

Monumenti mutanti

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.185.4>

Mattia Zilla¹

¹ *Università IUAV di Venezia, mattiazilla@gmail.com*

Abstract

Il lavoro si muove intorno alla domanda: “cosa succede quando un monumento cade/muta?”. L’analisi della performance “The bridegroom stripped bare” di Alexander McQueen mi permette, sviluppando il parallelismo tra corpo e monumento, di individuare possibili spazi di risemantizzazione delle nozioni naturalizzate di genere. Il mezzo dell’abito diventa strumento di indagine estetica volta a mettere in questione specifici regimi di visibilità e di verità, e ad esplicitare il processo normativo e ritualizzato di rappresentazione del corpo. Capire come viene costruita l’immagine dell’uomo diventa un esercizio fondamentale di presa di coscienza utile ad attivare un processo di risignificazione epistemologico del reale. Lo scopo di questo lavoro è, quindi, quello di aprire lo spazio al mondo del possibile. In questa cartografia il mutamento, la transizione, il divenire diventano spazi non omogenei di potere estetico capaci di far sorgere nuovi modi di sentire e di indurre nuove forme di soggettività politica. Attraverso la messa in questione di un presunto ordine naturale si ridefiniscono le relazioni tra corpo e spazio, e i confini del corpo stesso per la creazione di un nuovo corpo espanso e mutevole.

Keywords

Corpo; rappresentazione; estetica; performatività; mutazioni.

1. Introduzione

Se, come sostiene Judith Butler (Butler, 2019), sono le azioni collettive, le alleanze dei corpi nello spazio pubblico, a creare lo spazio e ad organizzare le architetture, le manifestazioni di protesta degli ultimi anni hanno esplicitato la finzione che vorrebbe fare dello “spazio pubblico” uno spazio neutro ed egualitario.

Quello che si è chiamato finora “spazio pubblico” è in realtà uno spazio tutto polarizzato lungo linee di classe, razza, sesso, orientamento sessuale, abilità funzionale, dove solo il corpo bianco, maschile, eterosessuale, abile e nazionale ha diritto a circolare come soggetto politico a pieno titolo. (Preciado, 2023, p. 413)

All'interno di questo spazio l'esercizio della sovranità passa anche attraverso la costruzione di un'*estetica del dominio*, una partizione del sensibile, utilizzando Jacques Rancière (2022), che ordina la "ripartizione degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina (...) il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione." (Rancière, 2022, p. 15)

In quest'ottica i monumenti – protesi della memoria, rappresentano l'iscrizione nello spazio pubblico di una narrazione culturale dominante attorno alla quale la società si divide. Le statue sono i segni sacralizzati e condivisi del potere che “consolidati da narrazioni storiche e epiche, finiscono per estetizzarsi e naturalizzarsi, al punto che smettiamo di percepire la violenza cognitiva.” (Preciado, 2023, p. 415)

Accade così che, in un regime in mutamento, le statue, infrastrutture petrosesso-razziali¹ della modernità capitalista, devono cadere. I monumenti, costruzioni ed espressione creati per far sopravvivere nel tempo poteri, valori, narrazioni e immaginari ritenuti stabili e definitivi, devono diventare un *dispositivo polifonico* – una piattaforma di stratificazione in mutamento condivisa che permetta di capire come quei “segni materiali della grammatica culturale” (Preciado, 2023, p. 418) rappresentino e veicolino un passato egemonico, e noi, in quanto eredi di questo *passato elaborato*, possiamo provare a ripensare questi spazi e a riscrivere la nostra storia da una nuova prospettiva.

In questo lavoro analizzo la performance *The Bridegroom Stripped Bare* di Alexander McQueen. L'azione che il designer britannico compie si registra attorno ad una pedana, che voglio qui intendere come un piedistallo solido, uno spazio durevole e significativo. Al centro dell'azione c'è una figura statica, statuaria, che, inerte, subisce un processo di decostruzione e di stratificazione rituale che scolpisce una nuova *figura in divenire*, un monumento mutante che ridefinisce i confini del corpo e riorganizza gli spazi di rappresentazione.

1 Paul B. Preciado definisce “petrosessorazziali” la forma di organizzazione sociale e l'insieme delle tecnologie di governo e di rappresentazione sorti in Europa nel Sedicesimo secolo e da lì, con l'espansione del capitalismo coloniale e delle epistemologia razziali e sessuali, esportati in tutto il mondo.

