ottantasette e la leggerezza con cui fu affrontata la sua malattia fino al 1990, dall'altro considera la stigmatizzazione dei gay (aumentata con l'avvento dell'AIDS) ¹⁴. Diversamente da quanto ci si aspetterebbe Bellezza parla pochissimo di omosessualità, oltre al passo

¹¹ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 73

¹² Ibidem, p. 70, 76

¹³ Ibidem, p. 69

¹⁴ «Agli inizi i medici dello Spallanzani non avevano raggiunto quel grado di conoscenza che ora hanno del virus. Dovevano avvisarmi di fare un certo tipo di vita. Invece non mi dissero nulla [...] Solo Siropassi, un medico da me interpellato nel 1990, disse che dovevo fare attenzione, che m'era negato il bere e certe intemperanze che nel frattempo invece mi ero concesso, le droghe per esempio. E nel frattempo erano passati tre anni, trentasei lunghi mesi in cui caddi in uno stato di completa angoscia che tentai di cancellare con delle sregolatezze, strapazzandomi come mai prima». – Ibidem, p. 71

citato questo tema torna brevemente quando si autodefinisce «poeta sessualmente diverso» e quando riflette su chi l'ha contagiato ¹⁵

Un mio passato amore che non sapevo fosse tossicodipendente. Sono stato molto incosciente. Potevo prevenire la cosa. Se avessi scritto una bella poesia invece di aver avuto quel rapporto, sarebbe stato meglio. Essere poeta è stata la causa del mio stato attuale. Ho voluto fare il poeta trasgressivo, eterno, ed ora mi ritrovo in queste condizioni. Ossia, la mia cultura trasgressiva, almeno all'epoca, mi faceva sentire invulnerabile. Una invulnerabilità che nel mio caso personale ha provocato simile suicidio. A volte penso di vivere un brutto incubo in cui cerco di comprendere come mai tutto ciò sia dovuto capitare a me, soprattutto per la ragione che la storia con questo diciottenne era di una banalità, di una superficialità che sfiora l'inverosimile ¹⁶

Raccontandosi Bellezza si sofferma a parlare delle cure cui è sottoposto, racconta della macchina immunitaria (diventata grazie a lui anche un caso giornalistico) e soprattutto dell'AZT. Nei romanzi e nei diari che parlano di AIDS si addita questo farmaco come un rimedio peggiore del male. Così Bellezza racconta la sua esperienza:

Si nega al mio corpo perché mi ha spaccato il fegato e il pancreas. Ho dovuto smetterlo altrimenti morivo. Gli antivirali sono nocivi, ora pare li abbiano perfezionati, ma quando iniziai a farne uso, erano terribili, a tal punto che dissi al medico che se dovevo stare così male non volevo più prendere nulla ¹⁷

La testimonianza della sofferenza può risultare scomoda oggi, in una società che tende al benessere, ma è l'unico modo per far capire fino in fondo quanto sia terribile l'AIDS. Malattia «subdola e stupida» la definisce il poeta ¹⁸. Da quando si ammalò, Bellezza riscoprì anche il desiderio di intervenire attivamente nella vita sociale, si schierò con i Verdi. A suo dire voleva sfruttare la popolarità datagli dalla divulgazione delle notizie sulla sua malattia per difendere qualche giusta causa. Scelse di «occuparsi della salvezza del pianeta» ¹⁹. Purtroppo non sappiamo molto su come si sviluppò in Bellezza il desiderio di impegnarsi nella società, ci rimane invece una lucida considerazione sul rapporto tra arte e vita:

¹⁵ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 50

¹⁶ Ibidem, p. 73

¹⁷ Ibidem, p. 74

¹⁸ Ibidem, p. 71, Subito dopo troviamo scritto: «Per quale motivo subdola? – Per il motivo che si insinua dentro di te proprio nel momento dell'estasi, senza che tu te ne accorga»

¹⁹ Ibidem, p. 70

Ora credo alla mortalità dell'umano e all'immortalità della specie. La vita non ha importanza. Non esiste. È uno scherzo. Di vero c'è la letteratura, ahimé purtroppo. Noi non esistiamo. Non ci siamo. Purtroppo siamo assenti. Bussiamo e qualcuno risponde; ma non siamo noi. La vita è una metafora, un simbolo, qualcosa che non c'è. O che in questo non esserci però si trasforma in altra essenza. Poi qualcuno, da grande scrittore, sa cantare l'assenza. Io non sono in grado di farlo perché è troppo doloroso intonarla iniziando dal punto dell'esecuzione. Se partissi dal punto della conferma forse sì. Non vendo quattrocentomila copie, non ho i soldi di un grande scrittore. Ho problemi economici. Così, restano valide solo le opere ²⁰

7.4 LO SGUARDO DI CHI ASSISTE: GLI ULTIMI MESI DI VITA DI DARIO BELLEZZA RACCONTATI DA GREGORINI

Maurizio Gregorini gestisce il suo libro a ritroso. Molti dei dialoghi avuti col poeta vengono inseriti dopo il racconto della sua morte. Spezza in questo modo la linearità cronologica. L'intenzione sembra quella di creare una continuità dopo la morte, una metaforica speranza generata con la forma della sua opera. Quando Gregorini inizia a stendere il suo diario Bellezza scrive ancora, ma in breve tempo smetterà. La malattia blocca la fantasia e la mano del poeta che deve abbandonare la sua attività prediletta. Il poeta romano, come poc'anzi accennato, voleva raccontare la sua malattia, purtroppo non gli restò altro da fare che affidare tacitamente questo compito al suo caro amico. La penna di Gregorini è più secca di quella di Bellezza, lo stile è austero e cogitativo: la sua dimensione non è più quella del ricordo, o almeno non solo, deve raccontare il presente di un uomo che si appressa alla morte. Come la dolcezza dell'amore dantesco che *'ntender no la può chi no la prova*, così Gregorini cerca di capire quello che vede, ma da cui è escluso. L'empatia e l'intelligenza sono le sue armi. Descrivere la sofferenza non è mai semplice, specialmente quando si è al di qua, tra i risparmiati.

Scrivono Salvatore Natoli: «Il dolore, qualunque sia la sua origine ed in qualunque modo sia vissuto, rompe il ritmo abituale dell'esistenza, produce quella discontinuità sufficiente per gettare nuova luce sulle cose ed essere insieme *patimento e rivelazione*. Il mondo si vede in un modo in cui mai prima s'era visto. Il dolore è veicolo di conoscenza non per astrazione, ma per immedesimazione» ²¹. Il dolore è veicolo di conoscenza: l'opera di Gregorini si basa su questo presupposto. Gregorini racconta di essere stato attaccato, in un *raptus* d'ira, da Bellezza perché aveva telefonato a sua sorella comunicandole che stava male. Il poeta sapeva che si vociferava molto sulle sue condizioni e senza

²⁰ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 56

²¹ S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 8 (il corsivo è dell'autore)

maschere svelò la sua vera paura: «non puoi, sono un personaggio pubblico, ora avranno tutti pietà di me»²². Il poeta vorrebbe isolarsi, o meglio nascondersi, ma in vita sua si è sempre circondato di persone e la solitudine lo spaventa. Nonostante questo in pochi accettano di stargli vicino. Gregorini resta, lo assiste e lo cura fino alla fine, come può, come riesce: con le parole di Shapiro, bisogna sempre cercare di fare qualcosa, anche quando si è nell'impotenza più totale, per il semplice fatto che in questi casi «non si può non far niente»²³. Racconta Gregorini:

Lo trovo riverso sul pavimento, la faccia a terra, le mani avanti coi palmi stesi sul pavimento, in cerca di protezione. S'è alzato da solo per andare in bagno, ha perso l'equilibrio, il colpo gli ha sbucciato parte del viso, c'è del sangue. Non so che fare. Tento di alzarlo cercando di evitare il sangue. Scopro che pure il labbro superiore ne perde. È uno sforzo immane cercare di alzarlo, è un peso morto. Ci riesco a malapena, lo sdraio sul letto, lo medico, gli pulisco il viso, faccio attenzione a non toccare il sangue. Non ci sono guanti di nessun tipo. Avverto un freddo brivido di paura che mi percorre la spina dorsale. Lo conforto. Chiede dei massaggi al petto, mi ringrazia di esserci. [...] È da poco passata la mezzanotte. S'addormenta. Alle cinque è sveglio. Comunico l'assegnazione della Bacchelli: «Che me ne faccio ora? Non mi serve più. Sto morendo, non mi resta granché. Che ci farò coi soldi?»²⁴

La solidarietà è la sola risposta alla malattia. Due artisti, due scrittori, riescono ad aiutarsi e lottare contro un male che sembra insormontabile restando vicini. Non è un racconto *splatter*, il sangue di cui si parla Gregorini è reale come lo è la paura. Lo scrittore è coraggioso, descrivere una scena come quella summenzionata non è facile, la caduta della *fiction* è ciò che scuote il lettore. Non si può restare indifferenti; anche la mera pietà viene evitata perché siamo di fronte ad un atto d'amore, alla dedizione di un amico al bene di un altro, un uomo che stima per il suo valore artistico e per l'importanza che ha avuto nella sua vita. Bellezza dal canto suo capisce in questo momento che i tanto agognati soldi (in vita è stato sempre criticato per il suo attaccamento al denaro) non hanno più alcuna importanza: le cose di valore ora sono altre. La malattia costringe Bellezza a interrogarsi sul valore dell'esistenza, il dolore «con la sua presenza condiziona *in toto* il campo dell'esperienza. Esso incide in modo determinante sulla valutazione della realtà, sulle decisioni e sul modo stesso di fare esperienza della mondanità circostante; in una parola, il dolore dà una diversa orientazione all'interno

²² Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 34

²³ Shapiro- Forti, *L'intruso*, op. cit, p. 127, «Perché? Sta morendo. Non si potrà mai riportarlo in salute. Allora perché darsi tanto da fare? Non so. Forse, semplicemente non si può non fare nulla».

²⁴ *Ibidem*, pp. 24-25

dell'esistenza»²⁵. Gregorini ricorda che, negli ultimi mesi di vita, anche il modo di vivere la poesia cambiò per Bellezza, il sentore dell'approssimarsi alla morte lo assillava e reagiva di conseguenza:

Confessa che la poesia l'angustia, lo deprime, lo porterà alla tomba. Chiede di voler essere sepolto al cimitero inglese: «Se hanno voluto Amelia [Rosselli] perché non dovrebbero volere me? In fin dei conti sono buono, sono un valido poeta. Mi accetteranno vero?» Annuisco. «Comunque», aggiungo «il tempo della sepoltura è lontano». M'aggredisce verbalmente, mi tratta male. Poi si scusa, ringrazia e torna ad essere gentile [...] Torna pienamente in sé, mi regala la copia originale di *Invettive e licenze*, quella dove ha censurato, di sua mano – per la ristampa del '91 – i versi osceni mai più apparsi. Ringrazio di cuore. È un bel regalo. Me lo merito, ammette: «Tanto sono arrivato, non li leggerò più in pubblico. Sento la morte sedermi accanto. Maledizione, maledizione, proprio ora che era giunto il successo, la fama. Che stupido sono stato! Che stupido»²⁶

In data 19 marzo Gregorini riporta nuovamente un commento di Bellezza sulle cure che sta ricevendo: «Lui [il dottore] starà uccidendo anche il virus, come dice, non lo metto in dubbio. Solo che non si rende conto che sta ammazzando pure me»²⁷. La precarietà delle cure, che sarebbero divenute efficaci solo qualche anno più tardi, si fa ancora sentire. Il poeta romano con preveggenza anticipa quello che sarebbe divenuto realtà: da questa data in poi le sue condizioni peggiorano, delirio e oblio gli ottenebreranno la mente fino alla fine. Il diario di Gregorini raccoglie gli ultimi brandelli di dialoghi di senso compiuto. A questo si accompagna la descrizione dell'abbandono, Gregorini si rende conto che più Bellezza peggiora e più le persone si allontanano da lui. Familiari, amici e colleghi spariscono. Un'amica, dopo la morte del poeta, confesserà che aveva paura: «È tanto sincera da confessare di non essere andata da Dario per paura di contrarre la malattia»²⁸. Il poeta soffre per questa situazione:

Si lamenta d'essere stato abbandonato da tutti: «Intellettuali, amici e parenti: mi lasciano morire da solo, non mi vogliono». Sragiona, parla in modo insensato. Contrariamente, poco dopo, i dialoghi sono pieni, intensi, esemplari. Si prega per oltre un'ora perché «Fa bene, ci credo immensamente nella preghiera, ultima speranza della mia vita». Mi chiede di raccontargli qualcosa delle mie esperienze sessuali, pare morbosamente avido di sentirne i particolari. Capisco che la cosa in qualche modo lo distrae, e finisco coll'inventarmi anche episodi mai

²⁵ Natoli, *L'esperienza del dolore*, op. cit., pp. 25-26

²⁶ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 28

²⁷ Ibidem, p. 29

²⁸ Si tratta di Barbara Alberti, scrive Gardini: «si è accorta solo ora di quanto abbia perso nel non frequentarlo, soprattutto in queste settimane terribili», Ibidem, p. 42

avvenuti, con abbondanza di dettagli. Mentre parlavo lui commentava con espressioni compiaciute: «Ah, che meraviglia, beata te, che meraviglia!»²⁹

Di solitudine Dario Bellezza aveva sempre parlato, ma nel momento in cui aveva più bisogno degli amici venne isolato. Gregorini è costretto a consultarsi con Renzo Paris, di passaggio a casa di Bellezza per regalargli l'ultimo libro sulla vita di Moravia, su cosa fare. Viene interpellata la sorella Gloria che acconsente a vedere suo fratello solo dopo la minaccia di chiamare il 113. Gregorini accusa stanchezza, soffre della sofferenza altrui, ma decide di rimanere: «Prevale la tenerezza nei confronti dell'amico, una tenerezza umana, fraterna».

Mi intristiscono e mi terrorizzano, allo stesso tempo, i suoi occhi grandi, neri, scrutatori, aperti verso un mondo sicuramente diventatogli estraneo. Trattengo il pianto. Rivedo mio padre straziato dal cancro. Non ho voglia di passare la notte in quella casa. Non so come dirlo. Tengo io la sua mano, mi guarda insistentemente, chiede chi sono. «Sono io, sono Maurizio»³⁰

Il 29 marzo Bellezza viene ricoverato all'ospedale Spallanzani dove muore il 31 marzo (domenica, alle 3:25). La solitudine lo seguirà fino alla fine. In pochi accompagneranno il feretro al cimitero per poi sparire frettolosamente. Gregorini ricorda che nessun intellettuale partecipò alla tumulazione, col sorriso constata che i soli rimasti fedeli al poeta sono i gatti di cui pullula il cimitero, animali a cui il poeta aveva dedicato un volume di versi (*Gatti e altro*, 1993). Lo scrittore si sofferma a descrivere la scena:

Pare di essere al cimitero di Parigi, sia per la bellezza che per la tranquillità. Mi auguro di trovare gente. Invece non c'è nessuno. Solo dopo pochi minuti vedo uscire, da dietro una grande lapide posta vicino alla fossa di Dario, Fiammetta Jori. È là da oltre un'ora. Anche lei, come me, non ha trovato nessuno. Ci stupiamo del fatto che nemmeno gli intimi del poeta siano lì [...] Sostiamo ancora dieci, venti minuti. Commentiamo il fatto d'essere stati presenti solo noi. In ultimo, accompagnati da due o tre gatti, mentre il bel tramonto rosseggia tremulo fra il verde delle piante ed il bianco delle lapidi, lasciamo il cimitero³¹

²⁹ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 30

³⁰ Ibidem, entrambe le citazioni sono attinte da pagina 36

³¹ Ibidem, p. 44 – «Ad attenderlo, ironia della sorte, v'è un gatto bellissimo, che ora si ferma sull'orlo della fossa, ora sulla tavola che l'attraversa. Non vuole spostarsi per nessun motivo, come aspettasse qualcuno», p. 42. L'amore di Dario Bellezza per i gatti è testimoniato anche dai filmati di repertorio, il poeta ne possedeva molti pure in casa propria.

7.5 LETTERATURA DELLA RESPONSABILITÀ

A distanza di tredici anni dalla pubblicazione di *Morte di Bellezza*, Giulio Ferroni pubblica *Scritture a perdere* un saggio in cui si propone di indagare la situazione letteraria dei primi dieci anni del nuovo millennio. L'invito che lancia agli scrittori è quello di ricreare una «letteratura della responsabilità»³². Questo termine si addice appieno al lavoro di Maurizio Gregorini. Il suo diario non è solo una descrizione della malattia di Bellezza, ma un resoconto completo di come due uomini possono aiutarsi vicendevolmente nel momento del bisogno. Da quando si era ammalato Bellezza viveva in uno stato di grande indigenza, era solo ed era al contempo al centro di polemiche montate *ad hoc* dai media. Era un uomo che aveva bisogno d'aiuto. Gregorini non gli volta le spalle e gli si dedica anima e corpo. La prima necessità è quella di difendere Bellezza dagli attacchi giornalistici:

Ho sentito il bisogno di denunciare i fatti come sono accaduti, primo perché mi era impossibile tacere, secondo perché dal giorno della morte di Bellezza, sono state date notizie non vere, che spesso hanno dell'incredibile. Parecchi quotidiani hanno riportato menzogne inverosimili e anche il mio nome è stato menzionato a sproposito³³

Un altro pensiero angustia Gregorini, l'arte; la stessa poesia di Bellezza è a rischio. Se le persone, anche quelle più care, lo hanno abbandonato cosa resterà di lui una volta morto? Gregorini esplicita chiaramente il suo pensiero in un articolo (riportato parzialmente nel diario) quando si chiede: «Oggi ci troviamo in tanti [giornalisti] a commentarne la scomparsa, ma ce ne ricorderemo domani?»³⁴. Il diario mostra dunque quanto grande può essere l'amore tra due amici e anche quanto sia importante lottare: lottare per difendere la dignità di un uomo, lottare perché abbia una vita decente anche quando tutto sembra avverso, lottare, infine, perché la memoria non sia solo oblio, cancellazione, ma anche ricordo.

Sono tutti temi ben presenti nei libri che parlano di AIDS ma qui, con al centro della scena un poeta, tutto assume un valore più forte, un'immagine vivida e vibrante. Una letteratura della responsabilità è anche questo, porsi in maniera esemplare col proprio comportamento. Gregorini mostra al lettore le scelte che ha ritenuto giusto fare. Chi legge può porsi la domanda: io al suo posto cosa avrei fatto? È il valore dell'esemplarità, essere un buon esempio per gli altri. Ferroni, guardando al passato, non trova nei *noir*, nei romanzi *pulp* e nei romanzi premiati da grande successo di pubblico

³² G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma, 2010, p. 107

³³ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 11

³⁴ *Ibidem*, p. 13

questa tendenza. Egli è molto critico nel dare il suo giudizio; ma dal suo punto di vista è legittimo: per lui oggi, tanto più di ieri, si ha un enorme bisogno di una letteratura della responsabilità, letteratura che gli sembra in via di estinzione. Una certa retorica dell'esemplarità è presente anche in alcuni film, ma sempre in odore di finzione, di ricostruzione (un esempio per tutti sono gli ultimi film di Clint Eastwood). La letteratura diaristica di Gregorini è invece dentro la realtà; la sua è un'esemplarità umile, non è un obiettivo che l'autore si è posto, esce implicitamente dalla pagina scritta.

Morte di Bellezza è anche una critica alla società perché il poeta resta solo a causa della cattiva informazione sull'AIDS (gli amici avevano paura, si rammenti), a una società che tutela l'individualismo e ripudia il malato come "untore", essere contagioso. Non vince il coraggio ma la vigliaccheria. La letteratura della responsabilità si lega al valore dell'esemplarità quando mostra la possibilità di scendere in prima linea, di sporcarsi le mani perché possa esistere un mondo migliore. Gregorini restando accanto a Bellezza gli ha permesso di avere una vita migliore e il poeta è riuscito a ricambiare col dono dei ricordi, dialogando sulla vita, ragionando insieme all'amico sull'esistenza e le sue difficoltà. È un arricchimento reciproco, una ricchezza unica. Spiega Gregorini:

Penso con questo libro di aver cercato soprattutto di compiere un gesto d'amore. Di amore per un uomo, per un poeta, per un malato. Questa morte ha suggellato con la solennità del dolore il percorso di una vita continuamente sublimata nell'arte. Cerchiamo di non volere a tutti i costi apparire protagonisti sul palcoscenico di una tragedia. Rispettiamo nel silenzio la morte. È il modo migliore per rispettare la memoria di un amico, per essergli grati di averci donato il conforto della sua poesia ³⁵

7.6 LE ULTIME POESIE SCRITTE DA DARIO BELLEZZA

Morte di Bellezza raccoglie anche delle poesie scritte da Bellezza durante gli ultimi mesi di vita. Gregorini purtroppo non dà alcuna indicazione al riguardo, si limita a trascriverle, anche quando si tratta di frammenti. Tre di queste poesie sono apparentemente compiute: non sappiamo se il poeta intendesse rivederle o meno, ma sono una testimonianza del suo lavoro mentre era malato. In esse si riconosce lo stile peculiare di Bellezza tuttavia sono anche il segno di un cambiamento. Bellezza era stato definito da Pasolini come «il miglior poeta della nuova generazione», simbolo del post sessantotto. Maria Borio così descrive i tratti peculiari della sua poesia:

³⁵ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 14

Un realismo rifunzionalizzato, esistenzialista e personale, che trova uno dei suoi modelli nel “realismo psichico” di Amelia Rosselli. In esso la presa di parola, così come indicava Michel De Certeau, da diritto politico dell’individuo si estende a diritto esistenziale dell’io. Il confronto tra il “realismo materialista” di Sanguinetti e quello “esistenzialista” della generazione di Bellezza diviene allora paradossale e decisivo: nelle forme del secondo si assiste al mutamento della struttura lirica, facendo passare il centro della rappresentazione dai contenuti esterni all’io alla concentrazione sull’espressività dello stato individuale, sul vissuto dell’io come campo emotivo, psichico e fisico iperinteriorizzato, per esaltare il «sapere immediato» contro il «sapere riflesso» e dare dignità culturale all’improvvisazione, al brutto, al vero ³⁶

Quello che contraddistingue la poetica di Bellezza è un realismo intimo e sincero e in tal senso anti-ideologico e anti-storicista. I suoi modelli prediletti furono Rimbaud e Penna, ed egli più volte è stato accostato ai poeti maledetti ³⁷. La sua opera poetica è per la maggior parte ancorata al presente.

I temi e lo stile vengono orchestrati prevalentemente in funzione dell’espressione del sé, devono dare un effetto di intensità espressiva che trasmetta gli stati d’animo soggettivi: un’intensità che non è in dialogo critico con il mondo, ma in dialogo con le varie forme del sé e che impone il mito dell’esperienza consumata nell’immediato³⁸

Calvino chiamò questo punto di vista, sempre in bilico tra autobiografia e confessione, neo-individualismo. A questo stile Dario Bellezza resta fedele fino alla fine ³⁹. Più complicato si fa invece il rapporto con la descrizione del mondo. Il poeta ha attinto sempre dal quotidiano non rifiutando la descrizione di cose concrete usando un lessico prosaico. In *Forse mi prende*, poesia raccolta in *Invettive e licenze*, la malinconia della solitudine dovuta all’abbandono di un amore viene resa descrivendo una «zuppa di latte»: «[...] Gli orli senza miele della tazza / screpolata ai quali mi attacco a bere / e nella gola scivola piano il mio / dolore che s’abbandona alle / immagini di ieri, quando tu

³⁶ M. Borio, *Maria Borio e Dario Bellezza*, 7 agosto, 2015, <http://poesia.blog.rainews.it/2015/08/maria-borio-dario-bellezza/> (U.c 1 novembre 2016)

³⁷ Nelle splendide parole di Maria Borio: «rielaborazione in chiave contemporanea della figura del poeta maledetto di ascendenza romantica», ibidem. Aggiungo che la sua aura *maudit* derivava anche dal comportamento controcorrente e dall’ostentata omosessualità: «Poteva capitare di ritrovarlo in compagnia di strani personaggi che presentava come giovani poeti, ma che più probabilmente provenivano dal sottosuolo delle sue scorribande notturne. In lui non c’era ombra di separazione sociale, di divisione ambientale: tra il mondo della luce e quello delle ombre non vi era soluzione di continuità, tutto era mescolato, provocatoriamente o meno», R. Deidier, *Dario Bellezza tutte le poesie*, 29 gennaio 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/dario-bellezza-tutte-le-poesie> (U.c 2 novembre 2016)

³⁸ Ivi

³⁹ Secondo Borio La poetica dell’io «nudo e crudo» si trova posta programmaticamente nella poesia *Il mare di soggettività sto perlustrando* accanto alla rivendicazione di una poesia di concretezza materiale, il poeta infatti si definisce «io / sbudellato»

c'eri». La concretezza giunge altresì ad esiti simili al correlativo oggettivo (di tradizione montaliana) come in *Rimorso a guardarti*, raccolta in *Io*, dove un amante è una gatta sinuosa.

In un articolo di Alessandro Moscè si definisce la poesia di Bellezza «ritmica, quasi dialogante, non senza punte di prosaicità»⁴⁰. Poco dopo, ed è estremamente significativo per quello che andremo a spiegare, si legge «Bellezza usa un lessico solenne». Nel tempo infatti il poeta protende vieppiù verso «una sorta di litania, di preghiera profonda, spesso ipnotica»⁴¹. Deidier, commentando le poesie, asserisce che Bellezza aveva una forte irrequietudine che lo proiettava verso forme di assoluto.

L'inquietudine che lo attraversava non era un moto intellettuale, ciò che avrebbe fatto di lui un polemista di ben altra specie; era piuttosto un'irrequietezza senza obiettivo, lasciata cadere su tutto, dunque priva di forza esteriore

42

Come se presentisse il suo destino, Bellezza si abbandona sovente a malinconiche riflessioni sul tempo e sulla morte. In *Delinquente mio* (da *Libro d'amore*) il tempo era «un carnefice che non dava paura» e in *Ho paura. Lo ripeto a me stesso* (da *Morte segreta*) scrive: «Ho paura di morire. Di fronte a questo / che vale cercare le parole per dirlo / meglio. La paura resta lo stesso». Ora abbiamo tutti gli elementi per analizzare le poesie che scrisse mentre era malato di AIDS.

Siamo caduti in un inverno terribile
dove non c'è più spazio per giovinezza
e amore. Pensiamo solamente ai poveri
morti che ci guardano chiudendo gli occhi
ai fasti del Passato. Ridendo allora
contempliamo il futuro che ci esclude:
smozzicati crani di persone in maschera
beviamo alla fonte perenne di eternità
un falso elisir che ci spegne per sempre⁴³

⁴⁰ A. Moscè, *Tutte le poesie di Dario Bellezza: l'atmosfera funesta del poeta*, 7 marzo 2015, <http://www.altritaliani.net> (U.c. 2 novembre 2016)

⁴¹ Deidier, *Dario Bellezza tutte le poesie*, op. cit.

⁴² Ibidem

⁴³ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 88

La poesia è estremamente riflessiva e malinconica, l'enjambement spezza in due il secondo verso come in un colpo di singhiozzo. La malattia ha cancellato le due cose più care al poeta: giovinezza e amore. I due termini, privati dell'articolo determinativo, si allontanano creando la sensazione che «amore» dia vita a due significati distinti: quello dell'amore-giovinanza, ma anche un invito a pensare all'amore («e amore pensiamo»). Il concetto è forte, di tutte le cose che la malattia gli ha rubato l'amore è quella più cocente e che riempie i pensieri del poeta (visto il plurale la reminiscenza potrebbe essere nata proprio parlando con Gregorini)⁴⁴. Il collegamento morti-sguardo ricorda molto da vicino il «verrà la morte e avrà i tuoi occhi» di Pavese, nei colloqui con Gregorini capita che Bellezza lo citi, lo fa sentendosi comune a lui nella sfortuna⁴⁵. I morti di cui parla il poeta romano possono essere gli amici Moravia e Rosselli da poco defunti, ma anche gli amori del passato (passato è da Bellezza scritto con la maiuscola, come fosse un'entità divina).

Seguendo il senso, ed è poi un ulteriore mezzo per trovarlo, la poesia è tripartita, i primi due versi rispecchiano gli ultimi. Infatti il tema dei quattro versi è la giovinezza costretta a soccombere al «falso elisir che ci spegne» (la morte) nonostante la «fonte perenne di eternità» (l'aldilà). La restante parte della poesia forma un blocco dedicato alla morte. Quella dei cari estinti, che danno un sollievo e portano al sorriso, sorriso che diventa una irrisione verso la propria ingenuità, visto che il poeta sarà escluso dal futuro, dalla mondanità che tanto rimpiange. La follia, forse la stessa in cui sprofondava a causa della malattia, lo porta in un'allucinata visione dove i vivi sono già morti («smozzicati crani») nascosti dietro maschere (l'apparenza), e sono invitati a fare una cosa impossibile: bere un (inesistente) elisir di lunga vita. Il dolore per questa risata diabolica è resa ancora più significativa dall'allitterazione della vocale «i» al primo, al quarto ed al settimo verso.

La paura della morte, tema già trattato da Bellezza in altre poesie, diventa, a causa della malattia, molto più profondo. Da un lato sopravvive l'angoscia, dall'altro spinge Bellezza a porsi domande sulla vita dopo la morte. Gregorini racconta che il poeta negli ultimi mesi pregava. *Preghiera* è una poesia di Bellezza, ma fu scritta con un intento polemico. Gregorini riporta invece una poesia che è una vera e propria litania, un appello a Dio.

La sofferenza del corpo

Dio abbine pietà

⁴⁴ Come ricordato in precedenza i due parlavano anche dei loro amori passati quando stavano assieme.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 69 - «Sono stato sfortunato. Come lo è stato Pasolini. Come lo è stato Pavese».

Lo sconvolgimento aumenta
Dio abbine pietà
In questa giornata in queste idi
di dolore dici vieni...
col nemico allontana da me
il calice amaro ⁴⁶

È una poesia più regolare di *Siamo caduti*, più limpida nel significato: è una vera e propria preghiera. Riscontriamo però un'incongruenza. Di solito si chiede a Dio di avere pietà dei peccati commessi, Bellezza invece parla di «sofferenza del corpo», di «sconvolgimento». L'unica soluzione è che il poeta senta gli occhi di Dio già su di sé e chieda scusa per ciò che è costretto a vedere (si rammenti che Bellezza sgrida Gregorini per aver parlato della sua malattia coi giornalisti: «ora avranno pietà di me» esclama). Ovviamente il «nemico» è il dolore, ma il riferimento messianico al calice amaro fa nuovamente presentire la presenza della morte.

L'ultima poesia del periodo della malattia è quasi nella totalità composta in *enjambement*. La sensazione è ancora una volta quella del singhiozzare

Giovane laggiù nel tuo letto
lontano di ragazzo non consoli
la mia tetra malinconia,
o l'ardore dei giorni futuri
tutti cancellati dal tempo
finale del supplizio ⁴⁷

L'allitterazione delle vocali «o» ed «a» sembra rendere distesa e rassegnata l'attesa della fine, una fine amara, non voluta. Il giovane nel letto può essere un amante (Gregorini ricorda che Bellezza, prima di entrare in AIDS conclamata, frequentava un giovane di nome Francesco) oppure il poeta stesso quando era piccolo: questo giustificerebbe l'aggettivo possessivo «tuo» e il fatto che è «lontano» (nel tempo). Il ricordo delle felicità passate non lenisce però la malinconia del presente, il poeta ha la consapevolezza che sperare in ardori futuri, come faceva un tempo, è adesso inutile. Il

⁴⁶ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 94

⁴⁷ Gregorini, *Morte di Bellezza. Storia di una verità nascosta*, op. cit., p. 84

tempo sta giungendo al termine («tempo / finale») e nel peggiore dei modi, con dolore (visto il termine usato, un malessere sia mentale che fisico).

MARCO PATTACINI

8.1 PUNTO E A CAPO

Quando Marco Pattacini dà alle stampe il suo *Punto e a capo* l'era dell'AIDS come fatto di attualità sta oramai finendo. Manca ancora un vaccino, ma l'efficacia dei nuovi farmaci consente a chi si ammala di non morire. Di qui in poi il problema dell'AIDS non avrà più come punto focale il mondo occidentale ma l'Africa, mentre la produzione di romanzi incentrati sul tema andrà scemando sia in Europa che negli Stati Uniti. È la fine di un'epoca, Dario Bellezza sarà l'ultima morte celebre prima dell'arrivo del nuovo millennio. Per vedere un ritorno dell'AIDS come fatto narrativo occorrerà aspettare quindici anni quando un'ondata di rinnovato interesse per la questione porterà allo sviluppo di film come *The normal heart*, *Dallas buyers club*, *Holding the man* e il romanzo *La vita non vissuta* di Nicola Gardini. Anche un noto autore come Andrea De Carlo parla di AIDS nel romanzo *Il mare della verità*, ma nel suo *noir* il problema è una questione Africana: segno del cambiamento dei tempi.

Con l'avvento del nuovo millennio, *Punto e a capo* viene edito nel gennaio del 2000, Pattacini decide di raccontare la sua esperienza di sieropositivo, torna con la memoria agli anni Novanta (scopre di essere positivo all'Hiv nel 1985) concentrandosi sull'aspetto della difficoltà di integrazione in un'Italia piena di pregiudizi sulla malattia. Recatosi a Torino per prestare testimonianza della malattia ad un *meeting*, Pattacini si trova a dover fronteggiare la paura che la gente mostra nei suoi confronti quando dice di essere sieropositivo: il caso più eclatante avviene in un hotel dove il proprietario, udendo i discorsi di Pattacini al telefono, lo costringe ad andarsene chiamando i carabinieri:

Sai Isacco, il pregiudizio è un viziaccio degli esseri umani, figlio degli stereotipi. Quando ti fai un'idea del volontario, pensi che tutti i volontari siano così. La stessa cosa che capita per un tossico, pensi che siano tutti uguali, fatti con lo stampino. Anche a noi capita di cedere al pregiudizio, dobbiamo ammetterlo. La condizione che ci troviamo ad abitare estremizza il nostro essere diversi: quando ti senti alle soglie della morte, le posizioni sulla vita diventano più radicali, ma questo non ha niente a che fare con la convinzione di sentire tutti quelli che

non vivono la nostra condizione come degli *altri*. Certo, ognuno è *altro* anche rispetto al più simile dei suoi fratelli, ma è importante che le diversità non creino separazione. Molto importante ¹

Si sente rifiutato e grazie al *meeting* e ad una serie di incontri fortuiti con altri sieropositivi scopre di non essere l'unico a provare una sensazione di isolamento. Nasce così l'idea di radunare un gruppo di persone affette dalla malattia e intraprendere un viaggio.

Novello Ulisse lo scrittore emiliano si troverà in nave con i suoi compagni alla volta di un'isola disabitata, un luogo dove non sentirsi discriminati e poter ricominciare a vivere. Viene scelta come meta l'isola di Santa Giada, ex sede di una base Nato in quegli anni abbandonata. Il romanzo è ambientato per la prima parte sulla nave su cui il gruppo viaggia e successivamente sull'isola. Il viaggio in nave evoca in Pattacini il ricordo del romanzo *Novecento* di Alessandro Baricco, si sente finalmente a suo agio e stringe amicizia con Isacco ². Questi è già in AIDS conclamata e in una fase critica della malattia: non vedrà mai l'isola. Isacco muore ma lascia in eredità a Petaccini il suo diario con un'unica volontà, che egli continui a scriverlo. Capiamo così che il libro che stiamo leggendo è la parte del diario di Isacco scritta da Pattacini. L'autore, oltre a riportare le vicende cui prende parte, si rivolge spesso allo stesso Isacco in una sorta di dialogo con l'estinto.

Porcal'oca Isacco, non è mica facile tenere il diario d'un viaggio di disperati che muovono verso la speranza, ma ci proverò, perlamiseria: te lo devo. Con quel che riescono a vedere i miei occhi, vorrei tener memoria di questo lungo cammino tracciato da chissà quale destino, perché anche tu, con me, possa abitare il sogno oltre la fine del tempo ³

Lo stile è schietto e aderente al vero tanto che Pattacini riporta anche le discussioni o i dialoghi fatti in vernacolo, più precisamente diversi dialetti d'Italia in base al parlante. Torniamo così ad una tradizione letteraria che unisce italiano e dialetto, il collegamento più diretto può essere fatto coi

¹ M. Pattacini, *Punto e a capo. Il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 90. – Per la precisione il *meeting* è organizzato dal gruppo Abele. Pattacini fa intuire un passato da tossicodipendente ma nel libro specifica che si è rifugiato negli stupefacenti a causa del dolore causato dalla scoperta della sua sieropositività: «A me l'infezione m'ha fin da subito inghiottito completamente. Sono stato tanto debole di fronte alla prospettiva d'una morte imminente, che per un sacco di tempo non ho saputo far altro che cercarla buandomi [...] l'unica cosa che riuscivo a fare era spegnermi il cervello», p. 46

² Pattacini ricorda più volte le frasi di Danny Boodmann *Novecento*. Nel libro viene spiegato che l'autore ha un legame particolare con Baricco: «Comunque mi è piaciuto così tanto (il libro) che ho telefonato all'autore, Alessandro Baricco, per chiedergli se potevamo farne una lettura registrata su nastro, perché quello stronzo del Citomegalovirus stava facendo diventare ciechi dei miei amici» - p. 47

³ Pattacini, *Punto e a capo. Il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, op. cit., p. 13

romanzi di Pasolini dove, come è noto, il dialetto romanesco è parte essenziale della narrazione⁴. Lo stile colloquiale ed un linguaggio giovanile, con soprannomi dati ad ogni personaggio e riproduzioni ironiche dei suoni delle parole (AIDS può divenire *Heidiesse* così come l'AZT venir scritto *azzetati*), pongono *Punto a capo* sulla scia di romanzi come *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi.

