

CINERGIE

il cinema e le altre arti



INDICE

pag. 04 **Editoriale di Roy Menarini**

SPECIALE

a cura di Giovanna Maina e Federico Zecca

Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta

Forme, figure e temi

pag. 05 Giovanna Maina, Federico Zecca

Introduzione

pag. 11 Giacomo Manzoli

Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta

pag. 23 Lucia Cardone

Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta

pag. 34 Mauro Giori

“Ma oggi come te movi te piano per...”. L’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta

pag. 45 Danielle Hipkins

The Fantasy Harem: Prostitution and the Battle of the Sexes in Italian Film Comedy of the Early to Mid-1960s

pag. 58 Francesco Di Chiara, Paolo Noto

Il ragazzo di Mara. Dinamiche della mascolinità nel cinema resistenziale degli anni Sessanta

pag. 70 Claudio Bisoni

“Il problema più importante per noi è di avere una ragazza di sera”. Percorsi della sessualità e identità di gender nel cinema musicale italiano degli anni Sessanta

pag. 83 Marco Dalla Gassa

“Tutto il mondo è paese”. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere

pag. 96 Alberto Pezzotta

La commedia borghese della rivoluzione sessuale

pag. 108 Andrea Minuz, Silvia Vacirca

La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta

CAMERA STYLO

pag. 119 Mirko Lino

Medialandscapes. Scritture postmoderne e società mediali

INDICE

ART AND MEDIA FILES

- pag. 130 Elisa Mandelli
L'esposizione come "spazio aumentato": *Hans RichtAR* e *l'exhibition design* negli anni '20
- pag. 139 Nikki Usher
Spot.us: A Case-Study of A New Business Model for News and its Implications for Journalists
- pag. 146 Ludovica Fales
**Can revolution be crowd sourced?
Voicing discontent and building political participation through Indie Go Go campaigns**

ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 153 Marco Teti
Gli aspetti rituali della narrativa fantastica e fantascientifica giapponese a disegni animati nella riflessione critico-teorica occidentale
- pag. 162 Giacomo Calorio
Man/Ei-GA: intermedialità fumetto-cinema nel Giappone contemporaneo

SOTTO ANALISI

- pag. 176 Marta Boni
Mappare le reinvenzioni culturali intorno a "The Hunger Games"
- pag. 187 Elena Gipponi
Documenti spettacolari: le immagini a colori di *The Second World War in Colour*
- pag. 196 Massimiliano Coviello
L'universo concentrazionario della memoria in *Tutta la memoria del mondo* e *Anche le statue muoiono*

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

- pag. 207 Alberto Beltrame
***Positif* e il cinema italiano degli anni Cinquanta. Una politica contro gli (altri) autori**
- pag. 220 Giampiero Consoli
Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Terrence Malick

SPECIALE “Ma oggi come te movi te piano per...” L’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta

In Italia gli anni Sessanta, per quanto riguarda la sessualità, fanno da cerniera fra il decennio precedente, quando si erano già avviati i cambiamenti sociali più rilevanti¹, e quello successivo, quando di questi cambiamenti si inizieranno a vedere dei risultati concreti sul piano ideologico e legislativo, oltretutto culturale². Tra il 1960 e il 1969 si assiste quindi a un’accelerazione di rivolgimenti già in atto, dapprima a causa della dolce vita romana e del miracolo economico, quindi delle rivolte giovanili con annessa rivoluzione sessuale. Sul piano dei discorsi ufficiali e di potere, tuttavia, generalmente resiste un atteggiamento di rifiuto ansioso, soprattutto per quanto riguarda l’omosessualità³. Il cambiamento, legato a pratiche fattuali più libere e diversificate di quanto questi discorsi lascino trasparire⁴, scorre come un fiume carsico: di tanto in tanto gli effetti affiorano in superficie, dove però a dominare sono ancora censure e reazioni conservatrici di politica, stampa e magistratura. Il cinema italiano si barcamena fra questi due estremi, perlopiù assecondando i luoghi comuni della vulgata ma tentando anche nuove mediazioni.

Una mappatura esaustiva delle rappresentazioni dell’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta dovrebbe tenere conto di molti più aspetti, culturalmente rilevanti, di quanti ne possiamo prendere in considerazione qui: le negoziazioni con la censura, l’accoglienza della critica e il rapporto con le importazioni estere ne sono solo esempi. Dovendo procedere a un primo lavoro esplorativo, non possiamo che limitarci invece a un campionamento che metta a fuoco un aspetto preliminare, e cioè il modo in cui l’omosessualità nel cinema italiano si rapporta ai discorsi egemoni che la cultura le intesse intorno.