L'ossimorico titolo che ho dato a questo lavoro, *Monumenti mutanti*, vuole, attraverso le possibilità polisemiche che queste due parole offrono, diventare uno spazio non omogeneo di potere estetico. “Mutanti” [part. pres. di mutare] è qui inteso sia come verbo—lat. *mūtāre* da *mōvēre*, col significato di cambiare, variare, trasformare, germogliare; sia come sostantivo—sinonimo di mostro, selvaggio, di entità che esce dall'ordinario.

Connettere la parola “monumenti”, costruzioni che si definiscono per una stabilità temporale e materiale, con la parola “mutanti” è qui un'esplicito posizionamento che si costruisce sulla scia di un filone di rivendicazioni *queer*² che vedono nel disordine, nell'irrazionale, nella devianza, nel mutamento, quindi, nella decolonizzazione dei saperi e degli spazi un campo del possibile — una nuova epistemologia, come una convergenza di interessi anticoloniali, anticapitalisti e queer, che mette in questione quell'impulso a “fare ordine” tipico della modernità.

È proprio questa esistenza transitoria e slegata dall'ordinario, questo divenire, che cattura il senso di ciò che in questo lavoro chiamo *monumenti mutanti*. Un modo di vivere il corpo che non si traduce in identità precostituite e che ridefinisce i confini che separano l'umano dal non-umano per un ripensamento dei corpi e delle relazioni tra corpi e non-corpi, tra uomo e pianeta.

1.1. Alexander McQueen, pratica di decostruzione



Figura 1
The bridegroom stripped bare, Alexander McQueen, SHOWstudio 2022.

² L'immaginario del mostruoso ha da sempre accompagnato la definizione di quelle identità che, in un regime eterocispatriarco-coloniale, non performano un costruito ordine imperialista e “normato” del mondo. Questa estetica è diventata poi mezzo di rivendicazione e di risignificazione da parte di molt* pensatori/rici, attivisti* e *artist* queer* (Paul B. Preciado; Jack Halberstam; Filo Sottile; Rosi Braidotti, Arca...) che sfuggono a quelle gerarchie ontologiche ideate con il fine di stabilire, e far rispettare, in un regime di sapere e potere determinati, i confini del conoscibile e del rappresentabile.

Nel luglio del 2002 Nick Knight lavora ad un progetto di performance al quale partecipano Erin O'Connor, Juergen Teller, Katy England, Bobby Gillespie e Alexander McQueen. *Trasformer*, questo il titolo della serie, diviene una piattaforma all'interno della quale le persone coinvolte lavorano ad un atto di trasformazione ispirato al continuo potenziale metaforico delle immagini della moda. Questo esercizio di riflessione in McQueen confluisce, il 19 settembre 2002, in una performance, dal provocatorio titolo *The Bridegroom Stripped Bare*³, che rappresenta un campo largo di contaminazioni disciplinari; un'attività trasformativa che diventa un dispositivo dal quale estrapolare humus fertile per riflettere sul contemporaneo.

Questa performance si inserisce a pieno titolo all'interno della visione creativa di McQueen, questa, riassumibile, come suggerisce Fabriano Fabbri, in un'unica, potente parola: metamorfosi. In sfilate come *No. 13*, *VOSS*, *Plato's Atlantis*, *Horn of Plenty*, McQueen presenta, attraverso la sovrapposizione di molteplici piani (critica anti-capitalista, rapporto tra uomo, macchina e tecnologia, ecologia, salute mentale...), un'apocalittica e post-umana visione del mondo, in cui l'uomo stesso subisce questo processo di mutazione: "metamorfosi quando l'aggressività estrema della nuova razza umana a forma animale, teriomorfa per l'appunto, sfoggia sagome somatiche rivestite di piumaggi da "cigno nero", oscuro e demoniaco (...). Metamorfosi quando l'immaginazione guizza in avanti, verso un domani post-apocalittico che dà vita a creature magiche e mutanti" (Fabbri, 2018, p. 122). Le sue sfilate diventano messe in scena teatrali, controcircuiti costruiti su un'estetica al limite tra la morte e il romantico, il selvaggio e il sublime, la meraviglia e il terrore, tra la vita e una visioni oltre-l'umano del mondo. Quanto sinteticamente rilevato aiuta a contestualizzare il lavoro che sto per analizzare.

