

Mauro Giori

OMOSESSUALITÀ E CINEMA ITALIANO

Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo



www.utetuniversita.it

Proprietà letteraria riservata
© 2019 De Agostini Scuola SpA – Novara
1ª edizione: 2019
Printed in Italy

First published in English under the title
Homosexuality and Italian Cinema; From the Fall of Fascism to the Years of Lead
by Mauro Giori, edition: 1
Copyright © The Editor(s) (if applicable) and The Author(s), 2017*
This edition has been translated and published under licence from
Springer Nature Limited.
Springer Nature Limited takes no responsibility and shall not be made liable for the accuracy of the
translation.

In copertina:
Grafico: Erika Barabino
Art Director: Nadia Maestri

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte del materiale protetto da questo copyright potrà essere riprodotta in alcuna
forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun
volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4,
della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore
al 15% del presente volume/fascicolo, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi,
CentroLicenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano – e-mail:
autorizzazioni@clearedi.org; www.clearedi.org

Stampa:

Ristampe:	0 1	2 3	4 5	6 7	8 9
Anno:	2019	2020	2021	2022	2023

INDICE

<i>PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA</i>	VII
<i>ARCHIVI</i>	IX
<i>RINGRAZIAMENTI</i>	XI
<i>INTRODUZIONE</i>	XIII
1. SILENZIO	3
1.1 Chi ha paura dello Spagnolo?	3
1.2 Sepolti nell'oscurità	8
1.3 La narrazione criminale	15
1.4 Sotto la legge del silenzio	20
2. GODERSI IL BUIO	41
2.1 Una scuola di omosessualità	41
2.2 Un vasto pubblico	45
2.2.1 <i>Misteri all'italiana</i> 47	
2.2.2 <i>In centinaia di copie</i> 53	
2.2.3 <i>Il partito degli omosessuali</i> 60	
2.2.4 <i>Nelle ultime file</i> 63	
2.3 Una relazione speciale?	72
3. SPOGLIARE L'ALTRO	75
3.1 Omosessuali di notte	75
3.2 Ascesa e caduta del fusto	88
4. LUCHINIDI E PASOLINIDI	99
4.1 È tempo di parlare	99
4.2 La profezia di Fellini	114
4.3 La grande alleanza	117
4.4 Cinema «verde»	123
4.5 Ragazzi di vita	129
4.6 Un Pasolini milanese	137
4.7 Smoking rosa	142

5. L'AMORE AI TEMPI DEL PANICO	151
5.1 Aria viziata	151
5.2 Mentine e guaglioni	162
5.3 La finzione, tutta la finzione e nient'altro che la finzione	167
5.4 Risate a episodi	185
6. LA RIVOLUZIONE SESSUALE ALL'ITALIANA	197
6.1 Swinging Italy	197
6.2 Da Lesbo al far west	208
7. PORNOGRAFIA DELLA MORTE	219
7.1 Il ritorno della narrazione criminale	219
7.2 Gli strani omosessuali dei gialli	226
8. L'UNICA COSA BELLA	237
8.1 La maleducazione del popolo italiano	237
8.2 L'ideologia sullo schermo	245
8.3 Dal buco della serratura	256
8.4 Persone che (non) vanno a letto insieme	263
9. OMOFILI E GAY VANNO AL CINEMA	279
9.1 The French Connection	279
9.2 Decoro ed eccitazione	282
9.3 Parricidi da sinistra	290
CONCLUSIONI: MARTIRIO E PIACERE	299
INDICE DEI NOMI E DEI FILM	305

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

«Un film con il protagonista finocchio l'è maleducazione del popolo italiano!»: così Giuseppe Bertolucci faceva reagire l'eroe di provincia del suo *Berlinguer ti voglio bene*, Cioni, di fronte a una pellicola nella quale non poteva rispecchiarsi. Era il 1977, e mentre Cioni soffriva nel vedere un film con protagonista un omosessuale nessuno poteva vedere *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, posto sotto sequestro. Quando, trent'anni dopo, Bertolucci dedicò a quel film *Pasolini prossimo nostro*, il centro San Fedele di Milano colse l'occasione per organizzare una proiezione di *Salò* alla presenza di una platea composta da dottorandi dell'Università Cattolica di Milano, da alcuni docenti e da qualche uditore di varia provenienza, tra cui chi scrive, all'epoca dottorando all'Università di Pisa. La successiva discussione ruotò tutta intorno alla rappresentazione della violenza, giudicata ancora disturbante. Mi sembrava sospetto che nemmeno si accennasse alla controparte sessuale, a proposito di un'opera che la prevedeva sin dal titolo e di un regista per cui aveva rappresentato un fatto imprescindibile, nella vita come nel lavoro. Chiesi dunque ragione di quel silenzio: semplice reticenza dovuta al contesto o aveva ragione Pasolini nel prevedere che il sesso avrebbe esaurito presto la sua carica eversiva? Il gelo conseguente fu infranto proprio da Bertolucci, in un modo che allora mi colpì. Infilatosi una mano nella tasca della giacca, ne estrasse un foglio, come un prestidigitatore potrebbe estrarre un coniglio da un cilindro durante un numero accuratamente preparato, e lesse alcune righe il cui senso era sintetizzato in una frase lapidaria: «Il sesso vero dunque nel film non esiste». A scrivere quelle parole era stato, trent'anni prima, Cesare Musatti su «Cinema nuovo». La sua convinzione era che *Salò* avesse a che fare unicamente con delle perversioni, che del sesso nemmeno meritano il nome perché ne costituiscono appena gli immaturi primordi, il «sesso vero» essendo esclusivamente «il congiungimento fisiologico con un altro essere umano di sesso opposto, sessualmente maturo, consenziente e partecipante».