Cronaca, scandali, complotti

Lungo tutti gli anni Sessanta, il volume maggiore di discorsi sull’omosessualità è generato dalla cronaca nera. Il decennio si apre sullo scandalo dei cosiddetti “balletti verdi” di Brescia e si chiude con un altro caso che scuote l’opinione pubblica: il rapimento e la morte del piccolo Ermanno Lavorini⁵. L’atteggiamento della politica e della stampa è il medesimo in entrambi i casi, segno che sul piano formale nulla sembra essere cambiato: i giornali di sinistra, in particolare, nel 1960 cercano di demonizzare le feste bresciane in termini di corruzione di minori e pornografia, mentre nel 1969 si mostrano ancora convergenti con quelli conservatori al punto da favorire il depistaggio degli autori dell’omicidio, alcuni estremisti di destra cui risulta facile deviare i sospetti sulla comunità omosessuale di Viareggio⁶. In mezzo ai due scandali vi sono infiniti altri casi di cronaca che (insieme all’uscita di libri e film) sono pressoché gli unici pretesti per giustificare sulla stampa quotidiana incursioni nell’argomento, di norma con il supporto di un lessico ingiurioso. Un modo per far rientrare nel novero dell’illegalità ciò che in Italia illegale non è mai stato: al confino d’epoca fascista si sostituisce l’ansioso allarmismo (politicamente trasversale) del dopoguerra. Inevitabilmente, una simile visione si riflette anche nel cinema, al punto che è sufficiente collimare con essa per evitare qualsiasi noia con la censura democristiana – che pure all’inizio degli anni Sessanta si mostra particolarmente attiva e inventiva – e persino con la magistratura. Non si spiega altrimenti la sostanziale mancanza di scandalo rispetto alla seduzione di Simone da parte del manager Morini in *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). Se si considera la persecuzione del film messa in atto dal magistrato Carmelo Spagnuolo – infastidito persino dalla sequenza di affettività più solare mai realizzata da Visconti (il risveglio di Simone a casa di Nadia), per tacere di come avrebbe presto sfigurato *L’Ariada* di Giovanni Testori proprio a causa del protagonista omosessuale – l’indifferenza verso la scena in questione non può che leggersi come dimostrazione del fatto che le fosche connotazioni che vi applica il regista (mediante una fotografia contrastata, deformanti piani ravvicinati e una musica pseudoelettronica

SPECIALE che non ha altri riscontri nel film) ne fanno percepire come moralmente squalificato il contenuto⁷.

Diverso sarebbe stato probabilmente il caso se Visconti avesse tenuto fede al progetto iniziale di far culminare la decadenza di Simone proprio in una scena da “balletti verdi” (un’orgia finalizzata alla produzione di immagini pornografiche), così come era stata immaginata da Testori⁸. Lo scandalo vero e proprio viene in compenso citato in un altro film avverso all’illusione del boom, *La cuccagna* (Luciano Salce, 1962), evocato in *Anima nera* (Roberto Rossellini, 1962) e infine ricostruito ne “Il complesso della schiava nubiana”, episodio de *I complessi* (AA.VV., 1965). Ugo Tognazzi vi interpreta un burocrate democristiano, Gildo Beozzi, moralmente ineccepibile sino al punto da sacrificare la moglie a una non richiesta austerità. Quando però viene distribuito un film in cui la donna, prima del matrimonio, aveva interpretato una schiava in déshabillé, Gildo se ne fa ossessionare esponendosi sempre di più nel timore che qualcuno possa montare uno scandalo. Finisce così col cascare da una padella immaginaria in una brace reale quando, inseguendo persino il fotografo di scena per recuperare i negativi, si ritrova nel mezzo di una festa per omosessuali in una villa fuori Piacenza. L’arrivo della polizia risparmia i dettagli ma allo stesso tempo riporta l’innocuo ritrovamento nel novero della criminalità, fornendo anche il pretesto per un’illuminazione oltremodo connotativa (solo i fari dei poliziotti lasciano infatti intravedere il panico, tramite forti contrasti e violenti controluce). Gildo finisce così su tutti i giornali e per un politico (soprattutto conservatore) non si poteva immaginare sorte peggiore⁹.

Oltreché in “corolle” e “pistilli”, i partecipanti alla festa si dividono tra altoborghesi in abito elegante e giovani compiacenti in costume. Il rapporto tra l’adulto benestante e ragazzi disposti a tutto per racimolare qualche soldo, implicante quindi una netta distanza di classe oltreché generazionale, è un binomio presto familiare per il pubblico italiano. La si potrebbe anzi vedere come la formula più comune con cui si aggiorna ai tempi del miracolo il modello ancora predominante della pederastia greca¹⁰, riportandolo sotto l’egida della corruzione e quindi della cronaca nera. Può assumere la forma della prostituzione vera e propria, come nel caso dei “ragazzi di vita” pasoliniani, che si possono mostrare solo con accorte discrezioni: scompaiono da *Una vita violenta* (Brunello Rondi e Paolo Heusch, 1962) ma sono presenti sia in *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) sia ne *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962), anche se nel primo caso si limitano a conversare con la protagonista e nel secondo fingono solo di assecondare un uomo elegante (che si aggira di notte nei parchi a caccia di ragazzi) per derubarlo¹¹. In alternativa si può dare il caso di una “protezione” economico-professionale, come accade con il ricco antiquario di *Via Margutta* (Mario Camerini, 1960), il quale passa le sere “a caccia di fiammiferi” e, pur essendo molto discreto, causa involontariamente la morte del suo protetto, un pittore senza talento che gli rinfaccia pubblicamente la natura del suo interesse per lui. Su questa strada si giunge facilmente all’abuso della propria posizione per circonvenire gli ingenui, come già nel caso del celebre regista di *Costa azzurra* (Vittorio Sala, 1959) o, ancora dieci anni dopo, del medico di chiara fama ne *Il commissario Pepe* (Ettore Scola, 1969).

