

«Sono sempre storie complicate». Il progetto *Stanotte hanno sparato* di Michelangelo Antonioni

di Mauro Giori

The essay identifies the sources and reconstructs the context and events of Michelangelo Antonioni's unrealized story *Stanotte hanno sparato* (1950). Thanks to unpublished documents, it traces the strategies used by the authors to deal with a bureaucracy meant to act as a form of censorship, and the strategies used by Giulio Andreotti's subordinates to prevent Antonioni from filming his story because of its homosexual main character. The procedures followed on both fronts were abnormal in the way they played a surprisingly open hand but according to obscure rules. Nonetheless, the consequent superimposition of Fascist practice and contradictory postwar laws clearly reveals the institutional choices which ruled for at least a decade such sensitive an issue as male homosexuality.

È facile immaginare Nicola De Pirro, cinquantadue anni spesi in buona parte a far carriera nella burocrazia dello Stato senza badare troppo che fosse fascista o democratico, trasalire dietro la sua scrivania alla Direzione Generale Cinema (DGC) di fronte a un incartamento dal titolo poco promettente (*Stanotte hanno sparato*), firmato da un autore associato alla sinistra (Michelangelo Antonioni), su un tema tabù (l'omosessualità maschile). L'esito è noto e poco sorprendente: il soggetto di quello che avrebbe dovuto diventare il secondo film di Antonioni, dopo *Cronaca di un amore* (1950), venne poi pubblicato su «Cinema Nuovo» nel 1953 con l'indicazione che era stato «“sconsigliato” dalla censura preventiva nel 1949».¹ Un'indicazione telegrafica, che non ha mai suscitato perplessità² benché accumuli tre errori in sei parole: il soggetto fu presentato al Ministero all'inizio del 1951 (e andrà quindi fatto presumibilmente risalire al 1950);³ si trattava della revisione preventiva, che non era propriamente una censura; *Stanotte hanno sparato* non fu «sconsigliato», ma gli fu rifiutato il nulla osta (compito in effetti proprio della censura, non della revisione). Mettere ordine non è semplice.

¹ MICHELANGELO ANTONIONI, *Stanotte hanno sparato*, «Cinema Nuovo», a. II, 9, 15 aprile 1953, p. 246.

² Ritroviamo le stesse informazioni nell'antologia di progetti non realizzati di Antonioni, *I film nel cassetto*, Venezia, Marsilio, 1995. Tutte le citazioni del soggetto provengono da questa edizione. La letteratura su Antonioni ha per il resto ignorato *Stanotte hanno sparato*.

³ La relativa documentazione è in Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo; Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965 (d'ora in poi ACS), fasc. 1125. Vi si conserva anche una copia del soggetto, mentre altre due sono presso le Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, Archivio Michelangelo Antonioni, b. 8B/14, fasc. 43. Nessuna delle tre copie è datata.

1. TRA ADAMO E LA CRONACA

La vicenda immaginata da Antonioni ruota intorno a una studentessa universitaria di Roma, Giulia, unica testimone di un omicidio avvenuto di notte sotto la finestra della sua camera. Il giorno dopo la ragazza scopre che nemmeno la polizia ne sa nulla, ma decide di seguire un giovane che aveva notato accanto al cadavere prima che venisse fatto sparire. Apprende così che si tratta di Michele, anche lui studente universitario, che peraltro frequenta le sue amiche. Nel giro di qualche settimana, l'improvvisata investigatrice (che Antonioni avrebbe voluto far interpretare all'appena quindicenne Anna Maria Ferrero) dimentica lo scopo che si era prefissata e si ritrova innamorata del ragazzo (cui invece doveva prestare il suo volto pulito il venticinquenne Pierre Cressoy).⁴

Presto si addensano però altre ombre, a cominciare da un incontro, in un locale jazz, con un amico di Michele:

Sembra stupito di vedere Michele, non si capisce bene perché. “E quella” fa accennando a Giulia, “dove l’hai rimediata?”. E ride divertito: uno strano riso. Con altrettanto strana fretta Michele conduce via Giulia. Fuori, è la prima dichiarazione d’amore, il primo bacio. (p. 30)

Il senso di queste annotazioni sulla stranezza dei commenti dell'amico e delle reazioni di Michele, fino al bacio compensativo, risulteranno chiare in seguito. Intanto, grazie a una breve indagine condotta dal padre, «un affarista senza scrupoli arricchito durante la guerra» (p. 27), Giulia viene a sapere che Michele è di famiglia modesta «eppure mantiene un tenore di vita superiore alle sue possibilità» (p. 31), ma è chiaro che l'uomo tace il peggio, limitandosi a raccomandarle di non frequentarlo.

La ragazza si decide così a chiedere conto a Michele dei soldi che «spende in vestiti, nella macchina e via dicendo»: «Ha degli amici negli affari, dice, ogni tanto si associa a loro» e le «confessa di avere fatto nel passato cose poco pulite», e anche di essere stato a un «ricevimento» (p. 31) in casa di un chirurgo la sera del delitto.

Mentre la polizia ripesca dal Tevere il cadavere che era scomparso e apre le indagini, progressivamente Giulia smaschera una a una tutte le bugie del ragazzo, compresa quella relativa al ricevimento. È proprio il figlio del chirurgo, Roberto, ad aprirle definitivamente gli occhi, prima lasciandole credere, ma con «un sorriso enigmatico» (p. 36), che Michele abbia un'amante nel suo palazzo (cosa che rincuora Giulia, perché le sembra un problema tutto sommato risolvibile), poi decidendosi a spiegarle che si tratta in realtà di un uomo, tale Bardelli. Affranta, Giulia dà allora un ultimo appuntamento a Michele, ma fa sì che si presenti invece proprio Bardelli, mentre lei assiste alla scena dalla sua camera, di nascosto, con «il volto rigato di lagrime» (p. 39). Rimasto solo, Michele capisce che non potrà riavere Giulia e si spara sotto la sua finestra.

