



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LINEE DELLA MODA E STILE DELLE ARTI

a cura di Elisabetta De Toni

giugno 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

FABIO CLETO

Fuori luogo. Una nota sul camp italiano

Postuliamolo. Il camp italiano – lo testimonia già l'adozione lessicale – si declina inevitabilmente sulla categoria di matrice britannica e nordamericana, e sullo spazio culturale d'origine che ne fornisce i confini slabbrati.¹ Porre a tema la sua presenza in Italia, al pari di quella italiana nel camp, significa dunque moltiplicare gli interrogativi – da dove venga e quale ne sia la storia, cosa ne costituisca l'essenza o le caratteristiche, che rapporto intrattenga con il soggetto queer o gay (e, a margine, lesbico), ecc. – che da sempre ne hanno accompagnato la condizione stessa di dicibilità critica. Si tratta forse di un'estetica, di uno stile o gusto, di una sensibilità, o di un modo d'essere? E ancora, come riconoscerlo, e dividerlo? È forse riconducibile a caratteristiche formali, è categoria metastorica, o al contrario è, senza deroghe, un fenomeno contingente? Come può del resto il camp indicare fenomeni tanto eterogenei quali Madonna e Oscar Wilde, Andy Warhol e Greta Garbo,

¹ Questa nota riprende gli interrogativi che avevano accompagnato la stesura di una breve scheda apparsa in Del Pozzo e Scarlini (2006). Benché alla questione del camp italiano abbia dedicato spazio in lavori successivi (si veda ad esempio il capitolo conclusivo di Cleto 2013), e benché nel frattempo siano apparsi i due volumi di *PopCamp* (Cleto 2008), che oltre a colmare uno spazio editoriale e culturale (quello delle riflessioni sul camp in Italia, appunto) comprendono un interessante saggio di Gregory Woods dedicato proprio al camp italiano e corposi riferimenti italiani in Fusillo e Iacoli (2008), l'impianto delle questioni abbozzate nel 2006 (a partire dall'idea dell'esistenza stessa di una "questione") conserva attualità, e merita di essere ripreso.



Fig. 1
Bette Davis in *Il Conte di Essex*
(1939) di Michael Curtiz.



Fig. 2
Gloria Swanson in *Viale del tramonto*
(1950) di Billy Wilder.

Annie Lennox e Judy Garland, Mary Quant e i Soft Cell, Busby Berkeley e Carmen Miranda, Coco Chanel e Kenneth Anger; Wilhelm Von Gloeden e Mae West, Bette Davis e Divine, la star obesa e travestita del cinema di John Waters [Figg. 1-6]? Come può comprendere sfere culturali radicalmente distanti, e diversi ordini estetici – aristocrazia, piccola borghesia e sottocultura, il pantheon delle divine del primo *star system* con il qui-e-ora nostalgico del



Figg. 3-6
Scena da *Footlight Parade* (1933) di Busby Berkeley (in alto, a sinistra); Mary Quant fotografata da William Claxton (1966) (in alto, a destra); Divine in *Female Trouble* (1974) di John Waters (in basso, a sinistra); Mae West in *Go West Young Man* (1936) di Henry Hathaway (in basso, a destra).

rigattiere? E soprattutto, abbandonando l'autogiustificazione dei postulati: è legittimo parlare di un camp italiano, o comunque non legato al – o derivativo dal – mondo anglofono? E anche ammesso che lo sia, legittimo: qual è il senso (cognitivo oppure strategico) del suo utilizzo?