A sorprendermi non fu tanto il silenzio del resto dei convenuti, quanto il fatto che una persona della sensibilità di Bertolucci potesse ritenere quelle parole (retrive nel loro freudismo rudimentale già all'epoca in cui erano state scritte) non

solo ancora di qualche valore, ma addirittura ancora definitive, al punto da essersi armato di quella fotocopia non per contribuire a una discussione ma per prevenirla, nel caso dalla platea fosse spuntato uno di quei «maleducati» che avevano infastidito Cioni. Evidentemente, più che il contesto confessionale il problema era una certa eredità di sinistra, in cui Bertolucci e Musatti si riconoscevano.

Questo libro solleva di nuovo quella domanda, la estende a oltre trent'anni di cinema italiano e a sessanta di letteratura su di esso, nella convinzione che sia rilevante non solo per la ricostruzione di una storia marginale di individui relegati a un ruolo di subalternità sociale, ma per la storia del cinema italiano più in generale. Indaga una terra vergine, ma anche le ragioni della sua illibatezza, di un silenzio e di una rimozione che hanno condizionato gli studi, come sa bene chi ha iniziato a occuparsi dei rapporti tra industria culturale e sessualità in anni in cui in Italia erano un argomento al più tollerato in qualche figura eccentrica, o incline a concedersi un vezzo nel pieno della maturità, ma ancora vivamente sconsigliato a un giovane chi volesse intraprendere una carriera accademica.

A ben vedere, simili ostilità culturali non sono estranee al fatto che questo libro sia nato in inglese, cinque anni fa. Ad ogni modo, partecipare al dibattito internazionale lasciava scoperta l'esigenza non meno sentita di alimentarne uno italiano, nel quadro di un cambiamento in corso, di cui la recente apertura di insegnamenti e di centri di ricerca dedicati, in vari atenei, è solo il segno più tangibile. Di qui il desiderio di un'edizione italiana e di un'edizione che non fosse una semplice traduzione ma si adattasse alle necessità specifiche del nostro contesto culturale. Devo ringraziare per questo UTET Università, la cui disponibilità mi ha consentito di andare molto oltre l'emendazione delle sviste pressoché inevitabili delle prime edizioni, recuperando passaggi precedentemente sacrificati, ripensando alcuni snodi, approfittando di qualche nuova *trouvaille* e adeguando l'apparato illustrativo al vasto repertorio di film trattati, molti dei quali di difficile reperibilità, in modo da rendere il libro più accessibile a un pubblico di non specialisti, in particolare a tutti quegli spettatori che hanno vissuto troppo a lungo come norma l'esperienza di non rispecchiamento che per Cioni è stata un'eccezione traumatica.

ARCHIVI

- ACEC: Archivio dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema.
- ACEI: Archivio della Conferenza Episcopale Italiana.
- ACGV: Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, Firenze: Fondo Pier Paolo Pasolini.
- ACS: Archivio Centrale dello Stato, Roma:
/MIG: Fondo Ministero dell'Interno, Gabinetto 1957-1960;
/MIPS: Fondo Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza 1861-1981;
/MTC: Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo; Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965;
/MTT: Divisione Teatro, Revisione teatrale, Censura teatrale, schedario 1946-1962;
/PCM: Presidenza del Consiglio dei Ministri, Gabinetto, 1948-1950.
- ASILS: Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Roma: Archivio Giulio Andreotti, Serie Cinema.
- CB: Fondazione Cineteca di Bologna: Fondo Alessandro Blasetti, Copioni, Regie cinematografiche.
- CSC: Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.
/FA: Fondo Guido Aristarco.
/FDA: Fondo Fabio De Agostini.
- IG: Fondazione Istituto Gramsci, Roma: Fondo Visconti, serie 7.
- ISACEM: Istituto per la storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI, Fondo Presidenza Generale, serie XII.
- MIBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma: Direzione Generale per il Cinema.
- MNC: Museo Nazionale del Cinema, Torino: Fondo De Santis, serie Visconti.

Se non specificato altrimenti, l'acronimo è seguito dal numero del fascicolo e i rimandi a ACS/MTC e a MIBAC si riferiscono rispettivamente ai fascicoli della revisione preventiva e della censura. I documenti conservati in ACEC, ACEI, ASILS e ISACEM sono stati raccolti nell'ambito della ricerca PRIN 2013 *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70* (P. I. Tomaso Subini, Università degli Studi di Milano), cui ho preso parte: il numero tra parentesi quadre, unito alla sigla dell'archivio, rimanda al documento digitalizzato sul sito <http://users.unimi.it/cattoliciecinema>.

Tutte le traduzioni di cui non sia indicata una fonte italiana sono mie.