A detta del direttore della fotografia Carlo Di Carlo, a questo «giallo strano e inquietante», dalle «atmosfere sottili e rarefatte»,⁵ Antonioni teneva molto, e vi è poco da dubitare che tale entusiasmo gli derivasse in buona parte proprio da ciò che lo rendeva, se non proprio

⁴ Così secondo la nota redazionale che accompagna la pubblicazione del soggetto su «Cinema Nuovo».

⁵ CARLO DI CARLO, *Racconti, immagini, emozioni. I film non realizzati*, in MICHELANGELO ANTONIONI, *op. cit.*, p. 208.

«inquietante», certamente «strano» rispetto al panorama corrente: sarebbe stato il primo film italiano a raccontare uno squarcio di vita contemporanea assegnando all'omosessualità una posizione tanto centrale, tramite non solo il personaggio di Michele ma anche la vicenda dell'omicidio, che rimane sullo sfondo e tuttavia muove tutto l'intreccio.

Antonioni era ben consapevole di avere poche speranze di fare arrivare in porto il progetto. Lo dimostra il modo in cui, in mancanza di precedenti cinematografici, aveva cercato ispirazione nelle uniche due forme di racconto che erano riuscite nel suo stesso intento: raggiungere il grande pubblico con vicende al cui centro vi fosse l'omosessualità.

Entrambe avevano ottenuto lo scopo facendo ricorso a schermature morali utili a evitare un rifiuto da parte tanto dei destinatari quanto della censura. O sarebbe più esatto dire che avevano approfittato della sua momentanea assenza: si erano infatti rese disponibili con la caduta del regime e la fine della guerra.

La prima di queste forme di racconto era il teatro: nel 1945 erano andati in scena *La Fleur des pois* (*Fior di pisello*, 1932) di Edouard Bourdet e *Adam* (*Adamo*, 1939) di Marcel Achard. Si tratta di due modelli molto diversi, e se della commedia sarcastica di Bourdet Antonioni se ne sarà fatto ben poco, poteva invece ricavare alcune suggestioni utili dal dramma psicologico di Achard.⁶

Con *Adamo*, *Stanotte hanno sparato* condivide anzitutto il punto di vista femminile: la vicenda così come è concepita è tutta raccontata dalla prospettiva di Giulia ed è quasi interamente focalizzata su di lei, con l'eccezione di una sola scena (sulla quale torneremo) in cui seguiamo Michele la notte in cui lei non si presenta all'appuntamento e siamo indotti a pensare che la voglia tradire. Se poi la Caterina di Achard è disposta a perdonare il suo Massimo fino a quando viene a sapere che il suo rapporto con Ugo non è stato solo platonico, così Giulia è pronta a dimenticare tutte le colpe di Michele fino a quando non ne scopre il rapporto con Bardelli.

In questo modo, non solo viene istituito un rapporto di continuità tra omosessualità, crimine e morte, ma quest'ultima è considerata nella sostanza meno grave dell'omosessualità stessa, come del resto implicavano le prassi giudiziarie italiane.⁷ Giulia, infatti, finché crede solamente che il ragazzo sia invischiato in qualche giro d'affari poco pulito e che le menta su tali questioni, «si trova a combattere con due sentimenti altrettanto forti: troncarsi ogni rapporto con Michele, oppure aiutarlo a ritrovare la retta strada, sacrificarsi per lui, con lui» (p. 34), finendo sempre col propendere per il secondo. Invece, non appena scopre l'origine dei comportamenti di Michele, non solo abbandona qualsiasi ipotesi di sacrificio e opta risolutamente per la rottura definitiva («Che cosa le importa ormai che Michele sia innocente? [...] Come trovarsi davanti a lui, dopo quello che ha saputo?», p. 39), ma causa indirettamente la morte del giovane, esattamente come Caterina faceva con Massimo, che finiva anche lui col suicidarsi.

⁶ Probabilmente visto da Antonioni a teatro quando, nel 1945, Luchino Visconti l'aveva portato in Italia suscitando grande clamore, ma in ogni caso il copione era poi stato pubblicato nel gennaio 1947 dalla rivista «Il Dramma».

⁷ Che prevedevano discussioni a porte aperte finché si trattava di offrire il resoconto dei delitti, fin nei dettagli più truci, ma a porte chiuse quando si doveva discutere di omosessualità, come accadde proprio nel 1951 per il caso dell'attore Ermanno Randi, ucciso dal compagno mosso da gelosia (cfr. S.N., *L'assassino aveva visto nell'attore una facile fonte di infame guadagno*, «l'Unità», 3 novembre 1951).

Il secondo modello di racconti incentrati sull'omosessualità era fornito dalla cronaca nera che, finita la guerra e superate le resistenze del regime,⁸ aveva invaso quotidiani e rotocalchi. Antonioni ne poteva ricavare una quantità di esempi su cui ricalcare la vicenda aggiustando il modello di Achard. Tra il 1945 e il 1950 (quando presumibilmente, come si è detto, venne steso il soggetto), sui quotidiani nazionali erano già comparsi oltre una ventina di casi delittuosi coinvolgenti di solito uomini benestanti uccisi da ragazzi equivoci a scopo di rapina, o per mancato accordo sul pagamento delle loro prestazioni. È esattamente quello che immagina Antonioni: l'uomo assassinato all'inizio sotto gli occhi di Giulia è un antiquario americano che era stato seguito da due prostituti (intenzionati a rapinarlo) con cui si era intrattenuto a una festa poco prima, in casa di Bardelli.