Degno di nota è che Pattacini è l'unico scrittore maschio fra coloro che parlano di AIDS ad essere dichiaratamente eterosessuale. Anche questo fatto segna una svolta, un cambio di prospettiva, visto che per un decennio l'AIDS era stata collegata all'omosessualità. Nel romanzo torna però l'aspetto amoroso che contraddistingue gran parte della produzione omosessuale. L'isola di Santa Giada segna la possibilità di una rinascita e un ritorno alla normalità: essendo tutti sieropositivi tutti sono uguali, nessun pregiudizio sopravvive. «Finalmente ci sentivamo come tutti gli altri: utili e accettati» racconta l'autore⁵. Pattacini conosce Iana e tra loro sboccia l'amore, i due si terranno compagnia nei momenti più cupi del racconto, quelli relativi alla morte. Se da un lato infatti Pattacini e i ragazzi del suo gruppo vivono sull'isola un periodo di pace e serenità, dall'altro devono fare i conti con l'AIDS. Sarà il monito di queste morti a portare tutti i personaggi a votare per un rientro sulla terraferma all'arrivo delle prime notizie della scoperta di una terapia per bloccare il virus. Pattacini, abituatosi alla sua nuova vita, è recalcitrante all'idea di andarsene ma capisce che non può restare, deve tornare con gli altri membri del gruppo che oramai sono diventati la sua famiglia, non può abbandonarli.

8.2 LA MORTE DI ISACCO

È difficile racchiudere l'AIDS nella sola sfera personale di una voce narrante. La "peste del ventesimo secolo" è stata una malattia condivisa da un gruppo considerevole di persone ed ha creato casi di grande coesione. I malati si incontravano negli ospedali, in gruppi di sostegno tra di loro. Pattacini mostra questa realtà, la realtà di un gruppo di individui che si aiutano reciprocamente. Non si può pensare che sia stato facile, l'atto d'amore verso il prossimo è stato anche un atto di coraggio, «L'unica certezza dell'uomo è d'aver inizio e fine, questo significa che può abitare del tempo. Ma unire la sofferenza alla solitudine non è vivere. È quanto di più crudele possa capitare: sopravvivere», scrive l'autore⁶.

⁴ Accanto al vernacolo non mancano forme di Italiano popolare, scelta di stile in linea con altri autori degli anni Novanta come Rossana Campo o Enrico Brizzi.

⁵ Pattacini, *Punto e a capo. Il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, op. cit, p. 78

⁶ *Ibidem*, p. 18

A rompere la gioia della condivisione, era sovente la morte, un fattore tutt'altro che trascurabile tra i malati di AIDS. Vedere morire una persona amata, anche quando l'affetto era nato solo di recente, era una realtà che poteva accadere. Allo sconforto iniziale seguiva il ricordo del defunto accompagnato dalle riflessioni che un evento così profondo porta sempre con sé. Pattacini riporta nel suo racconto due di queste morti, quella di Isacco e quella di Ivan. Quest'ultimo muore sull'isola, circondato dagli amici, una leggera consolazione. Isacco sull'isola non arriverà mai ed è pensando a lui che Pattacini decide di scrivere. La morte di Isacco lo rende più forte, più deciso nella sua volontà di ricrearsi una nuova e più felice vita sull'isola, dice infatti:

Non so dove caspita tu abbia trovato la forza d'imbarcarti in quest'avventura. La tua esile figura, simile a quella di una betulla spoglia, era elegantissima con quei capelli ritti e neri. Nel tuo viso scarno, le grandi e rinsecchite labbra disegnavano un sorriso amaro. Anche i tuoi immensi occhi neri erano già spenti, e si erano scovati una innaturale collocazione nella profondità delle orbite. Non erano più gli occhi di quando t'ho conosciuto in piazza, così vispi e intelligenti. 'Sto stramaledetto Heidiesse aveva ridotto il tuo corpo l'ombra di quello d'allora. Una sola cosa era rimasta tale e quale, se ti chiedevo come va rispondevi: da schifo [...] I motori tacquero. L'intero equipaggio si unì a noi, gli occhi fissi su di te, sul tuo corpo proteso verso la bramata sagoma dell'isola. Le tue braccia erano tese oltre la balaustra, quasi volessero toccare il sogno con le mani. L'aria era profumata dal mare, il silenzio rotto solo dai gabbiani e dai guizzi dei delfini. C'eravamo tutti, sul ponte. E tutti dividevamo la gioia e il dolore di quell'alba così crudele ⁷

Punto a capo è un romanzo che spiega come la morte possa diventare fonte di speranza. Il diario di Isacco passa nelle mani di Pattacini che lo prosegue e infine lo fa diventare un libro. L'evento traumatico diventa fonte di ispirazione, diventa memoria da tramandare. Gioia e riflessione si alternano costantemente del romanzo di Pattacini e creano la distorta sensazione di una favola triste. L'AIDS, la vita e la morte trovano in *Punto e a capo* un equilibrio stupefacente: è un romanzo di scoperta ed avventura, ma è anche un libro filosofico che porta sulla scena la sofferenza dell'uomo. Confrontandosi con la morte di Isacco (e poi di Ivan), Pattacini si aggrappa con maggior tenacia alla vita ed è presumibile che anche i suoi compagni di viaggio facciano lo stesso.

⁷ Ho unito intenzionalmente la prima e l'ultima scena in cui compare Isacco. Si noti quanto la prima descrizione di Isacco somigli a quella fatta da Tondelli nei confronti di Thomas. L'isola verso cui Isacco protende le braccia non è Santa Giada, il capitano della nave asseconda il desiderio del morente di vedere un'isola, qualsiasi essa sia. L'immagine è molto triste ma svela al contempo la coesione del gruppo in viaggio che fanno di tutto perché in punto di morte Isacco sia felice. – Ibidem, rispettivamente p. 47 e p. 69

8.3 L'ISOLA COME LUOGO DI RINASCITA

Tramite Pattacini entra nella letteratura sull'AIDS un vero e proprio tema letterario. Cesare Segre ebbe giustamente modo di asserire che la letteratura è fatta di ricorsività dei *topoi* e dei temi che sono «patrimonio della memoria collettiva»⁸. L'isola è un concetto culturale; non è un caso che Pattacini e il suo gruppo, dovendo decidere dove attuare la loro rinascita lontano dalla società, scelgano come meta un'isola. Al bisogno di isolamento si connette la «storia delle idee e dell'immaginario culturale», per dirla con Harry Levin⁹. Viene scelta come meta del viaggio Santa Giada, un luogo perfetto perché dispone di alcune strutture militari abbandonate, quindi offre possibilità d'alloggio, ed è altresì disabitata. Non è un'isola qualunque, è un luogo oramai ritornato al suo stadio primordiale, un luogo dove si può ricominciare da zero. Quello che Pattacini e i suoi vogliono ricreare è una condizione ideale, una convivenza tra uomini nella pace e nell'interesse comune. È un nuovo mondo, quasi come l'isola di Utopia di Thomas More. «Siete d'accordo di chiamare quest'isola Utopia?» chiede Pattacini ai suoi¹⁰. Anche Alessandro Cinquegrani e Paolo Bertinetti, trattando il tema letterario dell'isola, sottolineano come il non luogo (*ou* «senza» - *tópos* «luogo») sia anche interpretabile come il luogo del bene: *eû* («bene») – *tópos*¹¹.

È in questa accezione che Pattacini vive l'isola, un paradiso terrestre incontaminato dove la vita riprende il dolce sapore che aveva perduto nella società contemporanea. Non è un'esagerazione se si considera che l'autore ritorna a praticare l'agricoltura, specialmente curando un vigneto abbandonato che trova esplorando l'isola. Questa è in tutto e per tutto «alternativa al mondo, lontana da esso, inappellabilmente separata da tutto»¹². L'isola è anche qualche cosa di ideale, è un paradiso, un posto dove ritrovare se stessi. «L'isola è qui posta in diretta relazione con il “destino” e con l'idea di ricerca interiore, anzi è eletta a simbolo principale di quella *quête* (è il luogo dove l'uomo deve condursi per

⁸ Non solo Segre, Brunel definisce i temi letterari «oggetti di interesse generale per l'uomo che si depositano nell'orizzonte storicoletterario trasmettendosi». Gnisci aggiunge che i temi letterari sono: «Entità mobili, flessibili, metaforiche, dato il loro collegamento con i contenuti d'esperienza della realtà extraletteraria e dato il loro tratto tipologico fondamentale, che è quello della ricorrenza attraverso la storia letteraria e culturale». – Cfr. A. Gnisci, *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 77.

⁹ *Ibidem*, p. 69.

¹⁰ Pattacini, *Punto e a capo. Il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, op. cit., p. 96 – È lo stesso Pattacini a chiamare l'isola «mondo nuovo», Cfr. p. 52

¹¹ Cfr. P. Bertinetti, *Storia della letteratura inglese*, Vol. I, Einaudi, Torino, 2000, p. 62; A. Cinquegrani, *L'isola paradigma del mondo ovvero la lezione di Charles Darwin per Primo Levi*, in *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2011, p. 100

¹² Cinquegrani, *L'isola paradigma del mondo*, op.cit., p. 97 – Per quanto riguarda la coltivazione della vite su un'isola e la separazione dal mondo si trova un divertente aneddoto in Calvino: «Nell'isola di Dioniso cresce una vigna in cui le viti sono donne dalla cintura in su: dalle loro dita pendono pampini e grappoli, la loro chioma è di viticci; guai se il viaggiatore si lascia abbracciare da quelle creature: subito s'ubriaca, dimentica patria famiglie onore, mette radici e diventa vite anche lui»- I. Calvino, *Collezione di sabbia. Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro*, Garzanti, Milano, 1984, p. 142

trovare se stesso)», scrive con intelligenza Beniamino Mirisola ¹³. Questa esperienza viene così descritta da Pattacini:

In ogni modo, amico mio, come prevedevo gli appuntamenti col diario non sono quotidiani. E questo non è certo dovuto al fatto che non ho niente da dire: si sa, le cose nuove parlano da sole [...] È tutto così insolito, così bello che il mio tempo non conosce la noia. Passo giorni e giorni con il naso all'insù, vorrei portare in me la bellezza di questi posti, la magnificenza dei colori. Con il mio enorme naso inalo e registro questi profumi forti, inebrianti, di mare e salsedine; di muschi e di fiori, l'aroma selvaggio di tutte le erbe, il miscuglio indecifrabile di essenze diverse che celebra il mio olfatto con superbo disordine. Comunque Isacco, quest'isola è meravigliosa: molto più grande di quanto m'aspettassi, e questo è bene: potrò scoprirla poco per volta, riservandomi di giorno in giorno qualcosa di nuovo. Pavento il giorno in cui avrò conosciuto o crederò di aver conosciuto ... tutto ¹⁴

Quello che ci viene presentato è un valore estetico che attraverso l'interiorità diventa esperienza esistenziale. Quando arriva il momento di abbandonare l'isola Pattacini scrive:

Noi Isacco torneremo là, nella nostra città ma con nuove idee, con una nave carica di uomini che insieme hanno attraversato le tempeste del dolore e la gioiosa quiete del piacere. Che insieme sono cresciuti continuando a desiderare di crescere...e, forse, scriveremo un altro diario di bordo, questa volta con le mani di tutti. E tu, nostro capitano, saprai quali mari ci hai portato a solcare, seguendo la rotta dell'uomo, della vita, dell'amore...quella che tu ci hai saputo indicare ¹⁵

L'isola è dunque anche il luogo del pensiero, lontano dal caos della moderna società Pattacini trova il tempo di rimettere in ordine le idee e ragionare sulla malattia. Queste riflessioni meritano una più diffusa attenzione e saranno affrontate più avanti. È utile un'altra constatazione, questa volta su un piano più generale. L'isola non è un luogo che si trova solo in Pattacini. Nella letteratura l'isola torna anche in Guibert, che trova il suo rifugio lontano dal mondo nell'isola d'Elba. Ancor di più è presente nei film sull'AIDS; questi, quasi totalmente realizzati in America, tornano continuamente a rappresentare scene girate alle *Fire Island*. La comunità gay aveva trovato in queste isole un rifugio

¹³ B. Mirisola, *Debenedetti e l'isola*, in *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2011, p. 71 – Citando Tommaseo aggiunge inoltre: «L'isola è simbolicamente il luogo dove l'uomo si stacca dal resto del mondo, si cala alla ricerca di se stesso [...] Luogo che consente con la sua indole, e gli dà perciò la felicità o qualcosa di simile alla felicità: l'armonia con quella nota fondamentale di se stesso, che altrove, e quasi dovunque, si sente in disarmonia col mondo», p. 76

¹⁴ Pattacini, *Punto e a capo. Il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*, op. cit, p. 79

¹⁵ *Ibidem*, p. 208

dai pregiudizi della società. Antecedente dell'isola di Santa Giada, le *Fire Island* sono vissute dai personaggi dei film in un modo molto simile a quello descritto in *Punto e a capo*. Un caso esemplare è quello di *Che mi dici di Willy?* dove i protagonisti (Fuzzy, Willy, David e il suo compagno) giungono sull'isola per essere liberi, li possono essere se stessi. David vi porterà il compagno, oramai gravemente malato, preservandolo così dagli occhi dei suoi concittadini. L'isola è salvezza. Purtroppo l'eden, rappresentato da quei luoghi, sfiorisce a causa dell'AIDS, l'isola così viva e vivace diventa, nell'arco di un decennio, deserta: la pandemia miete sì tante vittime che l'isola si svuota. Ancora una volta essa diviene simbolo degli avvenimenti storici narrati.

8.4 SENTIRSI DIVERSI

Andare a vivere su un'isola significa separazione, allontanarsi dalla terraferma, da un mondo *altro*. Nel caso di *Punto e a capo* si tratta di una fuga, una fuga causata dal senso della diversità: estranei nella propria società. Mai come in altri romanzi sull'AIDS è preponderante questo aspetto, di solito il senso della diversità è dato dall'omosessualità, qui invece è proprio la malattia a rendere diversi. L'isola diventa un destino:

Ho passato lunghi periodi in cui oniricamente vagheggiavo d'essere altro, di vivere in un luogo dove le malattie non esistevano e tutto si compiva nel *per Sempre*. Che rabbia svegliarmi. Che rabbia riaccendere gli occhi sull'indigesta realtà ¹⁶

L'AIDS genera solitudine e distacco, specialmente all'inizio quando si scopre che il test dell'Hiv è positivo. Si ha qualcosa che gli altri non hanno e questo "qualcosa" è una minaccia per sé e per gli altri. Nel mondo dei sani si diventa stranieri, cambia la percezione delle esistenze.

L'unica differenza è che a quelli come me, a quella cosa lì, scappa di pensarci spesso, se permettete. Perché se per sei anni fai le analisi del sangue tutte le settimane, smetti subito di pensare al raffreddore o all'eventualità di un incidente. E tralasci anche di pensare a fare i soldi. Smetti tante cose. Smetti. Meno una, tutti i giorni fa capolino quel pensiero: cosa ne sarà di me domani?

¹⁶ Ibidem, p. 129

L'idiosincrasia verso la società si sviluppa anche per paragone. Il punto nevralgico è ciò che crea le differenze, quella forma di pensiero che porta gli uomini ad allontanare altri uomini. In quegli anni in Italia i sieropositivi erano divisi in "categorie a rischio", le parole sono importanti e Pattacini sente il peso di questa ghettizzazione lessicale, una forma di pensiero che dalla parola diventava fatto concreto. Dividere in categorie è già distinguere, è già un processo di separazione da chi è fuori categoria: c'è chi può tirarsene fuori e lavarsene le mani. Scrive l'autore:

In verità, una delle differenze tra chi ha l'Heidiessa e un malato di tumore sta proprio qui. Verso il malato di tumore scatta una diffusa solidarietà perché ognuno pensa: potrebbe capitare anche a me. E se così fosse, vorrei avere gente vicino. Per noi invece avviene l'opposto: se non si appartiene a quelle stramaledette categorie a rischio, allora la gente si chiama fuori e pensa: a me non potrà mai capitare. Risultato: chi è malato è solo come un cane; e i cosiddetti normali continuano a infettarsi solo perché il partner ha la faccia pulita, perché non è né finocchio né tossico. Diseducati al comprendere che a rischio sono i comportamenti e non le categorie ¹⁷

C'è risentimento nelle parole di Pattacini quando ripensa al mondo che si è lasciato alle spalle, a quella cosa che finalmente l'isola gli ha permesso di togliere dalla sua vita. La nuova società che si forma sull'isola abbatte le differenze e le categorie; unita questa nuova comunità scopre «pensieri, desideri, aspirazioni comuni. Una su tutte: dar significato all'esistenza»¹⁸.

¹⁷ Ibidem, p. 56

¹⁸ Ibidem, p. 66

HERVÉ GUIBERT

9.1 GUIBERT E LA LETTERATURA DI TESTIMONIANZA

Hervé Guibert ha fatto dell'AIDS un vero e proprio tema letterario: nei suoi tre romanzi *All'amico che non mi ha salvato la vita*, *Le regole della pietà* e *Citomegalovirus* ogni singola pagina è spesa per raccontare l'esperienza della malattia. Guibert è un caposaldo per chiunque si dedichi allo studio dell'AIDS nei romanzi. Renzo Paris, per esempio, elencando gli autori per lui più rappresentativi riguardo all'AIDS, lo cita ricordando poi Tondelli e l'antropologo Bruce Chatwin¹.

Dalla scoperta della sieropositività alla morte, in pratica nel periodo compreso tra il dicembre 1988 al dicembre 1991, Guibert registra filmati di sé, si fa fotografare e scrive. L'autore francese aveva intuito rapidamente la necessità di testimoniare cosa fosse l'AIDS e quali fossero i suoi effetti su chi era malato. Una cura non c'era, e non c'è, e Guibert sfruttò il tempo che gli restava da vivere per fare dell'AIDS un soggetto letterario, cinematografico e fotografico. Quanto fosse importante creare e trasmettere questa testimonianza è intuibile anche dall'attenzione data alla morte di Foucault. Guibert lo frequentava, lo andava a trovare a casa e alla fine in ospedale. Per un amaro gioco della sorte lo scrittore non sapeva, durante quegli incontri, che si sarebbe ammalato a sua volta. Scrivendo, pochi anni più tardi, trova modo di ricordare quei momenti: la prima volta che vide su un amico gli effetti della malattia che ora stava sperimentando in prima persona.

Guibert era un uomo al passo coi tempi, attento a tutte le dinamiche letterarie e artistiche contemporanee. Quando però si accinse a scrivere adottò uno stile terso, limpido e chiaro. *All'amico che non mi ha salvato la vita* non è esente da una prosa ricercata e colorita, ma già all'interno di quest'opera si assiste ad un assestamento su uno stile diverso. Pian piano che la malattia invade gli spazi della sua vita, Guibert è costretto, per raccontarla, a fare appello alla cruda realtà abbandonando ogni artificio retorico. Con *Le regole della pietà* questo passaggio diventa chiaro e un riferimento, in particolare, ci guida a capire la ragione più profonda di questo cambiamento. Dopo quattro pagine Guibert ragiona su se stesso e il suo corpo, tematica a lui molto cara, e non ha dubbi sull'unico

¹ M. Gregorini, *Morte di Bellezza. Storie di una verità nascosta*, Castelvechchi, Roma, 1997, p.133

parallelismo possibile: quello con gli internati ad Auschwitz². Anticipando l'intuizione di Susan Sontag, secondo cui per descrivere il virus si usano a livello mediatico continue metafore di guerra, Guibert ritrova nel suo destino qualcosa in comune con le vittime del noto campo di concentramento. Il parallelismo non viene fatto con una delle grandi pestilenze del passato, ma con il più vivido ricordo contemporaneo dello sterminio degli ebrei: i loro magri corpi dietro i reticolati portano lo scrittore francese ad un senso empatico del dolore. Guibert sa che quella sofferenza ci è stata coraggiosamente raccontata dai superstiti. A lui non è dato di sopravvivere, ne è conscio, ma si sente in dovere di raccontare un male sconvolgente, similmente a quanto avevano fatto quei suoi «fratelli di dolore» cinquant'anni prima. Testimoniare vuol dire raccontare la realtà, la verità, e questo richiede di abbandonare la *fiction*, quel lavoro di fantasia in cui molti scrittori coetanei di Guibert continuavano a cimentarsi.

Leggendo Guibert entriamo completamente nel mondo della malattia, completamente perché non ci viene risparmiato nulla: né i momenti di gioia e speranza né gli attimi più crudi del disfacimento e delle disfunzioni corporali. Lo scrittore si descrive, fa di se stesso il soggetto della propria narrazione. Il suo è un mettersi a nudo, ma per una causa: descrivere la realtà dei fatti. Come per gli altri scrittori che raccontano in prima persona la propria malattia anche lui tende a recuperare una forma diaristica tanto che l'ultima sua opera (*Citomegalovirus*) indica con precisione il giorno e il mese in cui si svolgono gli eventi narrati³.

Va considerato un altro fattore, in *All'amico che non mi ha salvato la vita* e in parte anche ne *Le regole della pietà*, Guibert sceglie di dare nomi fittizi ai personaggi (o indicarli con le sole iniziali) fornendo indicazioni generali, degli indizi, per capire di chi si tratta. Sta al lettore consapevole svelare l'arcano, facendo appello alle conoscenze che ha. È un modo per rispettare la *privacy*: si tenga conto che in molti avevano il desiderio di tenere nascosta la malattia, lo fa Foucault, lo fa Tondelli e anche Dario Bellezza racconta a Gregorini che non avrebbe mai voluto fosse divulgata la notizia della sua sieropositività.

C'è da aggiungere che Guibert, seppur francese, ha passato gran parte della sua vita a Roma e la malattia lo ha portato più volte all'ospedale Spallanzani, luogo in cui vengono ricoverati molti degli scrittori ammalatisi di AIDS in quegli anni. I percorsi di vita di Guibert non sono dunque estranei

² Nelle pagine di *All'amico che non mi ha salvato la vita* il paragone viene fatto con Dachau, si tornerà su questo argomento nel paragrafo successivo.

³ È un *modus operandi* che si sviluppa nel tempo. *All'amico che non mi ha salvato la vita* e *Le regole della pietà* sono definiti «un diario» dall'autore stesso, le date non sono ancora sistematiche, vengono inserite all'inizio dei capitoli più rilevanti dove la collocazione temporale serve a precisare cambiamenti dovuti ad eventi storici o questioni personali. *Citomegalovirus* riporta costantemente le date, anche quando si spendono poche righe tra un giorno e il seguente.

all'Italia, anzi, l'isola d'Elba è stata per lui una seconda casa tanto che, sebbene sia morto nel nord della Francia, chiese di essere sepolto proprio sull'isola italiana.

9.2 ALL'AMICO CHE NON MI HA SALVATO LA VITA

«Comincio questo libro, il 26 dicembre 1988, a Roma», così inizia il primo romanzo di Guibert sull'AIDS. *All'amico che non mi ha salvato la vita* è la narrazione dell'arrivo del "nuovo" virus in Europa⁴. Da questo punto di vista ha una grande importanza storica, fornito di molteplici dettagli è un caso unico in letteratura. Il filo rosso dell'arrivo dell'AIDS tiene unito il racconto, che di per sé risulta tripartito: l'ammalarsi dell'autore e di molti suoi amici e conoscenti, la morte di Foucault e l'arrivo delle prime cure (inutili, dolorose e inefficaci). Il 4 gennaio 1989 Guibert decide che, come scrittore, deve «raccontare la storia della *sua* malattia»⁵. Così descrive gli antefatti:

Era il periodo in cui si propagavano intorno all'AIDS le voci più fantasiose, che però allora sembravano credibili perché si sapeva ben poco circa la natura e il funzionamento di quello che non era ancora stato contrassegnato come virus, ma come un lento (*sic.*) o retrovirus, simile a quello che si annidava nei cavalli: che lo si prendeva sniffando nitrito d'animale, immediatamente ritirato dal commercio, o che era lo strumento di una guerra biologica lanciata ora da Breznev ora da Reagan⁶

Guibert inizia raccontando gli ultimi mesi del 1988, poco prima di scoprire di essere malato. Alcuni suoi amici gay (lui stesso lo è) sono colpiti da strane febbri ed hanno «le ghiandole di tutto il corpo ingrossate»: l'epidemia mostra i primi segni. L'autore francese ricorda che «in quel periodo si credeva relativamente poco al flagello, prendevamo la malattia ciascuno sul corpo dell'altro»⁷. Scopriamo così che ci fu un periodo di transizione prima della presa di coscienza collettiva del male. Guibert stesso si convince a fare il test dell'Hiv perché iniziavano a manifestarne i sintomi diversi suoi amici. Ecco che, ancor prima di fare il test, scopre che è meglio scegliere di farlo in modo anonimo: i sieropositivi possono avere problemi a passare la frontiera tra Italia e Francia⁸. L'atmosfera a questo

⁴ Nelle prime pagine non si parla di AIDS ma di «famosa malattia», Guibert anche in questo descrive fedelmente l'arrivo della malattia in Francia.

⁵ H. Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, Guanda editore, Parma, 1991, p. 38 – (mio il corsivo)

⁶ Ibidem, p. 31

⁷ Ibidem, p. 45

⁸ «Dissi al dottor Chandi che per via dei miei costanti andirivieni tra l'Italia e la Francia dovevo prima di tutto preservare la libertà di attraversare quella frontiera. Ci consigliò di fare il test anonimo e gratuito organizzato da *Médecins du monde*», ibidem, p. 107

punto si fa tetra, Guibert scopre di essere sieropositivo e deve iniziare a frequentare gli ospedali. Durante queste visite si ricorda di Dachau.

Una volta raggiunto il solo edificio ancora in vita all'interno dell'ospedale Claude Bernard – appena sgombrato e in uno stato di abbandono, e che mi ricordò, mentre lo attraversavo nella nebbia come un ospedale fantasma in capo al mondo, la mia visita a Dachau; l'ultimo edificio animato era quello dell'AIDS, con figure bianche dietro i vetri smerigliati [...] Tutto era deserto, spoglio, freddo e umido, come devastato, con tende blu sfilacciate che sbattevano al vento; camminavo lungo i padiglioni sbarrati color mattone le cui facciate annunciavano: malattie infettive, epidemiologia africana, fino al padiglione delle malattie mortali, unica cellula illuminata che continuava a ronzare dietro ai vetri smerigliati, e in cui si estraeva senza sosta il sangue contaminato ⁹

Chi è già in AIDS conclamata muore, Guibert inizia invece a manifestare i sintomi della malattia più avanti: ha ancora un po' di tempo. Come Foucault, in un suo ricordo, chiede ai dottori «quanto tempo?»: per entrambi una domanda non retorica, vogliono scrivere un libro e, possibilmente, finirlo. Scrivere, ci confida lo scrittore, lo aiuta a sopravvivere:

Comincio un nuovo libro per avere un compagno, un interlocutore, qualcuno con cui mangiare e dormire, al cui fianco fare sogni belli e brutti, il solo amico attualmente sopportabile [...] il libro lotta contro la fatica determinata dalla lotta del corpo contro gli assalti del virus. Ieri, a partire dalle due del pomeriggio, non ne potevo più, ero al limite delle forze, stroncato dalla potenza del virus i cui effetti sono inizialmente simili a quelli della malattia del sonno, o a quelli della mononucleosi, chiamata la malattia del bacio, ma non volevo mollare la presa e ho ripreso il lavoro. Questo libro che racconta la mia fatica me la fa dimenticare ¹⁰

La scrittura è intesa sia come cura, lenitivo della sofferenza, che come atto di coraggio. Guibert vive il suo lavoro come una missione, il suo diario ha il sapore di un *reportage*. Scena dopo scena si ricompone agli occhi del lettore una cronologia di fatti vissuti in prima persona, in più si percepisce l'intenzione di svelare i lati più scomodi di questa realtà. Nel romanzo, che descrive l'inizio della pandemia in Francia, si narra della nascita dei reparti ospedalieri per l'AIDS: nascosti e con personale poco preparato (gli stessi dottori ammettono di non sapere un granché sulla nuova malattia), dell'isolamento dei malati e delle prime sperimentazioni coi farmaci ¹¹. Non essendoci una cura

⁹ Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit, pp. 41-42

¹⁰ *Ibidem*, p. 51

¹¹ «Lei capisce, con una malattia di questo tipo, di cui per essere franco non si sa un gran che, è meglio essere prudenti» confida un dottore - Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit, p.77, a p. 99 «Quasi tutto del proprio essere, 116

specifica contro una malattia, per tanti versi ancora misteriosa, si ricorreva ai gruppi di sperimentazione. Come indica il nome, si testavano sui ricoverati i possibili vaccini senza avere idea della loro effettiva efficacia e, soprattutto, degli effetti collaterali. Guibert non parla solo di Azt, che ritroviamo in tutti i romanzi che parlano di AIDS, ma anche degli antiretrovirali che l'hanno preceduto: ancora una volta *All'amico che non mi ha salvato la vita* si rivela una fonte di grande valore sul piano storico. Spaventati e bisognosi di cure, i malati chiedevano in gran numero di poter entrare in questi gruppi di ricerca, Guibert ci descrive il loro funzionamento:

Il dottor Chandi mi propose di entrare in un gruppo di sperimentazione di questa molecola, battezzata DéfenthioI, che era stata testata in modo difettoso negli Stati Uniti e di cui si erano poste le basi statistiche in modo non corretto in Francia, rinviando così di colpo da sei mesi a un anno il momento in cui si sarebbe potuta dire l'ultima parola sulla sua efficacia o inutilità [...] Fu allora che il dottor Chandi mi spiegò il principio del doppio cieco, che ignoravo, e che naturalmente mi affascinò: per portare a buon fine un esperimento del genere, bisognava somministrare da una parte la vera medicina, dall'altra una medicina fittizia, il doppio cieco, in uguale proporzione a malati con la stessa sintomatologia, facendo accettare la legge del sorteggio agli uni e agli altri, nessuno dei quali avrebbe dovuto conoscere il proprio gruppo di appartenenza fino a che non venisse tolta, dopo eventuali danni in uno dei due campi, la benda al doppio accecato. Il sistema mi parve mostruoso [...] alcuni mesi più tardi, durante un pranzo, il dottor Chandi mi confessò che nel momento in cui me lo aveva proposto aveva già la certezza che quella medicina era inutile come il suo doppio ¹².

Dopo aver descritto in cosa consistevano queste sperimentazioni Guibert passa alla descrizione delle conseguenze. Ci spiega che i laboratori che producevano il farmaco «per via della concorrenza e per non aver prodotto niente di efficace, ritardavano il verdetto della sperimentazione e prezzolavano scienziati perché pubblicassero rapporti favorevoli che impedissero il ritiro del prodotto dal mercato». I pazienti che si sottoponevano alla sperimentazione «raramente resistevano più di una settimana e, al limite delle forze, correvano in un ambulatorio a fare analizzare la medicina» ¹³. Questi test erano una tortura e Guibert se ne rammarica. Quando poi arriva l'Azt le cose non migliorano: con sarcasmo nota che si consiglia di continuare la cura con l'Azt «fino all'intolleranza» prima di smettere, lui è sicuro che sia un eufemismo per «fino alla morte» ¹⁴. Anche i costi aumentano, l'autore scrive: «l'analisi del sangue specifica per il virus Hiv costa cinquecentododici franchi e cinquanta centesimi,

il suo sperma, la sua saliva, le sue lacrime, il suo sudore – non lo si sapeva bene in quel periodo -, era diventato altamente contaminante», neppure dopo essere stato in ospedale l'autore è riuscito ad avere informazioni più precise sulla malattia.

¹² Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit, pp. 118-119.

¹³ Ivi

¹⁴ Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit, p. 126

oramai si può pagare con la carta di credito»¹⁵. Consapevole e arrabbiato, Guibert, si rifiuta di continuare: il 16 ottobre 1989, smette di assumere il farmaco. Con preoccupazione lo scrittore ci dà notizia di quanto si sapeva su questa cura:

Il dottor Gulken ha detto con voce impostata: «Non posso nascondere che l’Azt è un prodotto ad alta tossicità, che si attacca al midollo osseo e che, per arrestare la riproduzione del virus, congela contemporaneamente la riproduzione vitale dei globuli rossi, dei globuli bianchi e delle piastrine che permettono la coagulazione». L’Azt, oggi prodotto industrialmente, è stato prodotto nel 1964 nell’ambito della ricerca contro il cancro, a partire da uova di aringa e salmone; ma le sperimentazioni sono state presto abbandonate vista la sua inefficacia. Un uomo in procinto di prendere l’Azt è già un uomo morto¹⁶

Il tono è giustamente battagliero, accompagnato da una vena di tristezza: mentre lui riesce in qualche modo a sopravvivere molti suoi amici non ce la fanno¹⁷. Tra questi vi è Foucault (nel romanzo soprannominato Muzil) il cui ricordo riaffiora spesso nelle pagine di Guibert. Quello che rende l’autore francese un grande narratore è proprio questa capacità di legare fattori sentimentali e personali assieme agli elementi collettivi. Tendenzialmente, anche in Italia, l’AIDS viene raccontata dal punto di vista individuale, quasi sempre all’interno di una storia d’amore. Guibert sacrifica questo aspetto, le esperienze personali restano, ma servono ad abbracciare il problema dell’AIDS *in toto*. L’autore ha un approccio razionale verso la questione, *modus operandi* essenziale per dare testimonianza di quanto vedeva, ricorre invece al ricordo quando deve creare uno spazio più sentimentale ed intimo. In questo modo il lettore riesce ad avere il quadro completo, i fatti nudi e crudi (gli eventi collettivi) e una più romanzata, ma non meno importante, vicenda interiore.

Secondo il racconto di Guibert, Foucault iniziò a manifestare i sintomi della malattia nel 1983 al ritorno da un seminario in America. Nei dialoghi riportati si capisce che il filosofo era ben informato sull’AIDS, frequentando San Francisco (Guibert sospetta che si sia ammalato lì qualche anno prima) aveva potuto raccogliere più informazioni che in Francia¹⁸. Consocio di quel che gli stava capitando

¹⁵ Ibidem, p. 129

¹⁶ Ibidem, pp. 168-169

¹⁷ L’acme di questa rabbia sorda si raggiunge verso le ultime pagine del libro dove Guibert sfoga tutto il suo risentimento: «Gli americani hanno mirato bene alle sue (sic.) vittime: i drogati, gli omosessuali, i carcerati. Bisogna lasciare all’AIDS il tempo di fare la sua pulizia sorniona, lentamente e profondamente. I ricercatori non hanno idea di che cosa sia la malattia: lavorano ai loro microscopi, su schermi, astrazioni. Sono dei bravi padri di famiglia, non sono mai a contatto con i malati, non possono immaginarne la paura, la sofferenza, manca loro il sentimento dell’urgenza. Così ci si perde in protocolli senza fine, in autorizzazioni che impiegano anni ad arrivare, mentre le persone crepano, lì accanto, e si sarebbero potute salvare», Ibidem, p. 179

¹⁸ San Francisco fu l’epicentro della diffusione del virus in America. Negli anni era diventata una meta di moda per gli omosessuali ed era famosa per le libertà sessuali che vi si poteva prendere. Secondo Guibert il filosofo frequentava le

si ritira a vita privata. Pochi visitatori sono ben accetti, gli interessava solo finire il suo libro prima che fosse troppo tardi: l'ultima parte di questa opera rimarrà purtroppo incompiuta. Guibert va a trovarlo quando può e intensifica le visite negli ultimi mesi, quando Foucault si fa ricoverare all'ospedale Saint-Michel: la situazione è speculare a quella di Gregorini e Bellezza. Chiacchierano perlopiù di cose futili che l'AIDS ha reso stranamente importanti: una casa che il filosofo stava ristrutturando in campagna, e in cui non avrebbe più potuto andare a vivere, di pesi e sole per mantenersi in forma, di prefazioni. Guibert ci descrive come lo vide durante una delle ultime visite in ospedale:

Non portava più gli occhiali: nello stesso momento in cui scopro il suo torso da ragazzo con la pelle leggermente raggrinzita, scopro anche il suo viso senza occhiali; non saprei che dirne, non l'ho memorizzato, l'immagine di Muzil che cerco sempre di non far riapparire mi si è tuttavia scolpita nella memoria e nel cuore con gli occhiali, eccetto in quei brevi istanti in cui se li toglieva di fronte a me per stropicciarsi gli occhi. Per via della caduta aveva un po' di sangue raggrumato dietro la nuca, lo vidi quando si rialzò, sfinito, per tornare a letto. Avevano messo una sbarra sopra al suo letto che gli permetteva di aggrapparsi per sdraiarsi ed alzarsi, e che alleggeriva un po' il movimento muscolare e respiratorio che gli strappava il petto provocando fenomeni tetanici in tutto il corpo, irrigidendolo fino alle gambe con bruschi crampi nervosi ¹⁹

Pochi giorni dopo il filosofo venne trasferito in rianimazione, Guibert riuscì a rivederlo solo indossando un camice e una mascherina, ma furtivamente: solo i familiari avevano accesso a quel luogo. Scoperto, viene allontanato: non lo vedrà più. Del loro ultimo dialogo ricorda che Foucault lo sgridò per la sua pigrizia: «Ma insomma, che cosa te ne fai di tutto il tuo tempo?». Questa domanda si rivela profetica. Quando anche Guibert si scoprirà malato non avrà dubbi su come spendere il suo tempo: scrivere. Quanto l'AIDS fosse percepita come qualcosa di nefando ce lo dimostra la descrizione della reazione della sorella di Foucault davanti all'ultimo referto medico.

La sorella all'ufficio decessi dell'ospedale aveva letto sul registro: «Causa della morte: AIDS». Aveva chiesto che depennassero quell'indicazione, che la cancellassero completamente, che la raschiassero via se necessario, o

“saune”, dei luoghi di ritrovo per incontri a sfondo sessuale, quando teneva i suoi seminari negli States: «Ma quando partiva per il seminario che teneva annualmente vicino a San Francisco, si dava alla pazza gioia nelle numerose saune di quella città, ora chiuse a causa dell'epidemia e trasformate in supermercati o parcheggi [...] Quel giorno gli dissi: “Per via dell'AIDS, non deve esserci più un cane in quei posti”. “Non illuderti”, rispose, “non c'è mai stata tanta gente nelle saune, ed è diventato straordinario. Questa minaccia nell'aria ha creato nuove complicità, nuove tenerezze, nuove solidarietà. Prima non si scambiava mai una parola, ora ci si parla. Ognuno sa esattamente perché è là”», Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit, p. 23

¹⁹ Ibidem, p. 71

meglio che strappassero la pagina e la rifacessero: certo i registri erano riservati, ma non si sa mai, forse tra dieci o vent'anni un biografo ficcanaso sarebbe venuto a fotocopiare la pagina, o a radiografare la traccia impressa sulla pagina successiva ²⁰

L'anno era il 1984, Guibert ci dà notizia del formarsi dei primi gruppi di sostegno qualche anno più tardi. Le cose sarebbero cambiate da quel momento, eppure una certa immagine negativa dell'AIDS sarebbe rimasta.