L’associazione di omosessualità e criminalità è talmente risaputa da poter essere condotta con mano pesante anche nella commedia, pur senza darne l’impressione. Nell’episodio “L’uomo in bleu” de *I 4 tassisti* (Giorgio Bianchi, 1963), Aldo Fabrizi viene rapito da un uxoricida psicotico che per un momento lo crede sua moglie (Fig. 1).

Il “tassinario” si presta al gioco indulgendo in moine leziose, fino al punto da mimare un bacio. Proprio in quel momento sopraggiunge la polizia: il killer viene arrestato ma l’attenzione della legge è in realtà tutta per il tassista, dato che viene preso per un prostituto e la situazione è scambiata per un “dramma de omini” (definizione emblematica dell’omosessualità secondo le cronache del tempo). Quando l’uomo si compiace di aver scampato il colpo di pistola esploso dal killer, il poliziotto replica: “Te lo saresti meritato” e lo vuole arrestare. “Meglio una checca viva che un tassinaro morto”, si consola l’uomo.

L’ossessiva sistematicità con cui l’omosessualità viene legata a scandali e cronache delittuose rappresenta un riflesso eloquente di un’ansia sociale dai risvolti paranoici che conosce però declinazioni anche più serie¹². Se ne ha un chiaro esempio ne *Le signore* (Turi Vasile, 1960). Satira intermittente

SPECIALE dell'alta borghesia romana, come da titolo la commedia ruota intorno ad alcune facoltose fedifraghe che si ritrovano dal parrucchiere Renato, in arte René.



Fig. 1

Lezioso e acidulo come da luoghi comuni, al ritorno a casa lo scopriamo in realtà marito sobrio e padre di quattro figli. Quando la moglie viene a sapere della sua doppiezza, lo affronta: “Renato, ho paura...”. È l'unico momento dalle tonalità drammatiche dell'intero film. “Eh, Ninetta mia”, si giustifica l'uomo mentre una malinconica musica extradiegetica enfatizza ulteriormente la mestizia della scena, “c'è tanto carnevale fuori, dappertutto, se tu sapessi... Tanta dolce e grande confusione... I mariti, se io non facessi quello che proprio non mi va di fare, non mi manderebbero le loro mogli così a occhi chiusi, lo capisci? E poi, c'è la grande alleanza! Si proteggono fra di loro sai? Sono tanti, forti, quasi avessero il potere ufficiale”. “E tu?”, chiede la moglie. “Ma io fingo, io soffro, ma io ho famiglia, figli, moglie...”. Renato si rivelerà poi un donnaiolo e come tale sarà svergognato, ma solo per ritrovarsi promosso a parrucchiere-gigolò che visita privatamente, senza sconfessare il segno drammatico lasciato dal monologo relativo alla “grande alleanza”, sulla quale Renato torna a più riprese lungo tutto il film, definendo l'omosessualità “uno schifo di moda”. E se quando il film arriva in sala *l'Unità* lo bacchetta come l'opera di uno “spirito parrocchiale” tacciato di volgarità, è solo perché Turi Vasile non sa far di meglio che “rimestare nella brodaglia della pornografia più sfacciata e dell'omosessualità”, dove le due cose si equivalgono per il recensore ligio alle direttive del Pci¹³.

Se persino un'aurorale e ancora sotterranea comunità omosessuale viene guardata con sospetto in quanto terreno di coltura di interessi particolaristici contrari al bene comune (come questa massoneria di professionisti del capello vorrebbe dimostrare), è facile comprendere come in epoca di guerra fredda si arrivi ad esasperare questa cultura del sospetto gettando ulteriore discredito sugli omosessuali in quanto anelli deboli e facilmente corruttibili di complesse catene spionistiche. Anche senza una caccia alle streghe paragonabile a quella messa in opera dal maccartismo¹⁴, è quanto insinuano i commenti a numerosi casi di cronaca nell'arco del decennio¹⁵ nonché, ad esempio, una vicenda come quella raccontata da Lattuada in *Fraulein Doktor* (1969).

Non è che una delle vie mediante le quali dalla criminalità ordinaria si giunge a questioni di sicurezza

