



Politiche dell'identità/identità politiche: ascoltando Kae Tempest

di Serena Guarracino
(Università degli Studi dell'Aquila)

ABSTRACT:

Il saggio affronta il tema dell'identità nella cornice metodologica degli Studi culturali, utilizzando come filo argomentativo l'identità 'donna' e le sue diverse declinazioni dai femminismi degli anni '70 alle attuali politiche queer. A partire dalla sentenza della Corte Suprema britannica del 2025, che esclude le donne che hanno seguito un percorso di affermazione di genere dall'Equality Act, il contributo mette in luce l'uso escludente dell'identità nel femminismo *gender-critical*, mostrando il passaggio da un'identità collettiva e destabilizzante a un modello post-femminista e individualistico, che accoglie la differenza solo se compatibile con l'ordine etero-patriarcale e capitalista. In contrapposizione a questa tensione normativa, il concetto di 'essenzialismo strategico', così come emerge nella critica femminista di Lidia Curti, è capace di riconoscere la molteplicità senza fissarla in un'identità esclusiva. Tale cornice metodologica viene messa in dialogo con la produzione e la figura pubblica di Kae Tempest, in particolare alla raccolta poetica *Hold Your Own*, che riscrive il mito di Tiresia. Attraverso la riscrittura delle fonti antiche, Tempest intreccia autobiografia e mitopoiesi, esplorando corpi e relazioni alternative e proseguendo una tradizione di pensiero insieme femminista e queer. Il saggio invita a leggere il testo nella sua ambivalenza, evitando riduzioni identitarie o ritorni estetizzanti, e propone la 'casa della differenza' come spazio politico e affettivo in cui identità e differenza coesistono. Tempest riesce così ad incarnare un *whatever* queer e inassimilabile, resistente alle logiche di esclusione.

PAROLE CHIAVE: politiche dell'identità; femminismo; queer; essenzialismo strategico; Kae Tempest



LA POLITICA DELL'IDENTITÀ; O, COSA È UNA DONNA?



Prima di iniziare con la lettura di questo saggio, soffermati sul titolo del primo paragrafo e prova rispondere alla domanda “Cosa è una donna?” per te. Inizia a formulare una risposta cercando un aggettivo che possa descrivere in termini identitari le donne rappresentate in questa immagine. Perché “Cosa” e non “Chi”?



Fig. A. Immagine generata con strumenti di intelligenza artificiale

“We know what a woman is”, recita uno striscione immortalato nelle foto celebrative della storica sentenza della Corte Suprema britannica, che il 16 aprile 2025 ha deciso che l’Equality Act del 2010 fa riferimento al solo sesso biologico assegnato alla nascita, e quindi non include le donne trans* tra i soggetti tutelati. La sentenza è il risultato della causa intentata dal gruppo di attiviste “For Women Scotland, Ltd”, che si è appellato alla Corte Suprema contro la posizione del SNP (Scottish National Party) e del suo governo, che invece interpretava la legge in senso inclusivo per le persone che avessero seguito un percorso di affermazione di genere femminile.¹ La conclusione della vicenda legale ha avuto un’imponente risonanza internazionale, e rappresenta una vittoria per il femminismo cosiddetto *gender-critical*, che in Gran Bretagna ha trovato una potente portavoce nella scrittrice JK Rowling² e che anche in altri paesi (tra cui gli Stati Uniti e l’Italia) sta sostenendo politiche contro le persone trans* in nome del binarismo biologico che sarebbe alla base dell’identità di genere.

Questa vicenda interroga il senso della parola ‘identità’ su diversi piani, non ultimo quello dell’identità nazionale e dell’eredità coloniale: che sia stata la Corte Suprema ad intervenire delegittimando il governo scozzese non è infatti un elemento secondario, ma al contrario ribadisce una narrazione imperiale che permette all’autorità britannica di limitare e scavalcare l’autonomia dei governi locali. L’identità sollecitata – interpellata, direbbe Louis Althusser – in questo scenario non è solo quella di genere,

¹ Per un riepilogo del caso e delle sue conseguenze sullo scenario britannico vedi Brooks.

² Le posizioni di Rowling sono ampiamente note, veicolate attraverso post sui social network e pezzi d’opinione; un resoconto si può trovare in Davies 2025.



che pure emerge in maniera preponderante, ma anche quella nazionale e non ultima quella di classe. "For Women Scotland" è infatti una "Ltd", una società a responsabilità limitata: non un movimento dal basso, ma una società di capitale che fa ampiamente uso delle forme economiche e comunicative del tardo capitalismo, incluse costose battaglie legali.

La retorica escludente dei movimenti critici della teoria di genere in difesa di un'ipotetica identità di 'donna', percepita come sotto attacco ad opera dei movimenti per i diritti delle persone trans*, mostra un uso violento e conservatore dell'identità come dispositivo di intervento politico. Tuttavia, guardando ai movimenti femministi e post-coloniali da una prospettiva diacronica, non si può sottovalutare la potenzialità dirompente della presa di parola di identità marginali, incluse le donne, nel dibattito culturale e politico. Tale presa di parola è anche uno dei processi fondanti nella formazione degli Studi culturali di matrice britannica, a partire dall'attenzione alla scrittura della classe operaia da parte di E.P. Thompson con *The Making of the English Working Class* (1963). Ma il rigido impianto marxista che il Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham eredita dai suoi padri fondatori – Thompson e Stuart Hall, ma anche il precursore Raymond Williams – viene scompaginato dall'arrivo del femminismo, come ricorda Hall con un'espressione efficace: "As the thief in the night, it broke in; interrupted, made an unseemly noise, seized the time, crapped on the table of cultural studies" (283). Hall qui fa riferimento a un gruppo di studiose del CCCS (tra cui Angela McRobbie e Charlotte Brudson), che negli anni '70 fonda il Women's Studies Group e nel 1978 pubblica *Women Take Issue*, una raccolta di *working papers* in cui ingaggia una lotta aperta con i Cultural Studies appena nati e con il marxismo, soprattutto per quel che riguarda l'invisibilizzazione del lavoro di riproduzione e cura a carico delle donne.

Ma non si tratta dell'unica interruzione registrata da Hall, perché dopo il soggetto femminile – quello che Carla Lonzi altrove ma negli stessi anni sta denominando il 'soggetto imprevisto' – arriva quello razzializzato: "Actually getting cultural studies to put on its own agenda the critical questions of race, the politics of race, the resistance to racism, the critical questions of cultural politics, was itself a profound theoretical struggle" (284), ricorda ancora Hall. Da questa nuova effrazione dello spazio del CCCS nasce un'altra raccolta di *working papers*, *The Empire Strikes Back* (1982), e poi il lavoro di Paul Gilroy a partire da *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987).