Queste ricostruzioni di cronaca sono talmente simili una all'altra da rafforzare complessivamente una serie di luoghi comuni sugli omosessuali (come la loro gelosia incontrollabile) e la loro sottocultura, a cominciare dal presunto legame con il mondo della criminalità. Ne deriva anche l'affermazione pressoché ubiqua dello schema pederastico, che finisce col rappresentare la norma delle relazioni omosessuali dell'immediato dopoguerra, secondo il quale un omosessuale, di solito adulto, si relazionava con giovani prostituti sedicenti eterosessuali, in modo occasionale o instaurando rapporti più duraturi.⁹

Chiunque leggesse regolarmente i giornali dell'epoca aveva familiarità con questa "narrazione criminale" che rappresenta la prima forma di racconto diffuso dell'omosessualità maschile apparso nell'Italia liberata dal Fascismo, ed è destinata a esercitare una lunga influenza anche sul cinema, ma in anni più tardi.¹⁰ Antonioni sarebbe stato dunque il primo, e che a questa ulteriore fonte abbia guardato lo si evince chiaramente (oltreché dalla vicenda dell'omicidio che rimane sullo sfondo) da numerosi dettagli appena accennati nel soggetto. Si consideri la telefonata con cui Michele lascia Bardelli:

"Sono io... Volevo dirti che non posso venire domani... Neanche domani l'altro. Credo che non ci vedremo più, questo volevo dirti... È durata due anni; doveva finire una volta o l'altra... Sì, per telefono è meglio: non ci sono scene... Ciao" (p. 32)

Qui comprendiamo che Michele appartiene al tipo di prostituto che instaura legami stabili per farsi mantenere, mentre la scelta di troncare il rapporto per telefono onde evitare «scene» rinvia al luogo comune della gelosia potenzialmente violenta degli omosessuali. Oltretutto si tratta di un momento forte della narrazione, poiché è l'unico in cui si infrange la focalizzazione interna fissa su Giulia per seguire appunto Michele in una sua peregrinazione notturna. È cioè l'unico momento in cui ci separiamo dalla ragazza e assistiamo a qualcosa di cui lei non è al corrente: non possiamo che attenderci rivelazioni importanti. Tra queste vi è la

⁸ Cfr. PAOLO MURIALDI, *La stampa quotidiana del regime fascista*, in ID., NICOLA TRANFAGLIA, MASSIMO LEGNANI, *La stampa italiana nell'età fascista*, Roma/Bari, Laterza, 1980, pp. 88-91.

⁹ Sulla prostituzione maschile in Italia in quegli anni si veda ALESSIO PONZIO, "Ragazzi squillo", "ballerini" e "battoni". *La prostituzione maschile nell'Italia post-Merlin*, «Giornale di storia», 34, 2020.

¹⁰ Cfr. MAURO GIORI, *Homosexuality and Italian Cinema. From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, London, Palgrave MacMillan, 2017; trad. it. *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, UTET, 2019, pp. 15-20, 129-142 e 219-236, e ID., *Cartoline da un mondo torbido: maschilità, violenza e omosessualità nel cinema italiano del dopoguerra*, «Genesis», a. XVIII, 2, 2019.

stabilità del rapporto tra Michele e Bardelli. Giulia dovrà invece attendere la fine del film per recuperare lo scarto di sapere che ora ci divide da lei.¹¹

Da questa scena emerge un secondo dettaglio importante, benché solo accennato. Dopo la telefonata, Michele seduce una «entreneuse» con una domanda posta a bruciapelo: «Vuoi venire a letto con me?». Di fronte alle perplessità della ragazza, urtata dal tono diretto e sgraziato, cerca di correggersi, e quasi di spiegarsi: «Voglio sapere se tu verresti volentieri con me. Sii sincera, per piacere» (p. 32). Rassicurato dalla risposta affermativa, liquida però la donna con un falso appuntamento e corre da Giulia, che «bacia con una furia che spaventa» (p. 33). Una furia in cui si deve leggere più lo sforzo della volontà che l'eccesso della voluttà, in modo da invitare lo spettatore a tirare le conclusioni dalle premesse della scena precedente. Antonioni cerca così di far comprendere che Michele non è mai stato con una ragazza e che i suoi «affari» con Bardelli («Chiamiamoli affari [...] difatti è per denaro che lo fa», spiegherà Roberto a Giulia, p. 38) non sono necessariamente soltanto una questione di soldi, mentre cambiare vita per lui significa convincersi di poter modificare la propria natura.¹²

La prospettiva di Giulia, che si vuole dominante, filtra gli incontri con le frequentazioni di Michele, che avrebbero potuto altrimenti esprimere punti di vista alternativi, come nel caso del sarto «dall'aspetto molle, un po' viscido sebbene raffinato» (p. 33). Se poi nessuno dei personaggi maschili – il padre di Giulia, il commissario, Roberto – mostra scandalo, gli atteggiamenti che assumono convergono a rafforzare complessivamente le connotazioni negative accumulate nel racconto. Il padre sottoscrive le ipocrisie del pudore che regola il processo di moralizzazione politicamente trasversale avviato nell'immediato dopoguerra:¹³ per lui l'importante non è non fare, ma fare di nascosto, senza destare scandalo («Che idioti! Le facessero bene, almeno le loro cose. E invece no. Si fanno pescare! Si fanno la spia a vicenda!», p. 39). Qualcosa di analogo implica il fatto che «la polizia svolge le indagini col più stretto riserbo» (p. 35), senza far filtrare la notizia alla stampa. Come dice l'ispettore: «Il morto era uno di quelli... Sono sempre storie complicate» (p. 39). Roberto invece si compiace di esibire distacco al solo scopo di ferire la ragazza di cui è geloso: «Non faccia l'ingenua, Giulia. Al mondo esistono anche queste cose» (p. 38).

A questo stadio meramente iniziale del progetto è ovviamente impossibile dire quanto l'impianto sarebbe stato mantenuto, ma soprattutto quanto corrispondesse alle effettive intenzioni di Antonioni e quanto invece fosse il risultato di una strategia rassicurante messa in opera per prevenire le obiezioni dei funzionari preposti alla revisione del soggetto. Quello invece che possiamo dire per certo è che le precauzioni risultano inefficaci, nonostante non siano state veicolate solo dalle scelte narrative e retoriche del soggetto in sé, ma anche da una lunga glossa ad esso acclusa, intitolata *Premessa*.¹⁴ Anzi, forse proprio anche per questo, poiché si direbbe che gli autori abbiano sortito l'effetto esattamente contrario a quello che si erano prefissati.