RINGRAZIAMENTI

Mi è caro ringraziare anzitutto gli amici e i colleghi con cui ho potuto confrontarmi negli anni o che mi hanno supportato con riscontri, discussioni, segnalazioni di film e aiuti di vario genere, particolarmente Aldo Brancacci, Elena Dagrada, Giovanni Dall'Orto, Richard Dyer, Raffaele De Berti, Cristina Formenti, Massimo Fusillo, Valerio Lanzani, Luca Locati Luciani, Alessandro Martini, Andrea Meroni, Gianpiero Piretto, Enrico Salvatori, Tomaso Subini, Martino Tommasino e Marco Valchera.

Sono debitore a chi mi ha consentito l'accesso ai documenti d'archivio, in particolare Giovanna Bosman, Carla Ceresa, Mariagrazia Chiarcossi, Luisa Comencini, Mariassunta Pimpinelli e Pier Luigi Raffaelli, così come alla Cineteca Nazionale di Roma e alle molte biblioteche che mi hanno messo a disposizione materiali altrimenti irrimediabili, talvolta aggirando le ristrettezze legate al difficile momento che la cultura del Paese sta attraversando: a Roma la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca romana dell'Archivio Storico Capitolino, la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia; a Milano la Biblioteca Comunale di Palazzo Sormani, la Biblioteca Nazionale Braidense, la biblioteca della Fondazione Feltrinelli, oltre alla Biblioteca del dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi; a Torino la Biblioteca Mario Gromo del Museo Nazionale di Cinema; a Bologna la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca e quella dell'Università degli Studi; a Viterbo la Biblioteca Comunale degli Ardentini.

Ringrazio inoltre Chris Penfold, che invitandomi a scrivere un volume per Palgrave, nel 2014 mi ha dato l'occasione di mettere mano all'edizione originale di questo lavoro, e Marta Fornasero che ha seguito presso UTET Università la lavorazione dell'edizione italiana.

Prime versioni di parti dei capp. 2 e 3 sono apparse su «Arabeschi» 6, 2015, «Cinema e storia» 5, 2016 e «Schermi» 1, 2017; altre parti sono state presentate tra il 2014 e il 2016 al convegno della American Association for Italian Studies presso l'Universität Zurich, a quello dell'European Network for Cinema and Media Studies presso l'Università Cattolica di Milano e poi ad altri convegni tenutisi presso le università di Cork, Milano, Roma, Verona, Oxford e Canterbury. Ringrazio organizzatori e partecipanti per i loro riscontri.

INTRODUZIONE

Nel 1960, il primo ministro Amintore Fanfani confida a Camilla Cederna di aver voluto una sala cinematografica dentro Palazzo Chigi «perché gli uomini politici seguano un po' di più la realtà; non trova che i film sono altrettante occasioni di moderna informazione?»¹. Tra la caduta del fascismo e la fine degli anni Settanta, in Italia il cinema è una cosa seria e occupa una posizione centrale nel sistema mediale, erosa solo progressivamente dalla televisione. Lo Stato investe grandi energie e risorse nella sua amministrazione, ricorrendo a espedienti di ogni sorta (anche al di là della costituzionalità) per influenzare la produzione (prima e dopo le riprese), la distribuzione, il consumo e persino l'attività critica (nel 1960 tre quarti della stampa sono ancora controllati dal governo²). L'importanza del cinema, anche da un punto di vista politico, non potrebbe essere sovrastimata: bastano delle semplici voci per dare luogo a interrogazioni parlamentari.

Negli stessi anni anche la sessualità è una questione molto seria. Come altrove nella cultura occidentale, anche in Italia viene infatti «caricata di un eccesso di significato»³. Come ebbe a scrivere Foucault, siamo arrivati «a porre al sesso la domanda: chi siamo? E non tanto al sesso-natura (elemento del sistema evidente, oggetto di una biologia), ma al sesso-storia, al sesso-significato, al sesso-discorso. Ci siamo posti noi stessi sotto il segno del sesso»⁴. Ciò è particolarmente vero per l'omosessualità: nessun'altra variante della sessualità è stata caricata di un significato sociale nemmeno lontanamente paragonabile, né ha generato la stessa quantità di discorsi, rappresentazioni, ansie e reazioni.

Inoltre, negli anni considerati in questo studio la sessualità si profila come la spina dorsale dello sviluppo dell'industria cinematografica italiana e più in generale dell'industria culturale nazionale. Se «quello sessuale è probabilmente il tema attorno al quale ruota la maggior parte della produzione culturale dall'inizio del boom economico alla nascita del circuito a luci rosse»⁵, non è possibile rendere

1 In Camilla Cederna, *Il mio Novecento*, Rizzoli, Milano 2011, p. 344.

2 Cfr. Ignazio Weiss, *Politica dell'informazione*, Ed. di Comunità, Milano 1961.

3 Gayle Rubin, *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, in Carole S. Vance (a cura di), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Routledge & Kegan Paul, London 1984, p. 285.

4 Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris 1976; trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 70.

5 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione*

conto dell'evoluzione dei media nell'Italia di questi anni senza prendere in considerazione la loro progressiva erotizzazione e persino la loro «relazione privilegiata e profonda» con l'emergere dalla clandestinità della pornografia⁶.

