

# Cinema e omosessualità in Italia tra la seconda guerra mondiale e la nascita del FUORI. Appunti per una storia da (ri)scrivere

Mauro Giori

Comprendete, allora, quale fascino possa  
avere, per molti, un cinema e come poteva  
apparire a Francesco?  
Piero Santi, *Ombre rosse*

Nell'anticipare in questa sede alcuni appunti di una ricerca in corso, che mira a ricostruire il quadro delle relazioni istituite tra omosessualità e cinema in Italia nel periodo che va dalla seconda guerra mondiale alla fine degli anni Settanta, è opportuno affrontare anzitutto alcune questioni di metodo a partire dalla registrazione oggettiva di due problemi.

Il primo riguarda lo stato dell'arte, sostanzialmente arretrato rispetto a quanto prodotto in merito ad altre cinematografie. L'influenza dei *gender studies*, e dei *cultural studies* più in generale, sull'accademia italiana ha cominciato a farsi sentire tardi negli studi di cinema<sup>1</sup>. Fuori da tale ambito, il rapporto tra cinema e omosessualità è stato oggetto solamente di sommarie incursioni critiche che all'Italia hanno dedicato ben poco spazio, a cominciare dalla compilazione a suo modo pionieristica di Lancini e Sangalli, oggi al più una mera curiosità storica<sup>2</sup>. La pronta

<sup>1</sup> Per uno sguardo d'insieme si rimanda a V. Pravadelli, *Cultural Studies. Testo filmico, contesto della ricezione e spettatore*, in «Bianco & Nero», LXI, 4, luglio-agosto 2000 e a Id., *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma/Bari 2006.

<sup>2</sup> Cfr. F. Lancini-P. Sangalli, *La gaia musa*, Gammalibri, Milano 1981; R. Schinardi,

traduzione del coevo *Lo schermo velato* di Vito Russo<sup>3</sup> ha poi fatto scuola, ma al riparo da qualsiasi sforzo di revisione e di adattamento al diverso contesto culturale<sup>4</sup>. Per il resto il rapporto omosessualità-cinema italiano è stato decisamente trascurato tanto nei lavori relativi alla cultura omosessuale italiana<sup>5</sup> quanto in quelli dedicati al cinema, che ne hanno fatto l'oggetto di qualche considerazione solamente all'interno di quadri più generali su varie forme di "diversità"<sup>6</sup>.

Il secondo problema è di carattere metodologico: dei tre filoni che hanno dominato questi studi in ambito cinematografico, ovvero quelli storici, quelli di impianto psicoanalitico e quelli *queer*<sup>7</sup>, oggi sono questi ultimi ad avere la meglio. Non è questo il luogo per inserirsi nell'accesa diatriba tra sostenitori e detrattori di questa teoria, ma non si possono nemmeno ignorare le conseguenze dello spostamento di peso dalla ricerca storica alla riflessione teorica registrabili in quanto questo filone ha prodotto sul cinema italiano.

Si confronti ad esempio la premessa teorica di Malagrecà nel suo capitolo sul cinema italiano (siccome «queerness is not something essential», allora «any film can potentially entail a

*Cinema gay. L'ennesimo genere*, Cadmo, Fiesole 2003; P.M. Bocchi, *Mondo Queer*, Lindau, Torino 2005.

<sup>3</sup> Cfr. V. 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).

<sup>4</sup> È ad esempio significativo che il saggio di V. Patanè *Breve storia del cinema italiano con tematica omosessuale* sia apparso come appendice alla riedizione del libro di Russo (Baldini&Castoldi, Milano 1999). Per una revisione critica del lavoro di Russo si veda M. Schiavi, *Looking for Vito*, in «Cinema Journal», 49 (2009), 1, pp. 41-64.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio come in G.P. Cestaro (a cura di), *Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Palgrave, New York 2004, a dispetto del sottotitolo, solo due saggi su dodici si occupino di cinema.

<sup>6</sup> Cfr. P. Bertelli, *Cinema e diversità 1895-1987: storie di svantaggio sul telo bianco: mascheramento, mercificazione, autenticità*, Notor, Reggio Emilia 1994; M. Billi *Nient'altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*, ETS, Pisa 2011.

<sup>7</sup> Per un'introduzione cfr. J. 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 T. Miller, R. Stam, *A Companion to Film Theory*, Blackwell, Oxford 2004.

queer interpretation») con la considerazione del dato storico che le fa seguito quando, riferendosi agli anni Ottanta, l'autore sentenza: «The relative absence of earlier cinematic representations and analyses of same-sex desire in film might be related to the more general invisibility of homosexuality in Italian culture»<sup>8</sup>. Si vede come la seconda 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 qualsiasi prodotto. 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 il dato storico, se opportunamente indagato, risulta essere l'opposto di quanto sostenuto da Malagrea, il quale semplicemente non concepisce la visibilità che nei termini dell'«American “gayness”»<sup>9</sup>.