Importante è constatare che *All'amico che non mi ha salvato la vita* presenta analogie con il romanzo *La vita non vissuta* di Gardini. Probabilmente era tra le fonti di ispirazione dello scrittore italiano, ce lo dimostra pure la somiglianza delle parti dedicate alla divulgazione di informazioni sull'AIDS, inserite nel testo in un modo analogo a quello di Guibert. Uguale è in entrambi i romanzi la visione dell'AIDS come malattia che porta alla consapevolezza di sé, quindi una accettazione positiva della condizione di malati:

Ed è vero che io scopro qualcosa di soave e affascinante nella sua atrocità: certo era una malattia inesorabile, ma non era fulminante, era una malattia a pianerottoli, una lunga scala che portava sicuramente alla morte, ma di cui ogni gradino rappresentava un apprendimento senza pari, era una malattia che dava il tempo di morire e che dava alla morte il tempo di vivere, il tempo di scoprire il tempo e di scoprire finalmente la vita, era in un certo senso una geniale invenzione moderna che ci avevano trasmesso le scimmie verdi d'Africa [...] L'AIDS, con il fissare un termine certo alla nostra vita, sei anni di sieropositività più due anni nel migliore dei casi con l'Azt o alcuni mesi senza, faceva di noi degli uomini pienamente coscienti della loro vita, ci liberava dalla nostra ignoranza ²¹

La morale che se ne trae è identica a quella de *La vita non vissuta*. È facile supporre che anche Gardini, come Paris, si sia ricordato di questo grande autore riprendendone gli insegnamenti.

²⁰ Guibert, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit., p. 80

²¹ Ibidem, p. 136

9.3 LE REGOLE DELLA PIETÀ E CITOMEGALOVIRUS

La voglia di vivere profondamente ogni attimo che resta esplode negli ultimi romanzi di Guibert. Paradossalmente questo accade in un momento in cui lo scrittore è sempre meno libero dovendo trasferirsi da un ospedale all'altro di continuo: Italia, Francia e isola d'Elba. Il realismo si fa totale in queste opere. Vi troviamo anche pensieri relativi al suicidio come possibile via di fuga al deperimento fisico: sarà per davvero la fine che Guibert sceglierà. Come si intuisce c'è nell'autore una dicotomia onnipresente tra la tragicità degli effetti della malattia e la percezione di dover vivere appieno e gioiosamente ogni attimo che gli viene concesso. Ne *Le regole della pietà* troviamo scritto: «Avevo voglia di una scrittura allegra, limpida, immediata e “comunicante”»²². Memore del rimprovero di Foucault, Guibert scrive ogni volta che ne ha la possibilità.

Ci fu però un inconveniente, e lo scrittore se ne lamenta: rispetto al romanzo precedente ora, tra le mura degli ospedali, ha meno soggetti su cui concentrarsi. I dialoghi con i dottori, specialmente con la dottoressa Claudette Dumouchel, e i conoscenti diventano il suo punto di riferimento (il solo rimasto). Nonostante tutto Guibert riesce ad inserire nel romanzo dei motti di spirito, piccole schegge d'ironia: «Questo moribondo. Mi dicevano moribondo quando mi sentivo bene, quando mi sentivo in punto di morte mi dicevano: - Non pensa di esagerare un po'?-»²³. Considerando il contesto è un'operazione degna di nota. Anche *Citomegalovirus* prosegue su questa linea, ma con una spiegazione: l'umorismo è la sola arma con cui si può combattere la fredda razionalità del mondo della medicina²⁴.

Citomegalovirus si concede meno scene divertenti de *Le regole della pietà*, purtroppo la malattia avanza e Guibert sente prossima la morte. Il tono battagliero torna riguardo al prozac, antidepressivo che viene somministrato ai malati in dose massicce. Come nel caso dell'Azt decide di smettere di assumerlo, ce la farà solo per un breve periodo. Degna di nota è poi la descrizione dei rapporti con la famiglia e con gli amici che gli fanno visita. Nessuna delle opere italiane tratta il tema delle visite dal punto di vista del malato, credo sia utile riportarne un estratto.

T., mio grande amico, viene a trovarmi soltanto una volta a settimana, il sabato pomeriggio. C'è il suo lavoro, i figli, la distanza dall'ospedale. Niente potrebbe farmi più piacere di questa visita, eppure ogni volta è così

²² H. Guibert, *Le regole della pietà*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 154

²³ Ibidem, p. 35, «Diceva che per ciò che scrivevo, non avrei mai venduto un libro. (Buffa “coppia” io e David, ma è il momento di parlarne? Mi ha insegnato una cosa fondamentale: ridere)», p. 116.

²⁴ Ibidem, p. 43.

malinconica che la temo tanto quanto la spero: tra noi c'è la nostra giovinezza, perduta, il nostro erotismo, anch'esso perduto. Resta un grande amore, più grande che mai ²⁵

Nei romanzi italiani la famiglia è sempre presente, Guibert invece se ne allontana. Era un'ossessione già in *All'amico che non mi ha salvato la vita*, i genitori non dovevano vederlo malato. In *Citomegalovirus* l'autore, spiegando quanto aveva lasciato in sospeso, confessa che voleva risparmiare ai genitori il desiderio di soffrire al suo posto, di lenire il suo dolore facendolo proprio: una cosa impossibile. Il figlio sente il bisogno di non far soffrire i propri genitori, ma l'unico modo in cui riesce a farlo è tenendoli lontani.

9.4 NOTA CONCLUSIVA RIGUARDO A GUIBERT E AGLI SCRITTORI ITALIANI

Guibert è un grande scrittore e la fama che ha raggiunto parlando dell'AIDS è meritata. Un leggero rammarico nasce comunque, per confronto, riguardo agli scrittori italiani. Costoro non sono meno validi, ed hanno trattato il tema dell'AIDS in modo altrettanto profondo ed esaustivo. Anche dal punto di vista dello stile, come abbiamo visto diaristico, c'è affinità. Nessuno di loro è però riuscito ad imporsi all'attenzione del pubblico con la stessa forza di Guibert (o di Collard, egli stesso francese). Non si può che sospettare che la testimonianza degli scrittori italiani sia stata percepita come una letteratura di tipo documentaristico, ad uso di chi volesse informarsi sulla peste del ventesimo secolo. Lo è nei fatti, come lo è quella di Guibert d'altra parte, ma ha anche valore letterario. Resta una speranza, che almeno dal punto di vista storico, come cronaca di un evento, i romanzi sull'AIDS mantengano la loro importanza e non vengano dimenticati.

Ragionando sul piano internazionale è possibile anche il cammino inverso, una speranza anche questa, ovvero il recupero del lavoro degli italiani dopo la lettura dei romanzi sull'AIDS di Guibert. Il lettore dei romanzi francesi può ad un certo punto porsi la domanda: e in Italia chi ha scritto su questo tema? Scoprirà allora che anche il "bel paese" ha i suoi validi autori, scrittori che, seppur meno noti, hanno reso testimonianza di quell'evento impegnandosi in prima persona per raccontare quanto è successo, cosa per loro è stata e come li ha cambiati nel profondo l'AIDS. La loro fatica non deve essere stata vana, soprattutto quella di chi ci ha lasciato, ma anche quella di chi oggi ha ricominciato a scrivere sull'argomento. Il loro servizio è stato ed è nobile: conservare la memoria di un evento di

²⁵ H. Guibert, *Citomegalovirus*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p.55

portata mondiale che ha sconvolto l'occidente e di cui oggi si parla davvero troppo poco.

ROMANZI SULL'AIDS SCRITTI DALLE DONNE

10.1 L'AIDS NON RIGUARDA SOLO GLI UOMINI

La ricostruzione della storia dell'Hiv, dall'Africa all'Occidente, è stato un argomento che ha visto impegnati molti giornalisti. Sono state formulate diverse ipotesi, alcune oggi smentite altre invece ancora in discussione. Ciò che merita la nostra attenzione è la base comune da cui tutte queste ricerche partono. L'Siv presente in alcune scimmie africane è passato all'uomo, diventando Hiv ("H" sta per *Human*), dall'Africa il virus è passato in Europa e, attraverso Haiti, in America. Nessun giornalista distingue per genere, in Africa si ammalavano (e si ammalano ancor oggi) uomini e donne indistintamente. Lo stesso vale per lo scienziato che ha scoperto e isolato il virus, Luc Montagnier, mai nei suoi resoconti troviamo una distinzione in base al sesso: il virus non fa preferenze ¹.

Quando scoppia l'epidemia negli Stati Uniti avviene qualcosa di strano, l'AIDS viene etichettata per alcuni anni come "La peste gay" ². Per noi oggi è facile cogliere la pericolosità di questo passaggio, l'esclusione implicita di cui si fa carico, ma negli anni Ottanta e Novanta la cosa non era così evidente. Susan Sontag, autrice di *Malattia come metafora: Cancro e AIDS* spiega come ciò accadde. L'eredità del sessantotto in America si fece sentire anche in termini di libertà sessuale, per gli omosessuali fu una conquista enorme: l'inizio della fine dei pregiudizi. Purtroppo solo "l'inizio" poiché, per refrattarietà al cambiamento, negli Stati Uniti non scomparvero le discriminazioni. La conseguenza fu la creazione di luoghi di ritrovo, da singole strutture a intere città. San Francisco e le Fire Island, come è noto, divennero luoghi di incontro e aggregazione per la comunità gay. Quando l'AIDS giunse in America trovò terreno fertile per diffondersi soprattutto in questi luoghi dove la sessualità era vissuta con grande libertà e senza remore ³. Gli omosessuali apparvero fin da subito i

¹ Si vedano gli articoli dello scienziato, premio nobel per la medicina nel 2008, raccolti in L. Montagnier, *AIDS. L'uomo contro il virus*, Giunti, Firenze, 1994,

² «A una marea di dichiarazioni e articoli che affermano che l'AIDS minaccia tutti quanti, ne segue un'altra che sostiene invece che si tratta di una malattia che colpisce "loro" e non "noi"» - S. Sontag, *Malattia come metafora: Cancro e Aids*, Mondadori, Milano, 2002, p. 170

³ Ibidem, p. 115, 164

più colpiti dalla nuova malattia e, in quanto gruppo compatto composto da persone simili, riuscirono ad organizzarsi velocemente in gruppi di informazione e di sostegno.

La visibilità del fenomeno li eresse a simbolo, sia come vittime che come “categoria”, del nuovo male. Nacque però un problema, una diretta conseguenza. Passò in secondo piano la natura “anche” eterosessuale dell’epidemia e in special modo la questione femminile. Divenne in pratica più facile per gli uomini, specialmente se omosessuali, pubblicare libri o apparire in televisione per dare testimonianza della loro sieropositività (era quello che il pubblico si aspettava). I numeri erano dalla loro parte, soprattutto quando si faceva la conta dei morti. L’Europa non era poi da meno degli Stati Uniti, che per tanti versi emulava, visto che Guibert, ricordando la libertà sessuale di cui godevano in quegli anni, asserisce che gli omosessuali si contaminavano col virus «l’uno sul corpo dell’altro»⁴. Fu un periodo terribile sotto questo punto di vista, ma ciò non deve far dimenticare i casi in cui ad ammalarsi non erano persone gay.

I romanzi sull’AIDS scritti da persone eterosessuali non sono molti, specialmente quelli editi da uomini, le donne però sarebbero state completamente escluse se non avessero scritto: gli autori dei più famosi romanzi sull’AIDS erano di fatto maschi. Le testimonianze femminili diventano importantissime nel rappresentare la peste del ventesimo secolo da una prospettiva non omosessuale e maschile. Trovare e leggere questi libri è un passaggio imprescindibile per chi affronta una ricerca sull’AIDS nei romanzi, innanzitutto perché queste opere ampliano il panorama, cambiano il punto di vista, aprendo una nuova prospettiva sull’argomento, poi perché dimostrano che anche le donne con coraggio, nonostante tutto, riuscirono a farsi spazio e lottare per raccontare la propria esperienza. Gardini ne *La vita non vissuta* spende quasi un intero capitolo a ricordare che a combattere contro l’AIDS c’erano anche le donne⁵. La letteratura può aiutare a ridare il giusto merito alle autrici femminili. Nel 2012 il tema dell’AIDS è ritornato in *Il mio cuore sconosciuto*, un libro che ha riscontrato un ottimo apprezzamento da parte dei lettori: l’ha scritto Charlotte Valandrey. L’auspicio è che il presente aiuti a ridare valore al passato, e, per quanto riguarda l’AIDS, si presti attenzione non solo alla letteratura omosessuale, ma anche a quella delle donne.

⁴ Cfr. Guibert, *All’amico che non mi ha salvato la vita*, op. cit, p. 45

⁵ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit, p. 101

10.2 SIMONA FERRARESI: L'AIDS RACCONTATA DA UNA DONNA

Non è facile in Italia trovare romanzi sull'Aids scritti da donne sieropositive. Solitamente quando si pensa di aver trovato una scrittrice che ha parlato di questo tema si scopre che in realtà si tratta della descrizione della malattia altrui, di norma con forma documentaristica. Stranamente esistono diverse pubblicazioni di questo genere, con autrici femminili, in ambito cattolico. Utili a fini informativi, questi libri sono insoddisfacenti per chi cerchi di andare oltre l'approccio giornalistico, cercando romanzi dove l'AIDS venga raccontata dalla viva voce di chi ha voluto rendere testimonianza in prima persona della malattia.

In Italia ha avuto un buon riscontro di pubblico *Come il cielo* di Simona Ferraresi, trasposto in forma teatrale qualche anno più tardi a Milano ⁶. È a pieno titolo un romanzo sull'AIDS, ed è stato scritto da una donna sieropositiva con l'esplicita intenzione di raccontare la sua vita. Scrive l'autrice: «L'Hiv non è stato il “fine” in questo libro, ma un mezzo, uno strumento per approfondire la mia vita, per “allargarla”. Non si parla della malattia quindi ma del malato o meglio, della donna: io, ciò che sento, che desidero, le mie paure, i miei limiti, la mia voglia di vivere, nonostante tutto» ⁷. Sieropositiva dal 1987, Ferraresi raccoglie e pubblica gli scritti di quattro mesi del 1993, l'anno in cui è entrata in AIDS conclamata. Anche lei come Guibert scopre che carta e penna sono «farmaci-salvavita», e che scrivere, per raccontare cosa stava vivendo, le dà uno scopo per cui lottare e sopravvivere ⁸.

Questo libro, dal punto di vista stilistico, ha affinità con quelli dell'autore francese, tutto ci viene presentato dal punto di vista personale, compresi i pensieri più reconditi, e le osservazioni concrete si ramificano in considerazioni su quanto viene esperito. L'autobiografismo viene usato come strumento per aprire la sfera individuale al lettore. In un gioco di specchi quello che apparentemente sembra riguardare solo il singolo viene condiviso diventando di importanza collettiva. Può essere considerato un diario, sono pensieri collegati agli eventi vissuti quelli raccolti dalla Ferraresi, ma il *continuum* temporale non è scandito dalle date: ciò che viene scritto ha valore di per sé indipendentemente da qualsivoglia data o giorno.

È un libro essenziale per completare il quadro offerto dagli autori precedenti, svela quegli aspetti dell'animo umano che tante volte restano sospesi, non detti. Gioia e paura, vi trovano posto così come la rabbia, un sentimento che, nell'ottica di una letteratura di testimonianza, viene solitamente

⁶ La *piece* teatrale andò in scena al teatro Porta Romana assieme ad altre opere edita dalla casa editrice Sensibili alle foglie (si veda: R.C., *Sabato Renato Curcio affitta un teatro*, Corriere della sera, giovedì 26 gennaio 1995, p. 38)

⁷ S. Ferraresi, *Come il cielo*, Sensibili alle foglie, Roma, 1993

⁸ Ivi

accantonato. Pattacini se la prende con la società, Shapiro con l'ineluttabilità del male, ma mai altrove l'ira serve a definire lo stato d'animo di un malato verso ciò che gli stava succedendo. Il titolo del libro è una metafora per descrivere la coerenza della scrittura di Ferraresi con i suoi diversi stati d'animo: «Si lo so che sono in perenne contraddizione in quello che scrivo, una volta dico che questo mondo fa schifo, altre volte che lo amo tutto. Mi arrabbio con i mezzi d'informazione, con i medici, con la religione, con la gente, ma poi affermo che bisogna essere tolleranti. Sono come il cielo: oggi è sereno e splende il sole, scalda i muri, dà calore, sicurezza; domani è nuvoloso, carico di pioggia, di lacrime, di fulmini, il vento spazzerebbe via tutto»⁹.

È un libro aderente al vero in tutto e per tutto, ci proietta dentro la realtà di un malato di AIDS senza filtri o retorica. La rabbia, il rancore, da questo punto di vista sono pienamente giustificabili:

Se voi foste nelle nostre condizioni e la gente mantenesse nei vostri confronti almeno un metro di distanza solo per parlarvi, se scendessero dall'autobus quando voi salite, se si rifiutassero di curarvi una carie (alla faccia del giuramento di Ippocrate) e vi rispedissero a casa con tutto il vostro dolore, cosa fareste? Sì, certo, piangereste, maledireste la vostra condizione e tutto quel che vi pare, ma poi, sicuramente prenderebbe posto nella vostra testa, oltre alla disperazione, oltre al malessere, anche la rabbia e come un tarlo che rode iniziereste a pensare: "Hanno paura di me. Sono pericolosa. Posso far del male...E allora che sia così: vi impaurirò, sarò la peste, il boia, la morte, farò quello che voi avete già deciso che io sia" [...] sappiamo bene che se di AIDS morissero solo i neri del terzo mondo a nessuno verrebbe mai in mente di spendere soldi per salvarli. In Africa si muore ancora più di malaria che di immunodeficienza acquisita, si muore con la lebbra, con la diarrea, si muore di tutto. Se questa malattia avesse colpito solo loro e quella parte di bianchi non-desiderabile come i tossicodipendenti, gli omosessuali, a chi sarebbe venuto in mente di fare qualcosa?¹⁰

Nel passo citato il rancore muove alla critica. Sontag ha dedicato una parte di *Malattia come metafora* alla tematica del corpo e anche Simona Ferraresi è sensibile a questo tema. I cambiamenti del fisico, causati dalla malattia, avevano fatto pensare a molti degli autori citati al dolore provato dai reclusi dei campi di concentramento, il disfacimento era il manifestarsi concreto dell'AIDS; nessuno però si sofferma ad approfondire l'avvenimento: un passaggio forse troppo doloroso. Ferraresi, coraggiosamente, lo fa riflettendo anche sulla differenza dell'avvenimento per un uomo e per una donna:

⁹ Ibidem, p. 49

¹⁰ Ibidem, p. 32 – Sullo stesso tema torna qualche pagina dopo: «Noi siamo gli unici ammalati gravi ai quali si sbatta in faccia, senza mezzi termini, la realtà. I medici non lo fanno perché ci considerino psicologicamente forti, ma per salvaguardare gli altri, i sani, quelli che stanno dalla loro parte. Sì, perché per loro la cosa più importante che dobbiamo ficcarci in testa è che siamo contagiosi, possiamo dare la morte con il nostro corpo», Ibidem, p. 40

Possibile non ci sia altro destino se non quello di vedere il proprio corpo di trentenne assumere a poco a poco la fisionomia di una ottantenne piena di acciacchi, di mali, di brutture, è possibile non uscire più da nessuna malattia che ci colpisce e accumularle tutte in un corpo che si consuma e non reagisce più a nulla? Quanto coraggio ci vuole a vivere questa malattia! [...] E così, cari capelli, avete deciso di andarvene tutti quanti. Perdere i capelli per una donna non è per niente piacevole. Gli uomini in questo sono più fortunati, anche pelati si dice che siano affascinanti, quando diventano brizzolati sono “interessanti” e via di questo passo. Per una donna no. Io rimarrò calva. Sì, lo so che è meglio perdere i capelli che i polmoni, ma anche ciò non mi consola. E poi mi scocciano tutti quanti mi incontrano per la strada e per prima cosa notano la mia testa: Oooohhh...ma cosa hai fatto? Io non posso spiegare a tutti che ho l’AIDS per ovvi motivi, a volte balbetto perché mi trovo impreparata ¹¹

Simona Ferraresi ci svela, cosa per noi davvero significativa, che le donne malate di AIDS devono affrontare un disagio che, in qualche modo, è risparmiato agli uomini. Una letteratura sull’AIDS al femminile è utile anche per questo, a testimoniare queste differenze per nulla scontate. Sempre prendendo spunto dalle idee espresse da Sontag si nota un’altra congruenza tra le due autrici, il tema è quello del rispetto, della considerazione del malato come essere umano e non come una “cosa” da allontanare o da compatire. «Io non sono una poverina e non sono neanche, per definizione, un’ammalata di AIDS, sono prima di tutto Simona, un essere umano, una donna...Non sono un virus, una sigla», asserisce la scrittrice ¹².

In linea col pensiero di Gardini di non considerare il malato come un’anomalia, si dimostra invece in contrasto con l’idea di Guibert secondo cui la scrittura serve a rompere la fredda razionalità del mondo medico. Ferraresi predilige il modo «brutale, freddo e schietto» di parlare della malattia dei medici alle «svenevolezze» di chi cerca di darle conforto: «Le persone non si devono sentire in dovere di darmi conforto e nemmeno di parlarci solo di cose belle perché, poverina, “ha già tanti guai lei...”». Voglio essere rispettata, né conforto né discriminazione, solo rispetto. Non voglio compassione» ¹³. Il pregiudizio, che gli scrittori omosessuali sentono su di loro in base a preconcetti sessuali, viene sostituito in *Come il cielo* dal pregiudizio verso la malattia stessa. Il problema non è l’attribuzione di una colpa dovuta agli stereotipi sociali, è l’idea che si ha dell’AIDS come “mostruosità”. Fortunatamente l’autrice ci confida che durante le lunghe attese in sala d’aspetto, prima dei controlli di routine, ha conosciuto una ragazza (Maria Grazia) anch’essa sieropositiva e le due sono diventate

¹¹ Ibidem, p. 34

¹² Ivi

¹³ Ibidem, p. 46

amiche. In questo modo ha trovato qualcuno con cui parlare liberamente: lottare contro la malattia vuol dire anche lottare contro la solitudine.

La solitudine è un altro *leitmotiv* dei romanzi sull'AIDS, in questo caso il romanzo in esame ci descrive benissimo la situazione nei luoghi di incontro dei malati. «Purtroppo, la cosa più triste riguardo alla discriminazione nei nostri confronti è che anche tra di noi non c'è unione», ci spiega la scrittrice. Segue uno spaccato di questi raggruppamenti:

I tossici da una parte, in gruppo, gli omosessuali da un'altra e gli eterosessuali (non tossici) sparsi, da soli. Le persone che fanno o hanno fatto uso di eroina chiacchierano tra loro perché magari si sono conosciuti anche fuori dell'ospedale e l'eroina è sempre l'argomento più gettonato. Spesso non cercano assolutamente contatti con gli omosessuali ("tossico sì ma finocchio no!"), temono un ulteriore stigma. E gli omosessuali si sentono spesso di discriminare i tossici perché loro hanno preso il virus con un rapporto sessuale che difendono a spada tratta (giustamente) e non auto-lesionandosi con l'eroina. Per finire il quadro ci sono i cosiddetti "eterosessuali", infettati dal partner (sono quasi sempre donne) o in altro modo: questi fanno fatica ad allacciare rapporti con chiunque come se appartenessero ad una categoria extra, sono quelli che "non se lo sono voluto". L'AIDS è la prima causa di mortalità nella nostra città per la fascia d'età che va dai trenta ai quarant'anni eppure non ci uniamo¹⁴

Ancora una volta Simona Ferraresi ci descrive particolari trascurati dagli altri autori. Come abbiamo visto ci fornisce tante informazioni anche se lo stile è informale, anzi questa caratteristica potenzia la possibilità di dire schiettamente come andavano le cose in Italia in quegli anni. Occorre ora analizzare i punti di incontro con gli autori visti precedentemente, scovare affinità e divergenze dove gli argomenti sono comuni. Senza soffermarci a lungo sulla questione, bisogna anzitutto annotare che anche Ferraresi affronta il tema delle frontiere bloccate per i sieropositivi: il blocco valeva per quindici paesi del mondo e alcuni di questi imponevano a chi si fermava per lungo tempo una visita medica¹⁵. Tornano poi i temi consueti di questo tipo di letteratura: pregiudizio, Azt (e cure in generale), cambio del valore del tempo e della vita dopo la scoperta della malattia.

¹⁴ Ibidem, pp. 52-53

¹⁵ Ibidem, p. 51 - «Noi sieropositivi non possiamo andare in quindici paesi del mondo, soprattutto negli Stati Uniti. Accidenti, adesso che possono entrare anche i comunisti...siamo più discriminati, più pericolosi di loro! Questa storia mi fa inviperire, chiamo subito il Consolato statunitense a Firenze e mi informo sulla situazione che praticamente è in questi termini: per il turismo si può entrare anche con la peste bubbonica ma per rimanere (cioè per immigrare) no, perché per ottenere il permesso devi sottostare alla visita medica. Non capisco bene quale differenza ci sia tra le due situazioni: è come dire che un turista non ha rapporti sessuali o che per turismo uno lascia a casa l'Hiv ma lo porta con sé, assieme a tutti gli effetti personali, nel caso decidesse di emigrare».

Il pregiudizio, come è facilmente arguibile, non è più quello avvertito dagli scrittori omosessuali, si amplia all'AIDS in generale. Il discorso del Cardinale Biffi, secondo cui «la causa dell'AIDS sta nell'aver disubbidito ai comandamenti di Dio», non viene interpretato come un atto d'accusa verso una precisa categoria sociale, ma come qualcosa che riguarda tutti i malati. Rispondendo per le rime, Ferraresi dice: «Sì, siamo dei disubbidienti e non ce ne vergogniamo neanche. Di fronte alla morte assicurata disubbidire significa voler vivere e a noi, anche adesso, piace di più del conformarci alle regole»¹⁶. Anche quest'aspetto è nuovo, per così dire, di solito i discorsi dei prelati venivano intesi come un attacco verso gli omosessuali, o così sono stati interpretati da quest'ultimi. Ferraresi ne fa un discorso che include tutti e porta così l'AIDS fuori dai confini in cui tendenzialmente la si reclude.

L'altro aspetto, importantissimo sotto diversi punti di vista, è quello che riguarda le cure. Tutti gli scrittori visti fin ora parlano con parole al vetriolo dell'argomento. Non solo loro, in quanto, come abbiamo più volte accennato, il recente film *Dallas buyers club* analizza nello specifico questo aspetto della malattia. È, a conti fatti, un argomento cruciale. Le prime parole che troviamo nel romanzo non lasciano adito a dubbi: «L'Azt non è servito a niente». Il medicinale viene usato come pretesto per esprimere i veri pensieri sulle cure

Ci siamo: tangenti anche riguardo l'AIDS. Non avevamo nessun dubbio noi che le cose fossero in questi termini. Non avevamo alcun dubbio di tutto ciò anche prima che la magistratura si muovesse in questa direzione [...] E ci chiediamo l'un l'altro: "Ci guadagnano di più a tenerci ammalati o ci guadagnerebbero di più scoprendo un farmaco anti-Hiv?". *Cui prodest?* Io non ce l'ho con la medicina, con la chimica in sé, ma con l'uso che se ne fa, con la speculazione sulle nostre vite. Non ce l'ho nemmeno con i medici o gli infermieri del centro dove vado, presi singolarmente e dal punto di vista umano sono persone squisite, affettuose, comprensive. Però mi chiedo se non fossero più saggi i cinesi: pagavano i medici fin tanto che rimanevano sani, quando si ammalavano smettevano di pagarli. Siamo l'affare del Duemila, o il business come si dice in giro. Siamo come i neri nelle piantagioni di cotone, siamo carne da macellare per far guadagnare qualcuno sulla nostra pelle¹⁷

È una voce collettiva, non più solo quella di un singolo. Ferraresi dimostra che c'è affinità tra quello che succedeva in Italia e in America, la critica fatta al sistema sanitario statunitense nel film *Dallas buyers club* può essere, per tanta parte, una critica valida anche nel nostro paese. Si lucrava sui malati: un fatto terribile; la scrittrice arriva ad immaginarsi cosa poteva succedere se i malati avessero smesso di prendere l'Azt e il Ddi (farmaco equivalente), quale duro colpo sarebbe stato per chi faceva affari

¹⁶ Ibidem, p. 55

¹⁷ Ibidem, p. 56

sui malati. Non c'è crudeltà verso chi sta male in questo pensiero, specifica l'autrice, in quanto «per noi non cambierebbe più di tanto. Nessuno di questi farmaci è miracoloso, sono tutti paraventati, non esiste nessuna cura veramente sicura e tantomeno definitiva»¹⁸. Non si può tacere la descrizione che la scrittrice dà degli effetti dell'Azt dopo il primo periodo di prova, anche quest'aspetto aiuta a capire cosa dovevano sopportare i malati.

Eccolo il giorno fatidico: sarà servito a qualcosa questo Azt che ho preso per tre mesi senza mai dimenticarmene, spaccando i minuti per ingerirlo in perfetto orario, sopportando la sua tossicità, gli effetti collaterali del primo mese: mal di testa, crampi allo stomaco, eruzioni cutanee, una spassatezza enorme?¹⁹

L'annuncio della sieropositività cambia la vita, anche questo è un tema onnipresente nella letteratura sull'AIDS. Simona Ferraresi non tralascia di raccontare l'ansia causata dall'attesa dei risultati degli esami di *routine*, la paura della prossima morte, i cambiamenti del proprio corpo. Convivere con il virus dell'Hiv non è semplice. La domanda ricorrente nei romanzi degli anni Novanta è: «quanto mi rimane da vivere?». Generalmente questo porta a un cambio di prospettiva nei confronti della vita, accade anche a Ferraresi. Accanto al piacere della scrittura («Per fortuna c'è il foglio, per fortuna c'è la biro!»), la scrittrice si riappropria del proprio tempo: «reagii con grande forza decidendo che più di qualsiasi altra persona io avrei dato, da quel momento, un senso alla mia vita, alla quotidianità, ai miei progetti»²⁰.

10.3 OLTRE I CONFINI NAZIONALI

Guardare all'estero cercando romanzi sull'AIDS scritti dalle donne rinnova i problemi già incontrati in Italia. Libri ampiamente pubblicizzati come *Confessione* di Kanae Minato, in cui si sottolinea la presenza di tematiche legate all'AIDS, si rivelano enormemente deludenti. Poco o nulla vi è sulla malattia e sovente, come in questo caso, si travisa cosa essa veramente sia²¹. Banana Yoshimoto ha scritto un libro di grande successo, *Sly*, anch'esso presentato come un libro sull'AIDS. Lo è ma non in senso stretto, Kiyose scopre che il suo amico, ed ex fidanzato, Takashi è sieropositivo, con gli amici

¹⁸ Ibidem, p. 31

¹⁹ Ibidem, p. 28

²⁰ Ibidem, p. 15

²¹ Il riferimento all'AIDS nel romanzo di Kanae Minato è la minaccia fatta da un'insegnante di contaminare un alunno disubbidiente mescolando nel latte, che abitualmente beve, delle gocce di sangue di un uomo sieropositivo (il marito della stessa insegnante): come si può vedere, un'assurdità.

Hideo e Mimi decidono di esorcizzare la paura della morte intraprendendo un viaggio in Egitto e in Italia²². Dopo una breve entrata in scena della malattia, il romanzo diventa un racconto di viaggio ed è in tal senso che va inteso. Bisogna allontanarsi dai nomi più noti per trovare una vera letteratura sull'AIDS. Isabelle Muller, Valéria Piassa Polizzi e oggi Charlotte Valandrey sono tre donne altamente significative per la loro bravura e competenza nello scrivere sulla malattia.

Isabelle Muller fa in Francia quello che in Italia hanno fatto Shapiro e Gregorini. Non sieropositiva si innamora, e poi sposa, Xavier un ragazzo positivo al test dell'Hiv: il romanzo è la storia di quattro anni della loro convivenza, dal 1990 al 1994, e del lavoro nei centri di assistenza. La ragione che la spinge a scrivere è espressa all'inizio del libro: «Le testimonianze giocano un ruolo capitale nella lotta contro l'AIDS. Più ci sono parole da dire, più è possibile aiutare gli altri nella loro vita, che siano o no infettati dal virus». Come nel caso di Simona Ferraresi, la forza espressiva del libro è la presenza, accanto alle tematiche che riguardano l'AIDS in senso stretto, di pensieri, speranze, sogni, riflessioni ed esperienze di vita. Rilevante, come prima cosa, è l'esplicito rifiuto di spiegare come Xavier abbia contratto il virus in quanto:

Si ha un bel dire che L'AIDS può colpire tutti, se l'Hiv è appannaggio dei tossicomani e degli omosessuali, rimane lontano dalla popolazione eterosessuale. Se dicessi che è stato a causa di una trasfusione come Armand, probabilmente sarà giudicato «innocente» come se gli altri fossero colpevoli della loro contaminazione. Se vengono considerati a questo modo, si fa strada la nozione di punizione. Allora l'AIDS serve da pretesto per giudicare quelle che taluni considerano come deviazioni. Ma se Xavier non è stato né tossicomane né omosessuale ed è stato contaminato da relazioni eterosessuali allora l'Hiv si avvicina pericolosamente a tutti, uomini e donne. Una risposta che fa molta paura, poiché è possibile identificarsi, e poi interrogarsi sulle probabilità di venire contaminati, o sulla contaminazione dei ragazzi in età matura, che si credeva fosse al riparo²³

Come si vede anche all'estero le donne sono fautrici di un senso ampio dell'AIDS, come malattia che potenzialmente può riguardare tutti. È soprattutto grazie a loro che il tema entra in ambito eterosessuale svincolandosi dai preconcetti: sia Sontag che Ferraresi insistono su questo aspetto. Muller ci pone in una prospettiva nuova rispetto a Ferraresi, sposta il punto di vista del racconto dalla parte di chi convive con chi è malato. L'autrice si lamenta della totale mancanza di testimonianze scritte o film sui parenti delle vittime di AIDS: «nel mio caso, la scrittura si pone l'obiettivo di lasciare

²² Il libro è stato scritto nel 1996 in Giappone ed è interessante sapere dall'autrice che le conoscenze sull'AIDS in quel paese, in un periodo dove nel resto del "primo mondo" se ne parlava molto, erano assai scarse. - «Dell'AIDS avevo solo una conoscenza approssimativa, in pratica non ne sapevo niente», B. Yoshimoto, *Sly*, Feltrinelli, Milano, 1998, p.15

²³ I. Muller, *Un amore sierodifferente. Tra passione e paura, la storia vera di un legame che sfida il destino*, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 209-210

una traccia di ciò che ho vissuto e che, senza alcun dubbio, altri vivono. Scrivere perché mai si possa dimenticarci»²⁴. Questo non riguarda solo lei. Come attivista dell'*Action Traitements* entra in contatto con diverse realtà simili o meno alla sua. Veniamo così a sapere di situazioni di cui non si parla mai, per esempio di persone che si innamorano di un ammalato e decidono di ammalarsi a loro volta pur di condividere tutto col partner²⁵. Il tema della condivisione è forte anche nella descrizione della convivenza tra l'autrice e Xavier, i due vorrebbero poter condividere tutto ma non possono: il virus segna un limite tra loro.

Questo limite infrange uno dei sogni di Isabelle Muller, avere un bambino²⁶. Anche ne *L'intruso* di Shapiro si parla di figli, in quel caso di adozione, ma per la scrittrice francese essere madre ha un valore molto più profondo. Lei e Xavier potrebbero dare origine a una nuova vita, vita in cui si fonderebbe l'amore dell'uno e dell'altro. Il virus però non lo permette: quanto questo sia percepito come ingiusto lo si può ben immaginare. Inoltre Xavier ha paura di lasciare orfano suo figlio e la scrittrice ci racconta che in Francia i sieropositivi, anche volendolo, non potevano adottare figli²⁷. Una madre sieropositiva nel romanzo c'è e la testimonianza raccolta dall'autrice è troppo scioccante per non riportarla, almeno in parte.

Ho saputo che ero sieropositiva nel 1988. Ero incinta di Brian – mi ha raccontato Judy. – Durante la gravidanza mi hanno fatto un test senza avvertirmi e in seguito il medico mi ha detto che dovevo abortire. Ho detto di no. Armand e io volevamo quel bambino. – Al telefono del Servizio Informazioni Aids, ho sentito donne raccontare che il loro medico le aveva obbligate ad abortire. Non sapevano di poter scegliere, che potevano rifiutarsi. – Quando l'ho saputo era troppo tardi, amavo già il bambino che aspettavo. Sapevo che rischiavamo di essere tre sieropositivi in casa. Ma Brian non è stato contaminato. Per me è stato un miracolo quando l'ho saputo. Mi ha aiutato a sopportare meglio la mia sieropositività²⁸

²⁴ Ibidem, p. 78 – Poi aggiunge: «Spererei che, come accade per gli ammalati, i familiari costituiscano un insieme di testimonianze, che tra cinquanta, cento o cinquecento anni, possa essere il riflesso di ciò che abbiamo vissuto nel corso degli «anni AIDS». È possibile che questi scritti ci aiutino a mantenere in vita coloro che sono morti».