Partendo da queste interruzioni di cui non edulcora gli aspetti più accesi, Hall sottolinea l'interdipendenza tra il movimento politico e l'elaborazione teorica che è la cifra distintiva degli Studi culturali di quegli anni: "movements provoke theoretical moments" (284). In ognuna di queste fratture, come in molte altre a venire, il 'movimento' è incarnato esplicitamente da una politica della presa di parola da parte di soggetti che rivendicano un'identità marginale rispetto al soggetto egemonico maschio, bianco, occidentale, abile: persone assegnate donne alla nascita in un sistema binario dei generi sessuali, e persone razzializzate dai processi di lettura della corporeità umana attraverso l'idea di razza, si appropriano di quel processo di definizione che le rende marginali e, lungi dal negarlo o invisibilizzarlo, lo rendono oggetto di indagine teorica come mezzo per l'azione politica. Un'azione politica che, come si vedrà più



avanti anche nelle teorie queer, rivendica il margine come posizionamento antagonista, puntando non a 'pari opportunità', ma allo smantellamento delle strutture di potere esistenti, e che si basano su quella stessa economia centro/margini.

E tuttavia, cosa accade a queste posizioni con il passaggio che in Gran Bretagna è segnato dall'ascesa al governo del New Labour e dalla ridefinizione del panorama politico della sinistra? Per quanto riguarda il femminismo ma con un approccio intersezionale alle questioni legate alle soggettività razzializzate, lo mostra con efficacia Angela McRobbie in un saggio del 2007, *Top Girls? Young women and the post-feminist sexual contract*. Se il femminismo ha permesso l'emergere di un nuovo soggetto politico – la 'donna' – il post-femminismo degli anni '90 ne perimetra la potenzialità in senso individualistico ed emancipatorio, mettendo la 'donna' – o meglio, la 'giovane donna' – al centro di un'ampia azione istituzionale e culturale. La retorica è quella dell'empowerment: i discorsi culturali e istituzionali non ruotano più intorno a quello che le donne non possono fare, ma quello che possono – o meglio, devono – fare per accedere all'identità di 'soggetti femminili capaci': "Young women are in effect graded and marked according to their ability to gain qualifications which in turn provides them with an identity as female subjects of capacity" (McRobbie, *Top Girls?* 727). L'accesso a questo spazio identitario è garantito però non dal femminismo, considerato ormai una retorica superata dalla vittoria delle battaglie per l'uguaglianza, bensì dalla capacità individuale di accedere al mondo del lavoro.

L'analisi di McRobbie nota che l'identità di 'giovane donna' agisce come disinnescamento delle potenzialità distruttive della differenza nel discorso pubblico: tutte le donne hanno, almeno discorsivamente, accesso alle stesse possibilità, incluse quelle razzializzate o con background migratorio. L'eroina di questa nuova generazione, insieme a Bridget Jones, è infatti la protagonista del film *Bend It Like Beckham*, Jasmininder Bhamra detta Jess, che in una parabola tipicamente postfemminista e postimperialista supera gli ostacoli rappresentati dal suo essere donna e di origine indiana per perseguire la sua carriera di calciatrice e il suo modello maschio, bianco e britannico, il calciatore David Beckham. Anche qui il tema della differenza culturale non è secondario: come spiega McRobbie, a fronte della proliferazione di modelli di famiglia dovuta anche al contesto sempre più multiculturale della Gran Bretagna, il New Labour sostiene la famiglia tradizionale occidentale (costituita da padre, madre e prole biologica) e proietta sulla diversità razziale e culturale una narrazione di arretratezza rispetto ai diritti delle donne. Al centro di questo discorso c'è la ragazza di famiglia migrante, che solo aderendo al modello euro-occidentale può accedere all'identità emancipata della 'giovane donna', e cancellare così la propria differenza razziale e culturale – e naturalmente azzerare la differenza di classe.

Tuttavia, questo modello non mette in dubbio il ruolo delle donne nell'ambito della cura e della riproduzione della vita umana: l'identità 'donna' resta legata ad una sessualizzazione declinata ora in maniera più affermativa e meno proibitiva, ma che non ha mai come scopo l'emancipazione dalla funzionalità eterosessuale. E infatti la giovane Jess, nonostante il sospetto di lesbismo (non solo persegue il successo in uno sport maschile, ma ha anche un'amicizia stretta con Jules, sua compagna di squadra), alla fine si fida con il giovane allenatore, assicurando il pubblico della linearità (*straightness*)



della sua parabola narrativa. In modo diverso, sia Jess che Bridget Jones rappresentano quella che McRobbie definisce la mascherata post-femminista: declinazione neoliberista della mascherata femminile di Joan Riviere, la mascherata post-femminista è l'assunzione di un'identità strategicamente 'femminile', emancipata ma che in nessun modo critica – o mette in crisi – l'egemonia patriarcale. Questa mascherata, che addomestica l'idea butleriana della performatività del genere sessuale al servizio del neoliberismo, rappresenta un'identità femminile non imposta bensì scelta, "a highly-styled disguise of womanliness now adopted as a matter of personal choice" (725), che permette la permanenza della dinamica binaria dei generi nonostante la mutazione dell'identità 'donna' grazie ai movimenti femministi.

Questo modello emancipatorio si è rivelato fallimentare. In un intervento del 2023 dal titolo *Top girls no more?*, McRobbie decreta la fine del post-femminismo intorno al 2007, con la nascita del movimento MeToo³ e la crisi economica del 2008. Due eventi apparentemente non collegati, ma che rivelano l'impossibilità di quel modello di donna che 'can have it all', famiglia, amicizie, carriera:

A sleek toned body, a tasteful home, agreeable husband or partner of the same sex – this contemporary idyll of middle-class white life was all about careful planning and about applying a spreadsheet mentality to the weekly schedule. From a UK perspective this fantasy of the family unit was one well primed for the neoliberal times, with the hollowing out of the provisions and services that had been part of the previous social democratic administrative state. (McRobbie, *Top Girls* 7-8)

Sebbene McRobbie non espanda la sua stessa suggestione, la chiosa "husband or partner of the same sex" sollecita un ulteriore approfondimento rispetto al tema dell'identità. Il modello di femminismo liberale qui discusso da McRobbie, incarnato dall'allora direttrice operativa di Facebook Sheryl Sandberg, è infatti all'apparenza un modello inevitabilmente eterosessuale, perché non mette mai in discussione il ruolo della famiglia e in particolar modo della coppia genitoriale nella cura della prole. Tuttavia, a partire dagli anni 2000 questo modello è gradualmente diventato accessibile anche alle coppie omosessuali, non senza sollevare ampi dibattiti e trinceramenti politici da parte delle destre occidentali.