The Bridegroom Stripped Bare si apre con la figura del designer britannico che posiziona ordinatamente su una pedana bianca alcuni oggetti. Si tratta di corde, pennelli, tessuto, vernice, velo e due blocchi di legno. La seconda scena inquadra una *figura maschile* in smoking e stivaletto con tacco a spillo, completamente immobile, sulla pedana. Il bianco uniforme della figura (anche il volto è dipinto di bianco marmoreo) è interrotto solo da una cravatta nera. A contaminare e sporcare questa immagine sarà Alexander McQueen stesso. Con movimenti estremamente dinamici – in contrasto con la staticità del modello –, egli taglia, strappa, squarcia la bianca uniforme. La furia dell'azione rispetta, tuttavia, una sequenza cronologica precisa: si assiste quasi ad una metodologia della distruzione. Un disfare che ci attira e ci seduce, uno spazio di potenzialità. Egli taglia la giacca, poi la camicia, scopre il petto del modello, infine squarcia il pantalone. Lo apre, lo modella, e, tenendolo insieme con dello scotch e degli spilli, ottiene una gonna, aperta sul davanti. Sul retro inserisce ulteriore tessuto per simulare un lungo strascico, anch'esso tenuto insieme con dello scotch che avvolge completamente la vita e metà torso dell'uomo. I tacchi a spillo lasciano il posto a blocchi di lego legati al corpo con delle corde. Aggiunge, infine, un lungo velo.

³ <https://www.showstudio.com/projects/transformer/bridegroom-stripped-bare-alexander-mcqueen>.



Figura 2
The bridegroom stripped bare, Alexander McQueen, 2002 Nick Knight.

Il corporeo è parte integrante della performace e diventa parte fondamentale dell'abito. L'uso della vernice bianca violentemente stesa sia sulle gambe nude del modello sia sul nuovo abito – che riconoscibilmente traccia la silhouette di un abito da sposa femminile – enfatizza il cambiamento totale del rapporto abito-corpo che McQueen introduce e propone una vera e propria fusione tra i due. Il corpo del modello diventa territorio di un'azione di distruzione e rielaborazione quasi brutale. Il modello inerme subisce senza possibilità di replica o difesa i colpi di forbice, gli strattoni dello scotch e delle corde, le pennellate furiose di McQueen. Quest'ultimo gli tappa la bocca con la cravatta, gli lega i polsi con delle corde: lo priva di qualsiasi volontà.

L'ultimo atto di McQueen è quello di inoculare un collirio rosso negli occhi del performer per simulare un pianto di sangue. La fisiologia esasperata del corpo entra in scena: il pianto di sangue sporca non solo il volto dipinto di bianco del modello, ma anche il vestito-corpo stesso e il velo nuziale. "A groom becomes a bride" è questa la didascalia che si legge sotto il video pubblicato da SHOWstudio: si tratta di un'azione concreta e metaforica, che porta alla decostruzione di questa nuova *figura in divenire* intrappolata ed oppressa.

1.2. Il corpo spogliato

Alexander McQueen sembra concretizzare ed enfatizzare, con quest'azione distruttiva e ri-creativa *in motion* di un capo vestimentario, il pensiero che il corpo è un luogo costruito, uno spazio storicizzato e delimitato di *rappresentazioni* e di *narrazioni* in cui l'identità viene intesa come una pratica corporea che viene eseguita più e più volte – ovvero come una *ripetizione rituale*. Attraverso la vernice e i blocchi di legno legati al corpo, quindi tramite l'exasperazione della relazione abito-corpo, il designer oggettivizza il soggetto già in partenza significato⁴. Questa assoggezione del corpo è il risultato di un dominio, in una visione foucaultiana, che si riferisce al potere come ad un dispositivo tramite il quale, attraverso microprocessi di *normalizzazione* e *coercizione*, gli individui si identificano.

È quanto meno interessante soffermarsi sul mezzo che McQueen utilizza per rivelare tutto ciò: il vestito. Questo, così come viene definito da Roland Barthes, "oggetto legato dell'*apparire*" (Barthes, 2006, p. 25), partecipa ad un processo significante di riutilizzazione normativa. Quest'atto di manipolazione corporea, che si istituzionalizza attraverso la moda, è un processo culturale tutt'altro che universale o assoluto che deve, anzi, essere inteso come storicamente e culturalmente determinato. Esso dipende, infatti, da almeno due parametri principali: il tempo e lo spazio e specifica, e costruisce, sempre significati sociali caratteristici di ogni società.