²⁵ In una testimonianza di una conoscente: «Quando sono stata contaminata, avevo appena vent'anni, e la cosa mi sembrava romantica, era il simbolo dell'amore assoluto, ciò che si sogna quando si è molto giovani. Tutti mi hanno giudicata, molti amici si sono allontanati da me, e non hanno capito. Io volevo essere accettata proprio come accettavo il mio compagno, ma la differenza era eclatante: lui era vittima, io colpevole della mia contaminazione», Ibidem, pp. 44-45

²⁶ «Il risultato, per me giovane donna di quasi trent'anni, pienamente soddisfatta della vita, che consente alle proprie pulsioni creative di esprimersi liberamente è, ovviamente, il desiderio di un figlio. L'inizio dei problemi!», Ibidem, p. 127

²⁷ Ibidem, p. 128

²⁸ Ibidem, p. 162

Judy resterà vedova poco tempo dopo, l'autrice ha il timore che le capiti la stessa sorte. La morte a causa della malattia era un fenomeno quotidiano in quegli anni. Chi era "sano" doveva trovare la forza e la speranza per non abbattersi: l'amore era spesso la sola arma efficace. Come in *La vita non vissuta* di Gardini, in cui il protagonista cambia comportamento nel tempo, Isabelle Muller abbandona le insicurezze e le paure iniziali. Nelle prime pagine era ben presente la paura di essere contagiata, così come il conto degli anni che avrebbe avuto alla morte di Xavier, poi tutto questo sparisce. I due si sposano e continuano la loro vita, non senza controllare assiduamente i notiziari in attesa di una cura contro l'AIDS, cura tanto decantata e mai trovata (neppur oggi) ²⁹.

C'è una parte del libro che è un *unicum* all'interno della letteratura che parla di AIDS: l'immagine che si aveva in quegli anni del futuro. Muller sogna gli «anni-no-aids», l'età in cui la malattia non sarà più causa di morte. Oggi siamo in quel periodo, all'AIDS si sopravvive, eppure l'immagine che se ne fa la scrittrice risulta illusoria. L'occasione per la riflessione è offerta da una nevicata:

Non posso impedirmi di notare una similitudine con l'AIDS. Vivo in un paese e in un'epoca dove l'AIDS è diventato una sorta di neve eterna. Mi sono dimenticata di come erano gli anni senza AIDS. Vivo gli anni-AIDS da così tanto tempo, troppo tempo, che ho adattato il mio passo a quello di questa epoca, dell'epidemia. Confesso che, a volte, non intravedo più la possibilità che la neve si sciolga. Quando perdo la speranza, per la morte di un amico o perché il T4 di Xavier diminuisce, immagino che l'inverno durerà sempre. Anche se nevicata, credo che un giorno dovremo imparare a vivere senza l'AIDS e adattarci a un'epoca sconosciuta: quella degli anni nuovi senza AIDS. Non sarà certo un ritorno agli anni «no-AIDS», d'una volta, no certo, siamo troppo segnati e feriti; saranno anni completamente nuovi ³⁰

Gli «anni completamente nuovi», che si immagina l'autrice sono anni in cui ci si ricorda dei drammatici eventi causati dall'AIDS: gioia di vivere sì, ma anche ricordo. Questa aspettativa è stata tradita se si considera il silenzio calato sul problema negli ultimi dieci anni. Muller qualche pagina

²⁹ È un argomento che torna continuamente nel romanzo. Xavier e Isabelle controllano sempre notiziari, giornali, riviste mediche e seguono le conferenze europee sull'AIDS (in quegli anni svoltesi a Berlino nel 1993, a Milano nel 1994 e a Yokohama nell'agosto dello stesso anno). «Quanto alle conferenze mondiali ho smesso di credere ai miracoli. I ricercatori non aspettano questi momenti per annunciare le scoperte e non si profila niente di nuovo all'orizzonte quanto a nuove cure. Al contrario, rimane ancora da fare un grosso lavoro sulla prevenzione», ci racconta la scrittrice. La delusione per la situazione di stallo è tale che l'autrice cede in più occasioni al risentimento e alla rabbia, esattamente come accadeva a Simona Ferraresi: «Com'è diverso il nostro modo di rapportarci al tempo. Per taluni ricercatori scoprire una cura tra dieci anni sarebbe un successo. Per le persone contaminate, dieci anni significano la morte. Dieci anni. Ho voglia di prenderli a schiaffi», *ibidem*, p. 184

³⁰ *ibidem*, p. 135

dopo immagina dei bambini del futuro accompagnati dagli insegnanti in gita in un museo adibito al racconto degli «anni-AIDS», l'epoca dei loro nonni:

Quale idea ne avranno? Ne parleranno come noi parliamo della peste, senza avere la minima idea della realtà, accontentandoci di fare riferimento ai libri, ai disegni, alle testimonianze? Racconteremo gli anni-AIDS come mia nonna racconta l'esodo, instancabilmente, come un racconto eroico, un racconto di guerra? I nostri figli ci chiederanno con insistenza di raccontare l'AIDS? Ci chiederanno come sono stati gli anni prima? Quanti sono morti? Perché alcuni sono morti e altri no? Se Dio aveva una qualche responsabilità? Parleremo delle battaglie, delle speranze deluse, della nostra linea Maginot distrutta, delle cose in cui si credeva, della vittoria o della disfatta? O canteremo il *Te Deum*, provati dalla tristezza, spossati da anni di lotta, vedovi, orfani, annientati dalla morte dei nostri cari? ³¹

Come Forti, Gardini e Guibert, anche per Isabelle Muller l'AIDS si congiunge mentalmente alla guerra e all'olocausto (quel «Dio aveva una qualche responsabilità?» è inequivocabile come domanda). Sembra giusto dirlo, anche se oggi una tal precisazione può risultare strana, ma un museo sull'AIDS non esiste: una volta scoperto, a fine anni Novanta, il farmaco che inibisce il virus la malattia non è più stata recepita come una minaccia per il mondo occidentale. Con grande superficialità si è accantonato il problema fino a quella quasi totale indifferenza che possiamo constatare ai giorni nostri.

Un'altra grande scrittrice, a nostro parere sottovalutata, è Valéria Piassa Polizzi. Il suo romanzo *Dopo quel viaggio* è il racconto dell'esperienza della sieropositività per una ragazza adolescente. La giovane età dell'autrice, pubblica il libro poco più che ventenne, ha fatto sì che il romanzo sia stato classificato come letteratura per *teenager*. Vista la profondità con cui viene trattato il tema dell'AIDS questa è un'opera adatta ad un pubblico ben più vasto. Il racconto si estende dal 1986, quando ancora quindicenne l'autrice scopre di essere sieropositiva, al 1996; in questi anni si trasferisce dal Brasile agli Stati Uniti per poi tornare al paese natio. Il libro raccoglie ciò che ella scrisse in quegli anni, con *excursus* sul passato e descrizioni del presente. La caratteristica principale è la presentazione dell'AIDS in chiave esclusivamente eterosessuale: Valéria Piassa Polizzi ha contratto il virus attraverso un rapporto sessuale con un ragazzo che amava; per assurdo questa situazione le complica notevolmente la vita perché i più stentano a crederle: «anche se c'erano casi di donne contagiate, continuava a essere la “malattia dei gay”» ³². Nonostante fossimo nel pieno degli anni Novanta,

³¹ Ibidem, p. 158

³² V. Piassa Polizzi, *Dopo quel viaggio*, Fabbri Editori, Milano, 1999, p. 35

ancora si stentava a credere che la malattia potesse uscire dalle così dette “categorie a rischio”. I medici sono increduli, la scrittrice ci dice poi: «i medici continuavano a ripetermi che non dovevo dirlo a nessuno. “Ci sono forti pregiudizi” spiegavano»³³.

Impaurita e con un gran senso di solitudine, Valéria si allontana dagli amici, assistere a scuola ad una lezione per la prevenzione all’Hiv non le giova: i compagni fanno battute sconce e ridono («Risi perché cercai di immaginarmi la faccia della mia amica, che stava guardando verso di me e rideva, se fosse venuta a sapere che quel virus io ce l’avevo per davvero»)³⁴. La scrittrice ci racconta che nascose la propria malattia per anni, solo la famiglia ne era al corrente. Non sapendo quanto tempo le mancava prima di entrare in AIDS conclamata decide di non iscriversi all’università (la paura era quella di morire prima di aver potuto conseguire il titolo) ma di andare negli Stati Uniti a imparare l’inglese. Anche in questo caso deve celare il suo stato: «il governo non vuole che queste persone (i sieropositivi) entrino nel paese. Hanno paura che molti comincino a venire e sovraccarichino i nostri servizi sanitari»³⁵.

A cambiare la vita di Valéria, mostrandole che si può vivere anche con l’Hiv, sono un incontro e un avvenimento. Amanda, una donna sieropositiva, le confida il suo stato, la depressione iniziale e la rinascita iniziando a fare conferenze sulla donna e l’AIDS ed aiutando gli altri malati; poco dopo inizia a circolare la notizia che Magic Johnson, il grande cestista sieropositivo, ha ricominciato a giocare tornando in squadra. Per un’adolescente modelli come questi diventano di somma importanza. La scrittrice, che si sente un’anomalia all’interno della società inizia a ragionare in termini nuovi: «questo può essere il lato bello dell’AIDS, pensai, farmi uscire dalla normalità e farmi vedere le cose attraverso un prisma, un cristallo diverso»³⁶.

Andai a un gruppo di sostegno specifico per le donne. Mi ricordo che, per la prima volta, conobbi di persona altra gente con l’AIDS. E, con mia grande sorpresa, erano tutti normali. Che cosa ridicola! È chiaro che erano normali, come del resto ero normale anch’io [...] In un’altra occasione incontrai un tipo che era già molto malato. Aveva il sarcoma di Kaposi diffuso su tutto il corpo e difficoltà a camminare e alla vista. Stava parlando con un avvocato, perché aveva avuto problemi sul lavoro. Non riuscivo a capirlo. Uno che stava quasi morendo e che ancora lottava. Perché? Forse perché sa che dietro di lui c’è un sacco di gente. Anche se muore lui, ce ne saranno altri. E se nessuno comincia a lottare per i propri diritti, questa situazione non cambierà mai³⁷

³³ Ibidem, p. 47

³⁴ Ibidem, p. 54

³⁵ Ibidem, p. 113

³⁶ Ibidem, p.220

³⁷ Ibidem, p. 236

Nasce in Valéria l'idea di raccogliere i suoi scritti e continuare a scrivere, la sua testimonianza poteva aiutare qualcuno a non sentirsi solo, a sconfiggere il senso di solitudine. Cambia vita, svela ai suoi amici di essere sieropositiva e non nasconde più il suo stato, si iscrive ad un'accademia di teatro e si innamora. La sua è una storia di un ritorno alla normalità, di lotta contro le paure. Non abbiamo in questo caso la mole di informazioni storiche che troviamo negli altri romanzi, ma il limpido racconto dell'esperienza personale, soprattutto delle emozioni provate da una ragazza malata. Proprio per questo *Dopo quel viaggio* è una lettura imprescindibile per chi voglia studiare come veniva percepita l'AIDS da chi ne era affetto.

Un posto particolare all'interno della letteratura che tratta il tema dell'AIDS è riservato a Charlotte Valandrey. Da noi è nota per il ruolo di Myriam nella serie televisiva del *Commissario Cordier*, ed è un'attrice di un certo rilievo in Francia. Non è l'unico personaggio appartenente al mondo dello spettacolo a scrivere di AIDS, anche Elton John l'ha fatto con *L'amore è la cura*, edito nel 2012. Nel caso del cantante inglese si tratta di una raccolta di racconti sugli amici morti a causa della malattia mentre invece Valandrey è ella stessa ad essere sieropositiva. La posizione dell'attrice Francese è peculiare perché ha pubblicato un libro, *Il mio cuore sconosciuto*, in cui parla dei farmaci assunti per bloccare il virus dell'Hiv e il loro dannoso effetto sul suo fisico. Il romanzo, pubblicato nel 2011, racconta che i farmaci le hanno danneggiato il sistema cardiocircolatorio costringendola ad un trapianto di cuore. Il libro parla della ricerca dell'identità della donatrice che le ha permesso di avere un cuore nuovo: per ringraziare i familiari e per la sensazione di un legame particolare con la donatrice. Quel che conta ai fini della nostra ricerca è il ruolo di Valandrey nel descrivere cosa succede a chi sopravvive all'AIDS grazie ai farmaci, è l'unica ad averlo fatto fino ad oggi.

La scoperta della sieropositività, nel 1987, cambia la sua vita e in linea con gli altri scrittori ritroviamo il cambio della percezione del tempo, il suo amore per Steven non può più essere «per la vita», ogni gioia è proiettata nel presente, unico rifugio possibile: «la salute non mi ha mai permesso di proiettarci troppo avanti nel tempo», ci confida ³⁸. Valandrey, come Judy in *Un amore sierodifferente*, ha avuto una figlia, Tara, che è nata sieronegativa (dimostrando l'insensatezza dell'invito all'aborto descrittoci da Isabelle Muller). L'amore materno pervade ogni pagina del romanzo, a Tara pensa l'autrice ogni volta che ha una ricaduta, la paura è quella di non riuscirle a dire quanto la ama prima di morire. Sono paure enormi e ben giustificabili, solitamente le si proietta nel passato, oggi ci sono i farmaci si pensa, eppure la scrittrice francese ci rammenta che se restasse

³⁸ C. Valandrey, *Il mio cuore sconosciuto*, Longanesi, Milano, 2011, p. 60

senza farmaci il problema tornerebbe. La vita di un sieropositivo può inaspettatamente tornare in bilico anche al giorno d'oggi. A questo pensiero se ne aggiunge un altro altrettanto inaspettato:

Grazie, cara Claire, di aver nominato quel traditore, quella merda dell'AIDS. Rendiamo omaggio ai morti ai quali il virus aveva annientato ogni difesa, a tutti coloro di cui abbiamo dovuto tacere la malattia. Io non mi vergogno, anzi, sono abbastanza fiera della mia lotta. Come migliaia d'altri, ho solo fatto l'amore, ditelo. Il primo infarto mi ha steso a trentaquattro anni. Si sa in giro che la terapia per inibire l'Hiv è molto dannosa per il cuore? Allora informiamo i giovani che fanno l'amore senza preservativo credendo forse che l'AIDS sia passato di moda e che tanto, se va male, ormai ci sono le pastiglie ³⁹

I toni sono accesi, com'è giusto per chi, oltre a dare testimonianza della propria sieropositività, vuole anche lottare perché si sappia di più sugli effetti delle cure. Il cuore della scrittrice ha ceduto a seguito di anni di terapia, neppure il fisico è stato risparmiato: «volevo liberarmi di quello che stava diventando un peso. Mettere a tacere le dicerie, le osservazioni sulla mia forma fisica, la magrezza, le guance da criceto, la pancia da ranocchietto e gli occhi infossati. Qualcuno avrà pensato che soffrissi di un'infezione dovuta all'AIDS, mentre a trasformare il mio corpo erano solo gli effetti collaterali della triterapia» ⁴⁰. Valandrey è stata tra le prime ad avere accesso ai nuovi farmaci, non si perita di dire che era «pronta a provare qualsiasi cosa» pur di sopravvivere «come tutti i sieropositivi dell'epoca» ⁴¹. È una parte della storia dell'AIDS raccontata anche da altri scrittori, solo che in questo caso a parlare è una sopravvissuta; la scrittrice francese ci mostra i disagi di chi combatte il virus quotidianamente, ancor oggi. Anche Valandrey torna più volte sul valore della testimonianza, il suo pensiero è rivolto a chi tutt'oggi deve tenere nascosta la malattia.

Parlando di libri che hanno come tema le Donne e l'AIDS si può aggiungere anche *Pillole blu* di Frederik Peeters, edito nel 2001. L'autore in questo caso è un uomo, un fumettista di nazionalità svizzera, ciò nonostante il suo *Graphic Novel* ha come soggetto la moglie Cati che è sieropositiva. Analogamente a quanto accade per Isabelle Muller, Peeters racconta l'incontro con Cati e la storia del loro amore. Il racconto si sviluppa concatenando diversi momenti della loro vita quotidiana nell'arco temporale di un decennio. A fare da collante tra le diverse scene è l'idea che l'amore può sconfiggere la paura del virus, quindi che è possibile una convivenza normale tra una persona malata e una che non lo è. Ovviamente la storia mostra il superamento di grandi difficoltà, Cati ad esempio

³⁹ Ibidem, p. 13

⁴⁰ Ibidem, p. 26

⁴¹ Ibidem, p. 35

ha avuto un figlio con un partner precedente ed è nato sieropositivo. Peeters riesce a scansare i pregiudizi che aveva all'inizio, ad abituarsi (informandosi) all'assunzione periodica di farmaci a cui Cati e suo figlio devono assoggettarsi, superare la paura di essere contagiato; specularmente Cati riesce a trovare il coraggio di parlare della propria malattia, a superare la paura di confidarsi con qualcuno, recupera con Peeters il senso di una normalità che sembrava perduta.

NICOLA GARDINI

11

11.1 TORNARE A PARLARE DI AIDS

Un netto calo di interesse riguardo all'AIDS si registra con l'avvento degli anni zero. In Italia non vengono più pubblicati romanzi incentrati su questo tema, qualche sporadico accenno torna nella *piece* teatrale *L'origine del male* (2006) di Christian Biasco, ma si tratta di un'opera che parla del virus dell'Hiv, non della malattia. Contrariamente alle aspettative, nel 2015 Nicola Gardini pubblica un romanzo sull'AIDS: *La vita non vissuta*. Dopo quindici anni di silenzio si torna a scrivere della "Peste del ventesimo secolo". Anche la settima arte si riappropria di questo tema, nelle sale vengono proiettati *The normal heart* e *Dallas buyers club*. È facile immaginare l'importanza di queste fonti per chi cerca di studiare l'AIDS attraverso la letteratura e i film. Ci viene data la possibilità di confrontare ciò che sul tema è stato prodotto in passato con le opere del presente, investigare sulle differenze contenutistiche e formali. Per quel che riguarda la letteratura, di cui ci occuperemo in questo capitolo, il romanzo di Gardini ci permette di valutare se gli auspici di Ferroni e dei Wu Ming per la letteratura del nuovo millennio, analizzati nell'introduzione, siano stati confermati o disattesi.

Una breve descrizione della trama ci permetterà di contestualizzare quanto diremo in seguito. Il romanzo è una storia d'amore in chiave omosessuale: Valerio, il protagonista, si innamora di Paolo e i due decidono di vivere assieme, dopo qualche anno di convivenza scoprono di essere sieropositivi. Gardini descrive come cambia la vita di Valerio, i suoi pensieri e le sue azioni, da quando scopre di essere malato. È importante fornire tre dati: il romanzo è scritto in prima persona, la voce narrante è quella di Valerio, vengono continuamente presentate al lettore informazioni sull'AIDS e il protagonista cambia il proprio carattere e le proprie idee con il proseguire della vicenda narrata. *La vita non vissuta* è sotto questo punto di vista un romanzo di formazione. L'autore ci mostra i preconcetti che il protagonista aveva nei confronti dell'AIDS prima di ammalarsi per poi smentirli, dimostrandone l'infondatezza, attraverso le successive esperienze di Valerio.

Prima di approfondire questi temi bisogna aggiungere che *La vita non vissuta* è ambientato nel presente, l'AIDS non viene intesa come un fenomeno del passato. È indice della visione che l'autore

vuole darci della malattia, non è in questi termini qualcosa di lontano ma un fenomeno che può riguardare anche l'attualità. Gli anni Novanta non vengono dimenticati. Per rappresentarli Gardini inserisce nel racconto un personaggio, Antonio, che in quel periodo storico si è ammalato: attraverso la sua voce ci viene narrato il passato. Ultima questione da affrontare prima di accingerci ad entrare nello specifico dei temi fin qui abbozzati è il realismo. A differenza dei romanzi degli anni Novanta *La vita non vissuta* non si basa su una storia vera, Gardini ha scelto di scrivere sull'AIDS per dimostrare la validità e l'importanza di questo tema. In un'intervista egli dichiara:

Da anni, come scrittore, ragiono sulle definizioni della malattia, sul rapporto tra malattia e salute, tra malattia e linguaggio, tra malattia e soggettività. Chi è il malato? Un personaggio da romanzo; uno che passa di avventura in avventura, che esce dalla società dei sani e cerca di trovarvi una sistemazione; uno che esce dal proprio passato e si vede costretto a riscrivere la propria storia [...] L'AIDS è l'archetipo di tutte le malattie, è la zona in cui più evidentemente e più paradigmaticamente si gioca la scommessa di essere vivi, e di volerlo essere. Dunque, come tutte le sfortune, può trasformarsi in una grande occasione, in una prova di volontà, in un'affermazione di vita. Questa storia, *La vita non vissuta*, arriva dopo anni di riflessione, in cui ho scritto molte altre cose, e sostituisce un primo grande abbozzo di racconto, in cui malato era il dottore protagonista. È una storia fatta di molte storie, in cui ricordi, incontri, anche invenzioni e letture sono diventate finalmente una cosa sola ¹

11.2 FORNIRE INFORMAZIONI UTILI E RIFLETTERE SULL'AIDS

La vita non vissuta è un romanzo che non si propone come scopo unicamente quello di raccontare una storia, ha come obiettivo anche informare il lettore. Gardini lavora su due fronti, da un lato descrive cosa accade a chi si amala di AIDS, dall'altro sfrutta le vicende narrate come spunti per inserire notizie sulla malattia. Come dichiara l'autore nell'intervista riportata sopra, egli si è informato prima di scrivere il romanzo; durante la lettura si incontrano dei passaggi in cui si percepisce l'intenzione di sospendere la narrazione per lasciare spazio a queste conoscenze acquisite. Il punto di forza in questi casi è l'attualizzazione dei problemi legati alla malattia. Calandoli nel presente Gardini permette di rivalutare l'AIDS come questione aperta. Scrive l'autore:

I cambiamenti si possono avere se se ne parla; se a certe metafore se ne sostituiscono altre attraverso il dialogo pubblico, che manca. Io volevo sia scrivere una buona storia sia intervenire socialmente sul “discorso della

¹ *Sieropositività e Hiv: La vita non vissuta*, di Nicola Gardini, pubblicato per conto del Polo informativo Hiv/AIDS, 19 aprile 2016, <https://www.poloinformativohiv.info/sieropositivita-e-hiv/> (U.c. 4 gennaio 2017)

sieropositività”. E vedo che il mio libro ha comunicato a molti, grazie anche al lavoro letterario e alle riflessioni personali del protagonista, il senso o almeno la complessità concettuale di questa malattia ²

Le parole di Gardini rendono palese che *La vita non vissuta* è un libro scritto per far riflettere: questa è la componente imprescindibile del romanzo. Due sono i modi in cui l'autore fornisce informazioni sull'AIDS: o abbiamo delle lunghe spiegazioni fatte proferire dai dottori, quindi nozioni oggettive, oppure è Valerio stesso a fornircele raccontando come sono mutati i suoi pensieri riguardo all'AIDS. Il protagonista non ha inizialmente che una vaga idea di cosa sia la malattia, idee non sempre giuste. Come abbiamo accennato all'inizio egli forma i suoi pensieri passo dopo passo e solo alla fine del racconto diviene una persona consapevole. Un esempio per entrambe le modalità può aiutarci a capire il funzionamento di questo meccanismo, riportiamo per prima una spiegazione fornita da un dottore:

Mi spiega che il virus dell'Hiv è un virus molto intelligente; uno che ha l'abilità di cambiare aspetto di continuo, spacciandosi per chi non è. E così elude la sorveglianza del sistema immunitario, passa la dogana con documenti falsi e vive con l'identità delle sue vittime. Una volta entrato, addio; non lo becchi più...E anche se, grazie ai farmaci, risulta non quantificabile, in verità non è scomparso. Da qualche parte è; e aspetta il momento buono per saltare fuori di nuovo. I suoi nascondigli si chiamano, che bella parola!, santuari; zone segrete in cui ozia e si prepara al contrattacco [...] Il sistema, all'inizio, riconosciuta la presenza dell'invasore, risponde con baldanza; gonfia le guance e il petto e urla a più non posso. Poveretto, non sa ancora con chi ha veramente a che fare...Urlare, presto non servirà più a niente. “La prossima volta, vedrai, i CD4 saranno diminuiti...Se non si crea una barriera tra il virus divoratore e le cellule del sistema immunitario, quello continua a divorare...Lui ha fame, una fame inimmaginabile...E di che cosa ha fame? Ha fame di vita...Se non assume la struttura di un'altra cellula, infatti, non può vivere...È come un vampiro, il virus...Lo fermi solo con la barriera dei farmaci...Ucciderlo non puoi, non ancora almeno...Però puoi tenerlo a stecchetto...Le cellule da una parte, lui dall'altra...Un bel vetro antiproiettile in mezzo...” ³

Come possiamo vedere ci viene spiegato in un solo passaggio come agisce il virus dell'Hiv e come agiscono le cure. Confrontando *en passant* il romanzo di Gardini con quelli degli anni Novanta ci è

² Ibidem

³ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., p. 96 e p. 106 (È un unico discorso di un dottore di nome Diego, Gardini lo divide in due parti inserendo nel mezzo la narrazione di altri fatti) – Nel romanzo ai dottori sono affidate anche affermazioni critiche che, per contrasto, fanno intuire che ancora oggi l'AIDS è un fatto problematico: «“Lo sa, vero?, cosa costate voi sieropositivi al sistema sanitario nazionale? Non lo sa? Be', legga il prezzo sulle scatole dei farmaci, quando comincerà...Lei fa spendere allo stato migliaia di euro all'anno. Per non parlare del costo delle analisi...Ma lasciamo stare! Meglio che lasciamo stare! Avrei voluto replicare, ma come? Chi se l'aspettava un simile attacco?», Ibidem, p. 91; «Il vaccino?! Campa cavallo...Scordatelo, il vaccino...I farmaci vanno benissimo...E saranno sempre meno tossici e sempre più efficaci...Che t'importa del vaccino?», p. 97

possibile arguire che *La vita non vissuta* ha la fortuna di poter offrire conoscenze più dettagliate rispetto al passato. Quando l'autore si sofferma su queste spiegazioni ci mostra un fine divulgativo, sono dati tecnici di indubbia utilità per capire cos'è il virus dell'Hiv.

Diverso è invece il modo in cui Gardini ci informa attraverso Valerio. In questo caso la riflessione muove dal senso dell'ingiustizia che il protagonista prova dopo alcune esperienze: ciò lo rende più attento e sensibile. In questi casi si tratta di problemi vissuti in prima persona: non avremo più l'obiettività del commento tecnico ma una più soggettiva percezione degli avvenimenti. Ne è un esempio la perdita del lavoro, Valerio insegna letteratura negli Stati Uniti e viene licenziato a causa della malattia:

Lui [il preside della scuola] capiva...Ne conosceva, lui, di sieropositivi! Lo era anche quella poverina di sua sorella. Pensare che l'aveva infettata il marito, impenitente bisessuale...Comunque, lei stava ancora benissimo, e lui era sotto terra già da un pezzo...Bisogna essere prudenti, specie in una città come New York...Ma ormai si poteva anche stare un po' tranquilli, esistevano i farmaci antiretrovirali [...] Quanta gente si sarebbe salvata la pelle, finalmente...Molti morivano perché non arrivavano a pagarsi i farmaci, né potevano permettersi le assicurazioni giuste...Ah, gli Stati Uniti da quel punto di vista erano un paese del Terzo mondo...Gli Stati Uniti non volevano mettersi in testa che la salute dell'individuo non è una questione privata, come il talento, ma riguardava la nazione intera...Qui, se ti ammali, sei un *loser*! Gli Stati Uniti preferivano spendere i loro soldi negli armamenti ⁴

Alle riflessioni di largo respiro, come nel caso citato, in cui Gardini ci informa sul trattamento dei malati in America, o altre dello stesso tenore come per esempio il divieto ai sieropositivi di entrare sul suolo statunitense, si affiancano quelle su questioni più specifiche. Valerio all'inizio della storia ci viene presentato come un individuo sicuro di sé e benestante, ha dei preconcetti verso diverse categorie sociali che sente estranee, lontane. Dovendo recarsi periodicamente in ospedale per i prelievi del sangue, i controlli di *routine*, entra in contatto con persone che gli sarebbero rimaste indifferenti prima di contrarre la malattia. Il pregiudizio cede il passo ad un nuovo e più profondo senso di uguaglianza tra gli uomini:

I miei fratelli sono loro, questo brasiliano, questo africano, questa tossica, questo travestito...Anch'io adesso sono un po' brasiliano, un po' africano, un po' tossico, un po' travestito. La malattia è una grande madre imparziale; tratta tutti allo stesso modo, non fa preferenze, non ha figli prediletti, e non crea il buono e il cattivo. Io sono uno

⁴ Ibidem, p. 89

dei tanti figli, uno come tutti. Devo accettarlo [...] Ho forse la superbia di credermi migliore? E dove vorrei mettermi, in quale ordine di cose? Dove sta, per la miseria, la mia *migliorità*? Farne parte, invece, è un privilegio. Basta con questo continuo *individuarmi*, basta con questa mania di *distinguermi*; basta con la quotidiana fatica di avere un nome e un volto e una storia! Qui, in questa stanzaccia sotterranea, mentre aspetto il mio turno, mi viene concesso il raro privilegio dell'uguaglianza ⁵

L'intervista a Gardini ci fornisce un dettaglio importante per capire il valore del passo citato. Dice lo scrittore: «d'altra parte, tra la gente comune la malattia ha smesso di fare notizia, e mi sembra di capire che lo stigma sociale è sempre una minaccia». Ne *La vita non vissuta* le riflessioni di Valerio riguardano anche le donne, mettendo in evidenza che l'AIDS non fa distinzioni di genere:

E le donne? Non si pensa mai che le donne possano essere sieropositive. Ma al virus piacciono anche loro. Ne vedo molte, all'ospedale...Vedo donne, vedo uomini, vedo omosessuali, vedo eterosessuali, vedo trans, vedo bianchi, vedo gialli, vedo neri, vedo giovani, vedo meno giovani, vedo puttane, vedo marchette, vedo ex drogati, vedo drogati, vedo uomini d'affari...Il dottore mi dice che le infezioni da Hiv sono in notevole aumento tra gli eterosessuali, che per ragioni storiche sono i meno accorti. Se in California le strane morti dell'inizio si fossero verificate tra comunità di eterosessuali, i meno accorti oggi sarebbero gli omosessuali ⁶

11.3 IL MALATO NON È UN'ANOMALIA

Valerio, ne *La vita non vissuta*, decide di reagire, dopo le prime esperienze e gli incontri fatti in ospedale, scrive, lotta, dimostra che essere malati non è un fatto esecrabile, anzi può diventare un'opportunità. Gardini sposta in questo modo il baricentro della narrazione dalla descrizione dell'insensatezza dei pregiudizi all'utilità di capire cos'è la malattia per chi ne è affetto:

La sofferenza del malato è in rapporto diretto con il significato che dà alla sua vicenda. “Che posto ha nella mia vita la malattia?” “Come ci sono arrivato?” “Che non abbia vissuto come dovevo?” O, più rozamente: “Perché io?”. Un malato deve, volente o nolente, riconsiderare il suo passato. Deve riscrivere la storia della sua vita e

⁵ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., pp. 94-95

⁶ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., p. 102 - Numerosi sono oggi gli articoli di giornale che ribadiscono il cresciuto numero di casi di AIDS tra gli eterosessuali. Ultimo, a titolo di esempio, un articolo del Giornale di Vicenza dell'8 dicembre 2016 in cui si constata che ogni anno nella sola provincia si sommano nuovi 300 casi ai precedenti. – Cfr. F. Pepe, *Ritorna l'incubo AIDS. Prevenzione fallita*, in «Il giornale di Vicenza», 8 dicembre 2016, p. 25. – L'articolo contiene anche un approfondimento dal titolo *Giovani poco informati sui rischi del contagio*, vengono riportati i dati raccolti dall'Università Ca'Foscari secondo cui in Veneto i giovani (dai 14 ai 18 anni) conoscono in modo confuso l'AIDS e come si trasmette. - Ivi

trovare all'interno della trama conosciuta un po' di spazio anche per questa spiacevole novità – il cancro, la sclerosi, la leucemia, l'Hiv, la Sla... Il malato deve, a posteriori, inventarsi un destino, proprio come Dante nella *Vita nuova*. Raccontarsi una storia, *quella certa storia*, lo aiuta a vincere l'angoscia con la conoscenza, a ritenersi ancora padrone della sua vita, il primo effetto della malattia essendo proprio il contrario: l'impressione che la tua vita se ne vada per i fatti suoi ⁷

La vita non vissuta si configura come “scrittura dell'impegno”, il suo fine è far conoscere i diversi aspetti dell'AIDS, ragionare su cosa si prova ad essere malati ⁸. Valerio dice: «sentii il bisogno imperioso di parlare della mia disgrazia, non mi sarei arreso, cominciai a scrivere la mia storia. Chiamavo “il romanzo” quello che andavo componendo» ⁹. Gardini usa la *fiction*, dà voce ad un personaggio inventato, ma il suo scopo è nobile, raccontare la verità (come stanno realmente le cose) ¹⁰. La finzione è uno dei temi affrontati sia da Ferroni che da Wu Ming, come nel caso di *Gomorra* di Saviano la finzionalità non è un valore negativo se muove da un *background* serio e competente.

Valerio scrive, ma si rende conto che non è semplice, che è il mezzo più efficace che ha per comunicare, ma restano dei vuoti. Comunicare è difficile, l'importante è non arrendersi e far passare quanto più possibile il senso di ciò che si sta dicendo.

Non si considera mai, quando si cerca di descrivere la malattia, la natura prima di tutto linguistica della sofferenza; lo scontro con l'indicibile, con l'insufficienza della semantica, con l'imprecisione, con la provvisorietà delle conclusioni, come se in una terra straniera mettessimo alla prova tutte le lingue che conosciamo e nessuna alla fine si rivelasse utile, neppure il silenzio. E proprio questo silenzio, noi ci sforzavamo di contrastare il più possibile

11

⁷ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., p. 109

⁸ Racconta Valerio: «In tutti questi anni ho ripensato ai malati che ho conosciuto nel corso della mia vita. Sono moltissimi, giovani e vecchi, parenti e conoscenti – tutti morti, chi per una cosa chi per l'altra. Prima di ammalarmi, li consideravo solo persone defunte. Da quando mi sono scoperto anch'io malato, li penso vivi e sofferenti, benché della loro sofferenza ben poco mi sia giunto. I malati, io, devo confessarlo, li avevo sempre evitati. Adesso li cerco e li interrogo», *Ibidem*, p.108

⁹ *Ibidem*, p. 83

¹⁰ *Ivi*

¹¹ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., p. 60 – Sullo stesso argomento: «Una storia si può raccontare solo quando si capisce che la propria condizione non è riducibile a una definizione di vocabolario. Una storia nasce quando mancano le parole, quando le definizioni non significano abbastanza. Infatti, che cosa possono mai significare Hiv, AIDS, sieropositività, immunodeficienza per qualcuno che vuole raccontare la sua vita? Capire che occorre un'altra maniera di dire richiede anni; richiede continue, inconcludibili divagazioni mentali...Ci vogliono i simbolici sette mesi di Orfeo, quell'*Haec evolvisse*, dove non è affatto chiaro che cosa sia l'*haec* ed *evolvisse* indica un evolversi che è un infaticabile, ossessivo tornare su se stesso, tra illuminazioni e smentite», p. 110

L'impegno sta anche in questo, nel non cedere al silenzio. «Non trovi assurdo che di malattia non si parli mai? Gli ultimi a volerlo fare, poi sono i sieropositivi...È ingiusto» dice Paolo. Posso scrivere qualcosa perché a poco a poco la gente si liberi dai pregiudizi; perché la malattia cominci a essere considerata una condizione necessaria della vita», gli risponde Valerio. Gardini difende l'idea che il dolore e la sofferenza fanno parte della vita, la malattia non può quindi essere considerata una minaccia, bisogna cambiare i presupposti su cui si basa questo pregiudizio.

È un insegnamento. Negli anni Novanta l'AIDS ha comportato isolamento, necessità di nascondersi, paura, la malattia era considerata come un'anomalia. La poetica di Gardini è dell'unione, della non esclusione perché escludere è sbagliato. Oggi più che mai è impellente questa necessità. Informare può far comprendere che il malato di AIDS non è un reietto, che la paura per il contagio si annulla comprendendo come realmente si trasmette l'Hiv, che i malati possono oggi condurre una vita normale.

La comprensione può aumentare sapendo cosa il malato prova, le sue lotte interiori, il desiderio di vivere la propria vita, per tanta parte minacciata dal male, come tutti. Oggi chi si ammala di AIDS ha possibilità di sopravvivenza ben maggiori rispetto al passato, le cose sono cambiate: ma come far capire questo fatto se non ne parla più nessuno? *La vita non vissuta* si impegna a ribadire questa verità, restare ancorati alle idee in voga negli anni Novanta è un grave errore. «*Come on, come on*, Paolo, non è mica una tragedia...La sieropositività non è peggio del diabete...Morirai d'altro.», confida un dottore americano a Valerio. Il romanzo si propone anche di fare il punto della situazione, scrivere a chiare lettere che le cose sono cambiate.

Quel che non muta invece è il disagio provato dai malati di AIDS. Valerio ci fa riflettere su due questioni. La malattia coi nuovi farmaci è stata bloccata, però i malati non possono farne a meno, sono vincolati ad essi. Dice Valerio:

La notte prima della visita non dormii. Non riuscivo ad accettare che la mia vita d'ora in poi sarebbe dipesa dai farmaci. Niente farmaci, niente vita. E che vita sarebbe stata? Una vita fittizia; una costruzione. La vita vera non è una cosa provocata, ma una cosa spontanea, che germoglia da se stessa ¹²

I malati di AIDS soffrono il disagio della dipendenza dai farmaci, se smettessero rischierebbero la morte.