Ne discute Sara Ahmed in *The Promise of Happiness*, raccontando come l'accesso alla felicità delle persone queer, e in particolar modo delle lesbiche, sia condizionato dall'adesione al modello familiare eterosessuale. Ahmed discute il film *If These Walls Could Talk 2* (2000), che racconta tre storie ambientate nella stessa casa in momenti diversi, seguendo un filo diacronico: la prima è una classica storia tragica di amore lesbico ambientata all'inizio degli anni '60, in cui una delle due partner muore in un incidente e l'altra è costretta a vivere il proprio dolore nel closet; la seconda, ambientata nel 1972, racconta di una storia d'amore dentro i movimenti femministi, con la politicizzazione dei gruppi lesbici e la marginalizzazione delle lesbiche mascoline; la

³ Nonostante la risonanza mediatica dell'hashtag #metoo si possa far risalire al 2017 e allo scandalo Weinstein, il movimento fu fondato nel 2006 dalla docente e attivista Tarana Burke a sostegno delle donne vittime di violenza (Encyclopedia Britannica).



terza è invece ambientata nel 2000, e segue i tentativi di una coppia lesbica, coronati dal successo finale, di restare incinte. La parabola, come nota Ahmed, è profondamente normativizzante: anche se viene riconosciuta la crucialità dei movimenti di liberazione, che infatti rappresentano la parte centrale del film, la sensazione è simile a quella che McRobbie restituisce rispetto al femminismo nel contesto del post-femminismo neoliberale: i movimenti di liberazione sono stati una fase, sicuramente importante ma superata, il cui sviluppo naturale e progressivo è quello dell'assorbimento della 'differenza' – del soggetto 'donna' e in seconda battuta anche del soggetto 'lesbica' – in un'identità socialmente accettabile in cui è possibile vivere una 'buona vita'. Non si tratta solo di una vita sostenibile, senza sofferenza, ma dell'accesso allo spazio del privilegio middle-class: "It is the desire 'to be there,' to be in and on the grounds of the world of 'happy folk.' In other words, queer reproductive desire is already framed as a desire not only to be a family but to be like other families, to have what they have" (Ahmed 112).

Il passaggio storico che McRobbie e Ahmed tracciano è quello che porta l'identità dall'essere mezzo di elaborazione teorica e battaglia politica a partire dalla presa di parola – lo stesso motivo per cui, per Eve Kosofsky Sedgwick, il termine 'queer' ha senso solo se utilizzato in prima persona (Sedgwick 8) – a diventare strumenti di identificazione e contemporaneamente di esclusione. L'identità si costituisce infatti mediante l'identificazione di un non-lo strumentale alla 'fiction del soggetto collettivo' di cui parla Marco Pustianaz nel suo *A Queer Whatever*, in cui discute delle politiche dell'identità nei movimenti delle donne e in quelli gay e lesbici degli anni '70:

This was arguably what the women's movement and the gay and lesbian movement had done: using the fiction of a collective subject as a source of emancipatory action. The blindspots these movements had produced, however, were by the 1980's already too evident as a consequence of the exclusionary nature of identity politics. Such exclusions do not only produce the otherness of 'Others'; they also falsely attribute a figment of unity to the subject claiming its own autonomous identity as a source of radical politics. It seems that in order to produce oneself as political subjects, a certain degree of self-misrecognition is needed: a suspension of one's own contingency and of one's own failure to be one. (Pustianaz 16)

Di fronte a questo uso discriminatorio dell'identità – quello che sottende alle battaglie del femminismo *gender-critical* e il suo uso dell'identità 'donna' come capitale politico – è opportuno investigare la complessità che lega il concetto di identità e la sua controparte, quella 'differenza', che tanto ruolo ha avuto nella definizione del soggetto 'donna', a partire da quel pensiero della differenza di ascendenza francese ma che ha visto forte elaborazione e militanza anche in Italia. Se certo, come argomenta Christine Delphy, molto di quello che oggi viene definito 'pensiero della differenza' è una ricostruzione a posteriori, non si può negare la sua crucialità nell'emersione della posizionalità denominata 'donna' come elemento politico destabilizzante dell'ordine patriarcale. È questo il senso della differenza che emerge dal saggio di Lidia Curti *The House of Difference: Bodies, Genders, Genres*, pubblicato nel 2015 e che amplia una sezione di *La voce dell'altra* (2006) intitolato "La casa delle differenze". Nella redazione più recente, Curti sceglie significativamente il singolare 'difference' per definire il



proprio percorso nel corpo della scrittura delle donne, che insieme si basa sull'idea di 'donna' come identità ma allo stesso tempo ne riconosce la molteplicità, la 'differenza' prima di tutto da sé stessa. Davanti all'affermazione "we know what a woman is", l'essentialismo strategico di Curti ci fa chiedere: ma lo sappiamo davvero?

Questo saggio, come molta della produzione di Curti che anche nella didattica si pregiava di insegnare solo autrici – pur includendo anche le opere di William Gibson e, naturalmente, Shakespeare – mira a creare un contro-canone di donne che scrivono il corpo e con il corpo, tra cui Hélène Cixous, Gloria Anzaldúa, Mahasweta Devi, Adrienne Rich, Audre Lorde:

They renew the modes and languages of women's writing and re-design the borders of preexisting canons, seeking to move outside the forms of literary institutional tradition, breaking rigid disciplinarian boundaries, giving voice to their own body, the carnal body and the writing body. (Curti, *The House of Difference* 45)

L'insistenza sull'identità di donna del corpo che traspare nella scrittura è qui esplicitamente politica, e mette in scena un essentialismo femminista che è stato (e in qualche modo è ancora) fondamentale per nominare la specificità, la differenza di abitare un corpo 'di donna' – anche se questi corpi, come emerge chiaramente dal percorso di Curti, possono essere molti e molto diversi tra loro: "The crossing of languages and forms leads to the fluctuating of gender identities. The difference with a capital D gives way to a multiplicity of differences" (47).