Qualcosa di analogo si registra nelle pagine recentemente dedicate a Luchino Visconti da Hennessey, 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 «the undeniable homosexual relationship also contributed to the official rejection» di *Ossessione*, e che «The Milanese judges who censored the film [*Rocco e i suoi fratelli*] pointed to a scene in which Morini, the boxing trainer, makes advances on the boxer Simone»<sup>10</sup>. 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 all'epoca).

<sup>8</sup> M.A. Malagrea, *Queer Italy. Contexts, Antecedents and Representation*, Peter Lang, New York 2007, pp. 191-192.

<sup>9</sup> Ivi, p. 192.

<sup>10</sup> B. Hennessey, *Notes on a Queer Visconti: Auteurism, Identity, and Ambiguity in The Damned (1969)*, in S. Antosa (a cura di), *Queer Crossings. Theories, Bodies, Texts*, Mimesis, Milano 2012, pp. 124 e 126-127.

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* (1943) la congettura banalizza un caso infinitamente più complesso, anche per la frammentarietà delle prove documentali di cui disponiamo<sup>11</sup>.

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'analisi. 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<sup>12</sup>. Ma se una teoria si presta a essere ribadita per assiomi, la storia funziona diversamente.

Lo scontro tra storiografia, retorica e prova è una *vexata quaestio* che certo non è iniziata né finirà con la *queer theory*<sup>13</sup>, ma è rilevante che tutti coloro i quali hanno lavorato su cinema e

<sup>11</sup> Ho trattato a fondo entrambi i casi in M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Libraccio, Milano 2011, nonché le questioni che hanno portato allo scontro su *Rocco e i suoi fratelli* in Id., *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Lindau, Torino 2011, e *La caduta degli dei* in Id., *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, LED, Milano 2012, pp. 123-202.

<sup>12</sup> Sintomatica dell'assenza di argomentazioni che ne consegue è la violenza con cui G. Fidotta (*Queer Castellani*, in G. Carluccio-L. Malavasi-F. Villa, *Il cinema di Renato Castellani*, Carocci, Roma 2015, p. 115) sente il bisogno di rimarcare la sua adesione alla teoria escludendo «un discorso sull'identità» e precisando che «non c'è urgenza più cogente che ribadire che l'omosessualità di Castellani non è significativa in sé, non è segno, non è sintomo – pena uno schiacciamento della lettura lungo l'area dello psico-biografico dozzinale e repellente che in un nonnulla si declina nelle forme del patologico».

<sup>13</sup> Si vedano almeno le riflessioni di Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000 e Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006.

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<sup>14</sup>.

Per quanto riguarda il cinema italiano, i *queer studies* hanno insomma soddisfatto lo scopo basilare di ogni teoria, ovvero quello «di mettere sottosopra le idee acquisite, di scuotere la coscienza tranquilla o la malafede dell'interpretazione»<sup>15</sup>, 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, dal momento che ancora manchiamo di una sintesi attendibile ed esauriente.

Lo stato dell'arte che abbiamo delineato deriva altresì da una sostanziale sottovalutazione dell'argomento stesso, dal punto di vista tanto quantitativo quanto qualitativo. Il primo aspetto è facilmente misurabile: per quanto riguarda l'arco cronologico fissato per la ricerca, scorrendo la letteratura che abbiamo brevemente richiamato si giunge a un repertorio di alcune decine di titoli, ma i film di produzione italiana che coinvolgono personaggi omosessuali o riferimenti all'omosessualità sono oltre 500 (a dispetto delle convinzioni di Malagrea). Sul piano qualitativo, pesa ancora la convinzione diffusa che fino agli anni Sessanta non vi sia pressoché nulla di rilevante da segnalare, che prima dei tardi lavori di Pier Paolo Pasolini e Visconti vi sia poco più che un ricorrere di stereotipi e macchiette, o addirittura che prima dell'avvento del cosiddetto Queer Cinema si tratterebbe di recuperare al più qualche reperto archeologico, perlopiù di scarso interesse. Se così fosse, un simile lavoro potrebbe interessare gli

<sup>14</sup> Cfr. G.P. Cestaro (a cura di), *Queer Italia*, cit., p. 2; R. Griffiths (a cura di), *British Queer Cinema*, Routledge, New York/London 2006, pp. 4-5; N. Rees-Roberts, *French Queer Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, pp. 4-6; C. Perriam, *Spanish Queer Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, p. 3.

<sup>15</sup> A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 282 (ed. or. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998).

storici dell'omosessualità, ben poco quelli del cinema. Al contrario, la convinzione che muove la mia ricerca è che l'omosessualità, in virtù dell'interdetto particolarmente accentuato che l'ha investita, abbia giocato un ruolo rilevante in un processo a sua volta cardinale nella storia del cinema italiano, quello che nel dopoguerra lo ha portato a evolvere intorno alla progressiva liberazione del sesso dai tabù di cui era stato investito, e secondo dinamiche specifiche rispetto ad altre cinematografie nazionali<sup>16</sup>. Ne consegue la convinzione che uno studio dei rapporti tra omosessualità e cinema italiano del dopoguerra possa portare un contributo significativo per una migliore comprensione di entrambi, e che non possa essere condotto solamente sulla base di applicazioni forzate al caso italiano di quanto emerso (e teorizzato) in altri, ad esempio in quello statunitense.