Se dunque, nei tre decenni di cui ci occupiamo, cinema e sessualità sono entrambi affari di stato, il loro legame risulta strategico e l'omosessualità è la più delicata delle questioni affrontate dai discorsi prodotti intorno al sesso, parrebbe logico immaginare che cinema e omosessualità siano legati da un rapporto importante, certo abbastanza da meritare attenzione. Nondimeno, si tratta di un legame ad oggi totalmente ignorato.

La pronta traduzione del testo di riferimento dell'approccio militante all'indagine delle rappresentazioni cinematografiche dell'omosessualità, *Lo schermo velato* di Vito Russo⁷, ha fatto scuola ma al riparo da qualsiasi sforzo di revisione o anche solo di adattamento al diverso contesto culturale⁸. Per il resto il caso italiano è stato decisamente trascurato tanto nei lavori relativi alla cultura omosessuale italiana quanto in quelli dedicati al cinema, che ne hanno fatto l'oggetto di qualche considerazione solamente all'interno di quadri più generali del cinema gay internazionale⁹ o di più generali forme di «diversità»¹⁰. Persino nel primo libro dedicato ai «desideri tra persone dello stesso sesso nella letteratura e nel cinema italiani» solo due saggi su dodici riguardano il cinema¹¹. In seguito è affiorata qualche sparuta analisi, e molti altri esempi attendono di essere investigati, ma perché abbiano senso occorre anche tentare di immaginare un quadro storico complessivo. Inoltre, le poche decine di film che ricorrono in questa scarna letteratura sono del tutto inadeguati anche solo a dimostrare il punto basilare, cioè il rilievo di desideri, piaceri e ansie legate all'omosessualità nella storia del cinema italiano. Questo è il motivo per cui, sebbene di necessità solo un numero limitato di opere saranno discusse nel libro, questa ricerca si basa anzitutto su un nuovo sforzo di mappatura di film con personaggi, intrecci o allusioni all'omosessualità prodotti (o coprodotti) in Italia tra la metà degli anni Quaranta e i tardi anni Settanta che ha portato all'identificazione di oltre seicento opere, che pure certa-

(1958-1976), Carocci, Roma 2012, p. 172.

6 Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 195.

7 Cfr. Vito Russo, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, New York 1981; trad. it. *Lo schermo velato. L'omosessualità nel cinema*, Costa & Nolan, Genova 1984.

8 È ad esempio significativo che il saggio di Vincenzo Patanè *Breve storia del cinema italiano con tematica omosessuale* sia apparso nel 1999 come appendice alla riedizione del libro di Russo pubblicata da Baldini & Castoldi. Per una revisione critica del lavoro di Russo si veda Michael Schiavi, *Looking for Vito*, «Cinema Journal», vol. 49, n. 1, autunno 2009.

9 Cfr. Fiorenzo Lancini, Paolo Sangalli, *La gaia musa*, Gammalibri, Milano 1981; Roberto Schinardi, *Cinema gay, l'ennesimo genere*, Cadmo, Fiesole 2003; Pier Maria Bocchi, *Mondo Queer*, Lindau, Torino 2005; Didier Roth-Bettoni, *L'Homosexualité au cinéma*, La Musardine, Paris 2007.

10 Cfr. Pino Bertelli, *Cinema e diversità 1895-1987: storie di svantaggio sul telo bianco: mascheramento, mercificazione, autenticità*, Notor, Reggio Emilia 1994; Manuel Billi, *Nient'altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*, ETS, Pisa 2011.

11 Cfr. Gary P. Cestaro (a cura di), *Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Palgrave, New York 2004.

mente non esauriscono il repertorio. Questo volume si presenta dunque come il primo tentativo di mettere il cinema italiano «sotto il segno dell'omosessualità», per riprendere l'espressione di Foucault, e cioè di reconsiderarlo dal punto di vista dell'omosessualità e di contribuire al contempo a una storia culturale delle omosessualità italiane dal punto di vista del cinema. Nei trent'anni qui presi in esame, cinema e omosessualità si sono sistematicamente sfruttati e influenzati a vicenda all'interno di una battaglia culturale più ampia, che ha investito la società in generale, avente per oggetto la sessualità e coinvolgente politica, religione, scienza e ogni genere di arte e di mezzo di comunicazione. Un'analisi di questa relazione non può esaurirsi in un inventario di personaggi secondari, battute marginali e stereotipi finalizzato a dimostrare l'ovvio, ovvero che la società italiana del dopoguerra non è stata particolarmente tollerante nei confronti dell'omosessualità. Richiede invece una disamina approfondita di contesti culturali in continuo mutamento, che cercheremo di ricostruire intrecciando riviste, quotidiani e documenti d'archivio¹².

Considerato lo stato dell'arte, reclamare le pagine trascurate, quando non deliberatamente strappate dai libri di storia del cinema, porterebbe un contributo sostanziale alla letteratura. Ugualmente, sarebbe necessario mettere in discussione teorie, metodologie, raccomandazioni e interdizioni che si sono imposte come regole di rigore ma che sono anche parte di un'eredità culturale che ha preteso di escludere l'omosessualità dal novero di quanto (per tacere il come) era ritenuto degno di indagine scientifica. Si tratta tuttavia di compiti che non possono essere esauriti da un singolo volume. In questa fase della ricerca, ho scelto questioni ed esempi su cui concentrare l'attenzione in funzione della messa a fuoco di quelle che *in itinere* sono emerse come le linee di forza culturalmente più significative, che potremmo schematizzare approssimativamente ricorrendo a quattro dicotomie.