L'idea stessa della scrittura del corpo è mutuata da una delle autrici feticcio del pensiero della differenza: Hélène Cixous, una delle 'madrì' di quel femminismo essentialista che ha sostenuto la riappropriazione e la celebrazione della differenza tra la vita e le esperienze delle donne e degli uomini, concepite in una struttura rigorosamente binaria che però è solo la fotografia di uno stato di cose, affatto immutabile e anzi in via di estinzione. Come scrive Curti in *La voce dell'altra*, "écriture feminine" è un essentialismo temporaneo, o strategico, in attesa di un tempo utopico in cui non sarà più possibile parlare del binarismo oggi dominante, o uomo o donna: "La differenza, sarà un bouquet di differenze nuove" (17; cit. da Cixous 153). E infatti il percorso di Curti nella 'casa della differenza' che per lei è la scrittura delle donne si conclude, in maniera spiazzante, con una lettura di *Testo junkie* di Paul B. Preciado, illuminando così una continuità tra le strategie essentialiste della scrittura femminista e quelle che allora⁴ erano davvero le 'nuove' frontiere della teoria queer e trans*.

Curti sottolinea le continuità tra Preciado e Monique Witting nell'immaginare una "moltitudine sessuale" di differenze contro la biopolitica dell'eteronormatività (Curti, *House* 49). Pur essendo una strenua sostenitrice della visibilità e della vocalità della scrittura delle donne, Curti mostra anche un'esplicita consapevolezza che l'identità 'donna' è una posizione politica e non biologica. Proprio per questa collocazione politica ai margini, 'donna' si ibrida con altri esseri marginali e mostruosi, dalle scimmie

⁴ *Testo junkie*, pubblicato in spagnolo nel 2008, era stato tradotto in inglese solo nel 2013 e in italiano nel 2015.



e dai cyborg del manifesto di Donna Haraway alle creature tentacolari celebrate nei suoi ultimi scritti. D'altronde già nel suo precedente *Female Bodies Female Stories* (1998), nonostante l'apparentemente deterministico 'female' del titolo, Curti sottolineava la propria distanza da qualsiasi appello a un'identità femminile: al contrario, "as the concept of a unified identity is put in question, writing is more often tied to the impossibility, or even undesirability, of such a goal and becomes the mirror of a split erratic subjectivity" (Curti, *Female Bodies* 108).

"TUTTI I TE STESSO CHE SEI STATO". UNA POLITICA DI IDENTITÀ AMBIVALENTI



Fig. A. Lynskey, Dorian. "Kate Tempest: 'I Engage with All of Myself, Which Is Why It's Dangerous'." *The Guardian*, 30 Apr. 2017

Fig. B. Kitty Empire, "Kae Tempest review – a brave, intimate set where the personal is political", *The Guardian*, 5 Apr. 2025

Osserva queste due immagini e prova a interrogarti sul possibile motivo che ha spinto l'autrice del saggio a intitolare questo paragrafo "Tutti i te stesso che sei stato". Per aiutarti nella riflessione, puoi ascoltare la canzone *Know Yourself* di Kae Tempest. <https://www.youtube.com/watch?v=L5Vweo6SYzs> Consultato il 7 sett. 2025

La ricerca, specie quella sulle testualità, rappresenta per queste teorie un campo di prova importante; come anche la didattica, che con la ricerca dovrebbe mantenere una relazione di profonda reciprocità. La sfida, per chi fa Studi culturali oggi, è duplice. Da una parte, non aderire in maniera acritica ad una politica dell'identità che lavora esclusivamente a partire dalla posizionalità identitaria di chi scrive (persone razzializzate e/o migranti, persone assegnate o socializzate donne, persone con posizionamento queer). È un approccio che rende il testo – letterario, artistico e/o pertinente alla *popular culture*, se pure fosse necessario distinguere questi ambiti che invece gli Studi culturali insegnano a considerare limitrofi – strumentale a una ricerca e una didattica a tesi, che punta a dimostrare delle argomentazioni più che all'ascolto del testo e delle sue



necessarie ambivalenze. L'ambivalenza resta invece una possibilità critica fondamentale, come scrive Curti:

Con la parola ambivalenza si è detto tutto e niente. La scrittura in sé è creazione di ambivalenza [...]. Si può leggere l'opera in riferimento (o in opposizione) a una tradizione, una genealogia, un contesto storico o teorico, oppure il testo come insieme di parole dalle infinite risonanze, riscritto da ogni lettura, da ogni analisi. Ma come in ogni ambivalenza l'intreccio tra un modo di lettura e l'altro è inevitabile, un andirivieni costante. (Curti, *Tra presenza* 35)

Questa idea di ambivalenza come possibilità critica – ammettere che un testo può voler dire una cosa e il suo contrario, che nell'interpretazione non esiste il principio di non contraddizione – non vuol dire che tutto può significare tutto. Si tratta piuttosto, appunto, di tracciare questo andirivieni tra testo e contesto di produzione, testo e contesto di ricezione, tramite l'intersezione con strumenti critici che sono anch'essi legati ad un contesto – storico, intellettuale – e che quindi vanno a loro volta pensati in una relazione antigerarchica con il testo. L'altro lato della sfida di chi fa Studi culturali oggi è infatti resistere alla spinta restauratrice che reclama il ritorno al testo e all'estetica⁵, rimuovendo dal dibattito la questione principale sollevata dagli Studi culturali. Ossia che l'identità è soprattutto una funzione della differenza – e prima di tutto della differenza di potere, quella che crea identità egemoniche e (non)identità subalterne.

Kae Tempest rappresenta un interessante terreno di sperimentazione per una ricerca e una didattica basate sulle metodologie degli Studi culturali che si interroghi sulla questione dell'identità, partendo ma senza limitarsi all'identità di genere. Tempest, artista poliedrico che nasce sulla scena della *spoken word poetry* inglese per poi muoversi tra musica, teatro, narrativa e saggistica, offre al suo pubblico una molteplicità e varietà di forme artistiche che gravitano intorno a un'identità autoriale e pubblica forte, e a posizioni politiche esplicite contro la discriminazione delle soggettività marginali (in termini di genere, razza, classe, abilità) nel contesto urbano contemporaneo. In particolar modo sono i suoi lavori di *spoken word poetry* a sollecitare una connessione esplicita tra performance e autorialità: come sostiene Silvia Antosa

Tempest's denunciation of social injustices and inequalities speaks volumes about her own sense of responsibility for her work. Her perspective also throws into relief her ambiguous position of insider/outsider in relation to the context in which she lives and that she talks about; a context with which she engages in an ambiguous relationship of un/belonging. (Antosa 197-198)

L'articolo di Antosa è pubblicato nel 2019, a valle di un periodo di grande visibilità per Tempest: il successo della sua prima raccolta di poesie *Hold Your Own* (2014), che Tempest performa integralmente al Royal Court Theatre nel 2015 e in diversi festival in

⁵ Harold Bloom rappresenta la voce internazionale più influente di questo posizionamento critico, ma non mancano in Italia epigoni come Giovanni Bottirolì, di cui ho già discusso in un articolo scritto a quattro mani con Marta Cariello (vedi Cariello e Guarracino).