Facciamo un poco d'ordine. Il *bric-à-brac* fenomenico e la straordinaria eccedenza del camp si legano sia alla stratificazione storica che si è cristallizzata nella categoria, sia alla sua stessa natura contaminata ed elusiva. Di origine incerta, ci informa l'*Oxford English Dictionary*, forse è derivato dal francese *se camper* oppure dall'italiano *campeggiare* (nell'accezione scenica) o *campire* (in senso pittorico): in ogni caso, matrici lessicali di una tensione agonica per il primato visivo che prende la forma di una metafora di natura teatrale o militare. Sulla scorta di una circolazione nello slang urbano tardovittoriano il termine si diffonde nel primo Novecento, a indicare una bizzarra commistione di ironia, allusività, effeminatezza e teatralità, distacco aristocratico, affettazione ed estetismo istrionico [Fig. 7]. I suoi spazi e protagonisti di inizio Novecento sono quelli del *demi-monde* urbano che ospitava pratiche e identità sessuali eccentriche, e un ordine di plausibilità paradossale segnato dal fantastico e l'inverosimile: il teatro, l'Opera, il vaudeville e il balletto, il music-hall, il cabaret e il cinema, i locali *en travesti* e la *café society*, la moda e la letteratura dei decadenti e dei loro epigoni, in una dimensione clandestina cui aveva radicalmente contribuito la condanna di Oscar Wilde nel 1895 e il regime del *closet* cui era confinato il soggetto omosessuale. In larga misura, e non senza forzatura, il camp del primo Novecento è stato inquadrato come esito di una non meglio definita "sensibilità gay" che negoziava ironicamente – in chiave forse più propriamente queer, categoria che per molti versi si intreccia con quella di camp –² la propria sopravvivenza

² Sull'intreccio fin etimologico fra camp e queer mi permetto di rinviare al saggio introduttivo in Cleto (1999). La nozione di camp come esito di una "sensibilità" specificamente omosessuale, criticamente debole ma politica-



Fig. 7
Henry Cyril Paget, marchese di Anglesey (1903).

con lo stigma di mostruosità decretato dalla cultura dominante e dai vincoli eteronormativi. In tal senso, il camp sarebbe il tratto più eloquente della cultura queer [Fig. 8] prima della lotta gay per i diritti civili che, simbolicamente aperta dai moti di Stonewall del 28 giugno 1969 a New York, segneranno gli anni Settanta.

La vicenda è ormai nota. È Susan Sontag, con uno storico saggio pubblicato nel 1964 sulle pagine della prestigiosa *Partisan Review*, immediatamente rilanciato da *Time* e altri periodici di grande diffusione, a giustificare nel corso degli anni Settanta, si deve a Babuscio (1978).



Fig. 8
Quentin Crisp fotografato da Piers Allardyce (1999).

fusione, a introdurre la nozione al grande pubblico, fornendo un termine-chiave per gli *swinging sixties* e per la crisi delle gerarchie culturali – alta/bassa cultura, bello/brutto, maschile/femminile, autentico/falso ecc. – di cui si fa teatro la rivoluzione pop di quegli anni [Fig. 9].³ Sontag presenta il camp come la cifra della cultura contemporanea, una forma di gusto o stile citazionale (il camp “vede tutto fra virgolette”) che celebra l'eccessivo, l'innaturale, l'artificioso, il travestimento delle “cose che sono ciò che non sono”. Un gusto di grado secondo che predilige le superfici e il frivolo a

³ Una scelta di testi che hanno contribuito alla disseminazione del camp sulla scorta del saggio di Sontag è offerta in Cleto (2008, vol. I: 265-360). Per una discussione della diffusione del saggio di Sontag nell'autunno 1964 all'interno della dinamica della celebrità e dello spionaggio, oltre che più latamente della rivoluzione pop degli anni Sessanta, si veda invece Cleto (2013).



Fig. 9
Richard Hamilton, *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing* (1956).

scapito dell'impegno e del contenuto, e proclama l'apprezzamento perverso del Kitsch piccolo-borghese e della sua “serietà fallimentare”, il quotidiano quale messinscena e il sé come maschera [Fig. 10]. Una sensibilità epocale, insomma, di cui era “avanguardia” (ma non proprietario) il soggetto omosessuale, che dispiegandolo come “solvente morale” vi avrebbe imperniato la propria integrazione nella società borghese, e che nel far ciò indicava anche la strada (appropriatamente deviata) per essere “un dandy nell'epoca della cultura di massa”.⁴ Ma soprattutto, Sontag postula una fon-

⁴ Tutte le citazioni sono tratte da Sontag (1964), nella traduzione italiana (“No-



Fig. 10
Modella con abito di
piume bianche (Lon-
dra 1967).

damentale distinzione fra *performance camp* (ossia, il camp deliberatamente prodotto, progettuale) e *percezione camp*: in altri termini, il “camp ingenuo”, quello degli oggetti o persone che inconsapevolmente diventano camp attraverso uno sguardo che ne irride e perverte la naturalità, e ne celebra il carattere splendidamente fallimentare (un esempio su tutti, da Sontag: i film pornografici “visti senza desiderio”) come strumento di affermazione di un elitarismo metasnobistico, imperniato sulla sconcertante distinzione inerente allo *scarto sociale*, che nell’abbracciare la scoria sociale ripositiona la distanza sociale di tradizione dandistica.⁵

Il camp del secondo Novecento dilata pertanto radicalmente i propri spazi e ambiti: pur mantenendo le valenze della prima ora,

.....
te sul ‘Camp’) già menzionata.