¹² Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., p. 92

11.4 ANALOGIE CON I ROMANZI DEGLI ANNI NOVANTA

La vita non vissuta è un romanzo denso di contenuti. Il connubio tra informazione e narrazione, obiettività dei dati e ricostruzione dei pensieri di un malato di AIDS, è ascrivibile alla letteratura impegnata. Gardini rivisita tutti i temi trattati nelle opere degli anni Novanta e su questi conduce continue riflessioni. Il problema della solitudine, la paura della morte, gli effetti dei farmaci, i pregiudizi: ritornano tutte le questioni analizzate nei capitoli precedenti. Non solo: *La vita non vissuta* mostra la validità delle idee perorate da Ferroni e i Wu Ming, ma crea un *continuum* con la letteratura sull'AIDS degli anni Novanta¹³. La storia d'amore in chiave omosessuale riecheggia quella narrata da Shapiro e Forti ne *L'intruso*, mentre i dialoghi dei dottori ricordano quelli dei racconti di Guibert. Si può supporre che Gardini conoscesse questi autori e ne abbia raccolto gli insegnamenti. Questa ipotesi è corroborata dall'affinità che si riscontra nella morale sottesa in tutti e tre i romanzi. Shapiro, Forti, Guibert e Gardini difendono nei loro libri l'idea che essere malati permette di dare un senso nuovo all'esistenza, capire cosa è veramente importante e viverlo con gioia. È presumibile che la lezione ultima de *La vita non vissuta* stia proprio in questo concetto e che il lettore sia invitato a farne tesoro. Una letteratura siffatta rispecchia l'idea di una «letteratura della responsabilità», come la definisce Ferroni, in essa troviamo infatti: «responsabilità della parola, responsabilità dell'autore, e del suo linguaggio, della sua invenzione, di fronte a se stesso, di fronte al lettore, di fronte al mondo e al suo destino»¹⁴.

11.5 QUANDO I MALATI SONO GLI ALTRI: ANTONIO.

La vita non vissuta comincia in un cimitero, Valerio, che insegna lettere antiche a New York, è tornato a casa per assistere ai funerali del padre. Durante la cerimonia sviene, attribuisce l'accaduto al dolore della perdita. Ripresosi ricorda il suo primo amore del liceo, il Varzi, a cui non ebbe mai il coraggio di dichiararsi. Questa memoria lo guida a cercare Antonio, un amico di famiglia gay che non vede da molti anni. I due si ritrovano e, con grande sorpresa di Valerio, Antonio gli si presenta magro, senza

¹³ «Il genere di letteratura profonda che un libro stampato può attivare non è prezioso solo per quello che impariamo dalle parole dell'autore. Nei quieti spazi spalancati dalla lettura continua e senza distrazioni di un libro, noi produciamo associazioni mentali, tracciamo inferenze e analogie, partoriamo idee», Wu Ming, *New Italian Epic*, op. cit, p. 158

¹⁴ Ferroni, *Scritture a perdere*, op. cit, p. 106; «C'è anche una letteratura che cerca l'essenziale, che scava in questo eccesso della comunicazione, che fa i conti con le lacerazioni del presente e chiama in causa i limiti e le derive del mondo, ne interroga il destino [...] sola risposta al pericolo può stare nell'energia, nella passione, nella responsabilità e nella ricerca dell'essenziale», *Ibidem*, p. 18

più capelli, con due fosse al posto delle guance e gli occhi sofferenti. Il vecchio amico ha l'AIDS. Entrambi hanno soggiornato negli Stati Uniti, e questo permette di parlare del contagio, ma non è in America che Antonio si è ammalato.

“Perché mi guardi così? Ti faccio pena? Ti faccio schifo...? Ti ho sconvolto?”. Sì, ero sconvolto. “Ti sei ammalato negli Stati Uniti?” gli domandai. “Io non mi sono *ammalato*, come dici tu. Ho solo preso il virus dell'Hiv...Purtroppo ho beccato un ceppo particolarmente vorace. Lo sai, no?, che ne esiste più di un ceppo...”. Non lo sapevo. “Alcuni sono micidiali, addirittura fulminanti. A New York, a un certo punto, ha cominciato a circolare uno che ti faceva fuori nel giro di una settimana...Non è stato in America. In America sono sempre stato molto accorto...È capitato a Roma, subito dopo che ero ritornato...Buffò no?”¹⁵

Al personaggio di Antonio è affidato il compito di rappresentare i malati di AIDS della generazione precedente. Gardini traccia una linea di demarcazione, Valerio in questo momento della storia non sa ancora di essere malato, le cose cambieranno solo qualche mese più tardi. Antonio diventerà per lui una figura esemplare per il modo in cui ha reagito alla malattia: «Ti rendi conto che sono stato prigioniero di uno studio legale per quasi un terzo della mia vita?...Ero pazzo. Ma adesso *ho ritrovato il senso delle cose*...In America non voglio mai più tornare, neanche a rivedere i quattro amici che ho lasciato...Sai che ho ricominciato a pregare? Non fare quella faccia...In chiesa non ci metto piede, dei preti non mi importa niente...Però prego...Ringrazio l'Onnipotente per ciò che mi dà...»¹⁶. Antonio ha vinto l'AIDS ritrovando il senso profondo della vita, ha saputo sfruttare la malattia per essere una persona migliore.

Dopo l'incontro con Antonio, Valerio pensa ai primi sieropositivi che ha visto, all'epoca non si distingueva tra sieropositività e AIDS, non era necessario farlo, il virus uccideva in ogni caso: ogni salvezza era negata. Con ingenuità dichiarava allora: «Io credo che in una situazione simile mi sarei ammazzato. Ho il terrore del dolore e della rovina fisica. Come si fa a stare al mondo sapendo di avere il sangue marcio?»¹⁷. Un insieme di pregiudizi che, come abbiamo visto, perderà nel corso della storia.

¹⁵ N. Gardini, *La vita non vissuta*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 24

¹⁶ *Ibidem*, p. 23

¹⁷ *Ibidem*, p. 33

11.6 AIDS E AMORE OMOSESSUALE: VALERIO E PAOLO

In America, durante gli anni Novanta, l'AIDS si è legata inscindibilmente al gruppo più colpito dalla malattia: i gay. Non sono stati gli unici ad ammalarsi, ma l'elevato numero di omosessuali morti e le manifestazioni svoltesi in quel paese hanno fornito i materiali per una cristallizzazione della memoria collettiva. Non è un caso se Gardini, dovendo spiegare dove sentì parlare per la prima volta di AIDS e dove vide i primi sieropositivi, fa riferimento agli Stati Uniti. Il protagonista del suo libro è gay, si è sposato con Marina, ha avuto una figlia (Angelica) e dopo vent'anni di silenzio ha deciso di non nascondere più la sua vera natura. Non senza difficoltà, racconta la verità alla famiglia e decide di convivere con Paolo, un giovane di cui si è innamorato. Parimenti ai film di questo periodo, anche *La vita non vissuta* parla di AIDS partendo da una storia d'amore omosessuale.

Come ne *L'intruso* di Shapiro, una delle tematiche del libro è la forza dell'amore, solo che qui nessuno dei due amanti muore. Paolo scopre per caso di essere sieropositivo, poco dopo fa il test anche Valerio: il risultato è il medesimo. La vita di entrambi è destinata a cambiare. Anche qui il comportamento di Valerio muta. Inizialmente (non sa ancora di essere egli stesso malato) allontana Paolo oramai sentito come «straniero», poi capisce che lo ama troppo, che questo amore li lega inscindibilmente, anzi, ora che c'è di mezzo la malattia ancora di più. Valerio non pensa più a sé, ma a Paolo.

“Sono sieropositivo...”. Conosco la prima persona del verbo essere, e conosco anche quello strano aggettivo. Conosco anche la combinazione dei due, perché l'ho sentita usare nemmeno troppo tempo addietro dal mio amico Antonio. Ma in quel momento mi pare di sentirla pronunciare per la prima volta, come quando si sente pronunciare per la prima volta un'espressione straniera che si è solo incontrata in forma scritta. Paolo, di punto in bianco, è diventato straniero; è diventata quella frase, quell'assurda, inimmaginabile combinazione di elementi linguistici, quel pazzesco predicato nominale [...] È arrivato il momento di restare solo con Paolo, lo straniero; e di amare lui per sempre, chiunque sia. Non potrebbe essere più chiaro ormai: Paolo sarà la vita che *devo* vivere e vivrò con lui fino alla fine¹⁸

Scoprendosi egli stesso sieropositivo, il protagonista diventa “straniero” tanto quanto il suo compagno. Valerio ora è diverso né più né meno di Paolo. Questo permette a Gardini di far ragionare il suo protagonista come osservatore della malattia e come essere che soffre per quella stessa malattia. Il test dell'Hiv Valerio lo fa sotto falso nome. Solo in un secondo momento prenderà coscienza che

¹⁸ Gardini, *La vita non vissuta*, op. cit., pp. 49-50

sarà costretto a convivere con la malattia, e dovrà fare come Antonio: trasformarla da minaccia in opportunità.

La malattia non volevamo che ci unisse. E invece ci avrebbe unito più dell'amore; sarebbe stata la forma stessa dell'amore. E ci avrebbe unito non tanto la volontà di metterla da parte, di minimizzarne gli effetti negativi, quanto l'incapacità di renderla una cosa di entrambi. La malattia non esiste. Esistono solo i malati, e ciascuno fa storia a sé. Sostituì "colpa" con "sfortuna". Questa parola piacque a Paolo, questa parola ci aiutò; in quei giorni ci fu alleata. La sfortuna, ci dicevamo, non ci separerà, non prevarrà sulla fortuna che ci ha fatti incontrare. Non dovevamo cedere alla paura e alla rabbia, e non dovevamo agire diversamente da come avremmo agito se la cosa non fosse accaduta. Dovevamo capire che eravamo stati solo sfortunati ¹⁹

Gardini, così facendo, ripercorre le orme degli scrittori degli anni Novanta: la difesa dell'amore come sentimento positivo che porta a lottare contro ogni ostacolo. Tondelli, Shapiro, Gregorini, Pattacini hanno tutti difeso quest'idea. Gardini in questo caso si mostra come l'erede della tradizione precedente, un continuatore.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62

CINEMA E AIDS

12

12.1 FILM E ROMANZI SULL'AIDS: UN PERCORSO COMUNE, MOLTE DIVERSITÀ

Giorgio Tinazzi, in *La scrittura e lo sguardo*, constata che letteratura e cinema seguono «percorsi autonomi con tanti punti di incrocio». Analizzando i romanzi e i film sull'AIDS questo presupposto viene rovesciato. Assistiamo ad un percorso comune, fioriscono entrambi negli anni Ottanta e Novanta, condividono la medesima “fase di silenzio” posteriore agli anni Duemila e rinascono sulla soglia del 2010. Divergenze si osservano invece nel modo in cui viene considerata la malattia. La letteratura, con Gardini e Valandrey, recupera il tema dell'AIDS e lo rende attuale: *La vita non vissuta* è ambientato ai giorni nostri mentre *Il mio cuore sconosciuto* racconta le conseguenze dell'assunzione, per oltre un ventennio, dei farmaci antiretrovirali. La letteratura si è evoluta nel tempo, ha modificato il proprio approccio al tema dell'AIDS in base al mutare delle condizioni storico-sociali.

I film recenti narrano storie avvenute negli anni Ottanta e Novanta: la malattia si è cristallizzata, è divenuta ricordo. Il cinema sull'AIDS mostra una certa coerenza fin dagli albori. *An early frost*, *Che mi dici di Willy?*, *Notti selvagge*, *Philadelphia* e *Un party per Nick* hanno tutti come protagonista un giovane omosessuale, lo stesso accade per quasi tutti i film di oggi. *Dallas buyers club* è l'unico a discostarsi da questa linea, ma l'omosessualità è comunque un tema forte al suo interno. Anche la letteratura sull'AIDS annovera tra le sue fila molti autori omosessuali, eppure accanto a questi troviamo sia donne che maschi eterosessuali. Il cinema sembra aver racchiuso entro dei precisi confini la malattia ed aver creato uno *standard* che si è poi ripetuto nel tempo fino ai giorni nostri. La malattia, per esempio, è sempre anticipata dal sarcoma di Kaposi. Paradossalmente nei romanzi non lo si menziona quasi mai, i sintomi che preannunciano l'entrata in AIDS conclamata variano da caso a caso. Nei film la cinepresa trova sempre modo di inquadrare questa malattia opportunistica, la pone in evidenza, essa ha infatti la peculiarità di essere visibile: il sarcoma di Kaposi produce chiazze violacee sulla pelle.

Un'altra caratteristica comune, anch'essa riconducibile al fattore della visibilità, è la lettura degli articoli di giornale (o di riviste in *An early frost*). Solitamente viene ripreso uno dei protagonisti mentre sta leggendo, inquadrando il titolo; una variante (è il caso di *Un party per Nick*) consiste nella lettura delle notizie da parte di un personaggio agli altri. Questi articoli riguardano le prime attestazioni della malattia e il numero delle vittime, in *Dallas buyers club*, oltre a questo, si accenna all'introduzione delle prime cure. Le notizie riguardano la comparsa e la diffusione dell'AIDS nella comunità gay, non ci sono né riferimenti alla trasmissione fra i tossicodipendenti né fra gli eterosessuali. C'è nel cinema una tendenza, un *modus operandi* omogeneo, che non si riscontra nella letteratura.

Gli articoli sulla diffusione dell'AIDS tra gli omosessuali e i protagonisti gay sembrano indicare che il cinema è rimasto legato ad una certa immagine della malattia, quella formatasi all'inizio della pandemia. Riguardo ai film degli anni Ottanta e Novanta si crea un'incertezza: possono essere stati concepiti come testimonianza di un problema oppure aver seguito l'interesse generale suscitato dal diffondersi delle notizie. In quest'ultimo caso troverebbero una giustificazione alcuni stereotipi che ritornano in ogni film. Questi dubbi riaffiorano quando si prendono in considerazione i film recenti, è difficile capire se seguano logiche di mercato, sfruttando il rinnovato interesse verso le questioni omosessuali, o se abbiano un fine diverso come, per esempio, la descrizione di un fatto storico. Il cinema di oggi, molto più che nel passato, fa entrare nella narrazione le lotte per i diritti gay. Come accennato sopra, non si tratta delle battaglie attuali, ma quelle degli anni Ottanta e Novanta. Una chiave di lettura potrebbe essere quella teorizzata da Roy Menarini ne *Il cinema dopo il cinema* dove si propone di valutare tanta parte dei film statunitensi del nuovo millennio come una riflessione dell'America su se stessa, sul suo passato.

12.2 NASCITA E SVILUPPO DI UNO STEREOTIPO CINEMATOGRAFICO

Nel corso dei primi anni Novanta troviamo degli scrittori che constatano di sapere poco sul virus dell'Hiv, le informazioni erano frammentarie, il quadro rimaneva incompleto, e non mancavano notizie che venivano ritratte in breve tempo. Il primo film incentrato sul tema dell'Aids è *An early frost (Una gelata precoce)*, uscì nelle sale nel 1985: forse prematuramente data la scarsità di notizie che circolavano. Il cinema ragiona in un'ottica diversa da quella della letteratura, è un'arte dedicata al vasto pubblico ed ha alle spalle anche logiche di mercato. L'Aids sembra essere stata vissuta dal cinema come lo *scoop* per un giornalista, si doveva portare sullo schermo questa novità di cui si

iniziava a vociferare. A causa di questa premura il cinema ha inaugurato una serie di stereotipi che tutt'ora durano. La figura del giovane avvocato gay (o, nelle varianti, sempre e comunque un benestante) entra in scena con *An early frost* e crea un modello che ritorna costantemente nei film a seguire. Il cinema ha confermato uno stereotipo e l'ha consolidato. Dal 1985, quando esce il primo film incentrato su Aids e omosessuali, si succedono film sostanzialmente simili che ripropongono lo stesso modello: *Che mi dici di Willy?* (1990), *Notti selvagge* (1992), *Philadelphia* (1993), *Un party per Nick* (1995). Ancora oggi resiste e si perpetua nei film e nei romanzi incentrati sul tema dell'Aids. *The normal heart* e *Holding the man* sono gli eredi attuali di questa tradizione, così come lo è il romanzo *La vita non vissuta* di Nicola Gardini.

Per capire la portata di questa standardizzazione basti pensare che le forme cinematografiche alternative con tema l'Aids sono passate in secondo piano, rese elitarie per contrasto al modello dominante, e sono state escluse le donne. Nel primo caso rientrano Derek Jarman, che da *The last of england* in poi inserisce nelle sue pellicole il tema dell'Aids, e Hervè Guibert, artista poliedrico, che gira *Il pudore e l'impudicizia* film autobiografico sulla sua vita dal 1990 al 1991. Questi film, seppur noti, restano nella storia del cinema come "pezzi d'arte" e non vengono pubblicizzati al pari di quelli in cui ritroviamo lo stereotipo del gay benestante. Puntare su quest'ultimo rendeva più facile il coinvolgimento del pubblico, il cinema manteneva il ruolo di intrattenimento, mentre i film di Jarman e quello di Guibert sono molto più espliciti, non tolgono nulla ai devastanti effetti fisici ed esistenziali prodotti dalla malattia. *Blue* l'ultimo film di Jarman ha come tema la cecità causata dall'evolversi della malattia, un soggetto molto meno accomodante di quello proposto dallo stereotipo summenzionato.

L'altro lato della questione sono le donne. In questo caso lo stereotipo del gay benestante affetto da Aids ha una precisa colpa: rende difficile proporre un film sull'Aids che abbia per soggetto una donna. Lo stereotipo diffuso dal cinema si lega ad un altro stereotipo: l'Aids è una malattia dei gay e non riguarda le donne, almeno che queste non siano dedite all'uso di droghe o abbiano avuto partner bisessuali. Il fatto che l'Aids sia una malattia sessualmente trasmissibile e, come tale, che riguardi sia omosessuali che eterosessuali sembra non toccare il cinema¹. Tutto questo si percepisce con straordinaria forza nei ruoli assegnati dal cinema sull'Aids alle donne: o sono dottori, o hanno problemi di droga o hanno partner bisessuali.

¹ Esempio è la scena di *An early frost* dove il protagonista Michael Pierson (che non ha ancora detto ai suoi genitori di essere gay) confida alla madre, Katherine, di avere l'AIDS. Kate gli risponde: «non è possibile l'AIDS è una malattia soltanto dei gay».

Notti selvagge e *Gia: una donna oltre ogni limite*, sono due film in cui alla figura femminile è stato lasciato grande spazio. Nel primo la ragazza è la partner di un fotografo bisessuale nel secondo, dove l'AIDS entra come tema solo nel finale, la protagonista fa uso di eroina. Da notare che quest'ultimo caso è ambiguo: all'inizio il film fa velatamente intuire che uno dei primi fidanzati di Gia aveva tendenze omosessuali, forse un modo per indicare una fonte alternativa di contagio. Donne malate di Aids negli anni Ottanta ce n'erano, così come negli anni Novanta e non tutte facevano uso di droghe o avevano avuto partner bisessuali.

La letteratura in questo caso ci dà delucidazioni significative. La scrittrice Valéria Piassa Polizzi, brasiliana di origini italiane che ha vissuto per parte della sua vita negli Stati Uniti, racconta nel romanzo autobiografico *Dopo quel viaggio* lo scontro con lo stereotipo dell'Aids come malattia dei gay o dei tossicodipendenti. Lei non ha avuto partner bisessuali e non ha mai fatto uso di droghe: questo suscita scalpore in chi scopre che lei è sieropositiva. Racconta nel suo romanzo:

Il medico non credeva che fossi stata contagiata. Primo perché ero una donna; secondo perché non avevo praticato sesso anale. L'esame fu pronto, ma risultò positivo. Povero medico, non sapeva come dirmelo, mi mostrò i risultati dicendo che l'aveva ripetuto più di una volta, perché non riusciva a crederci [...] Ma non per questo si risparmiò di farmi un sacco di domande. Le solite: se usavo droghe, con quanti ero andata a letto. «Non hai praticato sesso anale?». Quella storia del sesso anale cominciava veramente a darmi sui nervi. «Noooooo!» A quel punto fece una faccia stralunata e disse che io ero il primo caso di donna brasiliana contagiata per penetrazione vaginale. Non ci mancava altro. Era poi vero oppure era lui a essere male informato? «È una faccenda molto seria» proseguì. «Perché se veramente esiste anche questa forma di contagio, la malattia si diffonderà molto più rapidamente del previsto».²

Nella stessa pagina l'autrice precisa l'anno dell'accaduto: il 1989. Dimostra come le donne siano state emarginate dalle questioni riguardanti l'AIDS anche la storia della ricerca del paziente zero³. Quando nel 1987 vengono pubblicati gli studi della Washington University sull'analisi dei campioni di sangue conservati (quelli dei morti per malattie ignote), compaiono due nomi. Il primo caso accertato di paziente Hiv positivo è Robert Rayford morto nel 1969, ma il secondo è Grethe Rask, una donna, morta nel 1977⁴. Nonostante queste scoperte si diffonde capillarmente la falsa notizia che il paziente

² V. Piassa Polizzi, *Dopo quel viaggio*, RCS, Milano, 1999 – p. 41

³ Inteso qui come la prima persona su suolo americano in cui si sia riscontrata la presenza del virus dell'Hiv. Erroneamente si pensa che coincida con chi ha introdotto il virus nella comunità gay.

⁴ M. Consoli, *Killer AIDS. Storia dell'AIDS attraverso le sue vittime*, Kaos, Milano, 1993 – pp. 27-29.

zero sia Gaëtan Dugas, uno *steward* canadese gay di giovane età⁵. La notizia è stata smentita da diversi studi, ma Dugas entra come personaggio sia nel film *Guerra al virus* (che narra la storia della nascita dei *Centers for Disease Control*) che in *Spillover*, saggio sulle pandemie di David Quammen⁶. La leggenda metropolitana del giovane gay untore che porta il virus dall'estero negli Stati Uniti adombra i casi di Rayford e Rask che, in pratica, vengono tralasciati se non addirittura dimenticati. La stampa e il cinema hanno cristallizzato un modello, hanno fatto perno su un luogo comune, su quello che poteva avere presa sul pubblico. Wogs (*The Wrath of God syndrome*, La sindrome dell'ira di Dio), Grid (*Gay-Related Immune deficiency*, Immunodeficienza gay connessa), *Gay compromise syndrome* (sindrome compromissoria gay), Cancro gay, peste omosessuale, sono tutti nomi dati all'AIDS dai giornali. Scrive Massimo Consoli:

C'è da dire, a onor del vero, che fin dall'inizio parecchi ricercatori dubitarono della natura "omosessuale" della sindrome. Il dottor Marc Conant non era sicuro di quanto questa immunodeficienza sarebbe rimasta gay, mentre Arye Rubinstein, pediatra dell'*Albert Einstein College of Medicine* del Bronx, cercava di convincere i suoi colleghi e il *New England Journal of medicine* che i bambini malati dei quali si stava prendendo cura erano stati colpiti dal Grid. Com'era possibile? Per definizione il Grid era una malattia omosessuale⁷.

Lo stereotipo del giovane gay benestante malato di AIDS, così come rappresentato dalla cinematografia americana, entra nella letteratura solo dopo il Duemila. Prima il panorama è più ampio, le donne hanno un ruolo importante, ci sono scrittori che seppur maschi non sono omosessuali e anche quando sono gay escono ampiamente dai perimetri delineati dal modello cinematografico.

⁵ Il nome di Dugas è legato ad una pubblicazione di David Auerbach dove si indagava la catena di rapporti sessuali avuti da cinquanta dei primi gay sieropositivi accertati. Ovviamente, dato che l'AIDS era già presente negli Stati Uniti fin dagli anni Settanta, Dugas non può essere il paziente zero ma solo uno dei tanti ragazzi gay che ebbe la sventura di ammalarsi. Per inciso la data della sua morte è il 30 marzo 1984, un anno terribilmente funesto per molti malati di AIDS. – D.M. Auerbach, *Cluster of cases of the acquired immune deficiency syndrome. Patients linked by sexual contact*, «American Journal of medicine», n.76, 1984, pp. 487-492.

⁶ Gli studi per smentire la leggenda metropolitana di Dugas come "paziente untore" si trovano ben riassunti sulla pagina Wikipedia dedicata al giovane canadese. Nello specifico essi sono: A. William, *Medicine: the appalling saga of patient zero*, Time, 19 ottobre 1987 e N.P. Highberg, *A reexamination of patient zero and Gaetan Dugas: the man who brought AIDS to north America*, University of Hartford, ASBH, 9th annual meeting, 2007

⁷ M. Consoli, op. cit., p. 9 (qui la fonte originale di Consoli è *And the band played on: politics, people and AIDS epidemic* il libro scritto da Randy Shilts nel 1987)

12.3 CINEMA COME MERCE: ARTE E PRODOTTO DI CONSUMO

Un film, in quanto produzione intellettuale, ha tutti i requisiti per essere una opera d'arte, ma è anche una merce a causa delle diverse operazioni industriali e commerciali richieste dalla sua produzione e dal suo consumo ⁸.

Così inizia il saggio sull'industria del cinema di Bächlin. Capire i significati trasmessi da un film vuol dire considerare anche l'aspetto produttivo, industriale, del cinema. La cinematografia che tratta il tema dell'AIDS non è esente da questa dicotomia, abbiamo da un lato un fine sociale, divulgativo, e dall'altro la ripetizione di uno *standard* che, come abbiamo avuto modo di vedere, si concretizza nello stereotipo della malattia gay: specialmente nella ripetizione del personaggio gay giovane, benestante e di bell'aspetto. L'AIDS pone letteratura e cinema sul piano dei discorsi sociali, quelli che riguardano la comunità. In *Cinema e letteratura* di Giacomo Manzoli leggiamo:

In questa prospettiva è naturale vedere sia un libro che un film come il luogo in cui un autore esprime la propria visione del mondo, la propria poetica, il proprio talento, a partire dagli strumenti che gli sono forniti e dalla maniera con cui egli si appropria di tali strumenti e, in qualche modo, li rinnova. Un libro e un film, in pratica, sarebbero la maniera con cui un autore porge al mondo dei significati. Di conseguenza, l'analisi del rapporto che si instaura fra testo letterario e uno cinematografico sarebbe l'analisi dei rispettivi significati che gli autori dei due testi hanno posto in essere, nonché dei procedimenti da loro adottati all'interno dell'istituzione di riferimento: l'istituzione-letteratura (che ha un linguaggio, una storia, un repertorio, in altre parole è definita dalla sua tradizione) e l'istituzione-cinema, che si regge sui medesimi presupposti ⁹.

Entrambi trasmettono significati e, oltre che delle arti, sono «dei mezzi di comunicazione e per di più di massa», hanno punti di contatto e di divergenza, ma proprio nel modo di comunicare «il cinema funziona ben diversamente dalla letteratura» ¹⁰. Letteratura e cinema sono luoghi di produzione e di circolazione di discorsi sociali ma i film, a parità di contenuto, si inseriscono in un «contesto mediatico» e tengono conto della «particolare ricezione del pubblico» ¹¹. Sono queste le considerazioni che portano Giacomo Manzoli e Francesco Casetti, nei loro studi su letteratura e cinema, a domandarsi se e come un film agisce sulla società del suo tempo.

⁸ P. Bächlin, *Il cinema come industria. Storia economica del film*, Feltrinelli, Milano, 1958, p. 1

⁹ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003, p. 52

¹⁰ *Ibidem*, p. 53

¹¹ *Ibidem*, p. 55

L'idea è che ogni film, anche quello che racconta le storie più improbabili, metta in qualche modo in scena la società che lo circonda. A partire da questa raffigurazione alcuni studiosi ricostruiscono lo spirito di un'epoca, altri cercano di stabilire cosa una cultura considera visibile e cosa invece preferisce tenere nascosto ¹²

Le due considerazioni fondamentali sono che il cinema in quanto arte-merce opera una scelta su cosa portare in scena e cosa non mostrare, e che un film ha la capacità di incidere sugli orientamenti e sui comportamenti sociali: «riflette le aspirazioni e le paure di una comunità»¹³. Il cinema è un prodotto di massa e questa sua natura porta con sé la necessità di ricercare la massima fruibilità, un *universal appeal*. Ne consegue una forte standardizzazione e compattezza: la diffusione di massa impone prodotti uniformi. Scrive Casetti:

Ma soffermiamoci su quest'ultimo punto, la stretta omogeneità dei prodotti dietro la loro apparente diversità. Questa omogeneità è il frutto di una debordante standardizzazione, i modelli produttivi dettano delle formule fisse. Di qui la liquidazione dell'opera come luogo dell'autenticità e della verità, e il trionfo dello schematismo come macchina perfezionata e funzionale ¹⁴.

Nel caso del cinema che ha come tema l'AIDS lo schematismo non si presenta come annullamento della verità, ma solo di una parte di essa. Dell'intera questione si sceglie una parte, quella più nota al pubblico (la strada era stata spianata dai giornali e dalla televisione). I film mostrano una scelta precisa: il ricorso al sistema delle *star* (degli attori famosi) e la limitazione dei soggetti a certe determinate categorie. Ecco allora che la standardizzazione, una volta saggiato il gusto del pubblico, crea stereotipi e li ripete. Non fa però solo questo perché il cinema ha anche la capacità di riverberare sul pubblico stesso dei messaggi. La questione non è semplice poiché, come già notava Bächlin, il film si adatta ai desideri del pubblico, ma contemporaneamente può produrre delle mode, delle idee o degli usi.

¹² F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, p. 119

¹³ *Ibidem*, p. 117

¹⁴ *Ibidem*, p. 129

Ci riferiamo a quelle indagini che hanno per oggetto l'incidenza del cinema sulla società: vi si esaminano la capacità dei film di innescare attitudini e comportamenti, il loro peso nel determinare orientamenti e valori, il loro dar luogo a mode e attese ¹⁵.

Per Casetti il rischio in cui incorre il cinema, in quanto arte che riesce ad influenzare il pensiero di chi lo guarda, è quello dell'appiattimento dei valori ¹⁶. I film sull'AIDS hanno divulgato e reso famosa la "malattia gay" diffondendo un preconcetto su vasta scala. Più che un semplice "appiattimento" si riscontra l'amplificazione di un fenomeno sociale circoscritto. Entra qui in gioco l'altro fattore imprescindibile che riguarda il cinema: la ricezione da parte del pubblico. Rappresentando un problema sociale recente, ma anche attuale, i film che trattano il tema dell'AIDS non possono non far riflettere sul mondo in cui viviamo, riprendendo le parole di Casetti: «vediamo mettere in gioco la partecipazione diretta del consumatore»¹⁷. In questo caso il film è una testimonianza sociale ed ha dimensione collettiva:

Innanzitutto vediamo mettere in gioco l'intero patrimonio di temi, motivi, figure, elaborate negli anni dall'uomo. Il cinema ad esempio recupera miti e racconti tradizionali e nello stesso tempo amplifica spunti di cronaca o temi più recenti di discussione. Questa continua rivisitazione dell'immaginario collettivo non è fine a se stessa: consente di utilizzare formule sperimentate e insieme di caricarle di un nuovo senso. [...] Ciò porta il lettore o lo spettatore ad aver consapevolezza del proprio ruolo, e ad affiancare all'operato del testo massmediatico il proprio operato. Dunque non schiavitù e asservimento del consumatore, ma semmai complicità ¹⁸

È a partire dalle considerazioni della complicità che si innesca tra film e spettatore che Casetti elabora un concetto importante: quello della "riappropriazione". Se non consideriamo chi fruisce di un film un soggetto passivo allora abbiamo per forza di cose un «consumo produttivo», vale a dire una rielaborazione personale dei contenuti, una potenzialità ¹⁹. In un periodo come il nostro, in cui l'AIDS nel mondo occidentale non è più mortale e non è più al centro dell'attenzione dei media, ritornano film come *The normal heart* o *Holding the man* che riprendono lo stereotipo del gay benestante malato e sono fruiti in chiave di lotta dei diritti gay o più semplicemente come esempi di amore omosessuale.

¹⁵ Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 128

¹⁶ Casetti dedica un capitolo del suo saggio all'analisi di *From Caligari to Hitler*, lo studio di Kracauer su come il cinema di propaganda nazista abbia influenzato il pensiero delle masse. Sarebbe qui fuori luogo riportare questo studio. Basti sapere che per lo studioso i film hanno la capacità di influenzare il pensiero di chi li guarda.

¹⁷ Ibidem, p. 134.

¹⁸ Ivi

¹⁹ Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 135

Diviene fondamentale capire questo passaggio. La forma di questi film è la medesima di quelli degli anni Ottanta e Novanta che trattano lo stesso tema, ma in quegli anni l'AIDS era un problema d'attualità. Con la cristallizzazione in genere di questo tipo di film, quindi il connubio omosessualità-AIDS, lo si può riprodurre anche in un periodo in cui l'AIDS non è più al centro dell'attenzione: questo perché il pubblico ha già spostato il baricentro concettuale verso un altro significato preminente. Il formato resta il medesimo ma il problema AIDS, prima centrale, passa in secondo piano mentre emerge la questione dell'amore omosessuale. Ecco allora che anche il romanzo *La vita non vissuta* di Gardini riesce, acquisendo la standardizzazione proposta dal cinema, a usare l'AIDS come mezzo per parlare di amore omosessuale. Si può ipotizzare che tramite la trasformazione in genere di questo tipo di narrazione (filmica e non) ogniqualvolta troveremo l'AIDS come tema centrale si accenderà in noi il presupposto, nonché l'aspettativa, di una storia d'amore omosessuale.

È presumibile che nessuno oggi si aspetti in un libro o film che parla di AIDS la storia di una ragazza sola che lotta contro la malattia. Eppure, in Italia, Simona Ferraresi ha fatto proprio questo, ha scritto un libro che tratta questa questione. Era il 1993 e *Come il cielo* resta una testimonianza di inestimabile valore di un altro modo di vivere la malattia. Altre opzioni alla forma AIDS-amore omosessuale erano possibili ma non sono state sfruttate dai mezzi di divulgazione di massa. Solo il formato usato dal cinema ha avuto seguito ed è stato riutilizzato, in veste di genere specifico, nel tempo.

Nella sua analisi sulla significazione nel cinema Roland Barthes, con il linguaggio austero e tecnico della linguistica, affronta lo studio dei messaggi trasmessi dall'immagine filmica. Partendo dalla considerazione che esiste «un lessico collettivo, elaborato dalla tradizione, vera *Koinè* del segno filmico» sviluppa l'idea che «il segno segue l'evoluzione dei pubblici»²⁰. Non è un concetto astruso, semplicemente si rende conto che esiste una mobilità nella percezione di chi guarda un film, una mobilità che può cambiare il senso del messaggio percepito. Barthes concentra la sua attenzione sulla singola immagine più che sul film *in toto*, nonostante ciò ha un'intuizione brillante che può essere estesa al di là del singolo fotogramma:

Il significante è polivalente. Questa polivalenza è duplice; un significante può esprimere diversi significati (è ciò che in linguistica si chiama polisemia), un significato può esprimersi attraverso parecchi significanti (ed è ciò che

²⁰ R. Barthes, *Sul cinema*, Il melangolo, Genova, 1994, p. 52

si chiama sinonimia). [...] Il significato ha carattere concettuale, è un'idea; esiste già nella memoria dello spettatore, il significante non fa che attualizzarlo, ed ha sul significato un potere di richiamo ²¹.

Nel ragionamento sullo stereotipo del gay malato questo meccanismo si attiva quando al significante “uomo malato di AIDS” consegue il significato “omosessuale”. Il fatto che ciò avvenga dimostra quanto sia entrato nella nostra cultura questo concetto. Ancora più importante è l'idea che i significati possano essere più di uno e che hanno potenzialità di mutamento in diacronia (sono idee e le idee possono mutare nel tempo). Ripercorrendo le tappe fin qui descritte in modo schematico:

1 – Anni Settanta: AIDS e Omosessualità sono due concetti autonomi.

2 – 1981-1983: Diffusione tramite televisione e giornali della notizia della “Peste gay” (diverrà “Peste del ventesimo secolo” dal 1984, con conseguente marginalizzazione cinematografica sia delle donne che della questione africana)

3 – 1985: Formazione del modello standardizzato e ripetuto del giovane gay benestante affetto da AIDS. *An early frost* (1985), *Che mi dici di Willy?* (1990), *Notti selvagge* (1992), *Philadelphia* (1993), *Un party per Nick* (1995).

Meccanismo concettuale: omosessualità tramite per parlare di AIDS – Testimonianza della malattia gay e problemi connessi alla malattia come ad esempio il rapporto coi familiari e la discriminazione sociale (non a causa dell'omosessualità ma della malattia).

[Segue una “fase di silenzio”, non vengono più girati film sull'AIDS fino al 2013]

4 – 2014-2015: Formazione a partire dal modello standardizzato di una nuova chiave di lettura. *The normal heart* e *Holding the man*.

Meccanismo concettuale: AIDS tramite per parlare di omosessualità – Testimonianza dell'amore omosessuale, degli effetti dell'AIDS sul rapporto di coppia e lotta per i diritti gay. Tutto in funzione dell'esemplarità recuperando storie del passato (gli anni Ottanta e Novanta) e rivisitandole in questa nuova chiave di lettura.

Un *gap* tra letteratura e cinema, nel trattare questi contenuti, è percepibile nell'attaccamento degli scrittori al *modus operandi* degli anni Ottanta e Novanta: restano ancorati alla sfera dell'individuale, dell'esperienza esistenziale. Il cinema invece tende ad ampliare il discorso dall'individuale al sociale

²¹ Ibidem, p. 54

e, attraverso la descrizione del mondo gay, si pone in un'ottica storica. La riappropriazione da parte del pubblico del cinema con tema l'AIDS avviene attraverso il piano storico, questo spiega perché oggi l'omosessualità e l'amore gay divengono il fulcro delle trame e non lo è più la malattia. A dispetto della ripetizione dello *standard* il cinema, con la complicità del pubblico, riadatta al proprio tempo i valori rappresentati.

Questa mobilità di prospettiva si evince da molti studi che indagano il rapporto tra il cinema e la storia (dunque anche della società). Marc Ferro individua due modi in cui il cinema si muove a livello sociale: attraverso i suoi contenuti e agendo sulla società stessa. Le situazioni che vengono messe in scena suggeriscono che cosa una società pensa «di se stessa, del suo passato, degli altri», quindi il modo in cui la società si vede. Ferro, ripensando al cinema di propaganda, considera il cinema come uno specchio che però può essere anche un'arma²². Nel caso del cinema sull'AIDS "l'arma" è la riappropriazione dei film in chiave di lotta per i diritti gay partendo dalla sofferenza subita dagli omosessuali per via della discriminazione, del razzismo e della malattia (la "Peste gay").