Con l'ingresso in scena della figura, lo/la spettatore/rice identifica quella stessa figura come "uomo", ancor prima di qualsiasi chiarimento o esplicitazione che ne permetta l'espressione. Tale attribuzione è sostenuta aggiuntivamente dall'abito che il performer indossa, di foggia *convenzionalmente* maschile. Ciò non significa solo che il corpo del modello diventa un oggetto di pratiche e di pensieri altri e indipendenti rispetto al sé (la figura subisce inerme la potenza distruttrice di McQueen, che non gli permette né possibilità di replica, tappandogli la bocca con la cravatta, né di movimento, legandogli le mani con una corda); ma il suo stesso essere si concretizza in unità o identità pre-costituite.

Ciò che siamo, dal punto di vista corporeo, è già un modo di essere "per" gli altri, un modo di apparire in forme che non possiamo né vedere né sentire; noi, in altri termini, siamo a disposizione dal punto di vista corporeo, di un altro, la cui prospettiva non possiamo mai pienamente anticipare o controllare. (...). (...), io appaio agli altri in modi che non posso conoscere, e il mio corpo viene esso stesso istituito da prospettive che non posso abitare ma che, senz'altro, mi abitano. (Butler, 2019, p. 125)

⁴ La figura *maschile* si posiziona sulla pedana già vestito, con una *struttura culturale e signifiante*, in questo caso lo smoking e gli stivaletti con tacco a spillo, che lo identificano. È Roland Barthes a definire la moda e gli strumenti di cui si serve, quindi gli abiti, come un sistema allo stesso tempo sociale e storico, ma soprattutto strutturale e significante, in *Il senso della moda*, a cura di Gianfranco Marrone, Einaudi, Torino, 2006.

Questo meccanismo di assegnazione identitaria si caratterizza per una fissità, una immobilità che ne definisce le norme e i confini. Queste categorie vengono stabilite attraverso pratiche di divisione e di differenziazione (molto spesso binarie), operate da sistemi di potere a partire dal riconoscimento di uno o più tratti presenti come naturali (anatomici, culturali, sociali, ...) e comuni a un gruppo di individui. È proprio su questi tratti identitari, come sostiene Butler, che si costruisce la riconoscibilità di alcuni/e e l'alterità di altre. Il diritto di apparizione è "sostenuto da schemi regolativi che qualificano solo determinati soggetti come degni di esercitare questo diritto" (Butler, 2019, p. 125).

L'atto di riconoscere un corpo, un genere, un'identità dipende dal fatto che esista una modalità di presentazione di quel dato corpo, genere o identità. E ciò significa che incarnare la norma attraverso la quale si diventa riconoscibili costruisce un modo per riprodurre certe norme di riconoscimento, che in questo modo vengono naturalizzate e normalizzate all'interno del corpo.

Judith Butler definisce questo agire atto performativo⁵: significa sostenere che esso consiste in un certo tipo di attuazione che non è riducibile ad una verità interiore ed ontologica al soggetto. Il genere, piuttosto, è indotto dalla riproduzione di norme coercitive, le quali richiedono che si aderisca ad un genere piuttosto che un altro e per le quali non ci sarebbe genere al di fuori della riproduzione delle stesse. Tuttavia, è proprio attraverso l'azione della riproduzione e ripetizione in modi inattesi che si può aprire la possibilità di ricostruire la realtà del corpo e del genere lungo nuove direttrici.

1.3. Divenire mutante

Il corpo è scolpito. Su di esso sono codificati segni che ci permettono di organizzare e "regolare" il suo rapporto con altri corpi. Ogni suo mutamento, ogni sua rivendicazione, lavora su queste stesse tracce e le modifica. In *Fare e Disfare Il Genere* Judith Butler a tale proposito scrive:

Dal momento che il mio essere non è dissociabile dal mio agire, le condizioni del mio agire, in parte, coincidono con le condizioni della mia esistenza. Se il mio agire dipende "da ciò che mi viene fatto" o, in altri termini, dal modo in cui vengo prodotta dalle norme, allora la possibilità della mia persistenza in quanto lo dipende dalla mia capacità di fare qualcosa con ciò che mi viene fatto. (Butler, 2018, p. 34)