SPECIALE nazionale. Negli stessi anni viene ripresa anche l'associazione di omosessualità e totalitarismo, già sostenuta da un'ampia saggistica di matrice psicoanalitica¹⁶. È quanto fa ancora Visconti ne *La caduta degli dei* (1969), un film in cui esigenze morali e ricorso alla sessualità in chiave trasgressiva associata al nazismo finiscono col provocare un cortocircuito ideologico tale da riscuotere l'approvazione tanto della sinistra quanto della destra¹⁷. Ma vi era già passato, sia pure in forme più intuitive, Giulio Questi con *Se sei vivo spara* (1967), uno spaghetti-western che ricama sul confine tra omosocialità e omosessualità nell'illustrare l'organizzazione del consueto esercito privato al soldo di un possidente privo di scrupoli. "Mangiare, bere, contemplare la propria vittima: non c'è nulla di più sensuale", teorizza l'interessato mentre i suoi accoliti ronzano intorno al giovane figlio del barista del paese che hanno rapito. "Li ho educati da maestro! Guarda con che appetito mangiano, con che golosità bevono, e soprattutto... come guardano il muchacho...", continua. La mattina seguente, la macchina da presa indugia sui corpi seminudi dei banditi sparsi dopo l'orgia (data ovviamente per sottintesa, ma raramente il cinema si era avventurato in una così esplicita visualizzazione dell'eroticismo omosessuale), mentre il ragazzo al suo risveglio si suicida. La divisa nera dei banditi è pensata da Questi per richiamare il fascismo, senza (a suo dire) eccessiva consapevolezza delle implicazioni che un simile collegamento poteva comportare¹⁸, sebbene la metafora sia talmente labile che a risultare in evidenza è piuttosto l'effetto erosivo che l'inserimento dell'omosessualità viene ad avere all'interno di un genere machista per eccellenza, facilitato dal fondo ironico tipico della sua variante italiana¹⁹.

Di un certo malessere

Non sorprenderà dunque che quest'amore tanto marginale rispetto al consorzio sociale, e spesso percepito come una minaccia, non osi ancora dire il suo nome. Non che ve ne sia un gran bisogno: l'alto tasso stereotipico di molti personaggi è sufficiente a rendere inutile ogni esplicitazione verbale, e si può eventualmente fare uso di termini dialettali (come nel caso della "mentina" di *Agostino*, Mauro Bolognini, 1962) o volgari (nel finale de *I 4 tassisti*, Fabrizi viene definito "checca" e il film si chiude su una battuta troncata ad arte: "Ma oggi come te movi te piano per..."). Nei contesti più drammatici il ricorso ad allusioni eufemistiche contribuisce però a incupire ulteriormente la rappresentazione di un'omosessualità cui ancora si nega facoltà di replica. Il giovane seviziato dai teddy boys in *Milano nera* (Gian Rocco e Pino Serpi, 1962) psicoanalizza aggressivamente i suoi aguzzini ma, quando si tratta di sé, sa dire solo: "Sono anch'io un infelice come voi altri, che però almeno lo ammette senza vantarsene". Analogamente, già in *Rocco e i suoi fratelli* Morini diceva e taceva allo stesso tempo, rivolto a Simone: "Come uomo... solo uno come me può ancora provare un certo interesse per quel rottame che sei diventato". Anche in questo genere di afasia circola spesso l'idea di una consunzione emotiva dai risvolti clinici. "Ho creduto di poter cambiare", afferma invece di sé il protagonista di *Copacabana Palace* (Steno, 1962), "sono cose che succedono nella vita". La chiusura è questa volta leggera, ma è un'eccezione consentita dalla commedia che serve solo a confermare la regola generale.

La tentazione di trasformare in una caratteristica intrinseca un malessere derivante in realtà dalle pressioni di una società ostile percorre in modi spesso subdoli molto cinema italiano di questi anni. Contro gli attacchi del padre e del cognato, l'adolescente de *La cuccagna* può solo sperare nella difesa della madre, la quale però al massimo sa dire: "Non è effeminato, è sensibile, è malato!". Due anni dopo, il rampollo de *Il disco volante* (Tinto Brass, 1964), già fatto interdire dalla madre, finisce rinchiuso in una clinica psichiatrica. Si procede di questo passo sino al cameriere de *La bambolona* (Franco Giraldi, 1968), il quale si lamenta dei ragazzi che "approfittano del nostro stato, della nostra solitudine", o al giovane malinconico de *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968) che tenta il suicidio per amore. Passare dal binomio omosessualità/malattia all'ulteriore fobia del contagio è questione di poco sforzo e si arriva così a quel crocevia tra repressione politico-giuridica e medicalizzazione che ha segnato una parte consistente della storia moderna dell'omosessualità²⁰. Il culmine nostrano è rappresentato – tra

SPECIALE il 1964 e il 1968 – dal processo per plagio celebrato ai danni di Aldo Braibanti, in difesa del quale si muovono molti esponenti illustri della cultura di sinistra, e il sostegno non è solo dettato da simpatie ideologiche: in uno scritto denso e polemico, Umberto Eco non ha remore a sostenere che se Braibanti fosse stato eterosessuale di plagio non si sarebbe mai parlato²¹. Il cinema che scaturisce dal '68 rischia spesso di replicare questa visione plagiaria dell'omosessualità, poiché si fonda sul desiderio di sfruttare nuove trasgressioni accompagnandole da verbosi sproloqui politici. *Le salamandre* (Alberto Cavallone, 1969) ne offre un esempio paradigmatico: curata da uno psichiatra che sa correggerne le tendenze semplicemente per mezzo di una notte d'amore, una delle due lesbiche protagoniste viene sventrata dall'altra, una modella nera convintasi che la sua relazione fosse appunto basata sulla sopraffazione e sull'annullamento della propria personalità, con aggravanti razziste.