Tale rilievo può emergere tuttavia solamente a due condizioni. La prima è quella di procedere a una mappatura esaustiva dei film coinvolti in tale rapporto, ivi compresi quelli che, pur non direttamente interessati dall'argomento, si sono prestati a letture in questa chiave e possono dunque avere un rilievo nella ricostruzione della storia culturale dei rapporti tra cinema e omosessualità<sup>17</sup>. Un tale ampliamento di sguardo non può che indurre al ripensamento di tutta una serie di aspetti cruciali (filoni, tendenze, figure ricorrenti, stereotipi, simbiosi tra attori e ruoli, interventi autoriali, pressioni commerciali, ecc.), e soprattutto della dialettica tra rappresentazioni codificate secondo tipi, ruoli e schemi narrativi ricorrenti (derivanti dalla cristallizzazione di un sapere pregresso) e rappresentazioni più sofisticate, negoziate rispetto ai vincoli imposti dall'alto.

La seconda condizione è quella di andare oltre le rappresen-

<sup>16</sup> È questo un fatto che mette d'accordo ormai un'ampia schiera di studiosi. Rimando almeno alle considerazioni tracciate in P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009 e in G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012.

<sup>17</sup> Si pensi ad esempio al caso dell'intero filone del peplum che, a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, somministra alle nostre platee una quantità inedita di nudi maschili che creano non poche perplessità già nella stampa dell'epoca.

tazioni stesse, le quali, pur costituendo un necessario punto di partenza, non sono sufficienti. Questo significa anzitutto mettere le rappresentazioni in rapporto al contesto e alle molte mutazioni che esso subisce nel tempo (è questa una delle lacune più vistose del lavoro di Russo e dei suoi epigoni). Le rappresentazioni vanno cioè interrogate alla luce dei rapporti di potere tra le diverse realtà politiche e le loro varie correnti, nonché dei discorsi elaborati sull'omosessualità (ma anche su altri aspetti concomitanti della sessualità) dagli altri media, con tanto di ulteriori rappresentazioni offerte da teatro, letteratura, televisione, musica, e ovviamente stampa. Nell'ottica di una simile dialettica possono così trovare una collocazione significativa anche le letture sintomatiche, giustificate dalla rimozione subita dall'omosessualità nel contesto di una cultura sostanzialmente repressiva, nonché lo studio di rappresentazioni che non sono mai esistite perché vittime di censure e autocensure, o che esistono oggi grazie al lavoro di archivisti e restauratori ma che non hanno avuto circolazione all'epoca della loro realizzazione.

Si tratta pertanto di ricostruire una storia di scontri culturali, laddove il cinema (in virtù della sua centralità nel sistema mediale di quegli anni) viene coinvolto nell'arena politica, come strumento di propaganda o per giustificare allarmi epocali. Parallelamente, il cinema stesso approfitta di tali battaglie, facendosi caso per caso sostenitore, avversatore o mediatore degli scontri, divulgando un sapere presunto oppure cercando di influenzarlo, muovendosi tra esercizio di un ruolo di pressione culturale e semplice sfruttamento di un argomento di sicura presa commerciale.

Avendo già anticipato altrove alcuni spunti sommari su questi aspetti<sup>18</sup>, ne considereremo qui uno ulteriore: andare oltre le rappresentazioni significa anche che una storia delle relazioni tra cinema e omosessualità non si può scrivere ignorando le prati-

<sup>18</sup> Cfr. M. Giori, «Del tutto sconsigliabile per il nostro pubblico»: omosessualità e cinema italiano del dopoguerra, in «Cinema e storia», 2016, 5, pp. 175-187; Id., «Ma oggi come te movi te piano per...»: l'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta, in «Cinergie», 2014, 5, pp. 34-44; Id., «La figura è equivoca. Però...». La censura cinematografica di fronte all'omosessualità, in «Arabeschi», 2015, 6, pp. 54-63.

che<sup>19</sup> che vi sono coinvolte. Pratiche che costituiscono altrettante tracce di una sottocultura di molto precedente l'organizzazione in gruppi di pressione politica avviata negli anni Settanta e che si mostra sorprendentemente attiva sin dal termine del conflitto, usando spesso il cinema per instaurare non solo quelle dialettiche di identificazione ed evasione su cui la letteratura (particolarmente di matrice psicoanalitica) ha variamente insistito<sup>20</sup>, ma anche per costruire la propria identità.