Anzitutto quella tra silenzio e discorso. Per quanto sistematico sia stato lo sforzo politicamente trasversale di restaurare la moralità nel dopoguerra, la strategia intesa a imporre il silenzio intorno all'omosessualità (soprattutto tramite la censura) è sempre stata accompagnata da spinte opposte a costruire discorsi, anzitutto nella forma della cronaca nera e, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in quella di un panico morale alimentato anzitutto da frange laiche politicamente estremiste. Inoltre, gli omosessuali hanno trovato svariati modi di «prendere la parola» essi stessi, assai prima della fondazione di un movimento di liberazione

12 Sfortunatamente ancora manca una storia culturale dell'omosessualità in Italia nel periodo del dopoguerra, così come non abbiamo percorsi storici approfonditi, organici e sistematici sui rapporti tra omosessualità e letteratura, teatro, arte, musica, televisione e altri aspetti della cultura italiana, che sarebbero preziosi per tracciare i necessari paragoni con il cinema. Al di là di qualche esempio, tali comparazioni trascendono pertanto inevitabilmente i confini di questo volume, nell'attesa che si colmino queste lacune andando oltre le poche esplorazioni antologiche di cui disponiamo, ricevute con comprensibile acriticità dalla cultura militante (si vedano Francesco Gnerre, *L'eroe negato. Il personaggio omosessuale nella narrativa italiana contemporanea*, Gammalibri, Milano 1981; Andrea Jelardi, Giordano Bassetti, *Queer Tv. Omosessualità e trasgressione nella Tv italiana*, Croce, Roma 2006).

omosessuale nel 1971, invocando apertamente una revisione del «sapere detenuto dai dispensatori di cultura», parafrasando le celebri note di De Certeau sul maggio 1968¹³; anche nel nostro caso ne risulta una dialettica tra chi «intende davvero affermare qualcosa», negando «le norme in nome delle quali si pretende di censurarlo, o le istituzioni che vorrebbero utilizzare una forza apparentemente slegata da ogni appartenenza», e coloro i quali «esprimono solamente la loro paura (sotto il pathos dell'acquiescenza o del gioco al rialzo), le loro mire politiche (sotto la retorica del "servizio" o del "realismo") o il loro potere (che attende pazientemente il suo momento)»¹⁴.

La seconda dicotomia è quella tra oggetto e soggetto. I «dispensatori di cultura» inquadrano l'omosessualità in accordo a nozioni tradizionali di genere, famiglia, etnia e ruoli sessuali. Tuttavia, gli omosessuali non sono mai stati solo bersagli passivi di queste concettualizzazioni. Al contrario, hanno reagito sfruttandole per il loro stesso piacere, decostruendole e persino contestandole apertamente; hanno preso parte a vario titolo al processo di creazione di quelle rappresentazioni e hanno trovato il modo di proporre proprie rappresentazioni resistenti¹⁵.

La terza oppone verità e mito. La formulazione dell'Altro offerta da Gilman aiuta a comprenderne il senso:

La diversità è ciò che minaccia l'ordine e il controllo [...]. La tensione produce un'ansia cui è data la forma dell'Altro. [...] Gli schemi associativi sono tuttavia più comunemente basati su una combinazione di esperienze di vita autentiche (filtrate dai modelli di ricezione) e del mondo del mito, secondo intrecci che formano immagini favolose che non appartengono interamente né a questo mondo né al regno del mito.¹⁶

Quindi, la polarità verità/mito coinvolge sia quella tra realtà e finzione sia quella tra personaggi a tutto tondo e (stereo)tipi. Le inchieste giornalistiche, la semplice cronaca e i documentari hanno sempre preteso di restituire descrizioni fedeli della realtà, ma si tratta perlopiù di miscellanee di elementi veritieri e di fantasie ansiose basate su nozioni ereditate da saperi compromessi le cui radici affondano nel passato. È in fondo proprio questa relazione scivolosa tra cinema e realtà a indurre Fanfani a volere una sala di proiezione dentro il palazzo del governo, ed è l'ancora più scivolosa relazione tra cinema, realtà e omosessualità a indurre una casalinga (sempre nel 1960) a scrivere a un quotidiano moderato:

In *Rocco e i suoi fratelli* c'è la realtà che tutti i giorni leggiamo sui giornali. Che ci assale

13 Michel De Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Seuil, Paris 1994; trad. it., *La presa della parola e altri scritti politici*, Meltemi, Roma 2007, p. 37.

14 Ivi, p. 38.

15 Adotto il termine nell'accezione propria degli studi culturali, così come formulato soprattutto a partire dalle intuizioni di Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington/London 1978.

16 Sander L. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, Ithaca 1985, p. 21.

quando veniamo a sapere che un ragazzo diciassettenne ha ucciso un colonnello dalle amicizie particolari. E nel film queste cose della realtà si capiscono, perché si vedono. [...] Confesso che non andrei a rivedere *Rocco*, ma l'averlo visto m'è bastato per imparare tante e tante cose.¹⁷

Vedremo come sia accaduto che una semplice notizia come l'uccisione di un colonnello americano da parte di un giovane prostituto¹⁸ sia arrivata a rappresentare per lo spettatore italiano medio la «realtà» dell'omosessualità, in accordo alla quale interpretare un film su una famiglia di immigrati meridionali.