Esotismi

In questo quadro sospeso tra patologia e minaccia dell'ordine rientra anche l'idea che gli omosessuali appartenessero a un "terzo sesso", ovvero che fossero qualcosa di intermedio tra maschile e femminile. Una teoria risalente esattamente a un secolo prima e già screditata nel mondo scientifico²², ma ancora diffusa al livello della cultura popolare. Il nesso risulta particolarmente evidente quando si insinua un'invertibile instabilità delle polarità estreme da cui non può andare immune nemmeno il tradizionale dongiovanni italico, indipendentemente dal fatto che le cause siano fisiologiche, come nel caso della castrazione ne *Le voci bianche* (Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa, 1964), o psicologico-sentimentali come in *Frenesia dell'estate* (Luigi Zampa, 1964). In quest'ultimo caso le conseguenze sono più subdole e di conseguenza inquietanti, benché a tormentare nientemeno che un capitano d'esercito (interpretato da Vittorio Gassman) (Fig. 2) sia solo un equivoco: l'uomo si è infatti invaghito di una donna che crede essere un transessuale perché l'ha vista prendere parte a uno spettacolo di travestiti.



Fig. 2

Questi ultimi sono offerti alla contemplazione dello spettatore in una lunga sequenza che indugia sulla loro esibizione, sospendendo nella sostanza l'azione per dare luogo a un numero attrazionale non diversamente da quanto fa, lungo tutto il decennio, una teoria ininterrotta di documentari scaturiti da

SPECIALE *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959): dalla Coccinelle (Fig. 3) del prototipo sino ai travestiti di *Inghilterra nuda* (Vittorio De Sisti, 1969), non si registrano soluzioni di continuità nella riproposizione di “documenti” che tutto sono tranne che realistici e neutrali, contribuendo al contrario a un solido rafforzamento dei luoghi comuni proprio in virtù di una presunta ma assai traballante oggettività. Il rappresentate del “terzo sesso” viene così spesso trasformato in qualcosa di esotico, secondo uno dei processi ansiolitici propri della mitologia di destra, mediante il quale l’“Altro diviene puro oggetto, spettacolo, marionetta”²³.



Fig. 3

Benché proprio in apertura di decennio *Psycho* (*Psyco*, Alfred Hitchcock, 1960) avesse istruito tutti sul fatto che travestitismo e omosessualità non fossero da confondere, la loro associazione (con il suo portato connotativo di deviazione e abdicazione alla maschilità) era troppo radicata e comoda perché potesse essere abbandonata di punto in bianco, tanto da essere ribadita dalla critica ancora di fronte al Martin nei panni di Marlene ne *La caduta degli dei*: tanto basta per farne l’emblema della degenerazione. Anche in questo caso gli esempi, spesso ridotti a brevi cenni, si possono moltiplicare: ne *Il complesso della schiava nubiana* l’antiquario diffida di Gildo quando gli chiede informazioni su dove trovare il fotografo, ma cambia atteggiamento dopo che lo vede da lontano passarsi il burro di cacao sulle labbra, convinto evidentemente che si tratti di rossetto. Analogamente, allo psicoanalista di *Casanova 70* (Mario Monicelli, 1965) basta confessare che ha il vizio di vestire calze a rete perché tutto si renda chiaro. Nelle commedie simili sovrapposizioni fra omosessualità, travestitismo e femminilità offrono anche il

SPECIALE pretesto per numeri sexy (come accadeva già nell'esibizione di Bambi in *Costa azzurra*) con l'aggiunta eventuale di gag a equivoco, ad esempio quando Totò e Macario sono sconvolti dalla scoperta che le due spogliarelliste con cui si intrattengono in *Totò di notte n. 1* (Mario Amendola, 1962) sono reduci dalla leva.

È infine ancora sulla sorpresa della doppia vita di un morigerato impiegato delle poste che Dino Risi gioca nell'episodio Ornella di *Vedo nudo* (Dino Risi, 1969). Ercole (Nino Manfredi) a casa vive travestito e coltiva un amore epistolare con un uomo che lo crede davvero una donna. Solo facendosi passare per il fratello dell'eroina eponima Ercole potrà vivere una giornata con il suo amato (Fig. 4), ma le tonalità comiche sono spesso sopraffatte da quelle patetiche, giacché non solo la vita dell'uomo è dominata dal grigiore, dalla solitudine e dalla menzogna, ma la giornata è anche avvelenata dall'inganno e dal timore costante di essere smascherato. Questo timore ovviamente fa da premessa agli equivoci e alle gag, ma tende anche l'arco del racconto sul filo di una malinconia senza fondo. Inoltre, i due uomini disquisiscono sulla sintonia platonica stabilitasi per lettera, ma Ercole non sembra escludere dal suo orizzonte la dimensione fisica ed è ovvio che per lui si tratta di un sogno destinato a non realizzarsi: il massimo appagamento lo raggiunge quando, alla fine, l'uomo mezzo addormentato lo chiama Ornella.