È soprattutto la stampa più conservatrice a tramandare testimonianze di quest'ultimo punto, con l'intento di denunciare il fallimento della politica del silenzio conseguita allo sforzo di restaurazione della morale familiare e dei costumi sessuali trasversalmente sostenuta da DC e PCI nel dopoguerra (la quale implica appunto il silenzio sulle eccezioni aberranti secondo gli insegnamenti del Codice Zanardelli del 1889, mutuati tanto dal Fascismo quanto dalla Repubblica<sup>21</sup>). Applicarla oltre significa favorire gli omosessuali stessi, si fa notare da più parti a cominciare dalla fine degli anni Cinquanta, quando il dibattito assume la forma tipica del panico morale<sup>22</sup>.

Ci dobbiamo qui limitare a un solo esempio, un dossier in quattro parti inteso a sollevare lo scandalo per come «quelli della “terza sponda” la faccian da padroni»<sup>23</sup> nel mondo dello spettacolo. Il dossier esce alla fine del 1960, non a caso in un momento critico: le polemiche sulla legge Merlin sono ancora accese, il boom economico e la dolce vita mettono in luce cambiamenti sociali che appaiono sempre più irreversibili, il centrismo sembra ormai superato in favore del profilarsi del centrosinistra. L'omosessualità si trova così al centro di una nuova loquacità, come dimostra la

<sup>19</sup> Non a caso «una delle parole d'ordine della nuova storia culturale» (P. Burke, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 81; ed. or. *What is Cultural History?*, Polity Press, Cambridge 2004).

<sup>20</sup> Cfr. in particolare B. Farmer, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*, Duke University Press, Durham/London 2000.

<sup>21</sup> Cfr. G. Dall'Orto, *La tolleranza repressiva dell'omosessualità*, in Arcigay nazionale (a cura di), *Omosessuali e Stato*, Cassero, Bologna 1988.

<sup>22</sup> Cfr. K. Thompson, *Moral Panics*, Routledge, London/New York 1998.

<sup>23</sup> A. Baracco, *Il cinema capovolto*, in «Mascotte spettacolo», 15 novembre 1960, p. 11.



copertura da parte della stampa dei due maggiori scandali del 1960, quello dei “ragazzi squillo” di Roma e quello dei “balletti verdi” di Brescia, nonché la comparsa di alcuni film che a vario titolo faranno da teste di ponte per una sua infiltrazione persino ossessiva nel cinema italiano, d'autore quanto popolare. È il caso, in particolare, di *Europa di notte* (1958) di Alessandro Blasetti, *Costa Azzurra* (1959) di Vittorio Sala, *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti. Il dossier è pubblicato da «Mascotte spettacolo», una di quelle riviste che sfruttano cinema, teatro e varietà per veicolare immagini erotiche a buon mercato se non proprio pornografia soft. Ne è critico cinematografico Adriano Baracco, sempre ricordato come braccio operativo della Vitagliano, editrice particolarmente attiva già negli anni Quaranta nella produzione di paratesti cinematografici, che vanno dalla seconda serie della prestigiosa «Cinema» alle più popolari «Novelle Film» e «Hollywood». Tuttavia, Baracco si lascia volentieri coinvolgere sin dall'immediato dopoguerra anche in questo genere di riviste (a partire da «Clan»), che entrano in attrito con la componente più conservatrice della cultura cattolica e finiscono non a caso spesso sequestrate. Quale poi fosse la collocazione politica di Baracco lo chiarisce il fatto di essere stato il critico cinematografico (sia pure sotto pseudonimo) anche di uno dei più famigerati rotocalchi di estrema destra, «lo Specchio».

L'introduzione del dossier, anonima ma chiaramente da ascrivere al direttore, chiarisce la posizione di «Mascotte spettacolo»:

Non chiediamo l'istituzione di appositi campi di sterminio per gli omosessuali: chiediamo soltanto che essi non facciano sentire nelle loro opere il peso della loro anomalia e che tutta la loro produzione, per molti versi valida, non risenta di una concezione della vita “troppo personale”. Ma principalmente, vorremmo da essi meno ostentazione, più coscienza di uno stato di inferiorità, più discrezione, più pudore. [...] Gli omosessuali [...] hanno diritto alla nostra comprensione. Facciano in modo di meritarsela e non ostentino.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> [F. Torti], *La discussione è aperta a tutti*, in «Mascotte spettacolo», 29 novembre 1960, p. 15.

Nel suo complesso, il dossier non è che una lamentazione allarmista e violenta nei toni, in cui la ripetizione di puntata in puntata delle medesime dichiarazioni vorrebbe sopperire alla mancanza di argomentazioni e di documentazione. Caratteri comuni a tutto il giornalismo sensazionalistico di quegli anni inteso a fomentare il panico morale nei confronti dell'omosessualità, percepita come dilagante solo perché dotata ormai di parola, anche e soprattutto tramite il cinema. Nondimeno, molta di questa stampa, letta in contropelo, offre una testimonianza di dinamiche profonde che erano in corso da tempo in una sottocultura che anche quando non ha potuto dire ha però potuto fare.