⁵ Analogamente, secondo lo splendido Ross (1988), il camp degli anni Sessanta si consegna quale strategia di sopravvivenza dell’elitarismo intellettuale.

Fig. 11
David Bowie, abito
per lo *Aladdin Sane*
Tour disegnato da
Kansai Yamamoto,
fotografia di Masayo-
shi Sukita (1973).



esso si carica di una dimensione pop, e comprende le sottoculture giovanili predicate sul consumo e sullo spettacolo sartoriale, Teds e Mods *in primis*, seguiti dal *glam* – David Bowie e Marc Bolan su tutti [Fig. 11] – e dalle sonorità Motown degli anni Settanta, e pure il *jet set* e l’underground newyorkese, il supermarket e (Warhol insegna) le gallerie d’arte, i film di terz’ordine e la pornografia ironica (appunto) à *la Russ Meyer*, [Fig. 12] i supereroi (memorabili le gesta dello strano “duo dinamico”, Batman e Robin) e i mercatini delle pulci, scenari e protagonisti di un gusto camp di massa. È contro questa “democratizzazione”, o appropriazione al consumo di massa, che l’attivismo gay sancirà prima (negli anni Settanta) l’obsolescenza tanto del queer quanto del camp come strategia politica (segnati come erano dallo stigma dell’effeminatezza e della devianza). Questo prima che la lezione camp venga recuperata quale tattica sovversiva, in quanto forma di riappropriazione e de-



Fig. 12
Poster di *Mondo Topless*
(1966) di Russ Meyer.

viazione dello stigma, all'interno dell'attivismo queer degli ultimi trent'anni, e che si iniziò a documentarne la diffusione negli spazi di metamarginalità lesbica – si pensi al duo *butch/femme*, reinscrizione trasgressiva del modello eteronormativo –,⁶ bisessuale, trans et alia [Fig. 13].

Ma veniamo al punto. L'eccesso di referenza del camp, si diceva, non è però legato alla sua sola stratificazione storica. Il camp è infatti una forma di travestitismo – mentale, va detto, prima ancora che banalmente vestimentario. Volubile, evanescente e inafferrabi-

⁶ L'espressione "reinscrizione trasgressiva", che per molti versi si interseca alla performatività del *drag* teorizzata dalla prima Judith Butler, si deve a Jonathan Dollimore (1991).

Fig. 13
Molly Landreth,
Charlie and Honey
(2005).



le, in effetti, il camp non è un qualcosa. Il camp *awiene*, "trova luogo", improvvisando uno spazio di performance, una complicità e un senso di solidarietà mobili, tanto esclusivi quanto necessariamente clandestini. Certo, trasferire una categoria di per sé sfuggente ad altri confini culturali (nel nostro caso, l'Italia) moltiplica gli interrogativi sulla sua pertinenza, legittimità, utilità: lo si è riconosciuto fin dall'inizio. È quanto vale per il *wit*, il *Witz* o l'*esprit*, per intenderci. Importare una categoria imperniata su specifici rapporti fra potere, elitarismo e rappresentazione in uno spazio altro significa generalizzarla, e con ciò sottrarle pregnanza e portato cognitivo. Tuttavia, l'orizzonte fondativo del camp è radicalmente diverso da quello presupposto dai classici esempi di specificità. E suggerisci-

sce la legittimità della dislocazione: è proprio la natura provvisoria e costantemente rinegoziata del camp – categoria in odore di nominalismo, che nel suo carattere di metafora teatral-militare rinvia all'occupazione indebita e trasformativa di spazi – a legittimarne l'adozione in un contesto italiano: basta farlo "avvenire", riconoscerlo laddove si è materializzato, e produrlo dove ancora non è stato individuato.