Fig. 4

Intorno al '68

Proprio a fine decennio si diffonde intanto un diverso tipo di esotismo che, in parallelo alla rivoluzione sessuale e alla ribellione giovanile del '68, ha il vantaggio di consentire di parlare della realtà anche nostrana additandone però gli estremi come caratteristici di un altrove spesso fantasioso. Non che mancassero esempi precedenti, come nel caso del locale gay di Amsterdam in cui Emmer ambienta una scena de *La ragazza in vetrina* (1961) – che oltraggia i censori al punto da essere eliminata, nonostante il suo afflato comico – e del barzellettistico harem omosessuale di *Oggi, domani e dopodomani* (Edoardo De Filippo, Marco Ferreri e Luciano Salce, 1965). Ma dopo il '68 le occorrenze di questo tipo di esotismo si moltiplicano anche al di fuori dei documentari “notturni”, soprattutto in vicende dai risvolti violenti e criminosi, le quali ci riportano a fine decennio ai luoghi comuni che lo avevano aperto, soprattutto all'interno del giallo nella sua ancora aurorale variante nostrana. Vi emerge infatti un singolare intreccio

SPECIALE tra rivoluzione sessuale, droga, criminalità, omosessualità e amoralità alto-borghese (ambientazione quasi obbligata del giallo all'italiana), destinato a lunga fortuna e che sovente sfrutta donne lesbiche immancabilmente algide, spesso manesche, dunque sempre sospettabili di essere le assassine di turno²⁴. Il tutto viene veicolato attraverso un erotismo più o meno patinato, nello stile di quella pornografia che vuole le effusioni tra donne afrodisiache per il maschio eterosessuale.

Ne *Il sesso degli angeli* (Ugo Liberatore, 1968), ad esempio, tre ragazze facoltose e annoiate se ne vanno in Jugoslavia su uno yacht per sperimentare l'Lsd, facendosi accompagnare da un piacente giovanotto che il mattino dopo troverà due di loro a letto insieme e, rimasto ferito durante il party, verrà poi lasciato morire senza compassione. Altrettanta disinvoltura mostrano il trio di *Orgasmo* (Umberto Lenzi, 1969), dove a suon di disinibizioni si complotta ai danni di una ricca ereditiera, e la coppia di *A doppia faccia* (Riccardo Freda, 1969), ambientato tra le festiciole a base di droga, musica rock e pornografia in quella swinging London dove il nostro cinema raccontava ci fossero comuni orgiastiche ad ogni angolo. Quando poi le si imita da noi, le sperimentazioni sono sempre impacciate, coinvolgono di solito giovani disinvolti e adulti più titubanti, sono incrostate da un'ideologia verbosa e senza sostanza, e finiscono male: *Brucia ragazzo brucia* (Fernando di Leo, 1969) è un esempio fra i tanti.

Non diversamente, in uno degli ultimi esemplari del gotico italiano, *Contronatura* (1969), Antonio Margheriti ricorre al lesbismo con mano più decisa (tanto da farne il pruriginoso oggetto del titolo, sebbene si tratti di un elemento del tutto irrilevante nell'intreccio) di quanto non avesse fatto l'anno prima in *Nude... si muore*, giallo ambientato in un collegio francese diretto da una donna coinvolta in un ménage con la sua segretaria.

Conclusioni

Sulla base di questa prima mappatura, necessariamente antologica, di concezioni e rappresentazioni dell'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta, si possono tirare alcune conclusioni provvisorie.

Anzitutto relativamente al dato più semplice, quello meramente quantitativo: le pressioni socio-culturali da cui abbiamo preso le mosse producono un aumento considerevole delle occorrenze di personaggi omosessuali, sia pure relegati quasi sempre in ruoli marginali offerti al pubblico ludibrio delle sale (il caso del maggiordomo Occhio Fino ne *Il sorpasso* del 1962 non è che un esempio tra i tanti, ancorché emblematico). L'omosessualità rientra dunque pienamente nel novero di quella cartografia dell'eros che, spesso millantando intenti di documentazione sociale, il cinema va tracciando in questi anni registrando i mutamenti del costume in corso, sia pure perlopiù limitandosi a offrire conferme dei luoghi comuni che informano i discorsi egemoni e che ci si aspetta compongano l'enciclopedia culturale dello spettatore medio. Nondimeno, il cinema contribuisce anche a ingenerare una crescente familiarità del pubblico nei confronti dell'omosessualità, offrendo al contempo occasioni di rispecchiamento a spettatori che avevano sempre dovuto accontentarsi di metafore, di traslazioni e spostamenti, di riletture a posteriori in chiave d'eccesso²⁵.

Tutto questo, nell'Italia post-centrista ancora segnata dalla dominante democristiana e da forti resistenze istituzionali (tanto di centro-destra quanto di sinistra) nei confronti dei mutamenti in materia di sesso e di etica familiare, è possibile solo osservando una doppia morale. È infatti presto per offrire rappresentazioni prive di ombre, le quali vengono allungate mediante le vicende narrate, singole battute di sceneggiatura, connotazioni emotive della rappresentazione o anche la voce over nel caso dei commenti di molti documentari. Sono tuttavia poche anche le rappresentazioni incondizionatamente negative.