Oggi la comunità gay è ritornata al centro dell'attenzione mediatica. Il lungo cammino per il riconoscimento di pari diritti con le persone eterosessuali continua ed è, come è noto, più attuale che mai la questione del matrimonio gay e dell'adozione²³. Tutto questo ha riacceso il fervore in chi parteggia per questi riconoscimenti mentre ha aumentato il disappunto in chi li contesta. La polemica che ne è nata ha riportato in primo piano il dibattito. Ecco allora che l'attenzione verso il cinema che tratta il tema dell'AIDS si appropria di questo nuovo punto di vista e lo usa come mezzo per capire il passato e il presente. Scrive Casetti:

Il cinema costituisce una testimonianza non tanto perché riflette pienamente una società, quanto perché funge da indicatore dei suoi punti ciechi, dei suoi processi mentali, delle sue dinamiche possibili e delle sue risposte prevalenti. Infatti il film non costituisce mai un duplicato della realtà circostante: al contrario, esso ne seleziona solo alcuni frammenti, li carica di senso, li rende funzionali ad una storia o a una tesi, li ricompatta in una nuova unità. Il film insomma trascrive il reale: e lo fa con gli strumenti che gli sono propri, il ritaglio e l'esemplificazione²⁴.

²² M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano, 1980 - p. 100

²³ Si ricordi inoltre che durante la recente campagna elettorale per la presidenza degli Stati Uniti il candidato Donald Trump ha proposto di spostare i fondi per la ricerca sull'Hiv ad enti che "curano" dall'omosessualità. I movimenti per i diritti gay si sono ovviamente mobilitati per lottare in caso venga attuata questa proposta. – Si veda al riguardo l'articolo di Giorgio Lazzarini «Il programma presidenziale repubblicano: via matrimoni gay, sì a terapie per curare l'omosessualità» sul sito www.gay.it

²⁴ Casetti, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 140

Il film non si presenta solo con le forme espressive del suo tempo, le scelte del regista e le attese degli spettatori di una data epoca, ma si carica di nuovi significati ad ogni rilettura posteriore. È per questo che Pierre Sorlin indica come caratteristica del film la sua trasmissibilità. È vero che «il visibile di un'epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo» ma il cinema non è un elemento chiuso ²⁵.

I film sono mezzi per apprendere e conoscere il mondo, per capire mentalità ed ideologie, per vedere la società e i suoi cambiamenti. Casetti conia un termine per indicare il ripetersi da film a film di determinati interrogativi, attese, inquietudini apparentemente secondari ma altresì importanti, li chiama “punti di fissazione”. Nel caso del cinema sull'AIDS, impregnato come sappiamo di tematiche omosessuali, questi punti creano un *continuum* che rendono i film degli anni Ottanta e Novanta estremamente attuali e posizionabili sullo stesso piano di quelli degli anni zero (che da essi hanno tratto spunto): ciò che si rivela vincente è la componente ideologica che il pubblico è portato ad attribuirgli.

12.4 IL CINEMA AMERICANO CONTEMPORANEO: L'AMERICA RIPENSA SE STESSA

Come accennato nel primo paragrafo, il tema dell'AIDS rende inclini a scorgere nei film presi in esame un'intenzione documentaristica. Nel cinema degli anni Ottanta e Novanta questa si traduce nella rappresentazione di un nuovo problema sociale. *An early frost* e *Un party per Nick* inseriscono all'interno della narrazione la questione della famiglia, la malattia costringe i protagonisti a dichiarare la loro omosessualità e i genitori faticano ad accettare questa verità. In *Che mi dici di Willy?* l'AIDS diventa un problema più ampio, il protagonista è sempre accompagnato da amici gay: non è più la malattia di un singolo individuo, ma un fenomeno collettivo. È il primo film ad accennare ai gruppi di supporto per le persone sieropositive, sotto questo aspetto ci fornisce delle indicazioni preziose dal punto di vista storico. Tuttavia non si percepisce in queste pellicole una presa di posizione forte, ideologica. Si tratta sostanzialmente di racconti di persone che si sono ammalate, il fine è descrittivo. Diverso è il caso dei film usciti nelle sale di recente. Pur facendo riferimento al passato, *The normal heart* mette in rilievo le lotte per i diritti gay e *Dallas buyers club* quelle per avere accesso ai farmaci. Si subodora una sensibilità verso questi temi diversa dai film precedenti. Gaiime Alonge e Giulia Carluccio propongono una teoria che si rivela appetibile per il nostro caso. Secondo loro, ma il

²⁵ P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979 - p. 68

pensiero è condiviso da molti altri studiosi, l'attentato alle torri gemelle dell'11 settembre del 2001 ha scosso gli statunitensi a tal punto da innescare un meccanismo di ripensamento, un «processo di autoanalisi», da parte del mondo dell'arte. Ne *Il cinema americano contemporaneo* scrivono:

L'11 settembre ha imposto agli americani di fare i conti con il loro passato e con il loro presente, e soprattutto di riconsiderare il futuro. In qualche modo, quello che è avvenuto negli anni seguenti alla tragedia è stata una riflessione collettiva su cosa significhi essere americani e su come quell'evento abbia contribuito a ridefinire il senso stesso dell'identità americana. Oggi, a dieci anni di distanza, quando gli Stati Uniti sembrano essersi allontanati dal clima di solidarietà e autoanalisi collettiva seguita al 9/11, sono molti i segnali che indicano come quella riflessione sia ancora in pieno svolgimento. Nel contesto di questa riflessione, i media narrativi, non solo il cinema e la serialità televisiva, ma evidentemente anche la letteratura, il fumetto ecc., hanno rivestito un ruolo centrale proprio nell'affiancare a una elaborazione dell'evento e del trauma una profonda analisi dell'*Americanness*, sullo sfondo della storia nazionale, non solo quella recente, ma spesso e volentieri quella antecedente, *nineteen*, dalla guerra fredda in poi ²⁶.

I film sull'AIDS possono acquisire anche questa chiave di lettura. I registi americani possono aver deciso di portare in scena una delle storie più traumatiche dell'ultimo trentennio e così riflettere su quanto è stato fatto in quel difficile periodo. Questo spiegherebbe l'uscita, poco prima dei film summenzionati, del documentario *How to survive a Plague* di David France. L'argomento è la lotta del movimento ACT UP contro l'AIDS. *The normal Heart* parla della storia d'amore tra Ned Weeks e Felix Turner, ma anche della partecipazione di Ned alla creazione dell'organizzazione "Gay Men's Health Crisis", associazione che si batteva per trovare fondi con cui curare i malati (specialmente quelli senza assicurazione sanitaria) e che forniva sostegno psicologico a chi scopriva di essere sieropositivo. *Dallas buyers club* fa invece riferimento a Ron Woodroof e il suo *entourage* che lottarono perché tutti i cittadini americani potessero avere accesso a cure efficaci, anche quelle non approvate dalla *food and drugs administration*. L'11 settembre, per Alonge e Carluccio, è «un trauma che ne richiama altri, una ferita che ne riapre delle precedenti»:

Da questo punto di vista, il cinema degli ultimi anni non mette in scena, in forme più o meno esplicite o implicite, dirette o indirette, l'America del periodo seguito all'11 settembre, ma piuttosto la nazione americana tout-court, nella sua storia, nei suoi valori, nei suoi miti e fobie ²⁷.

²⁶ G. Alonge – G. Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Laterza, Roma, 2015, p. 67

²⁷ *Ibidem*, pp. 71-72.

Il punto di vista di Alonge e Carluccio offre uno spunto per spiegare il rinnovato interesse verso l'AIDS dopo un ventennio in cui questo tema era stato trascurato dal cinema. Alle rinnovate battaglie per i diritti gay, apparentemente il motivo più plausibile, si aggiunge questa nuova lettura: lo scopo sarebbe stato quello di far riemergere un trauma che l'intera nazione Americana aveva subito.

Un altro studioso, Franco Marineo, propone un'altra interessante teoria. Nel suo *Il cinema del terzo millennio*, constata che oggi non si usufruisce più del cinema passivamente ma in modo partecipativo, ridiscutendone varie parti e diffondendole in internet. Diamo oggi spesso per scontato questo aspetto di grande rilevanza. La gente diffonde contenuti, s'informa, confronta e molto altro attraverso i nuovi mezzi di comunicazione. Dice Marineo:

Perché il cinema, semplicemente, non è più quello che era anche soltanto vent'anni fa: quel linguaggio, quel dispositivo, quella cornice mediale ha mutato pelle e organi interni; ha costruito e continua a costruire nuovi spazi, tempi, modi e protocolli della visione; ha provato e sta provando a misurare e colmare le distanze che lo separavano da altri media che agiscono dentro le immagini in movimento; ha imparato e sta imparando a riconfigurare tutti quei processi che lo legavano e lo legano ancora al pubblico (dalla mera modalità di visione ai più complessi meccanismi di identificazione, di partecipazione). [...] La grande rivoluzione introdotta nel cinema, possiamo dirlo senza paura di apparire iperbolici, smonta uno dei cardini dello spettacolo cinematografico, disancorandolo dalla sala, dal *movie theatre*, dalla liturgia collettiva e unidirezionale della proiezione in uno spazio pubblico per collocarlo in una dimensione sempre più privata e individuale. [...] Un altro elemento di decisiva importanza è poi lo spazio simbolico verso cui la convergenza *nel* digitale ha indirizzato il nostro rapporto con le immagini, vale a dire quello specifico ambito grazie al quale il medium perde la sua esclusiva funzione di trasmettitore per diventare una sorta di piattaforma aperta che richiede, suggerisce, istiga la *partecipazione* performativa di un pubblico (anche quando questo è composto da un singolo individuo), l'attivazione di una componente fattiva che scardina la passività di una spettacolarità inerme²⁸.

Lo studioso corrobora la sua idea citando Francesco Casetti che in un suo articolo spiegava come oggi ci sia «un nuovo fare relazionale connesso alla necessità di costruire la rete sociale con chi sta condividendo, magari virtualmente la stessa attività». Le scene dei film vengono per esempio condivise su You Tube «dunque una performance che si basa su un agire, piuttosto che su un assistere»²⁹. Questa trans-medialità, questo passaggio da un mezzo comunicativo ed un altro avviene

²⁸ F. Marineo, *Il cinema del terzo millennio. Immaginari, nuove tecnologie, narrazione*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 43-44.

²⁹ F. Casetti, *Andar per film. Breve storia dell'esperienza cinematografica (seconda parte)*, in «Duellanti», n° 45, settembre, 2008, p. 108

sia a posteriori, dopo la visione di un film, che precedentemente. Se è vero che parti di un film vengono condivise, magari come esempi per un valore comune, è anche vero che ci deve essere un terreno fertile per la condivisione stessa.

I contenuti e le scene di *The normal heart* e *Dallas buyers club* sono state condivise specialmente in siti o *Social network* che già trattavano di omosessualità e diritti gay. C'è dunque la possibilità che dal 2010, grazie al diffondersi delle informazioni del web 2.0, si fosse già aperta la strada all'avvento di un determinato tipo di film. Siano essi dettati da logiche di mercato o dalle ideologie dei registi, resta il fatto che si sono inseriti perfettamente nelle aspettative del pubblico. Questo spiegherebbe la concentrazione nell'arco di soli tre anni di ben cinque film con tematiche omosessuali. Perché non qualche anno prima? Perché tutti nell'arco di così breve tempo? Difficilmente i produttori si sarebbero avventurati in dei film che non potessero aver presa sul pubblico, si punta su un *blockbuster* non su un *flop*, e dovevano sapere che quello era il momento propizio.

Il web è diventato il principale mezzo per reperire informazioni e di sicuro aveva fornito indicazioni promettenti per la messa in opera di quei film e per diversi *target*. Attingere al *grassroot*, a ciò che nasce dalla popolazione comune, oggi è un'attività quotidiana: tutti condividono materiali su internet. Purtroppo, mentre si trovano ricerche su come attraverso lo *storytelling* videogiochi, fumetti e racconti abbiano influenzato il cinema, mancano ancora studi su come internet abbia giovato alla nascita dei film che trattano tematiche sociali. Questo rende difficile uscire dal campo delle ipotesi, della teoria. Quel che è certo è che internet e il cinema non sono più due realtà separate e le contaminazioni tra i due mondi sono palesi. Sarebbe interessante sapere se e quanto David France abbia attinto alla rete per recuperare le immagini (che sono immagini di repertorio) del suo *How to survive a Plague*. Un'ultima annotazione sul punto di vista di Marineo va fatta, egli nota che accanto ad un cinema che si «polverizza e disperde dentro altri media» ne abbiamo un altro più conservativo e chiuso:

Ragionare intorno a questi parametri significa anche individuare, nel cinema contemporaneo, uno stato di parziale paralisi inventiva, di atrofia immaginativa che spinge i produttori a scommettere meno su prodotti originali e su storie che non sono mai state testate prima [...] Il prosciugamento narrativo e drammaturgico di una certa «zona» del cinema dei nostri giorni è certamente da collegare a quella sorta di estasi indotta dal passato che immobilizza molti degli sforzi tesi a reinventare i confini e le regole del fare cinema. Il rifacimento, la ripetizione, la replica, la saga: l'uso massiccio di tali categorie in molti dei tentativi di tassonomia provvisoria del cinema di questi anni

ci dice di un clima culturale che si nutre di pratiche discorsive e produttive fortemente incentrate sulla serialità e le sue declinazioni ³⁰.

Marineo dopo queste parole analizza i *remake* e i *reboot* eppure il suo discorso tocca anche l'argomento del rinnovato interesse per la cinematografia a sfondo gay. Anche questa è stata ripresa a partire da un «prototipo», così lo definisce Marineo, già sperimentato negli anni Ottanta e Novanta. I film coevi però hanno una potenza a livello di immagini che era impensabile un decennio fa. Si imprinono nella mente dello spettatore con una forza visiva ed emotiva che è tipica dei giorni nostri. Non si tratta di emozioni distaccate e ludiche, come era per esempio in un film come *Pulp fiction*, ma di un'emotività che vuole lasciare un segno indelebile dentro di noi.

Questa emotività traumatica si è creata a partire dai primi anni Duemila ed è stata incrementata anche da internet. Le immagini dell'attentato dell'11 settembre, come i nuovi attentati terroristici, ricorrono sul web e i nostri occhi si stanno abituando a questo tipo di impatto emotivo. Il cinema attuale è ricco di queste scene. Marineo ha ragione quando indica che è impossibile distanziare il cinema da internet: ma non solo per la condivisione di contenuti, anche per come internet ha influenzato il modo di fare cinema e le aspettative, i desideri, degli spettatori ³¹.

12.5 VERE STORIE DI PERSONAGGI INVENTATI

I film non sono come i libri, le creature dei romanzi devono essere metabolizzate dal lettore e ricreate mentalmente attraverso l'uso della fantasia. Il cinema invece fornisce un approccio diretto, essendo visivo lascia poco spazio alla fantasia e amplifica invece l'aspetto della comprensione. Scriveva Calvino: «raccontare in letteratura e in cinema sono operazioni che non hanno nulla in comune. Nel primo caso si tratta di evocare delle immagini precise con delle parole necessariamente generiche, nel secondo caso si tratta di evocare dei sentimenti e pensieri generali attraverso immagini necessariamente precise» ³². I film e i libri che trattano il tema dell'AIDS attingono a piene mani dalla realtà e come abbiamo visto, dalla storia. Nel bisogno di autenticità, in quanto è normale che il

³⁰ Marineo, *Il cinema del terzo millennio. Immaginari, nuove tecnologie, narrazione*, op. cit., pp. 81-82

³¹ Scrive Roy Menarini: «Perché qualcosa è cambiato, perché oggi [il cinema] deve negoziare la propria esistenza in un contesto mediale completamente nuovo. Perché la psicologia degli spettatori è profondamente mutata. Perché i mezzi cognitivi e antropologici del nostro essere-al-cinema vanno riconsiderati uno per uno. Quel che rimane del cinema, dunque, è un'attribuzione di *carisma*, una considerazione insieme sociale e culturale che – invece di scomparire – sta rafforzando di anno in anno lo statuto di un'arte oggi più riconosciuta di ieri», R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema: dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le mani, Genova, 2010, p. 9

³² G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 33

problema dell'AIDS venga trattato con serietà, film e romanzi creano un abbassamento del livello di finzione che permette un più facile avvicinamento e una più forte immedesimazione (o empatia) coi personaggi³³. La letteratura di fine anni Novanta e dei primi anni della nuova decade vede presenti al contempo romanzi scritti da autori malati di AIDS e romanzi scritti da autori non malati, ma che vogliono testimoniare comunque il disagio di quegli anni. Scrivendo in prima persona gli autori malati di AIDS spianano la strada all'abbassamento del livello di finzione abituando il pubblico alla ricezione di una cosa reale: gettano così le basi per la lettura in tal senso anche della *fiction*.

I romanzi degli autori non malati e i film, attraverso i loro personaggi, entrano nella zona del verosimile: come non cedere alla tentazione di considerare reale un personaggio che ci coinvolge intimamente? Roland Bourneuf è perentorio quando asserisce che «il personaggio del romanzo, come quello del cinema o quello del teatro, è indissociabile dall'universo fittizio al quale appartiene: uomini e cose»³⁴. Debenedetti, dal canto suo, riconosce l'indubbio coinvolgimento in prima persona del lettore e lo fa ricordando con poche e incisive parole il messaggio sotteso nella maggior parte delle opere narrative: «si tratta anche di te»³⁵. Enrico Testa invece parla dello strano potere della letteratura, il potere di portarci all'identificazione coi personaggi o alla loro trasposizione sul piano della realtà, come facessero parte del nostro mondo³⁶.

È importante portare all'interno di uno studio sull'AIDS e la letteratura il problema dei personaggi. All'estero come in Italia sono stati scritti romanzi e saggi riguardo alla malattia, ma sono rimasti troppo spesso nelle mani di specialisti e sociologi. Accanto al cinema sono nati anche molti documentari sull'AIDS, anche questi rimasti prerogativa dei cineforum o di gruppi elitari di persone. A diffondere su vasta scala, indipendentemente dal ceto e dal grado di istruzione del pubblico, il problema dell'AIDS è stato il cinema. Un grande successo di pubblico ha portato il film *Philadelphia* di Jonathan Demme a diventare un riferimento comune quando si parla della malattia. I personaggi dei film sono stati una risorsa per milioni di persone per capire cos'è l'AIDS: è attraverso la *fiction* che il problema si è mostrato agli occhi dei più. Come è successo? Quanto è labile il confine tra realtà e finzione? *Homo sapiens* o *Homo fictus*? Questo è il problema.

³³ Tinazzi nel capitolo *Parola e immagine* parla di "effetto di realtà", *Ibidem*, p. 34; di uso più comune, ma con significato simile, è il termine "sospensione dell'incredulità"

³⁴ R. Bourneuf, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, 1972, p. 143

³⁵ G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Garzanti, Milano, 1970, p. 13

³⁶ Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino, 2009, p. 3 – inoltre a pagina 100: «Il fatto è che i personaggi, queste creature di parole e di carta, ci afferrano con la loro particolarissima esistenza ed esercitano su di noi uno strano potere [...] Nonostante tutta la distanza, lo scetticismo e il sospetto che si possono frapporre tra noi e la pagina, la letteratura genera fenomeni di identificazione tra il lettore e i personaggi». Si ricorda inoltre che Cesare Segre definisce i personaggi «ipotesi di persone reali».

Tra film e pubblico si instaura un rapporto di complicità. L'AIDS è reale così come i fatti che lo dimostrano, questo binomio non può venir meno, nulla può essere finto o dare adito a questo sospetto. Chi guarda questi film deve accantonare l'idea della finzione narrativa e concepire il personaggio come persona in carne ed ossa, deve concepire la *fiction* come verità e dimenticare l'artificiosità dell'arte, deve pensare in termini di verità e realtà: questi gli inderogabili obblighi a suo carico.

Il problema del personaggio si delinea fin da subito come il problema della verosimiglianza. Lo stesso vale, ovviamente, per i romanzi scritti da autori non malati i cui protagonisti hanno l'AIDS. Testa collega il meccanismo dell'abbassamento del livello della finzione alla scrittura "etica", quella che ha un messaggio etico sottinteso. Nel caso dell'AIDS il valore etico è quello informativo, o che si presenta come tale. Il critico ci fornisce due spunti interessanti su cui riflettere:

1 - «Interpretare i personaggi come degli "io" sperimentali collocati su una scala di gradazioni intermedie tra essere e possibilità d'essere»

2 - «Nel panorama letterario recente sembrano sempre più frequenti i romanzi che pongono al loro centro questioni etiche e che le affrontano attraverso il modo di costruire i personaggi»³⁷

In entrambi i modi il lettore o lo spettatore prendono parte ad un *escamotage* necessario, quasi come nel "gioco" gadameriano, per immergersi totalmente nella scena e recepire il messaggio trasmesso. I personaggi di questi film e romanzi hanno qualcosa di importante da raccontare, la loro esperienza. Sono dei "personaggi relativi", si sviluppano *in fieri* dalla scoperta della malattia alla reazione che è spesso una reazione alla morte (o al pensiero della morte): «partecipano del tempo che hanno avuto in sorte; nel corso del romanzo modificano per crisi o sviluppo psicologia e comportamento; e, non monoliticamente isolati, si lasciano coinvolgere in più rapporti» (non senza empatia verso gli altri personaggi)³⁸. Diventa essenziale dunque anche il valore della parola, la sola che indipendentemente dalla *fiction* o non *fiction* si erge monolitica propagandosi nella realtà sia di chi scrive che di chi legge, sia dell'immagine che del pubblico. Dice Testa:

Vedono in esso (il linguaggio) un compito, una funzione e vedono in esso lo strumento indispensabile alla relazione tra gli uomini e, soprattutto, il veicolo della trasmissione della memoria e della, moralmente necessaria, sopravvivenza del ricordo³⁹.

³⁷ Testa, *Eroi e figuranti*, op. cit. pp. 4-5 (1) e pp. 77-78 (2).

³⁸ *Ibidem*, p. 97

³⁹ *Ibidem*, p. 99

Avendo a che fare con storie che attingono dalla realtà questi personaggi risultano estremamente umani: affrontano ogni giorno le difficoltà della vita come accade nella realtà. Essendo “umani troppo umani” il confine tra finzione e realtà oscilla e si nasconde. Allo studio dei personaggi nei romanzi e nei film si dedica anche Seymour Chatman:

Descrivere, nelle opere a carattere letterario, una persona, le sue azioni e il suo modo di pensare e di vivere con immagini chiare ed evidenti. La natura di un uomo, l'ambiente, le abitudini, le emozioni, i desideri, gli istinti: tutto ciò contribuisce a formare le persone quali esse sono nella realtà.

E poco dopo constata che:

Per il momento il concetto di tratto psicologico è quasi tutto quello che possediamo per discutere sul personaggio. Ma bisogna sottolineare la convenzionalità (più che la inevitabilità) del suo trasferimento a un essere completamente inventato ⁴⁰.

Chatman mette in luce due fatti emblematici. Nei film e nei romanzi che hanno come tema l'AIDS l'ambiente e la psicologia sono tutto. Nei viaggi come a casa, nel lavoro come nella vita quotidiana essi sono come noi, la loro epoca è la nostra. Le storie narrate possono essere la vita passata o presente di qualcuno che ci sta accanto, non dico dei nostri intimi, ma di coloro che incrociamo durante i nostri spostamenti, durante la nostra giornata. Sono personaggi «simili al vivo» e il confine che ci separa da loro sembra davvero sottile. È possibile che se fosse capitato a noi quello che capita a loro o se avessimo avuto contatti con la realtà del problema avremmo pensato: «come in quel film, come in quel romanzo». Ma è una supposizione perché la *fiction* non è la realtà e le cose possono essere ben diverse. «I personaggi non hanno una “vita”; noi diamo loro una personalità solo nella misura in cui questa personalità è per noi una struttura familiare nella vita e nell'arte» ci rammenta Chatman ⁴¹. I film specialmente hanno creato un immaginario sulla malattia ma è un'invenzione edulcorata *ad hoc*. I personaggi che vediamo in scena non hanno ambiguità, non sono enigmatici, sono limpidi potremmo dire. Nei romanzi scritti da autori malati di AIDS non c'è solo la paura e la lotta contro la malattia ci sono anche delle sfumature, dall'umore ai pensieri più reconditi, tutt'altro che lineari. La psicologia

⁴⁰ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma, 1981, p. 111

⁴¹ *Ibidem*, p. 143

dei personaggi di questi film è tutta protesa al fine del film stesso, sofferenza, dolore, perdita e come oramai sappiamo amore. Sono una rappresentazione dell'idea della malattia, una probabilità di ciò che poteva o può accadere. Eppure: «li ricordiamo come ricordiamo delle persone reali, ci sembrano stranamente familiari. Come gli amici o i nemici della vita di tutti i giorni»⁴². Spiega Chatman:

Il personaggio può tornarci in mente per giorni o per anni tutte le volte che tentiamo di spiegarne discrepanze e lacune seguendo la mutata e accresciuta conoscenza di noi stessi e dei nostri simili. I personaggi sembrano essere virtualmente oggetti inesauribili per la riflessione ⁴³

È questa pregnanza implicita che rende complicata la questione del personaggio. Perché anche andando oltre l'illusione, la messa in scena dei personaggi inventati, essi continuano ad agire in noi, entrano nei nostri pensieri come mezzi di paragone, come modelli ed esempi (sia positivi che negativi). Se è vero, come sostenevano i formalisti, che i personaggi sono prodotti dell'intreccio, sono funzionali e quindi attanti e non persone, è vero anche che essi possono condividere molto con il loro pubblico, sia di lettori che di spettatori ⁴⁴. Nel caso del cinema e della letteratura che parla di AIDS la cosa diventa estremamente evidente perché pubblico e personaggi condividono la stessa cultura. Gli anni di diffusione della pandemia sono recenti, è passato poco più di un ventennio: spettatori e personaggi hanno e usano quasi interamente lo stesso codice. Scrive Chatman:

Il pubblico si basa sulla sua conoscenza del codice indicante i tratti del mondo reale [...] esso assegna l'interpretazione decisiva del personaggio a quella parte del patto narrativo che ha effettivamente questa funzione ⁴⁵

Partecipare della stessa cultura, della stessa psicologia e degli stessi valori e contemporaneamente essere consapevoli della natura fittizia dei personaggi non crea un cortocircuito. Congetturare sui personaggi come soffrire o gioire con loro è un nostro diritto. Essi sono costrutti imitativi e non persone viventi, ma sono anche costrutti aperti, elementi di riflessione come lo sono le persone reali.

⁴² Ibidem, p. 137

⁴³ Ivi

⁴⁴ Chatman scrive: «Tomaševskij ammette che, dal momento che la narrativa ricorre alle emozioni e al senso morale, essa richiede al pubblico di condividere interessi e antagonismi dei personaggi. Di qui nasce la situazione della storia con le sue tensioni, i suoi conflitti e le sue soluzioni. Anche in questo caso il personaggio viene considerato secondario rispetto all'intreccio» - op. cit., p. 115

⁴⁵ Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, op. cit., p. 129

Attraverso loro possiamo interrogare noi stessi, nel nostro caso specifico possono spingerci ad informarci, ad avere un occhio critico e consapevole sulle questioni del mondo. In questa prospettiva i personaggi sono un arricchimento personale, aiutano la formazione del nostro pensiero. Nei personaggi di film e romanzi sull'AIDS c'è tutto questo, si soffre con loro e si sorride anche, quando si apre lo spiraglio alla gioia, si partecipa alla loro lotta: si condivide. Dice Chatman:

Una teoria funzionale del personaggio dovrebbe mantenersi aperta e considerare i personaggi come esseri autonomi e non come pure funzioni dell'intreccio. Dovrebbe mostrare che il personaggio viene ricostruito dal pubblico per mezzo di tracce esplicite o implicite, organizzate in un costrutto originale, che vengono comunicate dal discorso, attraverso qualsiasi *medium*. Ma che cosa è che ricostruiamo? Una risposta elementare basterà, per ora: "Noi ricostruiamo *come* sono i personaggi", dove il "come" implica che la loro personalità rimane aperta, soggetta a ulteriori congetture e arricchimenti, analisi e revisioni. Certo esistono dei limiti. I critici giustamente si oppongono a quelle speculazioni che travalicano i limiti della storia e vanno in cerca di dettagli superflui o eccessivamente concreti. I sondaggi di cui si ha bisogno sono quelli "in profondità" più che quelli sconsideratamente ampi o specifici oltre il necessario, e solo un'esperienza di vita e di arte può arricchirli, non compiaciuti voli della fantasia ⁴⁶

12.6 I PROTAGONISTI DI IERI E I PROTAGONISTI DI OGGI

I personaggi dei film sull'AIDS degli anni Ottanta e Novanta sono diversi da quelli del cinema contemporaneo: si nota un cambio della loro funzione all'interno della narrazione. Nel passato grande risalto era dato alla situazione, a come i protagonisti vivevano un avvenimento. In *An early frost*, Michael si reca dai genitori a cui deve dire di essere sieropositivo. La storia si sviluppa quasi interamente nella casa di famiglia e sono i dialoghi l'elemento fondamentale, la telecamera talvolta abbandona il protagonista per seguire gli altri membri della famiglia cogliendo, attraverso le loro parole, cosa pensano. Tramite Michael il regista crea una situazione ed è questa il soggetto del film: come il problema dell'AIDS viene affrontato da una famiglia. *Che mi dici di Willy* si sviluppa con un procedimento analogo. Abbandonando l'ambiente domestico il film si concentra su un gruppo di amici, la morte di alcuni di loro crea paura e sconforto. I personaggi hanno la funzione di dar voce a questa situazione di disagio, ed è questa ad essere al centro della scena. *Un party per Nick* è speculare al film precedente, non è più la morte degli altri il problema, ma la scelta del protagonista di lasciarsi

⁴⁶ Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, op. cit., p. 123

morire. *Philadelphia* tratta il tema della discriminazione, la situazione è determinata dall'ingiustizia del pregiudizio.

Diversamente da questi film, in *The normal heart*, *Dallas buyers club*, e *Holding the man* la regia mette in evidenza le azioni dei protagonisti, indipendentemente dalle situazioni. Il fulcro della storia è quello che i personaggi fanno, soprattutto le loro scelte: rispettivamente, come agiscono Ned, Ron e Tim. La telecamera non li lascia quasi mai soli, ne riprende il comportamento e i discorsi, ci fa capire cosa pensano e quali mosse intendono fare in futuro. I film degli anni Ottanta e Novanta si servono dei personaggi per far riflettere su alcuni temi specifici, quelli recenti sfruttano più situazioni (AIDS, amore omosessuale e lotte per il riconoscimento di alcuni diritti) per mostrarci come si sono comportati i protagonisti. Si può ipotizzare che questo cambiamento derivi da una diversa idea di AIDS, nei film del passato l'attualità del problema rendeva necessario valutarne aspetti specifici, i personaggi servivano a questo scopo. Oggi invece l'argomento può essere affrontato più diffusamente, soprattutto nelle dinamiche di insieme, avere una figura centrale di riferimento permette di toccare questioni diverse non mettendo a repentaglio la coesione interna del racconto.

I personaggi dei film del nuovo millennio hanno peculiarità che non troviamo in quelli dei romanzi o del cinema degli anni Ottanta e Novanta. Il protagonista di *Dallas Buyers Club* è un uomo dal carattere ruvido che usa un linguaggio scurrile. Nonostante questo, grazie alle sue azioni, riesce ad essere stimato dalla gente. Quando torna dal processo di San Francisco amici e conoscenti lo accolgono con un applauso; Rayon, un ragazzo omosessuale sieropositivo, lo abbraccia e ringrazia, anche un poliziotto, Tucker, gli è grato: Ron gli ha procurato dei farmaci per curare suo padre malato di alzheimer. Ned, protagonista di *The normal Heart*, ha anch'esso un carattere difficile. Ha un temperamento aggressivo ed è testardo, reagisce con veemenza alle ingiustizie. Questo lo rende invisibile ai politici mettendo a repentaglio la reputazione del *Gay men's health*, l'associazione per cui lavora. Il suo carattere lo porta a non accettare compromessi, a lottare diuturnamente alla ricerca di fondi per l'assistenza medica ai malati: amici e conoscenti lo apprezzano per questo. Ron e Ned, indipendentemente dal loro carattere, compiono azioni utili per la società. Franco Marineo, riflettendo sui personaggi dei film degli anni Novanta, delinea un cambiamento rispetto a quelli della decade precedente: «abbiamo un personaggio che sveste i panni muscolari degli anni Ottanta per farsi più complicato e problematico, sofferto e talvolta inetto»⁴⁷. I riferimenti sono Forrest Gump, Tyler Durden di *Fight Club*, Jeffrey Lebowsky, Leonard Shelby di *Memento*. La loro personalità tende ad essere frammentata e interrogativa, nessuno di loro ha uno scopo eccetto qualche fine individuale.

⁴⁷Marineo, *Il cinema del terzo millennio. Immaginari, nuove tecnologie, narrazione*, op. cit., p. 95

Ned e Ron, sembrano contrapporsi a questo modello, non sono inetti ed hanno una missione da compiere. Mantengono un'indole problematica, ma c'è in loro qualcosa che li rende, al di là di tutto, positivi. Ron e Ned hanno l'aspetto e il carattere di un potenziale antieroe, ma la loro storia, così come raccontata dal cinema, li fa percepire come degli eroi. Ron lotta contro la Fda mentre è allo stremo delle forze, è in fin di vita, Ned continua la sua lotta per i diritti gay fino al giorno della morte: l'ottica con cui si delinea il finale delle loro vite è quella del sacrificio. Sono persone comuni che si comportano eroicamente. Nei film sull'AIDS degli anni Ottanta e Novanta questo non succedeva. Affinità si trovano solo con *Philadelphia*, dove Andrew, il protagonista, vince la causa contro chi l'ha licenziato poiché malato: il fine è però individuale, manca il risvolto collettivo che è la caratteristica preminente in *Dallas buyers club* e *The normal heart*. C'è un altro aspetto che differenzia Andrew da Ron e Ned. Questi non vincono, Ron perde la causa contro la Fda e Ned non riesce a convincere il vicepresidente a stanziare i fondi necessari. Sebbene perdano non si arrendono, si guadagnano il rispetto delle persone perché sono tenaci: diventano figure esemplari.

A rendere più pregnante questo aspetto è il riferimento a fatti storici e persone realmente esistite, tutti i film sull'AIDS del nuovo millennio si basano su avvenimenti veri. Il valore dell'esemplarità è sorretto dall'implicita rilevanza di questo fattore⁴⁸. Rispetto al passato, i personaggi odierni hanno anche questa caratteristica, esplicitata nei finali con scritte commemorative: l'intenzione sembra quella di dare maggior valore a quanto rappresentato. Senza dimenticare che raccontare un fatto realmente accaduto è sempre un processo di ricostruzione, il riferimento alla storia e il valore dell'esemplarità rendono questi personaggi differenti da quelli visti in precedenza. Riprendendo la teoria di Alonge e Carluccio, delineata in un precedente paragrafo, si nota che è un fenomeno tipicamente americano. *Holding the man*, altro film contemporaneo sull'AIDS prodotto in Australia, conserva il riferimento ad una storia vera, ma trascurava il valore dell'eroismo. I protagonisti Tim e John, due giovani amanti, vivono il problema dell'AIDS come coppia. Non mancano riferimenti alle lotte per i diritti degli omosessuali, nonostante questo la vicenda si concentra sull'esperienza della malattia più che sulle azioni dei protagonisti: l'esemplarità in questo caso si ritrova solo nella tenacia con cui i due personaggi lottano per stare assieme, i genitori e la comunità in cui vivono non accettano l'omosessualità. Come negli altri film coevi la storia d'amore ha grande importanza e l'AIDS viene raccontata parallelamente a questa. Mentre *Dallas buyers club* e *The normal heart* si distanziano dalla

⁴⁸ Tornano utili in questo caso le parole di Arrigo Stara: «Quello che comincia a dissolversi è il carattere di scatola magica della narrazione; l'illusione che all'inizio dell'opera l'autore (oppure il narratore in quanto delegato) alzi un sipario, al di là del quale il lettore potrà osservare tutto ciò che è accaduto come se fosse presente in carne ed ossa. Non più lo sguardo affidabile del narratore tradizionale, ma quello limitato, parziale, idiosincratico di un personaggio al quale viene demandato il compito di fornire al lettore un resoconto attendibile di quanto vede, sente e capisce», A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Mondadori, Milano, 2004, p. 159

letteratura sull'AIDS, *Holding the man* recupera, attraverso i suoi protagonisti, alcuni aspetti riscontrati nei romanzi. La vicenda amorosa e l'accettazione della malattia è simile a quella di Shapiro e Forti ne *L'intruso* e, seppure il film viene ambientato negli anni Ottanta, troviamo riflessioni sulla colpevolezza, chi ha trasmesso il virus al compagno per primo, che sono presenti anche in *La vita non vissuta* di Gardini.

12.7 PERSONAGGI FEMMINILI: VOCI COSCIENZIOSE

Analizzando i personaggi dei film che trattano il tema dell'AIDS non può mancare un accenno alle figure femminili poiché i personaggi ad esse legati hanno sempre un valore particolare. Sia i film coevi che quelli del passato hanno perlopiù come protagonisti uomini e nella fattispecie maschi omosessuali. Nonostante ciò la presenza femminile si staglia sull'orizzonte delle storie narrate, anche quando il personaggio femminile è uno solo come in *Che mi dici di Willy?* . In questo film Lisa, la sorella di Fuzzy (che è uno dei protagonisti principali nonché il ragazzo di Willy), è colei che per prima invita il fratello e gli amici a lavorare come volontari per il *Gay men's health* . In una scena finale del film la vediamo impegnata come attivista dell'associazione e intuiamo che è riuscita a convincere il fratello. Lisa è giudiziosa e sa che solo con l'impegno e l'aiuto reciproco si può uscire dall'enorme crisi che la "peste del ventesimo secolo" sta causando.