Tracciare le forme di sconfinamento possibile di un esercizio fondamentalmente arbitrario qual è il camp è del resto immediato. È fin ovvio che infiniti possono essere i casi di Kitsch italiano disponibili a una sublimazione camp, così come lo sono le forme di travestimento di dubbia intenzionalità (un esempio: che la compianta Moira Orfei abbia avuto per consulente d'immagine una *drag queen* di San Francisco?). Ma si può pure sostenere che il camp italiano, tanto quanto la sua "matrice" angloamericana, comprenda una parte straordinaria della cultura gay italiana, anche se non è lecito stabilire fra i termini *camp* e *gay* un rapporto di determinazione. Non solo perché la modalità esistenziale effeminata, anche in Italia, ha storicamente dominato la soggettività queer prima e gay poi.⁷ O perché la cultura gay italiana si è alimentata di cosmopolitismo, partecipando cioè alla fruizione di spazi, fenomeni e icone camp britannici e nordamericani. O ancora, perché a un'iconicità camp possono essere ricondotte molte figure italiane, dalla Marchesa Luisa Casati a Paola Borboni e a Franca Valeri, da Loretta Goggi a Raffaella Carrà, da Mina alle divine della lirica (si pensi anche solo a Luisa Tetrizzini o a Renata Tebaldi) [Figg. 14-15]. In numerosi casi, è possibile rintracciare una *performance* di immediata, deliberata qualità camp: nella scrittura di Alberto Arbasino e Aldo Busi ad esempio, nel teatro di Paolo Poli e Carmelo Bene, nel cabaret dei Legnanesi di Felice Musazzi, nel cinema di Luchino Visconti, nel pop romano di Mario Schifano [Fig. 16] o in quello di

⁷ O meglio: quella che un quadro linguistico e culturale britannico e nordamericano definirebbe "soggettività queer".



Figg. 14-16

Luisa Casati fotografata da Man Ray (1935) (in alto, a sinistra); Luisa Tetrizzini (1909) (in alto, a destra); Mario Schifano, *Futurismo rivisitato a colori* (1966).



Francesco Vezzoli [Fig. 17] e Luigi Ontani, nella musica leggera (Dalida, Renato Zero, Patty Pravo, Milva, Donatella Rettore, Loredana Berté, Ivan Cattaneo), in televisione (le sorelle Bandiera, Cristina D'Avena, più recentemente Platinette e Alessandro Fullin), in locali, costume e moda – ambito in cui, dalla *haute couture* al *prêt-à-porter*, con Fiorucci, Valentino, Versace, Moschino, Dolce e Gabbana e quant'altri, o con icone assolute quali Elsa Schiaparelli e Anna Piaggi che abbracciano l'arco del Novecento, il camp italiano ha fatto indubbiamente scuola [Figg. 19-25].



Fig. 17
 Francesco Vezzoli, *All about Bette* (2003).

Ecco l'illegittimo fare scuola, dettare le trame del possibile. Forse il camp è, proprio al pari della moda (peraltro suo teatro d'elezione, in virtù del carattere performativo, agonistico e scopico, e della logica di evanescenza distinzione dispendio e scarto che la governano), uno spazio in cui l'Italia può sorprendere e rivendicare un ruolo seminale, se non propulsivo. Sì, perché la cultura italiana può proporsi come lo spazio in cui si sono elaborate – prima che altrove – grammatiche e tecniche spettacolari, tradimenti di sé e smascheramento del potere (al di fuori, sia chiaro, dello stretto carnevalesco) che nello specifico contesto di lingua inglese prenderà il nome di camp. Si è spesso notato quanto la tradizione culturale italiana ami rappresentazione e mascherata, come testimonierebbe la straordinaria presenza di melodramma e opera lirica a discapito di quella del romanzo sociale.⁸ Le ragioni di questa pre-

⁸ È quanto ricorda Marino Sinibaldi (2014: 38).



Fig. 18
The Merry Widow Basque, pubblicità per Warners Lingerie (1952).



Figg. 19-21
Campagne pubblicitarie per Fiorucci.

Figg. 22-23
Madonna per Dolce & Gabbana, 2010 (a destra); Campagna Autunno-Inverno 2015 per Moschino (in basso).