La quarta dicotomia è quella tra odio e piacere. Se l'intento più prevedibile di una larga parte di questi discorsi e rappresentazioni è stata reprimere, contenere e regolare l'omosessualità e i confini della sua rappresentabilità, il piacere ha giocato nondimeno un ruolo importante in questo processo: per esempio quale strategia contro culturale per situarlo laddove non era previsto o per appropriarsi di rappresentazioni repressive, o ancora per contestarle. D'altro canto, nemmeno al suo culmine questa macchina coercitiva ha potuto occultare del tutto occasionali ma significative tracce di curiosità e fascinazioni inammissibili, di piaceri e complicità potenziali da parte del pubblico eterosessuale.

Queste opposizioni rappresentano solo gli estremi di scale che si intrecciano costantemente e reciprocamente, in vario grado e secondo diverse modalità, sicché i film italiani che hanno affrontato l'omosessualità, o che sono stati coinvolti a diverso titolo in polemiche che la riguardano, sono di norma il risultato di complesse negoziazioni che le intersecano tutte, anche nel caso degli autori più importanti, e offrono di conseguenza rappresentazioni ambigue quanto basta da suscitare le reazioni più disparate, anche qualora possano apparire inequivocabili allo spettatore odierno.

Tracciare l'evoluzione del rapporto tra cinema e omosessualità lungo questi assi dovrebbe pertanto portare a uno sguardo storico ragionevolmente esaustivo, quanto meno sufficiente a offrire una periodizzazione affidabile e a rendere conto delle svolte più significative, per quanto si tratti di una storia più spesso complessa, involuta e persino contraddittoria che non lineare e sequenziale.

Il capitolo 1 mostra come lo sforzo di restaurazione della moralità, perseguito tanto dai cattolici quanto dalla maggioranza della cultura laica, nel dopoguerra comporti un'imposizione del silenzio sull'omosessualità che influisce anche sul cinema, persino quando le rappresentazioni risultano coerenti con la sua proscrizione. Analizza inoltre le prime crepe nel muro del silenzio, in particolare la cronaca nera (destinata a influenzare pesantemente cinema e pubblico) e un limitato repertorio di stereotipi, perlopiù connessi al mondo del teatro popolare. Il capitolo 2 esplora il significato della frequentazione delle sale cinematografiche nel contesto della sottocultura omosessuale italiana degli anni Cinquanta, foca-

¹⁷ Lettera pubblicata su «La Stampa», 15 novembre 1960.

¹⁸ Dell'omicidio, originato da un disaccordo sul pagamento, parlano i principali quotidiani nazionali all'inizio del novembre 1960.

lizzandosi su quei discorsi (il gossip e le letture contropelo) e quelle pratiche (lo sfruttamento del cinema come occasione per manifestare identità sessuali condivise e come luoghi per la ricerca di incontri) che hanno contribuito a trasformare «gli spettatori in attori», per citare nuovamente De Certeau¹⁹.

Il capitolo 3 affronta il ritorno dell'omosessualità rimossa, fra i tardi anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, nelle forme ambigue dello spettacolo di uomini che si fanno passare per donne nei documentari burlesque e di *exploitation*, e all'opposto dei corpi iper-mascolini esibiti nelle commedie balneari e nel peplum. Il capitolo 4 tratta dell'avvento di una diversa e loquace strategia di contenimento che, nella forma tipica del panico morale, in quegli stessi anni viene gradualmente preferita al silenzio, specialmente a seguito di alcuni scandali e dell'affiorare di innovative rappresentazioni cinematografiche. Il capitolo 5 è dedicato a quanto consegue a questo punto di non ritorno sia sul piano del cinema autoriale prodotto da registi più o meno direttamente ispirati da Visconti e Pasolini, sia sul piano del cinema di genere e popolare, in particolare con la nuova ondata di documentari e l'avvento della commedia all'italiana.

Il capitolo 6 mostra come il cinema popolare italiano, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, tenti di controllare le preoccupazioni suscitate dal diffondersi del libero amore tra i giovani e dalla crescente emancipazione femminile. In questo nuovo contesto, l'omosessualità viene rielaborata tramite vecchi stereotipi, compreso uno sfruttamento senza precedenti di quelli filtrati dalla cronaca nera in una pletera di gialli e polizieschi, prodotti nel clima degli anni di piombo proprio quando l'associazione tra omosessualità e crimine va lentamente a indebolirsi sui giornali. Da questo cambiamento prende le mosse il capitolo 7, che si sofferma sull'emergere di un'altra strategia di controllo nella forma dell'erotizzazione del lesbismo per il pubblico maschile eterosessuale. In contrasto, l'intimità tra uomini rimane il tabù più duraturo degli anni Settanta, come illustra il capitolo 8, al punto da impedire alla pornografia (quanto meno nella sua forma cinematografica) di giocare un ruolo nello sviluppo della sottocultura omosessuale, a differenza di quanto accade in altri Paesi.