Gran Bretagna ed Europa, la nomination come Best Female Solo Performer ai Brit Awards del 2018 e l'uscita dell'album *The Book of Traps and Lessons* (2019), che include il poema *Hold Your Own* (che dava il titolo alla raccolta del 2014 pur non essendovi incluso) hanno contribuito a renderlo una figura di riferimento sia nel campo dell'industria culturale e musicale, sia nell'accademia, dove le sue riscritture della mitologia antica e le sue performance hanno già sollecitato diversi lavori di ricerca (Antosa, ma anche Spier e Schuhmaier). Tutti questi lavori, per ovvi motivi cronologici, sono però su 'Kate' Tempest: utilizzano lo pseudonimo che l'artista utilizzava al tempo, e sotto il quale sono stati pubblicati i testi a cui fanno riferimento, e i corrispondenti pronomi femminili. Nel 2020, Tempest ha fatto coming out come persona non binaria e cambiato il suo nome d'arte in Kae Tempest; l'album *Self Titled*, pubblicato nel luglio 2025, include riferimenti all'assunzione di testosterone, rappresentando di fatto il coming out di Tempest come uomo trans (vedi McLean).

L'identità di genere di una figura autoriale può essere o non essere una questione che chi studia quel testo intende affrontare; i coming out pubblici, tuttavia, finiscono inevitabilmente per diventare parte del discorso del testo, soprattutto se si tratta di un testo performativo. *Hold Your Own* rappresenta una sfida per chi intende tornare ad occuparsene adesso, o per chi intenda dividerlo con la propria classe. La raccolta è infatti strutturata intorno a Tiresia, figura mitica caratterizzata dalla fluidità di genere: nella versione delle *Metamorfosi* di Ovidio, la più nota e anche quella seguita da Tempest, Tiresia nasce maschio, si trasforma in donna dopo aver disturbato due serpenti che copulano in una foresta, torna uomo dopo aver ripetuto lo stesso gesto profanante, e infine viene accecato da Era durante una lite con Zeus, che lo ha coinvolto proprio per la sua esperienza di transessualità – la lite è infatti su chi prova più piacere durante l'atto sessuale, se gli uomini o le donne. Era punisce Tiresia che dà ragione a Zeus, dichiarando che sono le donne a provare più piacere; Zeus, per ripagarlo, gli dona la vista profetica che caratterizza Tiresia nelle sue apparizioni nella tragedia greca.⁶

Hold Your Own si apre con un lungo poema, intitolato *Tiresias*, in cui la storia del protagonista è raccontata nella tipica narrazione in terza persona di Tempest, con focalizzazione interna sul personaggio principale. Questo testo è seguito da quattro sezioni, "Childhood", "Womanhood", "Manhood", e "Blind Profit", che includono ulteriori riscritture del mito insieme a poesie dal tono autobiografico più esplicito che raccontano, in una narrazione frammentaria in prima persona, il passaggio del poeta all'età adulta. La raccolta, e la relativa performance, giocano quindi con la (dis)identificazione tra Tiresia e Tempest: da un lato, il contrappunto tra voci narranti in terza e prima persona spingerebbe verso una separazione tra le due soggettività, mentre dall'altro la rigorosa focalizzazione interna crea una continuità emotiva e un'efficace sovrapposizione delle due. Il rapporto tra corpo del testo e corpo performativo, così come quello tra corpo pubblico dell'artista e l'individualità della vita personale, è necessariamente aporetico; un'aporia che Tempest ha anticipato nella sua dichiarazione di coming out nel 2020: "Funny because I know this is much more of a big

⁶ Ad esempio nell'*Edipo Re* e nelle *Baccanti*; per una panoramica delle fonti, vedi Fusillo.



deal to me than it is to anyone else, but because of my role as an artist, it is in some ways a public decision as well as being a private one" (cit. in Beaumont-Thomas). Una decisione pubblica che ha portato, tra le altre cose, alla ripubblicazione di *Hold Your Own*, insieme a tutto il suo corpus, oggi disponibile come opera di Kae Tempest. Questa apparente interruzione, questa discontinuità nella ricezione dell'opera di Tempest, deve anche essere però riconosciuta come una continuità: come chiarisce l'artista stesso nel summenzionato comunicato stampa, "I've been struggling to accept myself as I am for a long time. [...] And this is a first step towards knowing and respecting myself better. I've loved Kate. But I am beginning a process and I hope you'll come with me".

E quindi, quale può essere la mia reazione di fronte al coming out di Tempest, soprattutto da studiosa femminista, accademica, ricercatrice che fa affidamento sul quadro metodologico e politico del femminismo? Posso ancora considerare Tempest parte di quel controcanone di artiste che Curti identifica testardamente al femminile, che scrivono con il corpo e così sfidano le categorie ossificate del genere – letterario ma anche, inevitabilmente, sessuale? È qualcosa di cui devo occuparmi, o almeno preoccuparmi?

Potrei rispondere a questa domanda con l'espressione eponima del saggio di Marco Pustianaz: *whatever!* Intendendo così che si tratta in fondo di una questione senza importanza, che il testo ha maggiore autorità rispetto all'identità di genere dell'artista – soprattutto se questa dimostra una precarietà che rischia di mettere in discussione il mio lavoro. La mia risposta potrebbe nascondere a fatica un tono irritato, ed esprimere un'esasperazione che però manifesta anche un desiderio di disingaggiare, di chiudere la conversazione. Tuttavia, nota Pustianaz, la disconnessione messa in atto dal "whatever" espone una dinamica di potere, e chi se ne sottrae in questo modo esprime così anche la propria posizione di impotenza:

Because of the biased weight in any power/discourse, the indifferent charge of "Whatever!" marks a scandal and performs its own useless truthfulness: by its levelling and calmly destructive annihilation of surface rhetorical divergences, a more radical, until then unexposed, power differential shows up through the cracks. (Pustianaz 6)