¹¹ Ovviamente si suppone che gli spettatori meno ingenui, più pronti della ragazza a cogliere il senso delle allusioni che abbiamo registrato, abbiano in realtà già maturato un tale scarto.

¹² Il che dovrebbe giustificare anche il suicidio finale, dal momento che Giulia appare a Michele come l'unica occasione possibile di correggersi.

¹³ Cfr. ANNA TONELLI, *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2003.

¹⁴ Si tratta di tre pagine dattiloscritte, senza firma e senza data, accluse al soggetto, lette con attenzione da De Pirro, che ne ha sottolineato a matita blu e rossa i punti più controversi. Il documento è conservato in ACS fasc. 1125.

2. ISTRUZIONI PER L'USO

Della Bona sottopone al Ministero il «soggetto psicologico» steso da Antonioni, accompagnandolo con tre pagine non firmate piene di cautele. Che siano state redatte effettivamente da Antonioni o in comune accordo con il produttore, l'intenzione di queste note è inequivocabile: rassicurare i funzionari in merito alla moralità del soggetto, nella convinzione che, «trattandosi di una materia delicata, forse non è inopportuno chiarire quali intenti animerebbero l'autore nella realizzazione del film».

Anzitutto si sottolinea che protagonista del film è Giulia, non Michele. Se questi è «un “poco di buono”», la ragazza invece è «onesta, seria, affettuosa», tanto che alla fine si mostra capace di respingere Michele. «Personaggio quindi nettamente positivo», addirittura «all'antica», e «in un certo senso simbolico», in quanto chiamata a rappresentare tutte le donne «spiritualmente non traviate».

Michele, viceversa «può dare adito a qualche perplessità», come si sostiene con un generoso eufemismo. Per ovviare al problema si punta sul realismo: il personaggio è infatti presentato come «uno di quei giovani tipici di questo dopoguerra». L'intenzione è ancora quella di mettere in gioco una prospettiva morale, ovviamente qui di segno inverso: se Giulia è l'incarnazione della virtù, Michele è appena di «intelligenza media» ed è animato da «vaghe aspirazioni ai facili guadagni, alle cose piacevoli, eleganza e via dicendo». Come Giulia rappresenta le donne «spiritualmente non traviate», Michele rappresenta, potremmo dire, i ragazzi “spiritualmente traviati”, quelli «che presto si trovano a un bivio: o lavorare accettando tutto il peso e i limiti che un serio lavoro impone, o cercare di sfondare nella vita a qualunque costo, magari scendendo a compromessi con la propria coscienza». Tutti aspetti, è bene notare, che dal soggetto non traspaiono, sicché è lecito chiedersi se davvero gli autori avevano intenzione di esplicitarli nel film o se siano solo aggiunte depistanti messe in campo esclusivamente per compiacere il funzionario del Ministero.

Questo tentativo di fare di Michele il *pendant* simbolico di Giulia ben difficilmente avrebbe potuto essere concepito peggio e non poteva che riuscire controproducente. Le cronache dell'epoca insistevano infatti più sulla disperazione di chi si prostituiva per miseria e mancanza di alternative (il modello dei ragazzi dei primi romanzi che Pasolini pubblicherà qualche anno dopo) che sull'amorale pigrizia di giovani semplicemente desiderosi di scalare rapidamente la società, che diventeranno invece la norma dei racconti di lì a un decennio, negli anni del boom economico. Ricorrere però a questo modello nel 1950 significa fare una scelta arrischiata, rappresentando la forma dei comportamenti giovanili meno vulgata e più esposta a sanzioni, in assenza di giustificazioni altre dal semplice indebolimento della loro fibra morale sotto la pressione di nuovi stili di vita che guardano al benessere come al traguardo principale da raggiungere. Dunque, con scarso senso strategico, gli autori della *Premessa* non si accorgono che quanto vanno esplicitando, anziché temperare la scabrosità del soggetto, ne distilla per il funzionario aspetti estremamente problematici che in realtà non emergevano affatto.

Dall'altro lato, generalizzando il caso di Michele, che indubbiamente al Ministero avrebbero preferito credere eccezionale come da insegnamenti del Fascismo,¹⁵ si rischia di trascinare la storia sul terreno ancora oggetto di contesa del neorealismo, facendo della prostituzione omosessuale maschile uno di quei "panni sporchi" che Andreotti non gradiva vedere rappresentati sugli schermi, soprattutto quando pensava che sarebbero apparsi su quelli esteri. Precisare che «nel film importa sottolineare» il rapporto di Michele con Giulia, non quello con Bardelli, rappresenta presumibilmente il tentativo di compensare queste scelte. Di conseguenza si insiste sul fatto che Michele «si innamora sinceramente, profondamente della ragazza», la quale lo «mette in crisi», al punto che la «coscienza si risveglia» e il giovane «ritrova la retta strada» grazie al «sentimento naturale per la fanciulla». Si cerca così di riportare il soggetto ai familiari percorsi narrativi di un *conte morale*: «Un traviato che trova nell'amore la sua redenzione: è il tema più semplice e nello stesso tempo più universale di tutti».