Il capitolo 9 prende infine in esame i principali giornali legati ai movimenti omofilo e gay italiani, alla ricerca di segni di pratiche spettatoriali e del loro evolvere. Le fluttuazioni nell'apprezzamento di elementi disparati quali l'autorialismo, la presenza di allettamenti erotici, l'occasione di un rispecchiamento autobiografico nei personaggi e le implicazioni ideologiche di quanto effettivamente narrato cambiano in accordo con i differenti programmi politici, producendo una frattura generazionale che si riflette anche nell'opposizione tra la prassi dello sfruttare il cinema come luoghi di ricerca di incontri e l'emergere dei primi festival cinematografici gay.

Si è scelto di concludere l'indagine intorno al 1977 in virtù di una triplice svol-

19 De Certeau, op. cit., p. 39.

ta che appare significativa, per quanto inevitabilmente convenzionale, sul piano della storia, su quello dell'omosessualità e su quello del cinema. Sul piano storico, un'ultima ondata di protesta, specifica del caso italiano, mette fine alle utopie rivoluzionarie del '68 in favore di un nuovo edonismo, un riflusso dell'impegno e un desiderio di partecipare al benessere. Il lato violento di queste proteste accompagna la degenerazione degli anni di piombo verso la loro fase finale. Sul piano dell'omosessualità, questa generale crisi politica forza la riconsiderazione della sfera privata, al punto che persino il PCI inizia a rivedere le sue posizioni sull'omosessualità, dopo la morte di Pasolini e Visconti, che marciano una profonda frattura generazionale. Il cinema deve invece affrontare la competizione che fa seguito alla liberalizzazione delle televisioni private, che aggrava una crisi che colpisce tanto il cinema d'autore quanto quello popolare. Contemporaneamente, fanno la loro comparsa le prime sale pornografiche, che portano alla sua fase finale la battaglia contro quell'erotizzazione del cinema che, iniziata nel dopoguerra, costituisce lo sfondo caratterizzante della storia che andremo a ricostruire.

Infine è opportuno spendere qualche parola su un problema di ordine metodologico. Dei tre filoni che hanno dominato lo studio dell'omosessualità in ambito cinematografico, ovvero quello storico, quello di impianto psicoanalitico e quello afferente alle teorie *queer*²⁰, oggi è quest'ultimo ad avere la meglio. Non è questo il luogo per inserirsi nell'accesa diatriba tra sostenitori e detrattori di queste teorie, ma non si possono nemmeno ignorare le conseguenze dello spostamento di peso dalla ricerca storica alla riflessione teorica registrabili in quanto questo filone ora di moda ha prodotto sul cinema italiano. Non intendo sostenere che le analisi testuali in chiave *queer* siano semplicemente «una perdita di tempo», come ritiene Gauntlett, per il resto sostenitore delle teorie *queer* stesse²¹, ma che non hanno dimostrato di avere – segnatamente per quanto riguarda il cinema italiano – quel rigore che Hanson attribuisce loro, liquidando frettolosamente gli studi gay lesbici come fossero solamente questione di cercare «immagini positive»²². Gauntlett lamenta altresì che i teorici *queer* producono «letture alternative dei testi che probabilmente non erano nelle intenzioni dell'autore e cui il pubblico probabilmente non penserebbe»²³, ma mi chiedo se ciò non dipenda dallo squilibrio che hanno generato tra l'enfasi posta su una teoria coercitiva e la conseguente sottovalutazione della ricerca. Uno squilibrio che porta a promuovere in modo avventato la soggettività nel processo critico: «qualsiasi film può in potenza prestarsi a un'interpretazione *queer*», secondo Malagrecia, che continua sentenziando, a proposito del cinema italiano degli anni Ottanta: «La relativa mancanza

20 Per un'introduzione cfr. Julia Erhart, *Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter-History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian, Gay, and Queer Film in Media Criticism*, in Toby Miller, Robert Stam (a cura di), *A Companion to Film Theory*, Blackwell, Oxford 2004.

21 David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: An Introduction*, Routledge, London 2008, p. 147.

22 Cfr. Ellis Hanson, *Introduction to Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, in Id. (a cura di), Duke University Press, Durham 1999.

23 Gauntlett, op. cit., p. 136.

di rappresentazioni e analisi cinematografiche precedenti di desideri coinvolgenti persone dello stesso sesso potrebbe essere collegato a una più generale invisibilità dell'omosessualità nella cultura italiana»²⁴. Si vede come la seconda dichiarazione risulti funzionale alla prima: se fino agli anni Ottanta non si è prodotto quasi nulla che riguardasse l'omosessualità, e l'omosessualità stessa non era visibile, allora l'unico intervento significativo sul passato cui si possa procedere è mettere la propria soggettività a esercitarsi retoricamente su un prodotto qualsiasi. Anche trascurando il rischio insito nel divaricare la prospettiva fino a privarla della sua specificità e di conseguenza di un rilievo che trascenda l'autoreferenzialità, come vedremo un'indagine adeguata comprova che si dà il caso esattamente opposto rispetto a quanto sostenuto da Malagrecia, il quale semplicemente non concepisce la visibilità che nei termini della «“gayness” americana»²⁵.