Confrontarsi con Tempest nell'interezza della sua identità molteplice, fare esperienza di questa aporia ermeneutica, può mettere chi ascolta nella posizione di dire "whatever!"; ossia, espone l'impotenza di fronte al fatto che Tempest si discosti dall'essentialismo strategico che è stato per così tanto tempo un'arma preziosa del pensiero e dell'attivismo femminista. Ora, mi permetto di avanzare l'ipotesi che accademiche e studiose (qui con femminile sovraesteso) non siano abituate a sentirsi impotenti: certo, spesso lo siamo di fronte alle nostre istituzioni, ma di fronte a quello che dovrebbe essere un 'oggetto', un 'caso studio'? Non proprio. Improvvisamente ci si rende conto di muoversi su un terreno incerto, sia dal punto di vista critico che professionale; si sperimenta quello che Elizabeth Grosz definirebbe un "nick of time", un'interruzione nella confortante linea temporale che dovrebbe separare, con il suo flusso unidirezionale, il nostro sguardo dalle opere che catturano la nostra attenzione e



che, per definizione, dovrebbero precederci, e non allungare il passo e lasciarci indietro. Per me questa è un'esperienza inestimabile, da custodire e accogliere con gioia.

Pustianaz collega "whatever" al queer, nel suo significato originariamente dirompente: non un'identità, ma una differenza inassimilabile, che non può essere identificata con nessuna comunità e che quindi identifica la comunità utopica che accoglie chiunque – appunto, "whatever". Tiresia incarna questa differenza inassimilabile nelle sue molteplicità. Il ragazzo Tiresia, in apertura del poema, è un adolescente goffo e bullizzato dai suoi compagni di classe; l'incontro con i serpenti è esplicitamente narrato come l'emersione della sessualità:

He stares:
They spoil each other.
They do things
He has only dreamt of doing. (Tempest 16)

La scena è rinarrata in *Snakes in the grass*, incluso nella sezione "Childhood", dove la voce narrante, seguendo il proprio cane, trova una coppia che fa sesso nel parco. La reazione negativa dell'uomo lo trasforma effettivamente nel serpente del mito: "He told me to fuck off. / It was the first time I'd heard it / He hissed it full of venom and his eyes were black as 8balls" (60). Nel testo successivo, *Girl next door*, è invece il poeta, a sette anni, che intraprende esplorazioni sessuali con la bambina della porta accanto, sperimentando per la prima volta l'effetto elettrizzante del cambiamento di genere: l'io è qui identificato come femminile per opposizione rispetto alla performance di mascolinità evocata nell'innocente gioco di ruolo messo in scena dall'altra ragazza.

She stuffed a pair of socks down my pants
And straddled me and called me big boy.

I didn't have a clue what it meant
But I've been dizzy on that feeling ever since. (62)

La scoperta della sessualità è quindi associata sia alla paura che al desiderio, all'eccitazione e alla minaccia; al contrario, la sessualità del Tiresia uomo adulto è ordinaria, persino insipida:

Tiresias, at peace at last,
Is older now than ever,
He's found a lovely partner
and they've made a life together. [...]
His lover is a gentle man,
Together they are free.
They enjoy each other
I love him. And he loves me. (40; corsivo nel testo)

La quotidianità di questo scenario è complicata dalla rappresentazione esplicita di una coppia omosessuale, per la quale questo tipo di 'normalità' è (dove possibile) ancora un'acquisizione piuttosto recente; come afferma la voce narrante in *These things*



I know, dalla sezione "Manhood", "Sometimes things are as simple as they seem. / It's as much about instinct as it is about intellect / And if you feel it, it's alive" (140).

Tuttavia, è nelle righe dedicate alla vita della donna Tiresia che le sessualità e le relazioni alternative vengono esplorate in modo più esplicito; qui Tempest scrive e interpreta un corpo – e con un corpo – che riecheggia le precedenti posizioni femministe, in cui 'donna' non rappresenta un'assegnazione biologica ma un soggetto eccentrico, irriducibile alle strutture eteronormative. Il corpo della donna Tiresia è un'entità potente e metamorfica: una prostituta, una regina, una sopravvissuta, una lupa, una madre ("she bore daughters"; 24). L'esergo della sezione "Womanhood", tratto dall'*Edipo re* di Sofocle, dà voce al potere incarnato dalla personaggio Tiresia: "The truth with all its power lives inside me" (88). La donna Tiresia, "born to hold the world under her tongue" (*The woman the boy became*, 90) è protagonista delle poesie più erotiche della raccolta, come *Remembering the way you kissed me once* (108), *You eat me up and I like it* (118), or *Fuck the poem*, dove il corpo della scrittura e il corpo erotico risuonano l'uno nell'altro: "But what would be great is / making a poem that could be half as courageous / as you when you're naked" (122).

La voce narrante della sezione "Womanhood" è costantemente impegnata in interazioni erotiche con donne; in *Tiresias*, tuttavia, si innamora di un uomo che le chiede di sposarlo; matrimonio che non avverrà mai, perché Tiresia tornerà nel bosco e ritroverà i serpenti, innescando così la sua seconda metamorfosi e diventando uomo. La donna Tiresias incarna quindi una sessualità polimorfa e appagante, che può esistere solo nella differenza dalle strutture eteronormative. Ed è infatti la sua presenza fantasmatica nella vita 'normale' dell'uomo Tiresias a distruggere la sua apparente normalità, perché Tiresias non può mai dimenticare di essere stato una donna:

And so the man with many pasts
Matures into his present,
But he feels his waters move
In the last arc of the crescent,
And as the moon expands to full
He feels his blood respond,
But as all humans know to do,
He holds it in
And soldiers on. (34)

È per questa conoscenza scandalosa, custodita non nella memoria ma nei processi involontari del corpo, che viene rapito da Zeus per risolvere la sua disputa con Era su chi dei due generi goda di più del sesso; ed è proprio la sua vita sessuale come donna che gli costa la punizione divina e la conseguente metamorfosi in profeta cieco e longevo, che arriva con una sorta di inevitabilità a distruggere una vita 'normale' che sembra già perduta.

Il Tiresia di Tempest è un soggetto queer, un esploratore delle sessualità e delle relazioni, che è in grado di vivere più identità senza tentare di riconciliarle in un'unità forzata: "Tiresias, you hold your own. / Each you that you have been" (50). Concentrandosi sulla donna Tiresia come incarnazione di sessualità e relazioni



alternative, Tempest rende però allo stesso tempo omaggio a una lunga tradizione di scrittrici e attiviste nella cui poetica l'erotismo è un atto politicamente radicale (come in *Uses of the Erotic* di Audre Lorde): l'identità di Tempest, e la sfida che pone a chi si confronta con il suo lavoro, non cancella ma al contrario valorizza questa eredità, negoziando le continuità e le discontinuità con il pensiero femminista soprattutto quando si tratta di esplorare la discriminazione e l'oppressione di soggettività marginali.