In *An early frost* la figura materna, Kate, ha un ruolo decisivo per lo svolgersi dei fatti. È grazie a lei e alle sue intelligenti parole che Mr. Pierson scopre l'inutilità del suo pregiudizio nei confronti dei gay e ritorna ad amare suo figlio. In *Un party per Nick* è un altro personaggio femminile, Charlene, a permettere la riconciliazione tra il protagonista e il suo partner Brandon. Anche in questo film la figura della madre ha un ruolo importante: Amalia, così il suo nome, discute col figlio e cerca di fargli capire quanto sia difficile per chi sta partecipando alla festa accettare la sua decisione di morire. Nei film di oggi le figure femminili si affiancano ai personaggi principali per tutto l'arco della narrazione: sono le dottoresse che li hanno in cura. La dottoressa Eve Saks, in *Dallas buyers club* , polemizza fin dalle prime scene con l'impiego su larga scala dell'Azt, farmaco su cui non ci sono certezze di efficacia. A lei è affidato il compito di mostrare e spiegare allo spettatore quello che sarà il tema centrale di tutto il film: un ingiusto comportamento nei riguardi dei malati a causa dell'ingerenza nelle questioni mediche dell'industria farmaceutica. Sempre a lei è affidato il compito di ribadire questa verità agli ottusi colleghi di lavoro. Ad accorgersi che le intenzioni di Ron, il protagonista, sono buone è lei per prima e affronta il licenziamento pur di partecipare alla lotta contro le restrizioni imposte dalla *Food and Drugs Administration* .

Da ultima, ma non meno importante, la Dottoressa Emma Brookner di *The normal heart* che seppure invalida prende in cura tutti i malati di AIDS con cui entra in contatto e tenta con ogni mezzo di salvarli. Anche lei rientra a pieno titolo nelle figure eroiche di questi film, soffre ed ha visto morire centinaia di pazienti, ma non demorde mai e aiuta chiunque può fino allo stremo delle forze. È lei a spronare l'amico Ned all'attivismo per sensibilizzare la comunità gay riguardo all'AIDS e alla necessità di usare precauzioni. A tutte queste figure è affidato un compito ben preciso, quello di farsi voce della coscienza, il loro ruolo è imprescindibile ed assolutamente positivo.

12.8 REALISMO O CRISI DEL POSTMODERNO?

Nel corso del presente capitolo si è fatto sovente riferimento all'avvicinamento al reale dei personaggi, alla loro "umanizzazione" in senso realistico. I film presi in considerazione si muovono certamente in questa direzione, ma c'è il rischio di cadere in un errore di interpretazione. In Italia a fare appello al realismo è stato il cinema neo-realista. In quel caso il cinema agiva per necessità, c'era bisogno di «denunciare le più difficili situazioni sociali che da troppo tempo erano rimaste sommerse» ed «avvicinarsi allo stesso tempo alle esigenze della gente comune». Il cinema neo-realista era l'urlo liberatorio di una generazione costretta al silenzio dal fascismo, era «la voce della popolazione martoriata dai disagi del dopoguerra». Si sfruttò il cinematografo per rappresentare la realtà poiché «sembrava essere costituzionalmente più adatto a rappresentare l'immediata prossimità col vero e a farsi voce collettiva di una nazione e di un popolo»⁴⁹. André Bazin in *Che cosa è il cinema?* asserisce che i film italiani di quel periodo sono dei «reportage ricostruiti», ma subito specifica che sono pure «un'adesione spirituale all'epoca»⁵⁰. Sebbene i film sull'AIDS abbiano possibilità di rispecchiarsi in alcune delle motivazioni che portarono allo sviluppo del neo-realismo, la distanza con questo genere di rappresentazione del reale è enorme. A trarre ulteriormente in errore è il posto che hanno i film contemporanei sull'AIDS all'interno del "nuovo cinema americano", come lo definisce Alonge, che si propone di investigare il reale. Essi rientrano in un cinema storico, sono film che recuperano delle vicende avvenute.

Questi però non sono mai delle ricostruzioni storiche ma delle re-interpretazioni. Franco La Polla in un suo articolo su questo tema si domanda: «fino a che punto il cinema è strumento utilizzabile per conoscere la storia, fino a che punto esso può fungere da testimonianza storica?». È una domanda

⁴⁹ A. Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, op. cit, p. 72

⁵⁰ A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, p. 280

legittima e la risposta può non essere scontata. Abbiamo visto attraverso i saggi di Marineo, Alonge e Carluccio come oggi l'America punti alla ricerca di una nuova identità nazionale più consapevole. Sembrerebbe allora scontato che verità storica e aderenza alla realtà siano fattori attendibili. Purtroppo non è così semplice. In questi film «l'elemento maggiormente distintivo non è tanto di carattere strutturale quanto ideologico»⁵¹. Scrive La Polla:

Il cinema tuttavia è racconto, esso non può limitarsi alla messa in scena dell'aneddoto: ecco allora la creazione (o forse dovrei dire: l'adattamento) di una psicologia, di un carattere. Ma creare (o adattare) psicologia e carattere di un personaggio storico significa inevitabilmente condizionare la storia, o quantomeno darle un taglio e una spiegazione che ovviamente non sono suffragati dalla seria documentazione che invece la storia sempre richiede a chi si occupa di essa ⁵²

I personaggi storici vengono idealizzati: quindi perché c'è una pretesa di realismo? Perché il loro tendere al vero è una reazione. Il nuovo cinema americano di stampo realista è l'opposto di tutta la cinematografia definita postmoderna. Ecco allora che proporre, per quanto utopica, una fedeltà alla realtà ha senso, dice Ceserani:

Alcuni dei caratteri tipici del postmoderno sono: il tema della personalità doppia o ambigua; l'esperienza della disperazione e della solitudine, l'importanza e la presenza ossessiva e perturbante del sogno [...] l'uso di trame aperte, che restano alla fine in sospeso e senza completamento e chiusura [...] l'indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto ⁵³

Anche l'ironia dissacrante era stata uno dei punti forti del postmodernismo, così come il riuso dei prodotti commerciali più popolari usati come strumento metaforico di esperienze esistenziali. Lynch e Cronenberg sono stati nel cinema i maestri di questo genere e, dopo di loro, Tarantino ha portato a livelli estremi quest'arte. Nulla di questo ritorna nel nuovo cinema americano.

Nel nostro caso i film sull'AIDS si distanziano da questa scuola ricorrendo alla sobrietà e alla serietà. Il realismo, un realismo intriso di ideologia, è il solo mezzo auspicabile. Non c'è spazio né per le metafore né per forme barocche di regia. Dopo l'11 settembre del 2001 si chiude un'epoca e

⁵¹ F. La Polla, *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino, 1999, p. 159

⁵² *Ibidem*, p. 160

⁵³ *Ibidem*, p. 204

anche una corrente artistica. È difficile inquadrare un fenomeno così recente ma tramite i film sull'AIDS si può problematizzare anche su questo. Un recupero sobrio e serio di un tema scottante degli anni Ottanta e Novanta come quello dell'AIDS, per di più un tema che non raggiungeva il grande schermo da quasi vent'anni e che torna ora con ben tre film e un documentario, non è forse già il segno di un cambiamento?

12.9 L'OCCHIO DELLA CINEPRESA: DIVERSI MODI DI RAFFIGURARE L'AIDS

Quando leggiamo ricostruiamo mentalmente luoghi, persone, storie a partire dalle parole. I film, essendo basati su immagini, portano ad un approccio differente. I registi non hanno solo lavorato alla messa in scena di una trama, ma hanno fatto precise scelte su come mostrare l'AIDS. Sotto questo punto di vista, da *An early frost* a *The normal heart*, rispettivamente il primo e l'ultimo film che hanno raccontato la "Peste del ventesimo secolo", molto è cambiato. Nel tempo sono mutate le tecniche di ripresa, i gusti dei registi e del pubblico. Inizialmente, in modo analogo ai romanzi degli anni Ottanta, la malattia si fa percepire più che vedere. In *An early frost* l'AIDS è un argomento di discussione, Michael, il protagonista, non mostra ancora alcun sintomo. Nei dialoghi si parla di omosessualità e, con grande fiducia, si spera nella scoperta di una cura. Nel finale Michael decide di tornare a New York, dove lavora, e John Erman, il regista, lo inquadra mentre sorride ai genitori prima di partire. Il film è stato girato nel 1985, è possibile che rispecchi l'incertezza che aleggiava in quegli anni sopra la questione AIDS: se ne parlava, ma non se ne conoscevano approfonditamente gli effetti.

Diverso è il caso di *Che mi dici di Willy?* che, come vedremo, segna l'inizio dell'entrata nei film di scene in cui si mostrano i malati. In linea con *An early frost* si nota la tendenza a far percepire l'AIDS più che mostrarla, ma con alcune sostanziali differenze. Queste riguardano la drammaticità con cui ciò viene fatto. In una scena, ad esempio, vediamo un ragazzo malato in una stanza di ospedale. Egli è solo circondato claustrofobicamente da macchine che ripetono continuamente gli stessi segnali acustici, ha una mascherina appannata che gli copre il naso e la bocca, respira affannosamente. Norman René, il regista, imposta la scena in modo significativo: allontana un po' alla volta la cinepresa, poi per alcuni secondi lo schermo diventa nero e lo spettatore sente solo il respiro e i rumori dell'attrezzatura medica. Willy, in un secondo momento, dirà che il ragazzo è morto di AIDS. Grande importanza è data in tutto il film al sarcoma di Kaposi, solo accennato in *An early frost*, per metonimia la malattia opportunistica diventa il simbolo dell'AIDS. *Che mi dici di Willy?* è

stato girato nel 1990 ed è un film che influenzerà i seguenti, d'ora in poi grande attenzione verrà data agli effetti della malattia sul fisico. Andrew, il protagonista di *Philadelphia* interpretato da Tom Hanks, viene licenziato a causa della comparsa del sarcoma di Kaposi sul suo corpo. Jonathan Demme gira il film ponendo in evidenza gli effetti dell'AIDS sul fisico del protagonista. Quello che in *Che mi dici di Willy?* veniva accennato ora diventa un elemento di primaria importanza. Cambia l'immagine dell'AIDS che si vuole trasmettere al pubblico, si sottolinea il deperimento fisico: la malattia, così descritta, incute timore. Andrew alla fine muore, lo fa serenamente. La morte diventa invece un tema tragico e di somma importanza in *The normal heart* e *Holding the man*. Entrambi i film contengono un personaggio che ha la funzione di mostrare gli effetti dell'AIDS dai primi sintomi alla fine. Il cinema contemporaneo riprende la lezione dei film del passato, ma mette in rilievo tutti gli aspetti più drammatici della malattia. I romanzi sull'AIDS degli anni Novanta, rispetto ai film dello stesso periodo, sono delle fonti più valide per capire cosa viveva chi era malato. Il loro punto di forza è la descrizione approfondita degli effetti materiali e esistenziali dell'AIDS. I film contemporanei sembrano voler recuperare un simile approccio. Sebbene siano ricostruzioni di storie avvenute negli anni Ottanta, *The normal heart* e *Holding the man* palesano una propensione a documentare quanto accadeva a chi era malato. Completano in questo modo le zone d'ombra lasciate dai film precedenti. Felix, in *The normal heart*, e John, in *Holding the man*, si ammalano e gradualmente manifestano i sintomi, non solo, fatto raro nei film, il Sarcoma di Kaposi ma anche altri. Cambia il loro rapporto con le persone che hanno attorno e viene mostrata la sofferenza provocata dalla malattia. La morte diviene in questi film un punto cardine della trama, ci viene mostrato il dolore in tutti i suoi aspetti: quello di chi resta e quello di chi se ne sta andando. Sia Ryan Murphy che Neil Armfield, i registi, scelgono per questi momenti delle riprese toccanti, ma senza esagerazioni. L'AIDS è stata anche questo, non omettendo queste scene il cinema di oggi riesce a far riflettere su uno degli aspetti fondamentali di questo male. La Peste del ventesimo secolo fu definita tale per il grande numero di morti che ha causato, dietro ogni defunto c'era una storia, c'erano amicizie, amori, una famiglia. Il cinema sull'AIDS andrebbe considerato come un macro-gruppo all'interno del quale ogni singolo film ha aggiunto un tassello, raccogliendoli tutti riusciamo ad avere una valida chiave di lettura sul problema dell'AIDS.

BREVE AUSILIO ALLA COMPrensIONE DEI FILM

13

13.1 AN EARLY FROST DI JOHN ERMAN (1985)

Una gelata precoce, questo il sottotitolo con cui è stato presentato in Italia, racconta i pregiudizi sull'AIDS negli anni Ottanta. Michael, il protagonista, scopre in seguito ad un ricovero in ospedale di essere sieropositivo. La parte iniziale del film è dedicata alla descrizione delle reazioni del personale ospedaliero, gli infermieri non si avvicinano e smettono di portargli il cibo: hanno timore di essere contagiati. Anche Peter, il *partner* di Michael, e alcuni amici faticano ad accettare la malattia, evitano di toccarlo e di usare gli oggetti con cui è entrato in contatto. È lo stesso protagonista a fornirci la chiave di lettura di questi avvenimenti: «vorrei sapere quanti mi stringeranno la mano quando sapranno che ho il virus». Ad eccezione di poche scene iniziali, il film è ambientato nella casa dei genitori di Michael, dove egli si rifugia per allontanarsi dalla città. Da questo momento in poi la storia affianca al tema del pregiudizio quello dell'accettazione della malattia da parte dei familiari.

Dopo *An early frost* l'unico film a descrivere come reagisce una famiglia alla notizia della sieropositività del figlio sarà *Holding the man*. Il successo del film del 1985 si deve soprattutto a questo aspetto, a questa raccolta di impressioni: Erman, il regista, mette in scena dei dialoghi che svelano le idee sulla malattia di ogni personaggio. Discutendo tra loro e con Michael i protagonisti cambiano la visione che hanno dell'AIDS, abbandonano i propri pregiudizi: il tema del film è questa metamorfosi. I genitori di Michael, inizialmente sconcertati, capiscono grazie ai consigli della nonna che l'AIDS «è una malattia, non una disgrazia». La sorella, Susan, inizialmente impedisce al fratello di vedere suo figlio, ha paura che la malattia sia infettiva: informandosi capisce di aver sbagliato e,

nel finale del film, si riconcilierà con lui. Il messaggio sotteso in queste scene è che si può convivere con una persona affetta da AIDS, i timori sono infondati.

An early frost parla anche di omosessualità, il protagonista è gay, ma non lo si può reputare un film incentrato su questo tema ¹. La famiglia di Michael conosce l'AIDS col nome di "Peste gay" e suo padre inizialmente sembra più spaventato dalle implicazioni sessuali che la malattia evoca che dall'AIDS in se stessa. Fuorviante può essere anche l'assenza di scene in cui si mostra la malattia, nel film si parla di AIDS, ma Michael non manifesta i sintomi: apparentemente tutto è normale. Nonostante questo i dialoghi svelano che è il modificarsi del pensiero dei personaggi il centro della scena, si informano e ragionano e il loro pensiero non riguarda l'omosessualità ma l'AIDS.

13.2 CHE MI DICI DI WILLY? DI NORMAN RENÉ (1990) E UN PARTY PER NICK DI RANDAL KLEISER (1996)

I due film trattano il tema della sofferenza e della morte causate dall'AIDS. *Che mi dici di Willy?* descrive l'arrivo della pandemia, prima nelle *Fire island* (famosa meta del turismo omosessuale) e poi a New York. La storia si sviluppa a partire dall'uscita del primo articolo del *New York Times* sull'AIDS, descritta come una malattia sconosciuta (l'anno è il 1981) che miete vittime tra gli omosessuali. Protagoniste sono tre coppie gay che si trovano a dover fronteggiare il dolore per la perdita di alcuni amici e la paura di essere a loro volta vittime del virus ². *Che mi dici di Willy?* è il primo film in cui vengono mostrati i sintomi della malattia ed il suo progredire. René lavora su due piani, si concentra sulle dinamiche interne alle coppie e contemporaneamente sull'asse temporale: il film è diviso in quattro parti dedicate rispettivamente al 1981, 1982, 1985, 1988. Il film riflette, sotto questo punto di vista, sui cambiamenti che l'AIDS ha causato nella vita dei protagonisti. Willy e il suo compagno Fuzzy, nei primi anni della pandemia sono spaventati e smettono di avere rapporti sessuali, col passare del tempo abbandonano la paura ed iniziano a partecipare alle attività

del *Gay Men's Health*, Howard perde il compagno, scopre di essere egli stesso sieropositivo, e reagisce scrivendo opere teatrali che raccontano il disagio provocato dall'AIDS, significativamente

¹ «Rimane fondamentale nella storia del cinema gay e negli anni ha conservato un posto nel cuore di gran parte del pubblico omosessuale» scrive Alessandro Martini su CulturaGay.it, A. Martini, *Una gelata precoce*, in *Cultura gay.it*, 25 maggio 2009, www.culturagay.it/recensione/414 (U.c. 3 febbraio 2017)

² Il film di René è altamente drammatico sotto questo aspetto, uno dei protagonisti, David controlla ogni sera la pelle del compagno Sean per vedere se ha il sarcoma di Kaposi. I due sono innamorati e l'azione va intesa come un mezzo apotropaico per allontanare la paura.

la coppia a cui René concede più spazio, quella formata da David e Sean, non vedrà il 1988. *Che mi dici di Willy?* inaugura l'impostazione quasi totalmente gay dei film sull'AIDS, in questo caso l'unica figura eterosessuale è la sorella di Fuzzy: anch'essa impegnata come centralinista nell'associazione *Gay Men's Health*.

Diversamente da *Che mi dici di Willy?*, *Un party per Nick* riflette sulle conseguenze dell'AIDS su un singolo individuo. Nick, il protagonista, è in AIDS conclamata e si rende conto che non gli resta più molto da vivere. Sapendo che le sue condizioni sono destinate a peggiorare, decide di togliersi la vita. Prima di farlo, sentendo la necessità di abbracciare un'ultima volta amici e parenti, organizza una festa invitandoli tutti. La particolarità di questo film è data dalla presenza di scene in cui Nick ricorda gli amici morti di AIDS, con veloci fotogrammi vengono mostrati i corpi coperti dal Sarcoma di Kaposi e il fisico rovinato. Questi frammenti hanno una forte valenza visuale perché, quando torniamo al presente, Nick è tra amici e conoscenti che lo stanno festeggiando. Come in *An early frost*, fuori dai ricordi di Nick, l'AIDS è un argomento dei discorsi, si fa percepire più che mostrarsi.

13.3 PHILADELPHIA DI JONATHAN DEMME (1993)

Vincitore di due premi Oscar, *Philadelphia* deve la sua fama al successo di pubblico. Il film racconta la storia di un avvocato licenziato perché sieropositivo. Andrew, il protagonista, decide di denunciare lo studio legale in cui lavorava. Nessun avvocato di Philadelphia accetta di difenderlo, uno di questi, Joseph Miller, si interessa al suo caso. Demme affianca un giovane omosessuale, Andrew, e un afroamericano, Miller portando in scena due minoranze. In un articolo di Maurizio Encari si legge:

Emblematica è in questo caso la figura di Miller, avvocato di colore che non è certamente aperto mentalmente verso l'universo omosessuale, ma che è pronto a tutto pur di battersi contro l'ingiustizia che ritiene sia stata commessa verso il suo cliente/collega, e che permette alla maggior parte del pubblico di identificarsi con lui nella progressiva scoperta e accettazione del "diverso"¹

Il tema dell'omosessualità tende a nascondere che è soprattutto un film sull'AIDS, ed Andrew morirà a causa della malattia. È uno dei primi film, assieme a *Che mi dici di Willy?*, a mostrare il manifestarsi della malattia su una persona. Attraverso gli occhi di Miller lo spettatore segue le cure a cui Andrew si sottopone, lo spirito con cui lotta per sopravvivere e i suoi rapporti interpersonali. Demme, più che

¹ M. Encari, *Il dramma sociale di Jonathan Demme con Tom Hanks e Denzel Washington che ha segnato gli anni '90*, in *Cinema Everyeye*, 1 aprile 2014, cinema.everyeye.it/articoli/recensione-philadelphia-22082.html (U.c. 6 febbraio 2017)

l'omosessualità, pone in evidenza la possibilità per un malato di AIDS di riuscire a condurre una vita normale. Verso la fine del film, prima del peggioramento delle sue condizioni, Andrew organizza una festa a cui partecipano in molti: Demme lo riprende mentre parla e scherza con le persone, come avrebbe fatto se non fosse stato malato. Miller, durante il loro primo incontro, evita di toccare Andrew, ha timore della sua malattia. Col tempo capisce che quel comportamento è sbagliato, che non si deve aver paura di chi ha l'AIDS.

Ci si domanda se *Philadelphia* non abbia influenzato Gardini, dato che Valerio, il protagonista de *La vita non vissuta*, compie anch'egli un percorso di accettazione della malattia: la differenza sarebbe comunque molta poiché Valerio si ammala di AIDS. Manca in *Philadelphia* la dimensione collettiva, il film è una vicenda personale, quella di Andrew, e anche quando il regista rivolge l'attenzione alla comunità gay l'unico ad essere malato è il protagonista. In quest'ottica *Philadelphia* si distanzia dai successivi film americani *The normal heart* e *Dallas buyers club* dove la dimensione collettiva del dramma dell'AIDS è un elemento fondamentale della narrazione.

13.4 DALLAS BUYERS CLUB DI JEAN-MARC VALLÉE (2013)

A differenza degli altri film coevi *Dallas buyers club* riflette sull'AIDS a partire da un protagonista eterosessuale. Come Ned in *The normal heart*, il texano Ron Woodroof è un uomo dal carattere difficile, ha molti preconcetti e detesta gli omosessuali. Vallée si ispira ad una storia vera, ma mette in risalto soprattutto come cambiano le idee di Ron dopo aver scoperto di essere sieropositivo. Incredulo, quando un dottore gli conferma la notizia, pensa ad un errore. Convinto che l'AIDS sia una malattia gay si informa e scopre che effettivamente può esserne affetto. Inizia a curarsi, capisce ben presto che i farmaci o sono dei Placebo o sono semplicemente inefficaci, esistono cure alternative che sembrano valide, ma in America sono ritenute illegali: la *Food and drugs administration* non li ha approvati. Il film si sviluppa di qui in poi come la lotta di Ron per procurare a se stesso e agli altri questi farmaci, acquistandoli e vendendoli, scrive Fabiana Proietti:

Ron è un imprenditore che trasforma il suo male in merce, in prodotto da vendere. La sua vera cura non è l'aloè ma il business, ed è in questo che Valée indovina la via vincente. È un racconto che, da una parte, guarda in direzione del capitale e, dall'altra, si concede aperture intensamente emozionali ²

² F. Proietti, *Dallas buyers club*, di Jean-Marc Vallée, in *Sentieri selvaggi*, 29 gennaio 2014, www.sentieriselvaggi.it/dallas-buyers-club-di-jean-marc-vallee/ (U. c. 7 gennaio 2017)

L'elemento potenzialmente negativo, l'amore per il denaro e i buoni affari, diventa motivo di buone azioni che aiutano gli altri. Ron, per esempio, vende la sua auto per procacciare il denaro che serve ad una coppia gay per curarsi, fornisce altresì dosi dei farmaci che importa ad un poliziotto che ha il padre malato di alzheimer. Come per Ned, Ron lotta usando i mezzi che gli sono più congeniali. Il film fornisce continue informazioni che dimostrano l'inutilità dell'Azt come metodo di cura, questo farmaco sembra essere il principale bersaglio polemico del film.

L'aspetto rilevante di questa questione è che *Dallas buyers club* è l'unico film sull'AIDS a parlarne. L'Azt viene citato sovente nei film, ma nessuno lo critica. Vallée invece approfondisce la questione, ci rivela per esempio che «nel 1964 è stato sperimentato come cura per il cancro e allontanato a causa della sua scarsa efficacia e alta tossicità». Non si sa se volutamente o meno, ma Vallée contrappone un buon commercio, quello di Ron, ad uno negativo e dannoso, quello dell'industria farmaceutica. Ron, inizialmente uomo dal linguaggio scurrile e aspetto trasandato, in forza della sua determinazione si trasforma e viene riconosciuto come un personaggio positivo. L'AIDS nel film viene studiata dal punto di vista di ciò che si poteva fare e non è stato fatto.

13.5 *THE NORMAL HEART* DI RYAN MURPHY (2014)

Larry Kramer abbozzò per la prima volta la storia di *The normal heart* nel 1985, solo dopo trent'anni il testo viene trasposto al cinema. Cineclandestino riporta la notizia che l'intenzione dello sceneggiatore era: «raccontare per la prima volta la tragedia dell'AIDS, l'epidemia che nel giro di pochi anni aveva quasi cancellato una generazione di uomini gay (ma non solo)»³. L'AIDS viene resa in questo film nella sua dimensione collettiva, accanto al protagonista si muovono molti altri personaggi tutti drammaticamente coinvolti nella crisi causata dall'arrivo dell'epidemia. Ned Weeks, il personaggio principale, è un attivista newyorkese che lotta perché i politici e gli enti statali riconoscano la gravità della situazione: nel film alla malattia non viene ancora riconosciuta la natura epidemica. Parallelamente a questa viene narrata sia la storia d'amore tra Ned e Felix, che si ammalerà di AIDS, sia la vicenda della Dottoressa Emma Brockner che da diversi anni studia il virus dell'Hiv. Il protagonista fonda il *Gay Men's Health Crisis*, un'associazione volta a raccogliere fondi per aiutare la ricerca contro la nuova malattia, da questa verrà presto espulso a causa del suo temperamento aggressivo.

³ M. Salvini, *L'amore ai tempi dell'Hiv*, 26 giugno 2014, in *Cineclandestino*, www.cineclandestino.it/the-normal-heart/ (U.c. 5 febbraio 2017)

Come *Dallas buyers club*, anche *The normal heart* si basa sulla storia di un personaggio che da solo sfida il “sistema”. Il “nuovo cinema americano”, come lo definisce Alonge, ritorna a parlare di AIDS usando questa tecnica: mostrare l’esemplarità di un individuo che si batte per difendere ciò in cui crede. L’originalità di questo film è la rappresentazione a tuttotondo della malattia. Nonostante la dimensione collettiva, a stagliarsi sullo sfondo è la storia d’amore, come in *Holding the man*, Ned accudisce Felix da quando la malattia inizia a manifestarsi fino alla fine, quando sopraggiunge la morte. Di tutti i film analizzati *The normal heart* è quello che maggiormente mostra gli aspetti drammatici di questa situazione. Murphy lavora molto sui primi piani ed evidenzia l’avanzare della malattia, fenomeno reso ancora più visibile su Felix in quanto egli è un giovane avvenente.

La storia della Dottoressa Brockner è un'altra questione di grande rilevanza poiché durante il film ella racconta come si ammalò di poliomielite. La polio, come ricorda Sontag, è l’ultima malattia pandemica che la società americana ha dovuto affrontare. Non sappiamo se il parallelismo sia intenzionale, eppure il film, raccontando l’AIDS, riesuma anche quella più remota memoria. Nuovamente un fatto che riguardò la collettività, i cittadini statunitensi.

13.6 HOLDING THE MAN DI NEIL ARMFIELD (2015)

Holding the man è un film basato sul ricordo. Timothy Conigrave, il protagonista, ha l’AIDS ed ha perduto il suo compagno. Usando la tecnica del *flashback*, Armfield alterna scene ambientate nel presente ad altre che si svolgono nel passato. In queste, che sono la maggior parte, viene raccontata la storia d’amore tra Timothy e John: quest’ultimo è morto a causa dell’AIDS pochi anni prima. *Holding the man* è, dei film di oggi, quello che più si presta ad un confronto con i romanzi sull’AIDS. Timothy accudisce John quando è malato, come Gregorini e Bellezza, e deve affrontare l’idea che sopravvivrà all’amato: in questo caso l’analogia è con *L'intruso* di Shapiro.

Un personaggio, Richard, crea un collegamento con *La vita non vissuta* di Gardini. Come nel romanzo troviamo una figura che rappresenta una diversa decade, ad Antonio era affidato nel libro il compito di raccontare l’arrivo della pandemia in Italia durante gli anni Ottanta, Richard narra invece gli anni Settanta: entrambi sono sieropositivi. Il comportamento dei protagonisti nei loro confronti, sia nel film che nel romanzo, sono analoghi. Non sapendo ancora, in questa fase del racconto, di essere malati ascoltano con distacco e qualche perplessità. *Holding the man* è un film australiano ed è significativo che faccia risalire l’inizio della pandemia alla fine degli anni Settanta. Riprendendo una scena di *Che mi dici di Willy?* (ma che tornerà anche in *The normal heart*), Timothy si pulisce le mani dopo aver stretto quella di Richard ed evita di baciarlo.

Alan Smithee, un giornalista, scorge nel film il racconto di una lotta «contro i pregiudizi di una società che, dagli inizi degli anni Ottanta, non si dimostrava ancora pronta ad affrontare e tollerare certe scelte, giudicate ancora scandalose ed impossibili»⁴. Nel film sono presenti scene in cui Timothy e John manifestano in alcuni cortei rivendicando diritti per gli omosessuali. Tuttavia non accade come in *The normal heart* o *Dallas buyers club*, che la lotta diventi un elemento imprescindibile dalla trama. L'amore e la lotta contro l'AIDS sono i soggetti preminenti, come fa notare Smithee, da metà film in poi il film si concentra «nel rappresentare i risvolti drammatici e devastanti delle fasi terminali della malattia»⁵. *Holding the man* mostra particolare attenzione verso il percorso che avvia un malato di AIDS alla morte. Si alternano momenti di gioia e di dolore, nel finale Armfield usa una tecnica già presente in *Che mi dici di Willy?*, mentre Timothy stringe la mano a John l'audio scompare lasciando riemergere solo il respiro del malato che a poco a poco sfuma, alla fine resta solo il silenzio.

13.7 TRE FILM IN CUI SI ACCENNA AL PROBLEMA DELL'AIDS

Nel corso del capitolo dedicato al cinema sono stati fatti dei riferimenti a dei film che non parlano diffusamente dell'AIDS, ma che dedicano comunque al tema qualche attenzione. Il primo è *Gia: una donna oltre ogni limite* diretto da Michael Cristofer nel 1998. Il film narra la storia della modella Gia Carangi, morta a causa dell'AIDS nel 1986. L'unico riferimento esplicito alla malattia si trova nel finale dove Gia, ricoverata in ospedale in seguito ad un'overdose, scopre di essere sieropositiva. La modella è lesbica e nel film è sempre affiancata dalla *partner* Linda. Il consumo di eroina sembra essere la causa della sieropositività, tuttavia nelle scene iniziali del film Gia ha un rapporto sessuale con un coetaneo che, paradossalmente, si rivela essere gay. È un passaggio che per chi studia l'AIDS sembra forzato, porta a pensare che Gia abbia contratto il virus in seguito ad un rapporto con un omosessuale: senza contare che nessuna fonte sembra confermare questo incontro.

Un altro film importante è *Pride* di Matthew Warchus, uscito nelle sale nel 2014. Vi si narra dell'appoggio dato da un gruppo di attivisti gay allo sciopero indetto dai minatori inglesi contro le politiche economiche di Margaret Thatcher. Il film menziona l'AIDS fugacemente in una sola occasione. Il protagonista Mark Ashton viene avvicinato da un conoscente gay che gli indica un manifesto con la scritta AIDS. Durante il breve incontro il ragazzo gli dice che quella è la vera

⁴ A. Smithee, *Recensione su Holding the man*, in *Filmtv*, 11 gennaio 2017, www.filmtv.it/film/79627/holding-the-man/recensioni/859591/#fr:none (U.c. 6 febbraio 2017)

⁵ Ibidem

minaccia contro cui lottare. Essendo un film ambientato negli anni Ottanta ed a sfondo gay, il regista si è sentito in dovere di accennare alla “Peste del ventesimo secolo”.

Un altro caso emblematico, e ricollegabile a *Gia: una donna oltre ogni limite* in quanto parla di disagio giovanile, è *Kids-monelli* di Larry Clark, del 1995. In questo film l’AIDS si affianca a molteplici altri problemi riguardanti la gioventù newyorkese. L’aspetto interessante è che descrive l’AIDS come un problema eterosessuale. In una scena iniziale del film scopriamo che Telly, il protagonista, è sieropositivo anche se non sa di esserlo: Jenny, la sua ex, è risultata positiva al test. Nella scena conclusiva, la ragazza cerca di incontrarlo per avvertirlo, ma quando lo trova lui è con un’altra. Presa dallo sconforto si reca ad una festa dove assume droghe per dimenticare.

HIV

14

14.1 LUCA ROSSI E CHRISTIAN BIASCO: RACCONTARE L'HIV

Due scrittori italiani, un giornalista e un drammaturgo, si sono dedicati alla storia dell'Hiv. Non si tratta in questi casi di racconti sull'AIDS, ma meritano comunque di essere ricordati. Le opere sono *Sex Virus* di Luca Rossi, un'inchiesta sulla diffusione delle informazioni relative al virus negli Stati Uniti, e *L'origine del male, piece* teatrale di Christian Biasco, che spiega come è stato scoperto l'Hiv e come si sia propagato dall'Africa al resto del mondo.

Sex Virus è il resoconto di due esperienze fatte da Rossi durante il suo soggiorno in America nel 1995. Le vicende sono raccontate a capitoli alternati ed hanno come soggetto rispettivamente l'incontro con Laszlo, un artista cieco che decide di sottoporsi ad un'operazione per ritornare a vedere, e la ricerca di informazioni relative ai dati diffusi dai *Centers for disease control* sull'Hiv. La vicenda di Laszlo diventa la metafora di ciò che accade a Rossi mentre prosegue la sua inchiesta. L'artista desidera fortemente riprendere la vista, quando vi riesce scopre che il mondo non è come se l'aspettava, ne è deluso, ma nessuno sembra capire il suo stato d'animo. *Mutatis mutandis*, Rossi vuole sapere come siano stati raccolti e diffusi in America i dati relativi all'epidemia causata dall'Hiv, si sposta in diversi stati per parlare con degli esperti e alla fine si convince che le informazioni divulgate dagli enti statali sono errate: nessuno tuttavia sembra credergli.

Rossi riporta un resoconto di tutte le interviste che ha raccolto, i nomi vanno da personaggi molto noti nell'ambiente medico, come ad esempio Robert Gallo, Harry Rubin e Joseph Sonnabend, a nomi meno noti ma comunque importanti, ad esempio Tony Fauci il direttore del *National institute of allergy*

and infectious disease e Patricia Fleming direttrice del *Reporting and analysis section* dei CDC ¹. Il giornalista si convince che i dati sull'entità dell'epidemia sono stati alterati, i numeri sarebbero stati "gonfiati" per permettere agli enti sanitari e alle case farmaceutiche di chiedere più fondi allo stato. Il *reportage* di Rossi a questo punto inclina verso una teoria che ai nostri giorni risulta assurda poiché è stata smentita. Dopo aver incontrato il Dottor Peter Duesberg, che sostiene la medesima idea, lo scrittore si convince che il virus dell'Hiv è presente solo all'interno delle "categorie a rischio" e con un'entità assai più bassa di quella descritta dai media ². Secondo la sua ricostruzione i CDC hanno raccolto i propri dati basandosi non sulla presenza del virus nei pazienti degli ospedali, bensì sulle malattie cui solitamente l'AIDS si lega (le malattie opportunistiche): un paziente con una forte candidosi orale, per esempio, veniva etichettato come un caso di AIDS prima ancora di verificare la presenza dell'Hiv. Per Rossi gli eterosessuali erano esclusi dal contagio e i casi accertati di persone affette dalla malattia erano riducibili a 584 persone in tutti gli Stati Uniti: un dato a nostro avviso poco verosimile ³.

L'origine del male di Christian Biasco è uno spettacolo teatrale basato sui *reportage* giornalistici di Tom Curtis ed Edgar Hooper. L'attore ripercorre la vicenda che ha portato alla nascita della "teoria del vaccino anti-polio", secondo questa ipotesi il virus Siv (*Simian Immunodeficiency virus*) presente nelle scimmie sarebbe passato all'uomo (divenendo Hiv) a causa dell'utilizzo dei reni di scimpanzé nella produzione *in vitro* del vaccino. La storia è affascinante poiché il suo ideatore, Curtis, non riuscendo a far pubblicare le sue ricerche su *Science*, la nota rivista scientifica americana, cede l'articolo a *Rolling Stone*, rivista musicale, che vi dedica gran parte di un suo numero ⁴. Per chi si interessa all'Hiv lo spettacolo è una preziosa fonte di informazioni poiché Biasco non difende la teoria, mostra semplicemente i passaggi che hanno portato alla sua formulazione.

Il racconto si sviluppa a partire dalla storia dell'Sv-40, il primo virus passato dalle scimmie all'uomo a causa di un vaccino; prosegue affiancando la scoperta di due tipi di Siv (di tipo 1 e 2) in Africa compatibili con i due virus dell'Hiv fin ora conosciuti (Hiv 1 è quello che provoca l'AIDS); spiega la scoperta di una riserva di scimpanzé da cui il Dottor Koprowski ricavava i reni in cui far

¹ L. Rossi, *Sex virus*, Feltrinelli, Milano, 1999, rispettivamente p. 204 Gallo, p. 219 Rubin, p. 67 Sonnabend, p. 50 Fauci, p. 99 Fleming. A questi si aggiunge anche Luc Montagnier, p. 393

² *Ibidem*, p. 230. Dice Duesberg: «È solo nei gruppi a rischio. Non li abbandona. Maschi omosessuali, tossicodipendenti e trasfusi. Nel mondo occidentale non esce da questi gruppi perché non è contagiosa. Sono le manifestazioni cliniche di comportamenti rischiosi che si espandono».