Sarebbe ovviamente scorretto pretendere di squalificare tutta una teoria sulla base di alcune dichiarazioni avventate. Tuttavia, il punto è che tali dichiarazioni sono segni non casuali di un metodo che esime dalla necessità della precisione del dato storico e della sua verifica, ovvero ne postula l'inferiorità gerarchica rispetto a una speculazione teorica esigente solo nell'invitare a riflettere su se stessa, ben più che sull'oggetto volta per volta selezionato nell'analisi²⁶. Lo scontro tra storiografia, retorica e prova è una *vexata quaestio* che certo non è iniziata né finirà con la *queer theory*, ma in questo ambito risultano particolarmente appropriati richiami come quello di Carlo Ginzburg²⁷, affinché si oppongano storia e documenti alla tentazione di ridurre la ricerca a un esercizio retorico, o di Antoine Compagnon a cercare una mediazione di buon senso tra teoria e storia, affinché la prima non paralizzi la seconda invece di contribuirvi²⁸. E con Compagnon potremmo dire che i *queer studies* hanno soddisfatto lo scopo basilare di ogni teoria,

24 Miguel Andrés Malagrecia, *Queer Italy. Contexts, Antecedents and Representation*, Peter Lang, New York 2007, pp. 191-192.

25 Ivi, p. 192.

26 Si vedano ad esempio le pagine recentemente dedicate a Luchino Visconti da Hennessey (*Notes on a Queer Visconti: Auterism, Identity, and Ambiguity in The Damned (1969)*, in Silvia Antosa, a cura di, *Queer Crossings. Theories, Bodies, Texts*, Mimesis, Milano 2012, pp. 124 e 126-127), il quale ha come unica preoccupazione dimostrare che una prospettiva *queer* può farci capire meglio *La caduta degli dei* (1969), sicché tutto il resto può esser accumulato per mera congettura sillogistica. Sostiene così per esempio che «l'innegabile relazione omosessuale contribuì al rigetto ufficiale» di *Ossessione* (1943), e che «i giudici milanesi che censurarono il film [*Rocco e i suoi fratelli*] se la presero con una scena in cui Morini, l'allenatore di boxe, fa delle avance al boxeur Simone». Se i due film censurati trattano l'omosessualità e l'omosessualità all'epoca era censurata, i film non possono che essere stati censurati a causa dell'omosessualità (tanto più essendo questo un caso piuttosto comune ai tempi). Sillogismi e ricerca vanno però poco d'accordo: la seconda richiede documenti e verifiche, a fronte delle quali si registra in effetti che nel caso di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) è accaduto esattamente il contrario di quanto sostenuto da Hennessey, mentre in quello di *Ossessione* la congettura banalizza un caso infinitamente più complesso, su cui torneremo. È degno di nota che nessuna delle affermazioni sopra citate sia suffragata da fonti, mentre tutte le enunciazioni in linea con la *queer theory* sono doviziosamente accompagnate da riferimenti a testi più o meno autorevoli.

27 Cfr. Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000.

28 Cfr. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.

ovvero quello «di mettere sottosopra le idee acquisite, di scuotere la coscienza tranquilla o la malafede dell'interpretazione»²⁹, lasciando però sguarnita la ricerca, tanto più necessaria quando non si lavori sul contesto contemporaneo ma sulla ricostruzione del passato. Ricerca che necessita dunque di ripartire, e di ripartire pressoché da zero.

È altresì rilevante che tutti coloro i quali hanno lavorato su cinema e omosessualità in Europa, persino in merito al periodo contemporaneo, abbiano sentito il bisogno di prendere le distanze da tale teoria, limitandone l'influsso proprio allo scopo di evitare deformazioni delle rispettive specificità nazionali e accettandone al limite il termine ombrello per mera comodità di sintesi. Tali precauzioni sono ancora più necessarie quando si lavori sul passato all'interno di una cultura che ha concettualizzato l'omosessualità come un'identità separata, il cui statuto ideologico rimane a tal punto ambivalente da poter essere intesa al contempo come conservatrice e oppressiva e come progressista e resistente. Di conseguenza, come nota Farmer, «nella misura in cui l'essere gay rappresenta un luogo di strutturazione della soggettività nelle culture contemporanee europee e americana, tale da produrre soggettività, desideri, ruoli sociali e significati, inevitabilmente costituisce un'importante, benché variabile, determinante» che non può essere rimossa, e riconoscerlo non significa «essere indulgenti nei confronti delle formazioni dominanti dell'identità sessuale»³⁰ senza opporre resistenza.

Infine, una nota lessicale. Il termine *queer* è ormai ampiamente accettato per raccogliere con comoda sintesi tutte le identità non eterosessuali e in questo senso sarà utilizzato anche nel libro. Viceversa, il termine *gay*, benché risulti già importato a Roma negli anni Cinquanta³¹, nell'accezione corrente è inscindibile dal movimento di liberazione omosessuale degli anni Settanta e per questo motivo se ne farà un impiego misurato per indicare atteggiamenti o figure ad esso riconducibili, preservando negli altri casi l'ampio ventaglio gergale cui fanno ricorso le fonti citate.

29 Ivi, p. 282.

30 Brett Farmer, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*, Duke University Press, Durham/London 2000, pp. 39-40.

31 Cfr. s.n., *L'ambiguo Tevere*, «lo Specchio», 2 agosto 1959.