Pustianaz ci ricorda che il soggetto queer emerge, storicamente, di fronte all'epidemia di AIDS, e includeva (all'epoca) non solo le persone omosessuali, ma anche tossicodipendenti, sex worker, chiunque fosse più vulnerabile di altre persone al virus e alla morte. Oggi, di fronte alla mortalità in contesti di guerra insieme vicini e lontani, che sfidano la nostra sensazione di impotenza, questo "whatever" – ciò che Curti nel suo saggio chiama "la casa della differenza" – può essere una sfida e insieme una casa: un'identità e insieme una differenza, un rifiuto di includere o essere incluse senza per questo declinare l'identità come atto di esclusione, bensì come individuazione della propria comunità. È questa la posizione di Tempest, che in una delle sue interviste recenti dichiara: "It was important for me to show up for my community, to show up for myself being a trans man and a non binary person" (vedi Rigotti).

ASCOLTARE KAE TEMPEST. UNA PROPOSTA DIDATTICA

Ho insegnato diverse volte *Tiresias* in classi universitarie, all'interno di syllabus dedicati sia alla ricezione del mito nella letteratura contemporanea anglofona che alle tematiche delle identità di genere. Nel secondo caso, associare la lettura del poema di Tempest a testi formalmente e diacronicamente molto diversi, come ad esempio *The Passion of New Eve* di Angela Carter o *Orlando* di Virginia Woolf ha permesso di esplorare le costanti tematiche che attraversano la narrazione letteraria della fluidità dei generi sessuali in momenti diversi della storia culturale inglese, e di identificare genealogie di pensiero che travalicano i confini strettamente disciplinari – ad esempio, tracciando gli echi tra *Tiresias* e *Orlando, ma biographie politique* (2023), il film di Paul Preciado che si appropria del classico woolfiano per raccontare le storie di chi oggi sfida l'eteronormatività del sistema binario dei generi.

Per una classe italiana o italoфона, inoltre, è fonte di ulteriori suggestioni critiche l'adattamento teatrale del poema ad opera della regista Giorgia Pi per la compagnia Bluemotion (2020): qui Tiresia, interpretato da Gabriele Portoghesi, diventa un DJ che alla propria storia – una riduzione della traduzione italiana del poema ad opera di Riccardo Duranti – 'remixa' le fonti del testo, da Sofocle a T.S. Eliot. Un secondo spettacolo, *Tiresias B Side*, raddoppia i corpi attoriali affidando a Portoghesi e Giulia Weber la seconda parte di *Hold Your Own* dove, come si è già argomentato più sopra, il corto circuito tra il racconto mitico e il presente autoriale si sostanzia in maniera più diretta.

Come si può immaginare da questa pur breve ricognizione, i percorsi didattici da immaginare su Tempest sono molteplici, e possono cristallizzarsi in modalità e nuclei tematici molto diversi. Quello che segue rappresenta quindi solo una suggestione per



un percorso possibile, articolato in tre incontri da due ore accademiche, da ampliare o scomporre a seconda della tipologia di platea studentesca con cui ci si relaziona.⁷

INCONTRO 1 – ASCOLTARE KAE TEMPEST

Ascolto delle prime strofe – indicativamente fino a p. 14 dell'edizione e/o – di *Tiresias* nella versione performata da Tempest al Royal Court nel 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=32i5zfcFt8g>), e poi la lettura degli stessi versi di Portoghese (<https://www.youtube.com/watch?v=dETI16m8eA8&t=71s>, da 1'05") senza il testo davanti.

Close reading del testo con discussione delle modalità in cui la corporeità e gestualità performativa 'chiosano' il testo e marcano la voce narrante in termini di genere sessuale. *Re-watch* della performance di Tempest proseguendo almeno fino a p. 22, segnando pause, ritmo e altri elementi che l'enunciazione fa emergere del testo. Riflessione sul corpo come 'segno' significante: quale genere 'interpreta' Tempest nel 2015? E quali generi sono espressi dalla voce narrante del poema letto oggi?

INCONTRO 2 – CORTO-CIRCUITI GENEALOGICI

Lettura panoramica di *The House of Difference* di Lidia Curti. Discussione sul concetto di genealogia, sia personale che critica. Introduzione dei concetti di 'essenzialismo strategico' e 'temporalità queer', con riferimenti a Pustianaz e Preciado.

Compilazione individuale di una personale 'casa della differenza' in base al percorso personale di ogni studente, che può includere testi letterari ma anche film, icone della musica, dello spettacolo e dei social media. Segue discussione collettiva in cui enfatizzare sia le continuità che le differenze tra le diverse configurazioni emerse.

INCONTRO 3 – POLITICHE DI POSIZIONAMENTO

Introduzione del femminismo *gender-critical* attraverso il caso dell'Equality Act, ma facendo riferimento anche al contesto culturale di riferimento: ad es., nel caso dell'Italia del novembre 2025 in cui sto scrivendo questo contributo, ai tentativi del governo Meloni di vietare l'educazione sessuo-affettiva nelle scuole di ogni ordine e grado. Introduzione del concetto di *whatever* come enunciazione di impotenza: davanti ad un *coming out*, chi ha davvero il potere? In quali contesti?

Ritorno al testo di Tempest: ascolto e *close reading* di uno o due poemi a scelta dalla sezione "Womanhood", con discussione sull'uso della prima/terza persona e sul suo effetto nell'identificazione dei posizionamenti identificati nell'incontro 1. Lettura dell'intervista recente di Tempest sulla restituzione alla comunità come senso politico della propria visibilità come persona trans e non binaria. In chiusura, visione del video dell'ultimo singolo di Tempest, 'Know Yourself', con commento focalizzato sul duetto di Tempest con la 'sé stessa' pre-transizione.

⁷ Ringrazio una delle reviewer di questo contributo, per aver suggerito le attività di *close reading* e di creazione di una propria 'casa della differenza'.



A seconda della struttura del corso, si può prevedere la possibilità di una restituzione finale in forma di elaborato scritto, individuale o in gruppi.