In questo scontro tra la probità di Giulia e quella decisamente più fragile di Michele, si aggiunge un terzo livello, antitetico, connotato da una completa assenza di moralità e da una radicale irrecuperabilità: è il mondo degli omosessuali che non hanno pentimenti e non cercano riscatto. L'unica concessione che si fa a Michele, per rendere credibile la sua "conversione", è infatti che la sua «non è stata una scelta cosciente, obbiettiva, sono state piuttosto le circostanze e le cattive amicizie a indurvelo», e in particolare «un altro individuo, che ha agito in modo nefasto su di lui. Costui, che nel film non vediamo mai, approfittando del carattere debole del giovane e delle sue aspirazioni sbagliate, lo ha psicologicamente suggestionato [...] fino ad avere con lui dei rapporti che immaginiamo debbano essere stati piuttosto intimi». Si tratta dunque di un mondo osceno, non rappresentabile: buona parte del documento di accompagnamento del soggetto è di fatto un lungo elogio della reticenza, soprattutto visiva. La costante preoccupazione di approfondire buone intenzioni porta però anche a qualche contraddizione, che si presta a essere letta in modo critico. Se ad esempio quel «immaginiamo» coinvolge con imprudente mancanza di riserve l'intero pubblico ideale, subito dopo, per assicurare che «non c'è, insomma, da parte dell'autore nessun desiderio di fare un film scandalistico», si ipotizza invece che non tutti gli spettatori sapranno cogliere le allusioni: alcuni, in altre parole, condivideranno l'ingenuità di Giulia. Il soggetto dovrebbe essere infatti «rassicurante in questo senso. Perché i rapporti sono il retroscena del film, che lo spettatore potrà o meno intuire e comunque mai vedere», sicché «dimostra chiaramente che tutti i motivi di scandalo, come rappresentazione di tipi e di ambienti equivoci, sono scrupolosamente evitati. Evitate tutte le scene nelle quali possa chiaramente apparire qualsiasi accenno al problema della omosessualità».

La mossa successiva è altrettanto problematica. Gli autori si riagganciano infatti alle rappresentazioni teatrali che abbiamo già rievocato (del resto la reticenza era propria già di *Adamo*, nel quale Achard faceva un gran parlare di omosessualità ma senza mostrare mai i due uomini in scena insieme), citate come veri e propri precedenti che dovrebbero autorizzare il progetto, negando però l'intenzione di volerne approfittare: «Anche se nel campo dello

¹⁵ Si veda come, appena un paio di anni prima, i funzionari del Ministero avessero giudicato inopportuno il pedofilo (assimilato a un omosessuale) in *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica poiché rischiava di «generalizzare, specialmente di fronte all'estero [...] una piaga che fortunatamente in Italia riveste carattere d'eccezione», mentre non avevano respinto quello di *Germania anno zero* (1948) di Roberto Rossellini perché andava a rappresentare «il collasso morale in cui è venuto a trovarsi il popolo tedesco» (ACS fasc. 718).

spettacolo esistono dei precedenti come *Adamo* o *Fior di pisello* (per non citare che le opere rappresentate in Italia e accolte del resto tranquillamente dal pubblico), non è questo che interessa l'autore». Ci si poteva davvero aspettare che il funzionario ritenesse il pubblico cinematografico capace di accogliere «tranquillamente» il film come era accaduto con i precedenti teatrali? C'è poi un problema assai maggiore: il pubblico non aveva affatto accolto «tranquillamente» *Adamo*, tanto che gli scontri in platea erano finiti su tutti i giornali e avevano portato al sequestro dello spettacolo.¹⁶

Degna conclusione di questi malaccorti sforzi di depistaggio è il tentativo di negare l'evidenza laddove si nota che

la possibilità di intuire la verità è data soltanto alla fine del film. Il quale è costruito come un normale film giallo e sollecita l'attenzione dello spettatore verso l'alternativa: il giovane è un assassino oppure no? Solo nel finale sapremo che è innocente, lasciando immaginare l'altro delitto moralmente altrettanto condannabile, di cui si è macchiato. Non solo. Ma nel momento stesso in cui tale verità trapela [...] il giovane si uccide, riscattando così, sia pure sciaguratamente (da par suo), il suo passato.

Il film dunque ha uno scopo moralissimo e indica chiaramente come attraverso il male non si possa raggiungere la felicità.

Gli autori arrivano cioè a sostenere che al centro della vicenda non vi sarebbe l'omosessualità bensì un omicidio, «come un normale film giallo». Anche fingendo che l'omicidio sia davvero così centrale (benché la stessa Giulia se lo dimentichi con una leggerezza tale da metterne quasi in discussione l'irreprensibilità), rimane il fatto che quel delitto riporta ancora all'omosessualità. Perciò, nel momento in cui gli autori si spingono fino a definire quest'ultima un «delitto moralmente altrettanto condannabile» dell'omicidio (è questa, del resto, la prospettiva di Giulia che lo spettatore dovrebbe condividere), additando nel suicidio finale un atto di riscatto, finiscono con il convogliare sull'omosessualità una riprovazione a tal punto smodata che ancora una volta rischia di ritorcersi contro le loro intenzioni, quelle cioè di persuadere i funzionari del Ministero della propria buona fede morale.

Come per il soggetto, anche per queste note è impossibile stabilire se e quanto rispecchiassero le effettive convinzioni degli autori anziché essere solo un'ansiosa *captatio benevolentiae*, refrattaria a esigenze di misura trattandosi di un documento destinato a rimanere rinchiuso negli archivi. Rimane il fatto che, se anche *Stanotte hanno sparato* fosse finito in mano a un funzionario inesperto, anziché al braccio destro di Andreotti, Antonioni e Della Bona gli avrebbero servito il suo stesso lavoro già pronto. Anche trascurando l'eccessiva insistenza sulla reticenza visiva (la novità del soggetto consisteva in realtà soprattutto in ciò che avrebbe mostrato, dall'amico di Michele al sarto ai frequentatori di casa Bardelli), il punto più critico è il coinvolgimento del teatro nella ricerca di precedenti cui richiamarsi per avallare l'operazione. Se infatti possiamo considerare questo commento di accompagnamento maldestro è proprio perché, come vedremo, ignora la situazione contingente del comparto dello spettacolo nel suo insieme.

3. «TRATTASI, INSOMMA, DI QUESTO...»