A questa doppia morale si possono dunque attribuire intenti e valori oscillanti: sarebbe infatti ingenuo leggerla solo come un tentativo di elaborare ansie sociali nei confronti del sesso trascurando, sul piano più elementare, le semplici opportunità di mercato e, su un piano più sofisticato, strategie negoziali

SPECIALE intese a fare concessioni alla retorica corrente, al fine di azzardare in parallelo rappresentazioni inedite, magari scabrose (come nel caso di *Rocco*) o trasgressive rispetto agli stereotipi di gender più diffusi. Registrando così aspetti di quella realtà sotterranea che i discorsi ufficiali preferiscono ignorare, si giunge talora sino ad attribuire ai personaggi omosessuali superiori valori morali. Se ad esempio il ragazzo de *La cuccagna* è definito malato finanche dalla madre che lo difende, come si è visto, insieme alla sorella è pur sempre l'unico personaggio valorizzato nel film, poiché sa sottrarsi alle false lusinghe del boom, della televisione e della retorica di centro-destra, rimanendo alla periferia di una società costruita sul neofascismo e sulla speculazione. Analogamente, il rampollo de *Il disco volante* si ammanta tutto sommato di un risvolto positivo nel mondo piccolo in cui sua madre contrasta inutilmente i tempi buttando nel pozzo tutto ciò che minaccia la sua sicurezza economica, si tratti di partigiani, di alieni o di possibili partiti maschili del figlio. Di conseguenza, persino il segno patetico che connota sovente questi personaggi non riflette solo un convenzionale marchio patologico, ma serve al contempo da leva per instillare comprensione, sia pure nella sua forma più rudimentale, quella della compassione.

Nemmeno la commedia può sottrarsi del tutto a queste imposizioni retoriche, salvo esporsi ai rigori della censura. Ne "Il bastardo della regina", episodio de *Le belle famiglie* (1964) di Ugo Gregoretti, lo sguardo sufficientemente neutro da poter sembrare voluttuoso di Nanni Loy sullo statuario cameriere, spogliato e costretto a una "punizione internazionale" che è solo una variazione sul binomio del ricco borghese che si può permettere di pagare giovani compiacenti, chiude l'episodio su una svolta narrativa inattesa, giacché il protagonista si era mostrato geloso della moglie sino alla sequenza precedente: mancando il tempo di elaborare o di connotare l'improvvisa rivelazione in cauda, la censura la elimina totalmente.

A dispetto della continua replicazione dei luoghi comuni, si rileva di conseguenza una lenta erosione degli interdetti e dei tabù in favore di una graduale liberazione del rappresentabile, ad un tempo in termini di centimetri di corpo esponibili e di comportamenti e atteggiamenti narrabili, eventualmente al costo (talora elevato) di impolverarli di una patina morale.

Si registra al contempo un sottile cambiamento lungo il decennio, nel segno di una progressiva distensione. In parallelo con la rivoluzione sessuale, l'ansia nei confronti dell'omosessualità maschile va diminuendo e l'attenzione scivola progressivamente sul lesbismo, approvato dall'erotismo eterosessuale. Ma siamo qui solo all'inizio di una svolta nella rappresentazione che trova il suo esito nello sfruttamento intensivo che ne farà il cinema di genere nel decennio successivo.

Fuori dalle maglie piuttosto vincolanti di questa rete di condizionamenti si collocano solo poche eccezioni segnate da prospettive autoriali forti, del soggetto se non della regia. È il caso del Bolognini che traspone il Moravia di *Agostino*²⁶ o il Gautier di *Madamigella di Maupin* (1966), del Damiani che lavora sull'*Isola di Arturo* (1962) di Elsa Morante, di certi lavori di Patroni Griffi (*Il mare*, 1962; *Metti una sera a cena*, 1969) o di Brusati (*Il disordine*, 1962), senza dimenticare il Fellini non solo di *Fellini - Satyricon* (1969) ma anche di *Block-notes di un regista* (1969), o ancora il Pasolini di *Teorema* (1968) così come quello di *Comizi d'amore* (1965)²⁷. Ma in questa mappa preliminare possiamo solo appuntare l'esistenza di queste terre di confine, che necessitano di ben altro approfondimento.

Mauro Giori

Note

1. Cfr. Marzio Barbagli, Gianpiero dalla Zuanna, Franco Garelli, *La sessualità degli italiani*, Bologna, Il Mulino 2010.
2. Pensiamo in particolare alla legge sul divorzio e alla nascita del movimento femminista italiano nel 1970; alla fondazione del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano nel 1971; alla riforma del diritto della famiglia del 1975; alla legge sull'aborto del 1978.