³ *Ibidem*, p. 104. Si veda anche: M. Sorbi, *E il negazionista va all'attacco: hanno vinto gli speculatori*, 13 aprile 2015, il Giornale.it (U.c 15 luglio 2016): «Diciamo che la formula *eros-thanatos*, amore e morte, era una formula mediaticamente vincente. Quando si parlò del virus degli omosessuali serviva lanciare un allarme forte. Era un freno al malcostume, un veicolo di forte controllo sociale. Il carrozzone mediatico è andato in quella direzione mentre i casi sono calati»

⁴ T.Curtis, *A startling new theory attempt to answer the question 'was it an act of god or an act of man?'*, in *Rolling Stone*, 19 marzo 1992, n.626, pp. 54-61

proliferare il virus della Poliomielite e infine segue il viaggio di Hooper nel Congo Belga per verificare quanto ipotizzato da Curtis ⁵. Alla fine dello spettacolo Biasco confronta la teoria summenzionata con l'ipotesi più accreditata, quella del "contatto naturale". Secondo quest'ultima il virus dell'Hiv sarebbe stato presente in Africa ben prima che vi si conducessero studi sulla Poliomielite e lo *spillover* sarebbe avvenuto in modo fortuito attraverso i continui contatti tra scimmie e popolazione: probabilmente per via alimentare in quanto gli scimpanzé sono considerati in Congo una pietanza prelibata. Biasco si interroga sulla possibilità della diffusione della malattia in Africa in seguito alle sperimentazioni del vaccino anti-polio negli anni Cinquanta, esistono infatti dei documenti che descrivono l'utilizzo della cura sugli africani: questi venivano messi in fila e, utilizzando la stessa siringa, venivano vaccinati a centinaia ⁶. Secondo l'attore, così facendo, i dottori americani e russi avrebbero permesso che poche persone sieropositive contagiassero involontariamente molti loro concittadini innescando un'epidemia che si sarebbe in breve tempo estesa nel resto del mondo: questa ricostruzione spiegherebbe altresì come mai, anche se il virus era presente in Africa da tempi remoti, la pandemia è scoppiata solo di recente.

14.2 SPILLOVER DI DAVID QUAMMEN

Nel 2012 il francese David Quammen ha pubblicato un libro che parla di tutti i casi in cui i virus sono passati dagli animali all'uomo ⁷. Il libro s'intitola *Spillover* e al suo interno un capitolo è dedicato all'Hiv. Partendo dai più remoti antefatti, non si sofferma sui dottori ma sui veterinari: Mayron Essex, studioso dei retrovirus di felini e scimmie presso la Harvard School of Public Health (dipartimento di Biologia Oncologica), e Phyllis Kanki sua studentessa. Quest'ultima nel 1980 notò una strana forma

⁵ D. Crawford, *Il nemico invisibile. Storia naturale dei virus*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000 - «Dal 1955 al 1963 il virus della polio e gli *adenovirus* destinati ai vaccini sono stati cresciuti in coltura di cellule renali di scimmie *rhesus*. Negli anni Settanta venne isolato nelle cellule renali degli animali un nuovo virus delle scimmie, chiamato SV-40, e si scoprì che esso aveva contaminato i vaccini. Anche se il trattamento chimico con la formaldeide riusciva a rendere inattivi i virus della polio e gli *adenovirus* contenuti nei vaccini, non era sempre in grado di eliminare l'SV-40. Le analisi individuarono il nuovo virus in circa un terzo delle partite di vaccino, e i soggetti cui erano stati somministrati questi vaccini risultarono positivi alla ricerca di anticorpi anti SV-40, il che dimostra che erano stati infettati. I ricercatori che studiavano l'SV-40 scoprirono che esso provocava tumore negli animali, e che quindi milioni di individui in tutto il mondo – 98 milioni solo negli USA – erano stati involontariamente infettati con un virus potenzialmente in grado di provocare tumori». pp. 217-218; E. Hooper, *The River: a journey back to the source of Hiv and AIDS*, Little Brown & co, Boston, 1999, p. 211: «Nel 1956, in collaborazione con i medici espatriati nel Congo belga, aveva istituito [Koprowski] una colonia di scimpanzé appena fuori Stanleville dove ha potuto testare i suoi vaccino antipolio. I custodi di questa colonia sono stati essi stessi vaccinati con il vaccino "vivo"».

⁶ «La chiamata alla vaccinazione di massa veniva fatta coi tamburi ed è stata un'impresa eroica, 256.000 in sei settimane. Stavano in piedi per lungo tempo e ogni giorno giungeva una nuova ondata di persone, poi un'altra ondata. Hanno finito sempre che era buio» - Hooper, op. cit., p. 467

⁷ D. Quammen, *Spillover: l'evoluzione delle pandemie*, Adelphi, Bologna, 2014

di immunodeficienza in alcuni macachi asiatici che aveva in cura. I sintomi erano molto simili a quelli dell'Aids e, quando nel 1983 vennero diffuse le prime notizie sull'Hiv, Essex notò subito la somiglianza tra i due virus. La dottoressa intuì che l'Siv poteva fornire indizi sull'origine dell'Hiv. Essex e Kanki ampliarono le loro ricerche e scoprirono che le scimmie asiatiche si ammalavano solo in cattività quando erano a contatto con scimmie africane. Si recarono in Africa e analizzarono tutte le specie di scimmie che trovarono. Alcune risultarono positive al test ma, a parità di condizioni, non mostravano nessun segno di malattia: avevano sviluppato fin da tempi remoti l'immunità al virus. Restava aperta una questione, i dati raccolti mostravano una diversità notevole tra Hiv e Siv. Erano virus imparentati, ma mancava qualcosa, un passaggio intermedio.

I due Veterinari decisero di cambiare zona e proseguire le ricerche in Africa alla ricerca dell'anello mancante. Analizzarono anche campioni di sangue umano prelevandoli da alcune prostitute senegalesi. I risultati mostravano la presenza del virus in una forma molto simile all'Siv: più dell'Hiv isolato da Montagnier-Gallo. Arguirono che esistevano due varietà di Hiv, quello del tipo di Montagnier (Hiv-1) e quello rilevato nelle prostitute senegalesi (Hiv-2). Gli studi proseguirono ed Essex distinse quattro tipi di Siv in base alle scimmie trovate: Cercobero Moro (scimmia spazzacamino) Siv-sm, Cercopiteco (scimmia verde africana) Siv-agm, Macaco Siv-mac e Scimpanzé Siv-cpz. Siv-sm era così somigliante ad Hiv-2 che non poteva non essere il suo progenitore. In qualche modo Siv-sm era entrato nell'uomo e si era evoluto in Hiv-2: diventò ufficiale che si tratta di una zoonosi. Nel 1989 è un altro gruppo di ricerca, capeggiato da Martine Peeters, a pubblicare la scoperta che l'Siv presente negli scimpanzé africani è il progenitore dell'Hiv-1. Scrive Quammen:

«Ci sono molti fiumi che scendono verso la città da quella regione» rispose. «E si ipotizza, in via speculativa, che il virus si sia spostato in questo modo, ma dentro le persone. Non è stato uno scimpanzé a viaggiare in canoa fino a Kinshasa, ma più probabilmente l'ospite umano già infettato dal virus». Certo, c'era la remota possibilità che una scimmia catturata fosse stata trasferita in città dal suo natio angolo del Camerun, «ma lo ritengo altamente improbabile» conclude. Il virus ha viaggiato quasi sicuramente dentro esseri umani. Secondo questo modello, la catena del contagio fu tenuta attiva dai contatti sessuali, ma in modo appena sufficiente da non farla interrompere, dunque per lungo tempo la malattia non si manifestò in forma di epidemia conclamata. [...] Dal Camerun sudorientale si spostò sulle acque del Sangha, affluente del Congo; poi grazie al grande fiume arrivò a Brazzaville e a Léopoldville, due città coloniali.⁸

⁸ Quammen, op. cit. pp. 443-444

CONCLUSIONI

Solitamente dati e grafici sono gli strumenti più usati per parlare di AIDS. Più che dar voce ai malati, si indicano numeri e percentuali. In *Planet AIDS* di Mauro Guarinieri si legge che, sul totale dei malati, solo il 5% ha facile accesso ai farmaci, Shereen Usdin scrive che nel 2002 le vittime di AIDS sono state 3.100.000, i sieropositivi nello stesso anno 5.000.000¹. La letteratura può fornire un modo alternativo e nuovo per parlare di AIDS. Per essere all'altezza di questo compito ha bisogno di venire riconosciuta come possibilità-opportunità, in primo luogo all'interno del mondo accademico: non può esserci refrattarietà alla fonte, nell'ambiente che più di tutti può farla emergere. Il primo gradino da superare, il più ostico, è la contestualizzazione. Per non risultare "estranea" la letteratura sull'AIDS deve trovare il suo spazio, deve essere collocata entro uno schema che sia facilmente riconoscibile dagli "addetti ai lavori", da chi si interessa di letteratura. È la prima imprescindibile tappa, quella che consentirà gli sviluppi ulteriori. Una ricerca in tal senso si rivela utile per conoscere più a fondo l'insieme delle opere sull'AIDS, il loro *habitat*, i punti di forza e quelli deboli. Usando una metafora, è come prendersi cura di una pianta, il terreno e le radici non sono elementi di minor valore rispetto all'insieme.

Questo preambolo serve per capire lo scopo della prima parte della ricerca effettuata e i risultati ottenuti. I romanzi e i film sull'AIDS hanno dimostrato quanto sia ancora labile l'anatomia del postmoderno. Il suo periodo finale, accettando l'idea che il nuovo millennio ne segni la conclusione, è stato visto come una fase povera di contenuti. La letteratura sull'AIDS dimostra che si tratta di un errore di prospettiva: esisteva anche in quel tempo una letteratura impegnata. Con estrema fiducia nelle possibilità comunicative delle parole, un insieme di scrittori si è posto l'obiettivo di descrivere gli effetti e le conseguenze della più luttuosa e terribile malattia del secolo scorso, un male che ancor oggi, seppur in un continente diverso, miete migliaia di vittime. Per farlo ha attinto dal vero, dimostrando che la realtà è ancora un punto di riferimento importante.

¹ S. Usdin, *Hiv/AIDS*, Roma, Carocci, 2004, p. 18, M. Guarinieri, *Planet AIDS: Manuale di resistenza attiva alle politiche delle multinazionali farmaceutiche*, Roma, DeriveApprodi, 2003, p. 9

In alcuni autori degli anni Novanta è stato significativo riscontrare che, facendo appello alla memoria collettiva, non è stato riesumato il ricordo delle epidemie passate, ma quello più recente dei campi di concentramento. Questo elemento rivela quanto sia ancora importante e attuale la memoria della Shoah. Per quanto riguarda i romanzi e i film contemporanei si è dimostrata veritiera l'idea perorata dai Wu Ming, e auspicata da Ferroni, di un ritorno alla letteratura dell'impegno. Il romanzo di Gardini in Italia, quello di Valandrey in Francia e i tre film analizzati mostrano questa intenzione. L'AIDS ha dato spunto a riflessioni profonde sull'epoca che stiamo vivendo, sia con riferimenti al passato che al presente. La strada imboccata fa ben sperare per il futuro.

La seconda parte della ricerca, dedicata alle singole opere, ha rivelato la validità di un approccio al tema dell'AIDS attraverso i romanzi. Uno degli aspetti più importanti, per rendere valido uno studio sulla malattia, è il riconoscimento del valore e del messaggio trasmessoci da questi autori. Quello che manca oggi, riguardo alla saggistica sull'AIDS, è il riferimento all'esperienza di chi ha vissuto la malattia. Una raccolta degli autori che hanno scritto sul tema, e un'analisi delle loro opere, ha fatto emergere il piano esistenziale, i sentimenti e le sensazioni legati all'AIDS. La viva voce degli scrittori offre uno scorcio sul problema che non traspare nelle pubblicazioni specialistiche: offre una visione nuova. Lo studio delle singole opere e il confronto tra loro, ha messo in evidenza l'efficace contributo che la letteratura può dare nella divulgazione di informazioni sull'AIDS, sul contesto storico-sociale in cui si è sviluppata e sull'esperienza individuale. La letteratura completa il quadro delineato dal mondo scientifico. Unendo le due realtà è possibile avere la visione completa del problema AIDS.

La ricerca ha portato alla luce un altro dato rilevante. Mentre la scienza parla della malattia come un soggetto unico, monolitico, nei romanzi e nei film l'AIDS si rivela un argomento sfaccettato. Ogni autore aggiunge informazioni non presenti negli altri romanzi o film: si scorge una certa *varietas*. Queste differenze sono essenziali per conoscere la malattia in tutti i suoi aspetti, anche quelli più reconditi. Shapiro, Gregorini e Muller raccontano la convivenza con un malato, spiegano come l'AIDS si presenta agli occhi di chi deve affrontarla quotidianamente per aiutare il prossimo; Forti, Guibert e Ferraresi ci raccontano come la malattia ha agito sul loro corpo, come li ha cambiati sia fisicamente che psicologicamente; Pattacini, Piassa Polizzi e Gardini hanno affrontato l'argomento descrivendo i disagi che una persona sieropositiva deve affrontare nella società. Ogni autore ha poi un modo proprio, peculiare e speciale, di approfondire le questioni trattate. Se nei resoconti scientifici l'AIDS è un argomento, la letteratura la fa diventare un mondo: un'inesauribile fonte di informazioni da cui attingere.

Inaspettata, ma non meno utile, è stata la scoperta di un collegamento tra le opere di oggi e quelle del passato. Inizialmente si sospettava una divisione netta causata dal ventennio di silenzio formatosi

alla soglia degli anni Duemila. Non è stato così, Gardini e Valandrey hanno, in modo originale, attualizzato la questione rifacendosi ai modelli degli anni Novanta. Sono riusciti a dare veste nuova all'argomento, mantenendo inalterati i suoi connotati più salienti. Questo ne fa degli strumenti per nuovi spunti di riflessione sul presente e sul passato. Il maggior pregio di queste opere è stato quello di inserire all'interno della narrazione delle parti contenenti informazioni aggiornate sulla malattia: Gardini quelle relative alla ricerca medica, Valandrey quelle relative ai farmaci. Nuovamente la letteratura si dimostra un mezzo efficace per indagare l'AIDS sia dal punto di vista delle informazioni fornite che da quello del racconto soggettivo ed individuale. Gardini dimostra altresì che in Italia si è formata una letteratura che ha come tema la malattia e che è possibile un interscambio di idee tra i romanzi di ieri e quelli di oggi.

Più problematica si è rivelata l'analisi dei film. Mentre la letteratura segue un *continuum* di tipo argomentativo (il tema AIDS collega le opere ed è il comune spunto di riflessione) nei film la continuità è data da connessioni legate all'omosessualità. La malattia tende a diventare un elemento secondario, seppure sempre presente. L'utilità dei film si rivela nella descrizione storico-sociale, sotto questo aspetto una fonte di informazioni rilevante. Letteratura e cinema più che influenzarsi camminano parallelamente, si affiancano. Questo ha reso difficoltoso un confronto diretto tra le due realtà. I romanzi sull'AIDS si rivelano più efficaci quando sono scritti in prima persona, quando comunicano di voler essere una testimonianza. Il loro punto di forza è la riflessione individuale. I film lavorano sugli avvenimenti, raggiungono i risultati migliori quando ricostruiscono la storia della pandemia. Pochi sono, per esempio, i riferimenti ai primi anni Ottanta nei romanzi, il periodo in cui la malattia inizia a manifestarsi, il cinema invece ci fornisce racconti dettagliati sull'argomento. Anche dopo la fase di silenzio, diversamente dai romanzi, il cinema ha mantenuto l'aspetto descrittivo-storico. A titolo di nota si riporta che non esistono film sull'AIDS che fanno ricorso alla tecnica della voce narrante, il loro approccio è sempre fattuale². Il cinema contemporaneo ha ripreso il tema dell'AIDS narrando la vita di personaggi che si sono distinti nella lotta alla malattia. Abbiamo nuovamente una ricostruzione che attinge dalla storia.

Comparare significa cogliere gli elementi comuni, ma anche le differenze. Durante la ricerca quest'ultime si sono rivelate un fattore di somma importanza: non in senso negativo, tutt'altro. Le affinità strutturali hanno permesso di raccogliere e far comunicare tra loro le opere, la parte tecnica ha anche questo scopo, ma dal punto di vista della raccolta delle informazioni sulla malattia sono le

² Per voce narrante si intende la voce fuori campo (extra-diegetica)

differenze l'elemento più significativo. Il dissimile ha permesso di completare il quadro sull'AIDS: come in un puzzle ogni opera ha fornito un differente tassello da sommare agli altri.

Il metodo di ricerca, delineato nelle prime pagine, si è rivelato un valido supporto. Uscire dai confini nazionali ha consentito, per esempio, un confronto tra gli autori italiani e quelli francesi. I romanzi di Guibert, lo scrittore che più diffusamente si è dedicato al tema AIDS, si sono rivelati fondamentali per enucleare gli elementi più significativi delle opere che parlano della malattia, riguardo ai contenuti, ma anche allo stile. Lo stesso si può dire dei lavori di Muller, Piassa Polizzi e Valandrey che hanno permesso di confrontare *Come il cielo* di Simona Ferraresi con altri romanzi scritti da una donna.

Circoscrivere il campo ai soli romanzi e film che basano la loro trama sul tema AIDS si è rivelata una scelta efficace. Ha permesso di individuare romanzi densi di contenuto, utili ai fini della ricerca nella loro totalità, non solo in alcune parti. Mancando una bibliografia specifica, non esistono ancora in Italia studi sull'AIDS che comprendano la letteratura. Avere un gruppo omogeneo su cui condurre lo studio ha permesso di lavorare per concatenazioni teoriche. Un soggetto unitario rende possibile cogliere delle peculiarità intrinseche che offrono direzioni precise: su queste si può costruire un apparato teorico e reperire ulteriori fonti.

Una ricerca non ha solo il compito di descrivere, si propone anche di essere utile. Raccontare l'AIDS attraverso romanzi e film apre una breccia, indica una rotta percorribile. Da Omero a Camus le epidemie sono state un tema letterario, come tali possono essere oggetto di studio. Il rischio risiede nel vedere nelle grandi malattie un fenomeno del passato, l'AIDS ha dimostrato che non è così. Non bisogna trascurare il presente. È compito di ogni umanista interrogarsi sui problemi del proprio tempo: l'AIDS è uno di questi. Uno degli obiettivi della ricerca era dimostrare che è possibile farlo. Non si intende con questo asserire che si è analizzata la questione sotto ogni punto di vista, esaurendone le potenzialità. Lo scopo che ci si è posti è quello di fornire un punto di partenza, una base da cui iniziare, per ampliare il discorso.

È un campo d'indagine aperto al futuro, un'opportunità da cogliere per il suo valore sociologico, storico e anche letterario. Dà a coloro che si occupano di letteratura uno stimolo nuovo e una responsabilità in più. La scienza può rivelare solo dettagli tecnici precisi, ma asettici. Se si vuole parlare della malattia, del malato, con risvolti umani diventa necessaria la letteratura. L'autore di un testo può ridare dignità a chi, nel contesto medico-scientifico è spesso solo un numero, un dato in più per avvalorare o negare una ricerca statistica.

BIBLIOGRAFIA

- Abele, Gruppo. *Dalla "peste" al silenzio?* Torino: EGA-Edizioni Gruppo Abele, 2002.
- Agnoletto, Vittorio. *La società dell'AIDS*. Milano : Baldini & Castoldi, 2000.
- Agosti, Tiziana, e Chemello Adriana. *Lo spazio della scrittura: letterature comparate al femminile*. A cura di Tiziana Agostini. Padova: Il Poligrafo, 2004.
- Alonge, Giaime, e Giulia Carluccio. *Il cinema americano contemporaneo*. Roma: Laterza, 2015.
- Auerbach, D M. «Cluster of cases of the acquired immune deficiency syndrome. Patients linked by sexual contact.» *American journal of medicine*, n. 76 (1984).
- Bächlin, Peter. *Il cinema come industria: storia economica del film*. Milano: Feltrinelli, 1958.
- Barilli, Renato. *È arrivata la terza ondata: Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino: Testo & immagine, 2000.
- Barthes, Roland. *Sul cinema*. Genova: Il melangolo, 1994.
- Bazin, André. *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti, 1973.
- Bertinetti, Paolo. *Storia della letteratura inglese*. Vol. I. Torino: Einaudi, 2000.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.
- Biasco, Chrisian. *The seeds of doom: story of a controversial theory about the origin of AIDS*. Bologna: (pubblicato on-line sul sito www.biasco.ch), 2005.
- Binotto, Marco. *Pestilenze: dall'AIDS alle reti di comunicazione, virus e contaminazione come metafora del nostro tempo*. Roma: Castelvecchi, 2000.
- Borio, Maria. «Maria Borio e Dario Bellezza.» *Rainews.it*. 7 agosto 2015.
<http://poesia.blog.rainews.it/2015/08/maria-borio-dario-bellezza/>.
- Bourneuf, Roland, e Réal Ouellet. *L'universo del romanzo*. Torino: Einaudi, 1972.
- Brizzi, Enrico. *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Milano: Baldini & Castoldi, 1995.
- Brooks, Peter. *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino: Einaudi, 1995.
- Buiatti, G. «È l'AIDS il terzo segreto di Fatima?» *Corriere della Sera*, 24 novembre 1986: 5.
- Calvino, Italo. *Collezione di sabbia: emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro*. Milano: Garzanti, 1984.

- Casetti, Francesco. «Andar per film. Breve storia dell'esperienza cinematografica (seconda parte).» *Duellanti*, settembre 2008.
- Casetti, Francesco. *Teorie del cinema: 1945-1990*. Milano: Bompiani, 1993.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- Chatman, Seymour. *La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche Editrice, 1981.
- Chevrel, Yves. *La letteratura comparata*. Roma: Sovera, 1993.
- Cinquegrani, Alessandro. *Letteratura e cinema*. Brescia: Editrice la scuola, 2009.
- Collard, Cyril. *Le notti selvagge*. Milano: Anabasi, 1993.
- Consoli, Massimo. *Killer AIDS: storia dell'AIDS attraverso le sue vittime*. Milano: Kaos, 1993.
- Crawford, Dorothy. *Il nemico invisibile*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2002.
- Curcio, Renato. «Sabato Renato Curcio affitta un teatro.» *Corriere della Sera*, 26 gennaio 1995.
- Curtis, Tom. «A startling new theory attempt to answer the question "was it an act of God or an act of man?"» *Rolling Stone*, marzo 1992.
- Davico Bonino, Guido. *Orgoglio e pregiudizio: l'eros lesbico e omosessuale nella letteratura del Novecento*. Torino: Fondazione Sandro Penna, 1983.
- De Marchi, Luigi. *AIDS la grande truffa*. Roma: Edizioni Seam, 1996.
- Debenedetti, Antonio. «Dario Bellezza, oblio di un poeta scomodo.» *Corriere della Sera*, 19 febbraio 2006.
- Debenedetti, Giacomo. *Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1988.
- . *Il personaggio uomo*. Milano: Garzanti, 1970.
- Deidier, Roberto. «Dario Bellezza tutte le poesie.» *www.nuoviargomenti.net*. 29 gennaio 2015.
<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/dario-bellezza-tutte-le-poesie>.
- Di Consoli, Andrea. «La morte senza ipocrisie di Dario Bellezza e le reticenze di chi non sa nominare l'AIDS.» *Corriere della Sera*, 26 febbraio 2015.
- Di Gesù, Matteo. *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*. Milano: Franco Angeli, 2005.
- Duesberg, Peter. *AIDS il virus inventato*. Milano: Baldini & Castoldi, 1998.
- Elton, John. *L'amore è la cura*. Milano: Bompiani, 2012.
- Encari, M. «Il dramma sociale di Jonathan Demme con Tom Hanks e Denzel Washington che ha segnato gli anni '90.» *Cinema Everyeye*. 1 aprile 2014. cinema.everyeye.it/articoli/recensione-philadelphia-22082.html.
- Ferraresi, Simona. *Come il cielo*. Roma: Sensibili alle foglie, 1993.
- Ferro, Marc. *Cinema e storia*. Milano: Feltrinelli, 1980.
- Ferroni, Giulio. *Scritture a perdere: la letteratura negli anni zero*. Roma: Laterza, 2010.
- Fiori, Cinzia. «Bellezza, cronaca di un addio.» *Corriere della Sera*, 4 marzo 1997.

- Forti, Giovanni. «La mia vita con l'AIDS.» *L'Espresso*, febbraio 1992.
- Garbesi, M. «È morto Giovanni Forti: Raccontò la sua vita con l'AIDS.» *Repubblica.it*. 4 aprile 1992.
- Gardini, Nicola. *La vita non vissuta*. Milano: Feltrinelli, 2015.
- Giglioli, Daniele. *Critica della vittima*. Roma: Nottetempo, 2014.
- . *Senza trauma: scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- . *Tema*. Milano: R.C.S., 2001.
- Gnisci, Armando, e Franca Sinipoli. *Letteratura comparata*. A cura di Armando Gnisci. Milano: Bruno Mondadori, 2002.
- Golinelli, Alessandro. *Kurt sta facendo la farfalla*. Milano: ES, 1995.
- Gregorini, Maurizio. «Dario Bellezza: morte di un poeta.» *Gayclubbing*, n. 4/06 (marzo 2006).
- . *Morte di Bellezza: storia di una verità nascosta*. Roma: Castelvecchi, 1997.
- Guarinieri, Mauro. *Planet Aids: manuale di resistenza attiva alle politiche delle multinazionali farmaceutiche*. Roma: DeriveApprodi, 2003.
- Guatelli, A. «I vescovi di Francia contro Siri. L'AIDS non è un castigo di Dio.» *Corriere della Sera*, 25 giugno 1987: 11.
- Guibert, Hervé. *All'amico che non mi ha salvato la vita*. Parma: Ugo Guanda, 1993.
- . *Citomegalovirus: diario d'ospedale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- . *Le regole della pietà*. Venezia: Marsilio, 1993.
- Guillén, Claudio. *L'uno e il molteplice: introduzione alla letteratura comparata*. Roma: Carocci, 2012.
- Haring, Keith. *Diari*. Milano: Mondadori, 2001.
- Highberg, N P. «A reexamination of patient zero and Gaetan Dugas: the man who brought AIDS to north America.» *University of Hartford-ASBH*, 2007.
- Hooper, Edgar. *The river: a journey back to the source of Hiv and AIDS*. Boston: Little Brown & co, 1999.
- Huxley, Aldous. *Letteratura e scienza*. Milano: Il saggiatore, 1965.
- Jameson, Fredric. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti, 1989.
- La Polla, Franco. *L'età dell'occhio: il cinema e la cultura americana*. Torino: Lindau, 1999.
- Lazzarini, Giorgio. «Il programma presidenziale repubblicano: via matrimoni gay, si terapie per curare l'omosessualità.» *www.gay.it*. s.d.
- Lopopolo, Mariangela. *Che cos'è la letteratura comparata*. Roma: Carocci, 2012.
- Lyotard, Jean François. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Maggiti, Vincenzo. *Lo schermo fra le righe: cinema e letteratura del novecento*. Napoli: Liguori, 2007.
- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003.
- Manzoni, Franco. «Bellezza: il male di vivere, versi come fiori.» *Corriere della Sera*, 3 settembre 2002.

- Marineo, Franco. *Il cinema del terzo millennio: immaginari, nuove tecnologie, narrazione*. Torino: Einaudi, 2014.
- Martini, Alessandro. «Una gelata precoce.» *www.culturagay.it*. 25 maggio 2009.
<http://www.culturagay.it/recensione/414>.
- Menarini, Roy. *Il cinema dopo il cinema: dieci idee sul cinema americano 2001-2010*. Genova: Le mani, 2010.
- Merola, Nicola. *Il canone letterario del Novecento italiano*. Catanzaro: Rubettino editore, 2000.
- Ming, Wu. *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, 2009.
- Montagnier, Luc. *AIDS:l'uomo contro il virus*. Firenze: Giunti, 1995.
- Morin, Edgar. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Moscè, Alessandro. «Tutte le poesie di Dario Bellezza: l'atmosfera funesta del poeta.» *www.altritaliani.net*. 7 marzo 2015. <http://www.altritaliani.net>.
- Muller, Isabelle. *Un amore sierodifferente: tra passione e paura, la storia vera di un legame che sfida il destino*. Marsilio: Venezia, 1998.
- Natoli, Salvatore. *L'esperienza del dolore: le forme del patire nella cultura occidentale*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- Olivieri, Ugo Maria, e Orlando Francesco. *Un canone per il terzo millennio, testi e problemi per lo studio del novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. A cura di Ugo Maria Olivieri. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- Pandolfi, Mariella, e Vinh-kim Nguyen. *Perchè il corpo: utopia, sofferenza, desiderio*. Roma: Maltemi, 1996.
- Pascal, Louis. «What happen when science goes bad: the corruption of science and the origin of AIDS.» *University of Wollongong-Science and technology Analysis research programme*, n. Working paper n°9 (dicembre 1991).
- Pattacini, Marco. *Punto e a capo: il virus dell'utopia è più forte dell'Hiv*. Milano: Feltrinelli, 2000.
- Peeters, Frederik. *Pillole blu*. Bologna: Kappa Edizioni, 2001.
- Piassa Polizzi, Valéria. *Dopo quel viaggio*. Milano: Fabbri Editori, 2001.
- Proietti, F. «Dallas buyer club di Jean-Marc Vallée.» *www.sentieriselvaggi.it*. 29 gennaio 2014.
www.sentieriselvaggi.it/dallas-buyers-club-di-jean-marc-valee/.
- Q, F. «Hiv e AIDS, istituto superiore sanità: "oltre tremila nuovi casi in Italia, più colpiti sono uomini under trenta.» *Il fatto quotidiano.it*. 25 novembre 2015.
- Quammen, David. *Spillover: l'evoluzione delle pandemie*. Bologna: Adelphi, 2014.
- Raimondi, Ezio. *Scienza e letteratura*. Torino: Einaudi, 1978.
- Rossi, Luca. *Sex virus*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- S.a. «AIDS, lo scandalo del farmaco anti-Hiv: il prezzo aumentato del 5000% in un giorno.» *Repubblica.it*. 22 settembre 2015.

- S.a. «Dieci anni fa moriva di AIDS il poeta Dario Bellezza: quel malessere esistenziale che coinvolge l'animo umano.» *La Voce*, marzo 2006.
- . «Sieropositività e Hiv: La vita non vissuta di Nicola Gardini.» *www.poloinformativohiv.info*. 19 aprile 2016. <http://www.poloinformativohiv.info/sieropositività-e-hiv/>.
- Salvini, M. «L'amore ai tempi dell'Hiv.» *www.cineclandestino.it*. 26 giugno 2014. www.cineclandestino.it/the-normal-heart/.
- Scarpa, Tiziano. *Le cose fondamentali*. Torino: Einaudi, 2006.
- Shapiro, Brett. *L'intruso*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- Smithee, A. «Recensione su Holding the man.» *www.filmtv.it*. 11 gennaio 2017. www.film.it/film/79627/holding-the-man/recensioni/859591/#rfr:none.
- Snow, Charles Percy. *Le due culture*. Milano: Feltrinelli, 1970.
- Sontag, Susan. *Malattia come metafora: cancro e AIDS*. Milano: Mondadori, 2002.
- Sorbi, Maria. «E il negazionista va all'attacco. Luca Rossi, giornalista e scrittore: c'è chi guadagna soldi a palate con i test per l'Hiv.» *Il Giornale.it*. 13 aprile 2015.
- Sorlin, Pierre. *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1979.
- Stara, Arrigo. *L'avventura del personaggio*. Milano: Mondadori, 2004.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti*. Torino: Einaudi, 2009.
- Tinazzi, Giorgio. *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*. Venezia: Marsilio, 2007.
- Tondelli, Pier Vittorio. *Altri libertini*. Milano : Feltrinelli, 1980.
- . *Camere separate*. Milano : Bompiani, 1989.
- . *Un weekend postmoderno: cronache degli anni ottanta*. Milano: Bompiani, 1990.
- Usdin, Shereen. *Hiv/AIDS*. Roma: Carocci, 2004.
- Valandrey, Charlotte. *Il mio cuore sconosciuto*. Milano: Longanesi, 2012.
- Villani, S. «Uccide più la psicosi che l'AIDS. De Marchi mette di nuovo sotto accusa allarmismo e disinformazione.» *Corriere della Sera*, 17 settembre 1987: 9.
- William, A. «Medicine: the appalling saga of patient zero.» *Time*, ottobre 1987.
- Yoshimoto, Banana. *Sly*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Zasso, G. «AIDS, il bacio non uccide.» *Corriere della Sera*, 2 dicembre 1991: 15.

ARTICOLI

- AUERBACH D.M., *Cluster of cases of the acquired immune deficiency syndrome. Patients linked by sexual contact*, «American journal of medicine», n. 76 (1984), pp. 487-492
- BUIATTI G., *È l'AIDS il terzo segreto di Fatima?*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1986, n. 46, a. 25, p.5
- CASSETTI Francesco, *Andar per film. Breve storia dell'esperienza cinematografica (seconda parte)*, «Duellanti», settembre 2008, p. 108
- CURCIO Renato, *Sabato Renato Curcio affitta un teatro*, «Corriere della Sera», 26 gennaio 1995, p.38
- CURTIS Tom, *A startling new theory attempt to answer the question "was it an act of God or an act of man?*, «Rolling Stone», marzo 1992.
- DEBENEDETTI Antonio, *Dario Bellezza, oblio di un poeta scomodo*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 2006, a. 131, n. 42, p.9
- DI CONSOLI Andrea, *La morte senza ipocrisie di Dario Bellezza e le reticenze di chi non sa nominare l'AIDS*, «Corriere della Sera», 26 febbraio 2015, n. 48. A. 140, p.40
- FIORI Cinzia, *Bellezza, cronaca di un addio*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1997, n. 53, a. 122, p.35
- FORTI Giovanni, *La mia vita con l'AIDS*, «L'Espresso», 16 febbraio 1992.
- GREGORINI Maurizio, *Dario Bellezza: morte di un poeta*, «Gayclubbing», n. 4/06 (marzo 2006).
- GUATELLI A., *I vescovi di Francia contro Siri. L'AIDS non è un castigo di Dio*, «Corriere della Sera», 25 giugno 1987, p.11.
- HIGHBERG N P., *A reexamination of patient zero and Gaetan Dugas: the man who brought AIDS to north America*, «University of Hartford-ASBH», 2007.
- MANZONI Franco, *Bellezza: il male di vivere, versi come fiori*, «Corriere della Sera», 3 settembre 2002, n. 208, a. 127, p.31
- PASCAL Louis. «What happen when science goes bad: the corruption of science and the origin of AIDS.» *University of Wollongong-Science and technology Analysis research programme, Working paper n°9*, (dicembre 1991).
- Dieci anni fa moriva di AIDS il poeta Dario Bellezza: quel malessere esistenziale che coinvolge l'animo umano*, «La Voce», marzo 2006.
- VILLANI S., *Uccide più la psicosi che l'AIDS. De Marchi mette di nuovo sotto accusa allarmismo e disinformazione*, «Corriere della Sera», 17 settembre 1987, n.220, a. 112, p.9

WILLIAM A., *Medicine: the appalling saga of patient zero*, «Time», ottobre 1987.

ZASSO G., *AIDS, il bacio non uccide*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1991, p.15.

SITOGRAFIA

- BORIO Maria, *Maria Borio e Dario Bellezza*, Rainews.it., 7 agosto 2015.
<<http://poesia.blog.rainews.it/2015/08/maria-borio-dario-bellezza/>>
- DEIDIER Roberto, *Dario Bellezza tutte le poesie*, www.nuoviargomenti.net, 29 gennaio 2015.
<<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/dario-bellezza-tutte-le-poesie>>
- ENCARI, M., *Il dramma sociale di Jonathan Demme con Tom Hanks e Denzel Washington che ha segnato gli anni '90*, Cinema Everyeye, 1 aprile 2014, <cinema.everyeye.it/articoli/recensione-philadelphia-22082.html>
- GARBESI M., *È morto Giovanni Forti: Raccontò la sua vita con l'AIDS*, Repubblica.it. 4 aprile 1992.
- LAZZARINI Giorgio, *Il programma presidenziale repubblicano: via matrimoni gay, si terapie per curare l'omosessualità*, S.d., <www.gay.it>
- MARTINI Alessandro, *Una gelata precoce*, www.culturagay.it, 25 maggio 2009.
<<http://www.culturagay.it/recensione/414>>
- MOSCÈ Alessandro, *Tutte le poesie di Dario Bellezza: l'atmosfera funesta del poeta*, www.altritaliani.net, 7 marzo 2015, <<http://www.altritaliani.net>>
- PROIETTI, F., *Dallas buyer club di Jean-Marc Vallée*, www.sentieriselvaggi.it, 29 gennaio 2014,
<www.sentieriselvaggi.it/dallas-buyers-club-di-jean-marc-valee/>
- Sieropositività e Hiv: La vita non vissuta di Nicola Gardini*, www.poloinformativohiv.info, 19 aprile 2016,
<<http://www.poloinformativohiv.info/sieropositività-e-hiv/>>
- SALVINI, M., *L'amore ai tempi dell'Hiv*, www.cineclandestino.it, 26 giugno 2014,
<www.cineclandestino.it/the-normal-heart/>
- SMITHEE, A., *Recensione su Holding the man*, www.film.it, 11 gennaio 2017,
<www.film.it/film/79627/holding-the-man/recensioni/859591/#rfr:none>
- SORBI Maria, *E il negazionista va all'attacco. Luca Rossi, giornalista e scrittore: c'è chi guadagna soldi a palate con i test per l'Hiv*, Il Giornale.it., 13 aprile 2015.
- Q.F., *Hiv e AIDS, istituto superiore sanità: "oltre tremila nuovi casi in Italia, più colpiti sono uomini under trenta"*, Il fatto quotidiano.it., 25 novembre 2015.
- AIDS, lo scandalo del farmaco anti-Hiv: il prezzo aumentato del 5000% in un giorno*, Repubblica.it., 22 settembre 2015.

FILMOGRAFIA

Che mi dici di Willy? (*Longtime companion*), Norman René, USA, 1990

Dallas buyers club, Jean-Marc Vallée, USA, 2013

Gia – Una donna oltre ogni limite (*Gia*), Michael Cristofer, USA, 1998

Holding the man, Neil Armfield, Australia, 2015

How to survive a plague, David France, Usa, 2012

Kids – Monelli (*Kids*), Larry Clark, USA, 1995

Notti selvagge (*Les nuits fauves*), Cyril Collard, Francia, 1992

Philadelphia, Jonathan Demme, USA, 1993

Pride, Matthew Warchus, Regno Unito, 2014

The normal heart, Ryan Murphy, USA, 2014

Una gelata precoce (*An early frost*), John Erman, USA, 1985

Un party per Nick (*It's my party*), Randal Kleiser, USA, 1996