¹⁶ Cfr. MAURO GIORI, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio 2018 [2011], pp. 85-95. Sulla prima fase del teatro di Visconti è utile FEDERICA MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a "Morte di un commesso viaggiatore"*, Roma, Bulzoni, 2010.

De Pirro non fa non nulla per nascondere di non aver gradito il tentativo di orientare la sua valutazione e, nello stendere il giudizio, il 31 gennaio risponde punto per punto alle indicazioni contenute nel testo di accompagnamento, e non senza ragione.

Basterebbe l'inizio, dove si compiace di esplicitare quanto gli autori fanno di tutto per non nominare, in modo da mettere a nudo l'opportunismo della loro reticenza: «Trattasi, insomma, di questo: un giovane, che per ragioni soprattutto di guadagno è sceso a intrecciare rapporti omosessuali, ad un certo punto si innamora di una ragazza». Coerentemente, De Pirro smonta tutti gli sforzi di distrarre l'attenzione dall'argomento centrale, a cominciare dal rilievo conferito a Giulia: «Il protagonista del racconto (contrariamente a quanto si afferma) non è Giulia ma Michele: è lui l'elemento motore del dramma, intorno a lui gravitano (nel suo ambiente omosessuale) tutte le fila del "giallo"». Lo stesso si può dire dell'intreccio di genere, che «non è semplicemente un "giallo": è ben altro», in quanto il delitto «non è estraneo al mondo omosessuale del protagonista, è un delitto preparato e consumato in quel mondo morboso».

Anche il rimando al teatro si ritorce contro gli autori. De Pirro forse non sapeva nemmeno dell'esistenza di *Adamo*, o ne ricordava diversamente le vicende. Fatto sta che verifica scrupolosamente facendosi portare il relativo fascicolo della censura teatrale.¹⁷ Se ne serve quindi anzitutto per dimostrare che «il lavoro non ha nulla di originale», riproponendo una «situazione identica» e la medesima «intelaiatura "gialla"» dell'opera di *Achard*. Non ha nulla di originale in sé, ma sarebbe una novità (inaccettabile) sul piano cinematografico, imparagonabile con i precedenti che De Pirro ha ben presenti perché erano bastati a sollevare discussioni tanto alla revisione preventiva quanto alla censura vera e propria (e mostra persino di essere aggiornato sul caso di *Un chant d'amour* di Jean Genet, che fa parlare di sé anche in Italia¹⁸):

Per la prima volta il problema degli omosessuali viene portato in pieno sullo schermo italiano. Precedentemente i nostri registi avevano toccato l'argomento con accenni piuttosto fuggevoli (vedi *Ladri di biciclette* e *Germania, anno zero*). In Francia il tema è stato trattato in un film, presentato al recente festival di Antibes [...] mai messo in circolazione.

La puntualità dei riferimenti non fa che confermare l'eccezionalità del caso e l'acribia con cui De Pirro lo ha preso in carico.

Adamo torna utile anche per screditare la buona fede di Antonioni e del finale:

Nel soggetto di Antonioni, come già del resto in *Adamo*, c'è innegabilmente una sanzione finale contro il vizio e il pervertimento, sanzione che si realizzerà con la morte volontaria del protagonista. Ma questa sanzione non è evidentemente un riscatto morale: è una ribellione, una tragica ribellione al pervertimento, organico e psichico. Diciamo organico e psichico insieme perché, anche se l'Autore si è sforzato di presentare i rapporti omosessuali del protagonista come un fatto di degradazione psichica, in effetti la omosessualità di Michele è divenuta anche una conseguenza d'una sollecitazione organica. Michele fa proposito di pentimento ma basta che Giulia manchi ad un appuntamento che egli torna ad intrecciare i

¹⁷ Copia dell'autorizzazione del 1945, completa di riassunto dell'intreccio, è allegata al fascicolo di *Stanotte hanno sparato*. La documentazione originale di *Adamo*, che registrava anche gli scontri e i successivi divieti, è 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; fasc. 971.

¹⁸ Cfr. MARCO VELATI, *L'omosessualità sullo schermo*, «Scienza & Sessualità», a. II, 1, gennaio 1951.

suoi rapporti con il Bardelli. Questi rapporti – dice l'Autore – “non si vedono”. Non si vedono ma essi sono al sottofondo di tutto il soggetto e di tutto il film, delitto compreso.

Questo è forse il punto più solido delle argomentazioni di De Pirro: l'aver cioè colto un aspetto che gli autori avevano sottaciuto accuratamente, ovvero le implicazioni dell'idea di far tornare Michele da Bardelli, dopo che Giulia si rifiuta di incontrarlo quando i responsabili dell'omicidio vengono arrestati e tra di loro si scopre che c'è un amico del ragazzo. È Giulia stessa che lo vede entrare di nascosto nell'appartamento il giorno in cui è ospite dei figli del chirurgo al piano di sopra. Il rapporto con la ragazza, scrive De Pirro, dovrebbe dunque fare da «reagente» morale «ma poi, per un motivo futile (ed è segno che il riscatto morale non si era verificato) ricade nella abiezione e nel pervertimento». Tanto basta a sconfessare sia il finale del soggetto sia quello della *Premessa*: «L'altro “delitto” (così lo chiama l'Autore) sarebbe la omosessualità. Non si può francamente condividere questi apprezzamenti». De Pirro è cioè scettico rispetto alla sincerità di questa equiparazione tra la gravità dell'omicidio e quella dell'omosessualità e diffida di qualsiasi facile esibizione di credenziali morali, ben comprendendone lo scopo ultimo.

La sentenza non poteva che essere perentoria:

In conclusione: allo stato attuale il soggetto è pura cronaca, è pura atmosfera e non include un principio moraleggiante, non esprime una aperta condanna del pervertimento. Il suicidio del protagonista non ne riscatta la passata condotta e la posizione morale di lui risulta di molto aggravata dal fatto che i rapporti omosessuali appaiono sollecitati soprattutto da un motivo di lucro.