- SPECIALE** 3. Anche a sinistra occorre attendere il decennio successivo per registrare modifiche di sostanza. Cfr. Fabio Giovannini, *Comunisti e diversi. Il Pci e la questione omosessuale*, Dedalo, Bari 1980.
4. Se ne veda ad esempio una descrizione a inizio decennio in Marialivia Serini, Livio Zanetti, "Il peccato maschile", in *L'Espresso*, 2 aprile 1961. Cfr. anche le testimonianze raccolte in Andrea Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano 2011.
5. Si vedano rispettivamente Stefano Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, libere edizioni, Brescia 2000, e Roberto Bernabò, Corrado Benzio, *L'infanzia delle stragi. Il caso Lavorini*, Reverdito, Trento 1989.
6. In merito, particolarmente significativo è l'intervento di Pier Paolo Pasolini "Mostri e mostriciattoli", in *Tempo*, 10 maggio 1969, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, dove è pubblicato anche il Diario del "caso Lavorini", a suo tempo rimasto inedito. Cfr. anche Salvo Ponz de Leon, "La stampa e il 'caso Lavorini'", in *Nord e Sud*, nn. 177-178 (agosto-settembre 1969), pp. 100-112.
7. Cfr. Mauro Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Libraccio, Milano 2011, pp. 189 sgg.
8. Le diverse redazioni della scena, ispirate a *Il ponte della Ghisolfa* (1958) e a *La Gilda del Mac Mahon* (1959), si possono leggere *ivi*, pp. 291-306.
9. Si veda anche come ne *La cuccagna* il giovane lezioso suscita lo spregio del cognato tambroniano, mentre il monarchico Totò ne *Gli onorevoli* (1963), quando il cameriere (pur senza secondi fini) gli si infila nel letto, esclama: "Questi sono gli effetti del centrosinistra!".
10. Si veda, quale testimonianza rappresentativa, la strenua difesa che ne fa Pasolini contro le posizioni sostenute da Marc Daniel e André Baudry ne *Les homosexuels*, Casterman, Tournai 1973 (Pier Paolo Pasolini, "Discorso attorno ai tabù che bisogna a tutti i costi sbloccare", in *Tempo*, a. XXXVI, n. 17, 26 aprile 1974, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 490-494).
11. Il fatto poi che l'uomo assista a un omicidio stringe ancor più il legame con la criminalità, sia pure in forma indiretta, senza contare che nel soggetto di Pasolini era proprio lui la vittima di "uno di quei delitti che avvengono negli "ambienti equivoci"" (Pier Paolo Pasolini, *La commare secca*, in *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, p. 2619).
12. Sui caratteri paranoici dell'omofobia si sarebbe soffermato pochi anni dopo Guy Hocquenghem, *Le desir homosexuel*, Editions universitaires, Paris 1972 (trad. it., *L'idea omosessuale*, Tattilo, Roma 1973).
13. Vice, "Le signore", in *l'Unità*, 4 maggio 1960.
14. Su cui cfr. John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
15. Si vedano ad esempio i casi della fuga a Mosca di William H. Martin e Bernon F. Mitchell nel 1960 e dell'arresto di William John Vassall nel 1962, oltre alla ripresa, l'anno successivo, del caso dei "cinque di Cambridge" in occasione della morte di Guy Burgess (scappato in URSS già nel 1951).
16. Su cui si veda Andrew Hewitt, *Political Inversions. Homosexuality, Fascism and the Modernist Imaginary*, Stanford University Press, Stanford 1996.
17. Cfr. Mauro Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp. 123-202.
18. Cfr. l'intervista rilasciata dal regista nel DVD del film distribuito da Cecchi Gori nel 2011.
19. E quello di Questi non è infatti un caso isolato: tra gli altri si vedano il Damiano Damiani di *Quien sabe?* (1967) e l'Edoardo Mulargia de *La taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io* (1969).
20. Cfr. Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2000.
21. Cfr. Umberto Eco, "Sotto il nome di plagio", in Umberto Eco, Alberto Moravia, Adolfo Gatti, Mario Gozzano, Cesare Musatti, Ginevra Bompiani, *Sotto il nome di plagio. Studi e interventi sul caso Braibanti*, Milano, Bompiani, 1969, poi in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 1973.

- SPECIALE** 22. Cfr. Hubert C. Kennedy, "The 'Third Sex' Theory of Karl Heinrich Ulrichs", in *Journal of Homosexuality*, vol. 6, nn. 1-2 (1981).
23. Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957 (trad. it., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 232).
24. Se ne può seguire l'evoluzione nel proliferare del giallo all'italiana degli anni Settanta, in particolare in *5 bambole per la luna d'agosto* (Mario Bava, 1970), *La bestia uccide a sangue freddo* (Fernando di Leo, 1971), *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971), *7 scialli di seta gialla* (Sergio Pastore, 1972), *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Sergio Martino, 1972), *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972), *Passi di danza su una lama di rasoio* (Maurizio Pradeaux, 1973), *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973), *Una lucertola con la pelle di donna* (Lucio Fulci, 1974), *L'assassino ha riservato nove poltrone* (Giuseppe Bennati, 1974), *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Umberto Lenzi, 1975), *Nude per l'assassino* (Andrea Bianchi, 1975), *La sorella di Ursula* (Enzo Milioni, 1978) e *Suor omicidi* (Giulio Berruti, 1979).
25. Sulle diverse forme di interazione tra pubblico omosessuale e film cfr. Brett Farmer, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham-London 2000.
26. Quando però sceneggia un suo racconto per *Una ragazza piuttosto complicata* (1969), Moravia offre solo una vicenda nella media postsessantottina.
27. Che si distacca completamente dall'esperienza dei documentari "notturni" nel suo carattere di inchiesta, pur trattandosi di un testo vistosamente manipolato dal suo autore per dimostrare una tesi ben precisa, e cioè l'arretratezza culturale dell'Italia in materia di eros. Cfr. Mauro Giori, "Parlavo vivo a un popolo di morti". *Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi*, in *Studi pasoliniani*, n. 6, 2012, pp. 99-112.