BIBLIOGRAFIA

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*, Duke University Press, 2010.
- Althusser, Louis. "Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)", in *Positions (1964-1975)*, Les Éditions sociales, 1976, pp. 67-125.
- Antosa, Silvia. "Performing Epic in Contemporary British Poetry: Kate Tempest's *Brand New Ancients*." *Textus*, vol. 32, no. 2, 2019, pp. 195-214.
- Brooks, Libby. "How UK court definition of 'woman' could affect sex-based rights." *The Guardian*, 16 apr. 2025, <https://www.theguardian.com/society/2025/apr/16/how-uk-court-definition-of-woman-could-affect-sex-based-rights>. Consultato il 13 ago. 2025.
- Cariello, Marta, e Guarracino, Serena. "Tessere un passo a due. Storia delle idee e studi culturali." *Intersezioni*, vol. 41, no. 3, 2021, pp. 1-16.
- CCCS. *Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain*, Routledge, 1982.
- . *Women Take Issue. Aspects of Women's Subordination*, Routledge, 2012.
- Cixous, Hélène. "Sorties." *La jeune née*, Hélène Cixous e Catherine Clément, 1975, pp. 114-246.
- Curti, Lidia. "The House of Difference: Bodies, Genders, Genres." *de genere - Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies*, no. 1, 2015, pp. 39-51, <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/28>. Consultato il 13 ago. 2025.
- . "Tra presenza e assenza." *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobellieditore, 2016, pp. 35-55.
- . *Female Stories Female Bodies*, MacMillan Press, 1998.
- . *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Meltemi, 2018.
- Davies, Caroline. "JK Rowling's journey from Harry Potter creator to gender-critical campaigner." *The Guardian*, April 18, 2025, <https://www.theguardian.com/books/2025/apr/18/jk-rowling-harry-potter-gender-critical-campaigner>. Consultato il 9 nov. 2025.
- Delphy, Christine. "The Invention of French Feminism: An Essential Move." *Yale French Studies*, no. 97, 2000, pp. 166-197.
- Encyclopedia Britannica, "Tarana Burke," <https://www.britannica.com/biography/Tarana-Burke>. Consultato il 13 ago. 2025.
- Fusillo, Massimo. "Ogni te stesso che sei stato". *Tempo e transessualità nelle ultime metamorfosi di Tiresia*. In *Metamorfosi in dialogo: studi in onore di Rosalba Galvagno*, duetredue, 2024, pp. 181-197.
- Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack*, Routledge, 1992.
- Hall, Stuart. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies." *Cultural Studies*, a cura di Lawrence Grossberg et al., Routledge, 1992, pp. 277-86.



Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, 1982.

McLean, Craig. "Kae Tempest: 'Now I can actually exist in my body'." *the i paper*, 4 lug. 2025, <https://inews.co.uk/culture/music/kae-tempest-now-can-exist-in-my-body-3770187>. Consultato il 13 ago. 2025.

McRobbie, Angela. "Top Girls No More? Feminism, Neoliberalism – UK and beyond." *Coils of the Serpent*, no. 12, 2023, pp. 1-14.

---. "Top Girls? Young women and the post-feminist sexual contract." *Cultural Studies*, vol. 21, no. 4, pp. 718-737.

Preciado, Paul B. *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*. Fandango Libri, 2015.

Pustianaz, Marco. "A queer whatever. Political figures of non-identity." *Whatever*, no. 1, 2018, pp. 1-33.

Rigotti, Alex. "Kae Tempest tells us about his new self-titled album: 'Right now, there's not many people that can tell this story apart from me'." *NME*, 30 apr. 2025, <https://www.nme.com/news/music/kae-tempest-self-titled-album-interview-2025-tracklist-3859114>. Consultato il 13 ago. 2025.

Schuhmaier, Sina. "Singing the Nation: The Condition of Englishness in the Lyrics of PJ Harvey and Kate Tempest." *Nationalism and the Postcolonial*, a cura di Sandra Dinter e Johanna Marquardt, Brill Academic Publishers, 2021, pp. 92-108.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*, Routledge, 1994.

Spiers, Emily. "Kate Tempest: A 'Brand New Homer' for a Creative Future." *Homer's Daughters: Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, Oxford University Press, 2019, pp. 105-124.

Tempest, Kae. *Hold Your Own / Resta te stessa*, Edizioni e/o, 2018.

Thompson, E. P. *The Making of the English Working Class*, Penguin Books, 1980.

Serena Guarracino è professore associata di Letteratura inglese all'Università dell'Aquila. Si occupa di teatro in inglese e di letteratura e performance queer, con preferenza per le metodologie degli studi culturali e dei performance studies. Il suo lavoro sulla ricezione dell'opera lirica nella cultura contemporanea anglofona è pubblicato in due monografie, in diversi saggi in riviste e miscellanee. Ha lavorato sulla traduzione femminista per il teatro, ricerca da cui nascono la traduzione in italiano di *Traps (Trappole)* di Caryl Churchill e la monografia *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia* (2017). È componente del direttivo del Centro Studi sulla Transcodificazione (Università dell'Aquila).

<https://orcid.org/0000-0001-9347-048X>

serena.guarracino@univaq.it



Attività didattiche a cura di Silvia Bertelli, docente di lingua e cultura inglese presso Scuola Europa (MI) e specializzata presso il Centro per la formazione degli insegnanti CFI dell'Università degli studi di Milano (ciclo 2024-2025).

silvia.bertelli3@gmail.com

TITLE : *Politics of identity/identity politics: listening to Kae Tempest*

ABSTRACT: The essay addresses the theme of identity within the methodological framework of cultural studies, using as its guiding thread the identity of 'woman' and its various declinations from 1970s feminisms to current queer politics. Starting from the 2025 UK Supreme Court ruling that excludes trans women from the Equality Act, it highlights the exclusionary use of identity in 'gender-critical' feminism, showing the shift from a collective, destabilising identity to an individualistic, post-feminist model, which accepts difference only if compatible with the hetero-patriarchal and capitalist order. In contrast to this normative tension, the concept of 'strategic essentialism,' as it emerges in Lidia Curti's feminist critique, can acknowledge multiplicity without fixing it into an exclusionary identity. This methodological framework put into dialogue with Kae Tempest's work and public figure, particularly the poem *Hold Your Own*, which rewrites the myth of Tiresias. Through the rewriting of ancient sources, Tempest intertwines autobiography and mythopoesis, exploring alternative bodies and relationships while continuing a tradition of thought both feminist and queer. The essay invites reading the text in its ambivalence, avoiding both identity-based reductions and aesthetic restorations, and proposes the 'house of difference' as a political and affective space where identity and difference coexist. Tempest thus manages to embody a queer and inassimilable 'whatever', resistant to exclusionary logics.

KEY WORDS: Identity Politics; Feminism; Queer; Strategic Essentialism; Kae Tempest