Pertanto, allo stato attuale, il soggetto non sembra accettabile.

Non deve ingannare la chiusa, che sembra lasciare intendere che il soggetto, in una forma diversa, avrebbe potuto essere approvato: è solo una postilla retorica a un percorso che ha risposto punto per punto agli autori, non certo per aprire porte, ma solo per denunciare una falsa coscienza. Proviamo tuttavia a prenderla sul serio e a desumere cosa gli autori avrebbero dovuto modificare.

Avrebbero dovuto intanto fare della vicenda qualcosa di più di un caso di «cronaca», i cui eccessi erano sovente deprecati dalla stampa cattolica e che si portava appresso l'ombra del neorealismo (lo si è visto), spesso accusato di attingervi i propri motivi di polemica ideologica. Di lì a pochi mesi, non a caso, di fronte a *Marcia nuziale* (soggetto di Visconti destinato a rimanere sulla carta per il modo in cui «indica anche troppo esplicitamente a quale basso livello siano scesi i cosiddetti “liberi” rapporti coniugali presso certi ceti») gli uffici noteranno che «i fatti della cronaca costituiscono ormai da tempo una miniera per alimentare le disposizioni polemiche di certi registi cosiddetti di sinistra». ¹⁹

Avrebbero poi dovuto mostrare l'omosessualità come la conseguenza di un «pervertimento psichico» anziché anche «organico» (nei termini di De Pirro). Se Michele fosse solo un ragazzo traviato in cerca di riscatto, il suicidio sarebbe credibile (e la colpa sarebbe tutta degli omosessuali che l'hanno plagiato), mentre nel soggetto «quel suo segreto che non gli dà pace» (p. 35) sembra più il frutto di un cinismo legato a calcoli d'interesse e persino a uno sfogo fisiologico: troppo poco per dare credito al fatto che sia «oppresso da un suo dramma intimo» (p. 35).

¹⁹ Relazione non datata in ACS fasc. 1368.

Che non vi fosse tuttavia modifica bastante a fare di questa vicenda qualcosa di altro da un caso di cronaca, o a rendere convincente il finale, lo comprova ancora una volta quell'*Adamo* che si chiudeva, secondo De Pirro, con virtuosa sincerità. Tutte le nuove richieste di permesso di allestire l'opera erano infatti state respinte e nel 1949 Andreotti in prima persona era intervenuto a porre un veto, che voleva definitivo e generale, su tutti i copioni che affrontassero il tema dell'omosessualità, in qualsivoglia forma, fosse anche comica o edificante. È comprensibile che Antonioni non lo sapesse (e abbiamo a questo punto il quadro completo per capire quanto incauto e controproducente sia stato, da parte sua, chiamare in causa il teatro), ma proprio la vicenda di *Stanotte hanno sparato* comprova che il tabù di fatto investiva l'intero comparto dello spettacolo, cinema incluso, e che quanto filtrava con qualche regolarità non poteva che essere stato lasciato passare consapevolmente, come accade per i personaggi effeminati tratti da sketch del varietà o appartenenti a quel mondo che popolano le commedie cinematografiche della prima metà degli anni '50.²⁰

L'unico modo per fare approvare *Stanotte hanno sparato*, nel 1951, sarebbe stato quindi rendere l'omosessualità un accidente periferico nel racconto e privarla di qualsiasi serio aggancio alla realtà. Ovvero, fare un altro film.

4. QUESTO FILM NON S'HA DA FARE

Quando Della Bona invia l'incartamento al Ministero per espletare le pratiche previste dalla legge Andreotti, lo fa chiedendo «il nulla-osta preventivo».²¹ Espressione singolare, adeguata a chi si rivolga alla censura, cosa che la revisione preventiva istituita dalla legge sul cinema del 1949 non era, poiché doveva servire invece a subordinare la concessione dei finanziamenti di Stato alla presentazione al Ministero della sceneggiatura, o in alternativa almeno di un soggetto. Si tratta di un'ulteriore leggerezza che dimostra (non diversamente dal termine «censura preventiva» usato da «Cinema Nuovo») come nell'ambiente del cinema la distinzione tra forma e sostanza non contasse nulla,²² essendo chiaro a tutti che il fine di Andreotti era quello di aggirare i vincoli costituzionali per tenere in vita la doppia censura fascista (che interveniva sulla sceneggiatura prima e sul film poi), servendosi delle pratiche del finanziamento per indirizzare o scoraggiare a monte le produzioni.

Più sorprendente è il fatto che De Pirro non ritenga necessario occultare il carattere a tutti gli effetti censorio del suo atto comunicando per lettera, nel marzo 1951, la decisione presa dal suo «ufficio», il quale «non ritiene di poter rilasciare la richiesta di autorizzazione preventiva; considerando il soggetto stesso offensivo del pudore, della morale, del buon costume della pubblica decenza». Per quanto potesse essere confortato dalla richiesta impropria di Della Bona, dalla gravità tutta particolare del tema e dall'intersezione con i casi del teatro (dove il copione era effettivamente oggetto di censura), rimane una leggerezza che può apparire

²⁰ Sull'iniziativa di Andreotti e i suoi riflessi sul cinema si veda MAURO GIORI, *Omosessualità e cinema italiano*, cit., pp. 93 sgg.

²¹ Marcello della Bona, lettera manoscritta alla Direzione Generale Spettacolo, 25 gennaio 1951, in ACS fasc. 1125.