Ne è un esempio la lamentazione di Baracco a proposito del fatto che la

tesi che non solamente registi, ma autori, sceneggiatori, aiuti, attori, interpreti, collaboratori dichiaratamente omosessuali appartenenti alla "terza sponda" sostengono apertamente, è in sostanza quella stessa predicata a tutte lettere dalla rivista para-filosofica «Arcadie», pubblicazione divulgativa dei "rovesciati" di Francia, dei paesi di lingua anglosassone e, adesso, del nostro stesso paese.<sup>25</sup>

Una delle prassi di cui gli omosessuali iniziano negli anni Cinquanta ad appropriarsi è proprio la critica cinematografica, anche dalle stesse pagine di «Arcadie»<sup>26</sup>. Nel 1960 la rivista inaugura una rubrica di recensioni cinematografiche, non prima di aver pubblicato un manifesto per un cinema "omofilo" inteso a restituire un'idea dell'omosessualità come semplice «attitude envers le monde» e ad abituare il pubblico «à tolérer, sinon à apprécier, le comportement des homophiles et leur conception de la vie»<sup>27</sup>. A fronte di ciò, viene postulata la necessità di una critica «particulièrement sévère»: proprio per la sua responsabilità sociale, questo cinema «ne peut donc se permettre la médiocrité»<sup>28</sup>. Le

<sup>25</sup> A. Baracco, *Il cinema capovolto*, cit., p. 11.

<sup>26</sup> Cfr. J. Jackson, "Arcadie" : sens et enjeux de "l'homophilie" en France, 1954-1982, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 2006, 53-54, pp. 150-174.

<sup>27</sup> R. De Becker, *Notes sur un cinéma homophile*, in «Arcadie», VII (1960), 74, p. 98.

<sup>28</sup> Ivi, p. 100.

recensioni di «Arcadie» sono in verità molto più accomodanti di quanto una simile dichiarazione di intenti lascerebbe pensare, ma quello che interessa qui è il rapido riconoscimento guadagnato dalla rivista anche come foglio ufficioso di tutta una sottocultura omosessuale italiana. Da questo punto di vista risultano tanto più rilevanti le volenterose corrispondenze dall'Italia di Maurizio Bellotti, che dal 1959 registra qualcosa di quanto sull'argomento vi si produce a livello letterario, cinematografico e giornalistico. Vi si può talora leggere tra le righe la testimonianza dello sguardo di uno spettatore omosessuale dell'epoca. Si veda il caso del commento a *Rocco e i suoi fratelli*, in cui Bellotti si felicita con Visconti perché «le personnage du manager de boxe qui fait le cour à Simon n'est pas du tout montré de la façon conventionnelle mais au contraire, avec dignité, sinon avec sympathie [...]. L'homosexuel n'est pas dépeint comme méprisable»<sup>29</sup>, ignorando totalmente le ambivalenze della rappresentazione viscontiana, al punto da polemizzare con un critico della statura di Guido Aristarco poiché gli è «impossible de connaître pour quelles raisons ce pontife de la critique avait décidé que *Rocco et ses frères* était un acte d'accusation contre l'homosexualité»<sup>30</sup>. Il commento di Bellotti non è una testimonianza di lettura contropelo dagli intenti polemici e resistenti<sup>31</sup>, bensì, per dirla con Richard Dyer, più semplicemente di come gli spettatori «can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them»<sup>32</sup>.

Già in precedenza una di quelle riviste scientifiche che si erano dimostrate più o meno ospitali nei confronti degli omosessuali sin dall'inizio degli anni Cinquanta si era soffermata sul cinema, con l'occasione di recensire *Un chant d'amour* (1950) di Jean Genet:

[...] il “terzo sesso”, conscio ormai della propria forza, non fa più

<sup>29</sup> M. Bellotti, 1961 *Nouvelles d'Italie*, in «Arcadie», VIII (1961), 89, p. 285.

<sup>30</sup> Ivi, p. 286.

<sup>31</sup> Termine che i *reception studies* hanno mutuato da J. Fetterley, *Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1978.

<sup>32</sup> R. Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, Routledge, New York/London 2000<sup>2</sup>, p. 4.