MOSCHINO



MOSCHINO

dilezione sono complesse, certo, ben oltre lo spazio e le ambizioni di questa nota. Ma quale che ne sia la causa, basti questa circostanza a suggerire quanto il camp italiano, più che secondario, più che una replica arbitraria e sconsiderata, con una torsione logica possa aver indicato la strada alla propria matrice di lingua inglese.⁹

⁹ Questa è la tesi che suggerisce il capitolo conclusivo di Cleto (2013), dove si



Fig. 24
Elsa Schiaparelli fotografata da Horst P. Horst (1937).

Come del resto suggerisce l'etimologia, l'Italia forse non si è limitata a fornire una (sia pur dubbia) matrice lessicale al fenomeno. Il camp italiano, proprio perché ancor più elusivo della sua controparte anglo-americana, e proprio perché ancora ben poco indagato, non sarebbe dunque solo legittimo: proprio perché volubile e impalpabile, sarebbe cognitivamente e strategicamente *necessario*, al pari di quello francese, tedesco, spagnolo, o sudamericano. Assumerlo significa insomma confrontarsi con la possibilità di costruire un quadro d'intelligibilità – non solo fra diversi ordini estetici, ma
.....
afferma (certo, sulla scorta di Guy Débord) il ruolo dell'Italia quale laboratorio dello spettacolare integrato, e del camp appropriato a tecnica post-avanguardia di gestione del potere. Questo avveniva a inizio 2013, prima di Donald Trump.



Fig. 25
Anna Piaggi fotografata da David Bailey per *AnOther Magazine* (2003).

anche fra aree culturali: fra New York e Londra, certo, così come fra Londra e Parigi, Roma e Milano – che comprenda l'eterogeneo senza dirimerne la differenza. Significa cioè misurarsi con la sfida lanciata da percorsi inediti nella storia culturale italiana, e da un'indagine che, mutuando l'intelligenza sistemica che il camp promuove, riconosca la specificità locale del camp italiano – a partire dalla peculiarità dell'impianto normativo (la natura, il vero, il giusto), delle istituzioni di gusto e delle costruzioni identitarie, con cui il camp si è misurato e che, con gesto forse un poco *outré* ma certamente squisito, ha non di rado irriso.

E sia la violenza stessa dell'imperfezione quel che la giustifica.

BIBLIOGRAFIA

BABUSCIO J. (1978), "Camp and the Gay Sensibility", raccolto come "The Cinema of Camp, aka Camp and the Gay Sensibility" in Cleto (1999: 117-135). Trad. it., "Cinema camp e sensibilità gay", in Cleto (2008, vol. 2: 373-390).

CLETO F. (a cura di) (2013), *Intrigo internazionale. Pop, chic, spie degli anni Sessanta*, Il Saggiatore, Milano.

Id. (a cura di) (2008), *PopCamp*, Marcos y Marcos, Milano.

Id. (1999), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Id. (1999a), "Introduction: Queering the Camp", in Cleto (1999: 5-42).

DEL POZZO D. – SCARLINI L. (a cura di) (2006), *Gay. La guida italiana in 150 voci*, Mondadori, Milano.

DOLLIMORE J. (1991), *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon, Oxford. Un capitolo, "Post/modern: On the Gay Sensibility, or the Pervert's Revenge on Authenticity", è raccolto in Cleto (1999: 221-236). Trad. it., "Post/moderno. Sulla sensibilità gay, o la rivincita del perverso", in Cleto (2008, vol. 2: 477-490).

FUSILLO M. – IACOLI G. (2008), "Camp e nuove situazioni picaresche", in Cleto (2008, vol. 2: 563-582).

ROSS A. (1989), "Uses of Camp" [1988], *Yale Journal of Criticism*, 2, 1, pp. 14. 34. Raccolto in Cleto (1999: 308-329). Trad. it., "Usi del camp", in Cleto (2008, vol. 2: 447-466).

SINIBALDI M. (2014), *Un millimetro in là. Intervista sulla cultura*, Laterza, Roma-Bari.

SONTAG S. (1964), "Notes on 'Camp'", *Partisan Review*, 31, pp. 515-30. Raccolto in Id. (1966), *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York. Trad. it., "Note sul 'Camp'", in Cleto (2008, vol. 1: 249-264).

WOODS G. (2008) "Alla ricerca del camp italiano", in Cleto (2008, vol. 2: 589-596).