⁵ Judith Butler riprende il concetto di performatività dalla filosofia del linguaggio, in particolare dalle speculazioni di John Austin che in "How to Do Things with Words" distingue, in prima istanza, gli atti linguistici in atti constativi e performativi. Un enunciato performativo pone in essere ciò che afferma. Performatività è, dunque, un modo di nominare il potere del linguaggio di dar luogo a una situazione nuova, o di dar avvio a una serie di effetti. Butler sostiene come il primo e generativo atto performativo sia quello che riguarda, alla nascita, l'assegnazione del genere che produce, attraverso la naturalizzazione ritualistica di norme, la norma stessa.

Ricalibrare il terreno d'azione dell'Io, non significa rifiutare e negare a priori le condizioni che regolano l'essere, cioè la norma all'interno della quale ed in rapporto alla quale l'Io si costruisce:

La performatività del genere presuppone un campo di apparizione all'interno del quale il genere possa apparire e una cornice di riconoscibilità entro la quale il genere possa mostrarsi; e poiché il campo di apparizione è regolato da norme di riconoscimento che sono esse stesse gerarchiche ed escludenti, la performatività del genere è legata a doppio nodo ai modi differenziali in cui i soggetti diventano riconoscibili. (Butler, 2019, p. 65)

Quindi, stabilire che "l'Io si ritrova, allo stesso tempo, *costituito* da norme e *dipendente* da norme" (Butler, 2018, p. 34) implica la possibilità di sviluppare una relazione critica dell'Io con queste stesse norme. Tale critica, che Butler prospetta con una dimensione collettiva, pubblica e politica, mira ad articolare una versione alternativa di strutture socio-culturali che sostengano in maniera più inclusiva quelle vite che resistono all'assimilazione.

Il processo di rimodellamento del corpo-abito che McQueen introduce può quindi essere inteso come una pratica di *ripetizione trasformativa* volta a mettere in crisi l'idea di corpo come struttura ontologicamente data: un processo mosso tra e verso i confini del corpo stesso, attraverso il quale una data identità viene messa in movimento, trasformata. Questo divenire slega le narrazioni normate e riutilizzate sul corpo dalle sue forme, aprendo uno spazio di sperimentazione per superare il confine stesso della rappresentazione significante.

Rimodellare il corpo oltre i suoi confini finiti offre la possibilità di pensare l'identità umana come non rigida, ma fluida e mutevole. Tale pratica suggerisce una capacità di trasformazioni intrinseca in tutti i corpi e individua la possibilità di entrare in rapporto con una molteplicità dispersa, diffusa, non in confine tra l'individualità e l'"alterità" che implica, anzi, una nuova apertura verso il mondo e la creazione di nuove alleanze.

Tutto deve cambiare, mutare. Dobbiamo modificare la nostra comprensione del politico e organizzare la transizione ad un nuovo regime epistemico. In quanto farsi *transizionista* l'intersezione delle istanze anticoloniali, ecologiste, queer, antirazziste, tranfemministe risulta essenziale per permettere di vivere i corpi in una maniera rinnovata estranea ad una tassonomia gerarchica ed escludente.

Questo corpo rinnovato diventa, come lo definisce Paul B. Preciado, *secessione creativa* (Preciado, 2023, p. 564), il cui compito sarà quello di articolare "le tante differenze eterogenee senza farne una semplice somma e senza riunirle illusoriamente sotto identità o ideologie posticce" (Preciado, 2023, p. 564). Il fine deve essere la creazione di nuove alleanze *queer*. Dove *queer* non rappresenta una collezione di identità, quanto più un'assemblaggio che emerge dal senso condiviso di precarietà – un movimento del pensiero e dell'azione che procede in direzioni contrarie rispetto a quelle esplicitamente riconosciute.

2. Conclusione

Con questo lavoro ho provato a mettere in luce quello che McQueen con la sua performance ha esplicitato e che l'attivista e teorico* del movimento omosessuale italiano Mario Mieli definisce come la "tragedia dell'io"⁶. Di un Io, cioè, strutturato a partire dalla divisione e dalla scelta imposta tra "maschio" o "femmina". Questa scelta performativa implica tutta una serie di dispositivi, valori, ruoli, costumi naturalizzati all'interno del corpo, che l'umano performa per una rappresentazione e riconoscibilità del sé. Tale visione esemplifica come la definizione dei generi sia nient'altro che una presentazione e riproduzione coerente e riconoscibile di una conformità di strutture e configurazioni culturali che rappresentano, in realtà, strutture discorsive al servizio del potere.