[...] una vita marginale e clandestina, direi anzi che si è fatto provocante ed altero. [...] Un immediato riflesso di questo fenomeno [...] si è avuto già da qualche tempo nella letteratura e nel teatro [...]. Mancava il cinema che – per ovvie ragioni – se pur aveva a volte toccato l'argomento lo aveva fatto per accenni fuggevoli e lievissimi [...] e caricando sempre le immagini e le situazioni di un evidente, quanto – bisogna dirlo – convenzionale giudizio morale. Oggi anche questo vuoto – se è lecito chiamarlo così – è stato colmato e l'omosessualità ha fatto l'apparizione sullo schermo in alcuni dei suoi aspetti più crudi e drammatici.<sup>33</sup>

L'autore evita di esporsi troppo, dichiarando di non voler «discutere se film del genere abbiano o meno ragione di esistere» e di preferire «mantenere la neutralità», al punto da chiudere in modo quasi semiserio sostenendo che lo spunto più rilevante che può trarre dal film è un appello ad affrontare «il problema della vita sessuale nelle prigioni»<sup>34</sup>. Tuttavia, tanto basta per misurare la distanza da chi invece una posizione la prende, come accade in un articolo ispirato nuovamente dal film di Genet e apparso su uno dei più popolari rotocalchi cinematografici dell'epoca:

Il cinema, per le sue caratteristiche di ampia e incontrollabile diffusione, non può affrontare a carte scoperte, scientificamente, lo spinoso e repellente argomento. Ragioni morali, o semplicemente di naturale pudore, impongono di avvolgere di silenzio questo mondo di malati o di viziosi, che né la medicina né la criminologia possono in alcun modo debellare. [...] La censura è, quindi, inflessibile in questo punto. Un film imperniato sulla figura di un anormale sarebbe infatti impensabile, se non come votato ad un sicuro isolamento.<sup>35</sup>

Accanto alla progressiva appropriazione di una voce critica, vi sono altre prassi importanti che il dossier di Baracco non rileva, attento com'è al solo lato produttivo del cinema, trascurando invece quello della fruizione. È il caso dello sfruttamento “tattico” di proiezioni per manifestare pubblicamente una coscienza

<sup>33</sup> M. Velati, *L'omosessualità sullo schermo*, in «Scienza & Sessualità», II (1951), 1, p. 14.

<sup>34</sup> Ivi, p. 16.

<sup>35</sup> G. Castellano, *Sodoma e il cinema*, in «Hollywood», 4 ottobre 1952, p. 3.

di gruppo. Un esempio viene registrato già nel 1945 da questa lettera di un comune cittadino al Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi di fronte all'allestimento dell'*Adamo* di Achard da parte di Visconti:

La rappresentazione ha dato luogo a manifestazioni contrastanti da parte del pubblico, segno evidente che una parte di esso (non so in quale misura) ha delle tendenze verso la depravazione. Ciò è assai triste e sconsolante. Ma a parte ciò, a questa sozzura ci porta la riconquistata libertà? E le Autorità lasciano fare?<sup>36</sup>

La commedia è in realtà tutt'altro che apologetica, ma a maggior ragione le manifestazioni inscenate in platea da quello che l'*Avanti!* definisce il «partito dei presunti omosessuali»<sup>37</sup> rappresentano un buon esempio di «tattica» nell'accezione intesa da De Certeau, cioè un tipo di performance consistente nel giocare «con gli eventi per trasformarli in «occasioni»» di resistenza al potere dove ciò che conta, e che si produce, non è «un discorso, bensì la decisione stessa, ovvero l'atto e il «modo» di cogliere l'occasione»<sup>38</sup>. Si tratta insomma di «cogliere al volo le possibilità che offre un istante» tramite «incursioni e azioni di sorpresa, che le consentono di agire là dove uno meno se lo aspetta» e in questo si differenzia dalle «strategie» a lungo termine, proprie invece di chi un potere lo detiene e intese a capitalizzare dei risultati<sup>39</sup>.

È quanto prontamente intuisce, sia pure in forma di satira, il settimanale umoristico romano «Marforio»:

Gli ortopedici frequentatori dei notturni romantici viali di villa Borghese non godono, attualmente, una buona stampa. Ma non è detto

<sup>36</sup> Lettera firmata a De Gasperi del 19 dicembre 1945, in Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Teatro, Revisione teatrale, Censura teatrale, schedario 1946-1962, fascicolo 971.

<sup>37</sup> Sub., «*Adamo* al Quirino, in «Avanti!», 31 ottobre 1945.

<sup>38</sup> M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, pp. 15-16 (ed. or. *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris 1990, vol. 1, *Arts de faire*).

<sup>39</sup> Ivi, p. 73.

che, un giorno o l'altro, non debbano perdere la calma. Anch'essi, ora, in regime di libertà, hanno tanti modi di manifestare il loro malcontento. Il diritto allo sciopero, per esempio, non è una prerogativa degli assicuratori o dei ricoverati nel Ramazzini. Se è vero che *Fior di pisello* è una satira spudorata degli omosessuali, niente di più naturale di una dimostrazione di protesta davanti al Viminale, e possibilmente con intervento di vigorosi tutori dell'ordine pubblico, costretti a "caricare".<sup>40</sup>

Nel numero successivo, lo stesso giornale deride Visconti con una vignetta (fig. 1) e un fondo satirico in cui si augura «lunga vita al regista Luchino. C'era bisogno di un uomo (scusate la papera) come voi», per i cui meriti «la scena italiana diverrà rapidamente l'oscena italiana»; si immagina una *Signora delle camelie* con la sua regia, che «si chiamerà, più giustamente, *L'homme aux camelias* e ci farà vedere Armando Duval che frasceggia gentilmente con il suo cameriere particolare»<sup>41</sup>; e infine si conclude che «il teatro italiano può dire di avere uno splendido avvenire dietro di sé»<sup>42</sup>.