Il corpo in questo palcoscenico diventa, così, il veicolo di una narrazione ritualistica e naturalizzata, un medium significato che trasfonde e consolida una certa norma che è quella bianca, maschile, eterosessuale, abile, nazionale. Capire come viene costruita e decostruita l'immagine dell'uomo, capire i rapporti con le entità che popolano il nostro universo e l'uso che ne facciamo diventa un esercizio essenziale di presa di coscienza, utile a comprendere che, come ci insegna Judith Butler, siamo intrinsecamente coinvolti in questi meccanismi di controllo.

Quando una statua cade, si apre un possibile spazio di risignificazione all'interno di un paesaggio significato da una fitta rete di segni del potere; quello che McQueen fa è aprire lo spazio al mondo del possibile: prova a decostruire la divisione egemonica e binaria dei saperi, delle relazioni tra corpo e spazio e i confini del corpo stesso per la creazione di un nuovo corpo, espanso e mutevole. In *The Bridegroom Stripped Bare* riconosciamo una cronologia della memoria, che restituisce un'immagine polifonica e trans-formativa di questo aperto ed elaborato monumento mutante.

Bibliografia

- Barthes R. (2006). *Il senso della moda [Oeuvres complètes, 1995]* trad. Gianfranco Marrone. Torino: Einaudi editore.
- Butler J. (2023). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso" [Bodies That matter. On the Discursive Limits of "Sex", 1993]* trad. Simona Capelli e Chiara Fioravanti. Roma: Castelvecchi.
- Butler J. (2018). *Fare e disfare il genere [Undoing gender, 2004]* trad. Federico Zappino. Sesto San Giovanni (MI): Mimesis Edizioni.

⁶ Mario Mieli, "My first lady", testo scritto a Londra nel 1974 e pubblicato integralmente in "Comune Futura" nel 1975. La prima parte fu poi ripresa in "Fuori!", n. 15, primavera 1976. Ripubblicato successivamente nella raccolta degli scritti di Mieli in *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo, Marsilio Nodi, Venezia, 2019, p. 118.

Butler J. (2019). *L'alleanza dei corpi* [*Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, 2015] trad. Federico Zappino. Milano: Nottetempo.

Butler J. (2017). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* [*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990] trad. Sergio Adamo. Urbino: Editori Laterza.

Fabbri F. (2018). *L'orizzonte degli eventi. Gli stili della moda dagli anni Sessanta a oggi*. Bologna: Atlante.

Fox Chloe (2017). *Vogue. Alexander McQueen* trad. Mariella Lorusso. Bologna: Atlante, Bologna.

Foucault M. (2021). *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* [*La volonté de savoir*, 1976] trad. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci. Cles: Feltrinelli Editore.

Halberstam Jack (2023). *Creature selvagge. Il disordine del desiderio* [*Wild Things: The Disorder of Desire*, 2020] trad. Goffredo Polizzi. Frosinone: Minium Fax.

hooks b. (2022). *Elogio del margine* [*Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, 1990] trad. Maria Nadotti. Napoli: Tamu Edizioni.

Mieli M. (2019). *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di Paola Mieli e Massimo Prearo. Venezia: Marsilio Nodi.

Preciado P. B. (2023). *Dysphoria mundi* [*Dysphoria mundi*, 2022] trad. Roberta Arrigoni. Roma: Fandango Libri.

Preciado P. B. (2021) *Sono un mostro che vi parla* [*Je sui un mostre qui vous parle*, 2020] trad. Maurizia Balmelli. Bologna: Fandango, Bologna.

Rancière J. (2022). *La partizione del sensibile. Estetica e politica* [*Le partage de sensible. Esthétique et politique*, 2000] trad. Francesco Caliri. Roma: DeriveApprodi.

SHOWstudio, Alexander McQueen (2002) FASHION FILM: THE BRIDEGROOM STRIPPED BARE. Available at: <https://www.showstudio.com/projects/transformer/bridegroom-stripped-bare-alexander-mcqueen>.