Negli anni gli attacchi non si contano e la svolta intorno al 1960 non fa che peggiorare le cose: un settimanale dichiaratamente anticomunista come «lo Specchio» non perde occasione per scatenargli contro l'intera redazione, compreso il già ricordato Baracco, il quale, nel dossier di «Mascotte spettacolo» lo sceglie non a caso come bersaglio principale, perché

non si giustifica. Nemmeno ci pensa. Chiede, pretende addirittura siano gli altri a giustificarsi, poiché sotto accusa sono loro, i normali [...] tutti così retrogradi, ottusi, ciechi da non capire e non vedere come il dato dell'omosessualità e della pederastia sia ormai semplicemente scontato.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> XXX, *La poltrona dello sfiduciato*, in «Marforio», 3 novembre 1945, p. 7. *La Fleur des pois* (*Fior di pisello*, 1932) è una commedia di Edouard Bourdet.

<sup>41</sup> Esempificazione che appare estremamente significativa se si considera come proprio un adattamento del romanzo di Dumas Visconti vagheggerà per molti anni, a partire da un progetto dei primi anni Quaranta che è quasi un manifesto di poetica (cfr. M. Giori, *Poetica e prassi*, cit., particolarmente pp. 33-37).

<sup>42</sup> s.n., *Luchino Visconti*, in «Marforio», 10 novembre 1945, p. 7.

<sup>43</sup> A. Baracco, *Il cinema capovolto*, cit., p. 8.

Nel frattempo però le “tattiche” si moltiplicano in occasione di numerose anteprime cinematografiche, da *Rocco e i suoi fratelli*<sup>44</sup> a *Accattone* (1961) di Pasolini («In galleria e in platea, ominidi dalle lunghe ciglia trepidavano d’entusiasmo agitando mani affusolate e gridando: “Stupendo!” oppure “Favoloso!”»<sup>45</sup>), a *Il mare* (1962) di Patroni Griffi (quando il giovane Dino Mele si mostra a torso nudo)<sup>46</sup>.

È anche a fronte di queste tattiche e delle reazioni che suscitano che l’omosessualità degli autori che le generano consapevolmente (talvolta orchestrandole persino attraverso le loro claque), lungi dall’essere una questione privata disseppellita e supervalutata per improprie finalità di militanza da critici contemporanei, viene invece a costituire una parte essenziale della loro immagine pubblica<sup>47</sup>, consapevolmente messa in gioco a rischio di scontentare i compagni di militanza e di offrire il fianco ai nemici, secondo elaborazioni personali delle rispettive – e molto diverse – esperienze fatte a partire dai saperi e dalle nozioni a disposizione. Senza contare che per questa via tali elementi divengono “paratesti fattuali”, cioè fatti «la cui sola esistenza, se conosciuta dal pubblico, apporti qualche commento al testo e abbia un peso nella sua ricezione»<sup>48</sup>.

Una terza pratica importante ha legato per molti anni cinema e omosessuali, ovvero lo sfruttamento delle sale come luoghi di incontro e anche di consumazione sessuale. Gli studi hanno ignorato la questione per quanto riguarda gli omosessuali<sup>49</sup>, benché simili

<sup>44</sup> Cfr. A. Solmi, *La falsa poesia dell’ultimo film di Visconti*, in «Oggi», 27 ottobre 1960.

<sup>45</sup> Astolfo, *I comparì dell’accattone*, in «lo Specchio», 10 settembre 1961, p. 29.

<sup>46</sup> Cfr. C. Quarantotto, *Taccuino di un festival*, in «Il Borghese», 13 settembre 1962, p. 80.

<sup>47</sup> Eppure nel caso di Visconti continuamente negata, perpetuando così una censura che ha origine storiche ben precise nell’omertà del PCI. Si veda ad esempio come ancora M. Landy (*Stardom. Italian Style*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 2008) riconosca la centralità dell’omosessualità nell’immagine pubblica di Pasolini ma non ne faccia menzione in quella di Visconti.

<sup>48</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 9 (ed. or. *Seuils*, Seuil, Paris 1987).

<sup>49</sup> Considerano infatti solo incontri eterosessuali gli esempi letterari di questi anni commentati da G.P. Brunetta, *Buio in sala. Cent’anni di passioni dello spettatore cinema-*

eventi vengano presto registrati dalle cronache, nonché da un'abbondante letteratura. Se nel 1953, durante un processo contro un sarto torinese che aveva ucciso il suo giovane amante, emerge che i due si erano incontrati in un cinema che – annotava un giornalista dando a intendere la non eccezionalità dell'evento – «sembra sorto apposta per facilitare gli incontri di questo genere»<sup>50</sup>, il fenomeno rimane capillare<sup>51</sup> fino all'apertura delle sale pornografiche alla fine degli anni Settanta. Ancora nel 1974, un numero speciale del mensile *Homo* elencava oltre 160 sale in tutta la penisola che erano teatro regolare per incontri tra uomini, mentre in precedenza è nuovamente la stampa di destra a preservare tracce anche minute di queste pratiche (sappiamo così ad esempio che intorno al 1960 a Milano «andiamo a prendere un the dalla Contessa»<sup>52</sup> significava darsi appuntamento a un particolare cinema di seconda visione) e dei rituali che regolavano l'approccio:

Puntano prima nei cinema, in quelli particolarmente affollati, non siedono, rimangono in piedi più liberi così di muoversi e agire. L'azione è sempre la stessa: uno sguardo per capire il tipo, un lieve sorriso un po' tristo, l'offerta di una sigaretta. Poi il tentativo reale: una parola, un apprezzamento su un torace, una lieve carezza. Adesso l'attacco si fa più massiccio e sconcio. Alle volte il soggetto capisce subito e reagisce, alle volte la reazione si ha quando le "cose" sono molto avanti e allora è la ritirata strategica nella latrina, alle volte l'insulto atroce sferza il malnato, alle volte qualcuno picchia, ma alle volte il mercato si conclude e la serata è stata buona dal principio. I locali dove i malnati si recano sono sempre gli stessi; i gestori, le maschere lo sanno, ma non fanno nulla, perché essi pagano un biglietto come gli altri, perché molti

*tografico*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 345-353, e i lavori di L.S. Sanders sul pubblico del cinema inglese delle origini ("*Indecent Incentives to Vice*": *Regulating Films and Audience Behaviour from the 1890s to the 1910s*, in A. Higson (a cura di), *Young and Innocent. The Cinema in Britain, 1896-1930*, University of Exeter Press, Exeter 2002) e di A. Kuhn sul pubblico americano degli anni Trenta (*An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London/New York 2002, pp. 138-167).

<sup>50</sup> s.n., *Processo al giovane che uccise l'amico*, in «Stampa Sera», 15 ottobre 1953.

<sup>51</sup> Si vedano anche le testimonianze raccolte da A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano 2011.

<sup>52</sup> G. Finaldi, *Un'Italia fatta così*, in «lo Specchio», 6 marzo 1960, p. 16.



giovani si fanno attirare dalla curiosità e dal desiderio di essere adescati per denaro. E l'incasso sale: i malnati fanno "cassetta" anche se il film è stupido e l'avanspettacolo da strapazzo.<sup>53</sup>

Sul piano letterario basti ricordare *Ombre rosse* (1954), in cui Piero Santi avanza un tentativo di analisi antropologica di questo sfruttamento della sala in cui ribalta i termini dell'esperienza cinematografica, sicché chi guarda lo schermo in realtà dorme mentre vivi sono gli spettatori che osservano gli altri spettatori, al punto da trovare «solo colà, la loro essenza, la possibilità medesima dell'esister loro»<sup>54</sup>. Analizzando le comunità che si costruiscono intorno a ogni sala, Santi si interroga sulle ragioni che inducono non solo a cercare questi incontri nei cinema anziché in altri luoghi che vi si presterebbero altrettanto, ma anche in determinate sale piuttosto che in altre, benché non siano necessariamente le più adatte a favorirli.

Se dunque per superare la consegna del silenzio e avviare negoziazioni con i censori dei contenuti sullo schermo che vadano al di là dell'imposizione di tagli e amputazioni occorre attendere la fine degli anni Cinquanta, sul piano delle pratiche è immediata la sconfitta del parallelo tentativo biopolitico, non meno importante, di controllare i corpi degli spettatori, le loro reazioni fisiche, i loro piaceri. A riprova di come, ai fini di una ricostruzione soddisfacente della storia culturale del rapporto tra omosessualità e cinema in Italia, i modi in cui la sottocultura omosessuale ha usato il cinema abbiano un'importanza almeno pari alle rappresentazioni. È anche in considerazione di queste pratiche che possiamo gettare una luce diversa sugli anni Cinquanta che, lungi dall'essere privi di interesse per l'argomento qui affrontato, si rivelano invece una fucina sotterranea estremamente ricca e complessa, senza la quale non è possibile comprendere gli esiti successivi.

<sup>53</sup> E. Catania, *I malnati di Milano*, in «Nuovo Meridiano», 22 giugno 1961, p. 8.

<sup>54</sup> P. Santi, *Ombre rosse*, Vallecchi, Firenze 1954, p. 22.



Fig. 1: Vignetta contro Visconti apparsa su «Marforio», intitolata *Tra le "coulisses"* e recante la battuta: «Erbivendolo: – Scusi, è lei il regista Luchino Visconti? Per favore, mi vuole disporre artisticamente questi finocchi?».