²² Per una ricostruzione delle vicende della censura italiana che si avvantaggia di una conoscenza diretta dell'industria, per quanto politicamente parziale, si può ancora utilmente compulsare MINO ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974. Su una prospettiva istituzionale si veda TOMASO SUBINI, *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Firenze, Le Monnier, 2021.

sorprendente a chi si attenga alla lettera dei regolamenti istituzionali ignorando le prassi concrete. Tanto più che De Pirro esplicita persino di fare riferimento alla legge di censura fascista (e forse ai suoi meccanismi), rinviando alla lettera a dell'art. 3 del regio decreto 24 settembre 1923, n. 3287. Decreto che ancora regolamentava l'applicazione della legge Andreotti, ma che non era necessario richiamare in questo caso. Si tratta infatti del comma che ritiene inammissibili «scene, fatti e soggetti offensivi del pudore, della morale del buon costume e della pubblica decenza», ma all'offesa del «buon costume» obiettava anche l'articolo 21 della Costituzione. In altre parole, di tutti gli argomenti sui quali il regio decreto consentiva ancora al censore di intervenire, l'osceno era l'unico che non necessitava di pezze legislative da ripescare dal Ventennio (diversamente, ad esempio, dalla violenza, o dal vilipendio della religione o delle istituzioni dello Stato).

C'è però forse qualcosa di più. Appena archiviato il soggetto di Antonioni, De Pirro si trova sulla scrivania una grana ben maggiore: la sceneggiatura di *Achtung! Banditi!*, film a soggetto resistenziale di Carlo Lizzani. Il 5 febbraio, cioè il giorno in cui la revisione solleva perplessità sull'opportunità del soggetto (con il pretesto del delicato momento storico), la produzione chiede in prestito alcune armi all'esercito. Tre giorni dopo, il funzionario sollecitato telefonicamente dalla produzione scrive alla DGC che sarebbe «contrario a rilasciare un'autorizzazione preventiva al film» (evidentemente oggetto delle richieste della produzione in modo da fare pressione sul Ministero della Difesa e dell'Esercito per ottenere quanto richiesto) e propone di sentire il Ministero degli Esteri «per la parte strettamente politica del soggetto» e quello dell'Interno «per ciò che concerne i riflessi che la proiezione del film potrebbe generare sul pubblico (turbamento dell'ordine pubblico)». La questione si complica, i tempi si allungano, Andreotti viene informato e la produzione continua a fare pressioni, specificando che il soggetto non ha «alcun contenuto polemico». ²³ È ovvio infatti che gli ostacoli hanno origini ideologiche, come conferma l'interrogazione inoltrata il 13 aprile dal Ministero della Difesa (quando finalmente prende in carico la richiesta della produzione) alla Direzione Generale dello Spettacolo perché chiarisca «il proprio pensiero sulla natura e sulle finalità del film che si intende realizzare». La risposta arriva il 2 maggio e undici giorni dopo, in forma «riservatissima», viene comunicata alla produzione (firma De Pirro per Andreotti, nel frattempo nuovamente consultato). Il documento precisa che convivono due procedure di giudizio della sceneggiatura: quella prevista dalla legge Andreotti del 1949 e quella prevista dall'art. 14 della legge 16 maggio 1947 n. 379, ancora in vigore, secondo il quale «è in facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio centrale per la cinematografia», e la valutazione fa allora riferimento ai criteri previsti dal Regio Decreto del 1923, come per la censura. La produzione di *Achtung! Banditi!* ha seguito le regole della legge del 1949 ma ha sollecitato per telefono un “nulla osta” dovuto solo laddove ci si avvalga con «regolare istanza» della legge del 1947:

In base a tali sollecitazioni questo Ufficio, pure in mancanza della formale richiesta, prese in esame l'elaborato del film e, tenendo conto dei criteri che regolano la revisione delle pellicole ai fini del rilascio del nulla osta di proiezioni in pubblico (criteri che sono sanciti nel regolamento annesso al R.D. 24 settembre 1923, n. 3287) ritenne di non poter rilasciare un benestare in linea preventiva e di dover formulare le sue riserve sulla possibilità che il film – una volta ultimato e sottoposto alla revisione – potesse ottenere un incondizionato nulla osta

²³ Giorgio G. Agliani, lettera alla Direzione Generale dello Spettacolo, datata 25 febbraio 1951, in ACS fasc. 1125.

per la programmazione in pubblico. Riserve che vengono mantenute sulla base della sceneggiatura presentata. Resta però stabilito che il giudizio formulato in sede preventiva lascia impregiudicate le decisioni che saranno adottate in sede di revisione definitiva della pellicola, dato che è solo attraverso la conoscenza del film nella definitiva consistenza che la Commissione di revisione potrà emettere, a norma di legge, il suo giudizio.

A una produzione che mostra di considerare le richieste della legge Andreotti come una forma di censura (quindi equivalenti al giudizio previsto dalla normativa del 1947, presumibilmente dimenticata e ritenuta sorpassata), la DGC precisa che non potrebbe esprimersi (perché sono due cose diverse), ma lo fa ugualmente (per assecondare le richieste pur indebite della produzione), però in realtà non lo fa (perché rifiuta di rilasciare un nulla osta), e in ogni caso non servirebbe a nulla (perché non vincolerebbe la censura del film concluso).

Questo è dunque il parto bizantino seguito a tre mesi di travaglio. Quando la questione si fa più delicata, coinvolgendo tre ministeri, si rende necessario togliersi dall'impaccio, precisare i termini di legge, giustificare le decisioni, fissare dei limiti. Tuttavia, dal cilindro della DGC vengono estratte solo capziose distinzioni di forma di fatto annullate dalle prassi, dal momento che lo sbocco delle due procedure è identico, poiché in nessuno dei due casi la censura è tenuta a prendere in considerazione il giudizio emesso sulla sceneggiatura. Se ne ricava solamente la conferma che se nessuno aveva mai distinto con puntualità censura e revisione preventiva era perché la confusione faceva gioco ad Andreotti.

E infatti la confusione rimane al suo posto, come dimostra un terzo caso. Siamo ora nell'ottobre 1952: quando legge l'annuncio della messa in lavorazione di *Lotta contro l'angelo*, un soggetto di Curzio Malaparte che aveva giudicato in revisione «morboso, ripugnante, improntato a sadica crudeltà»,²⁴ Annibale Scicluna si rivolge incredulo ad Andreotti. Anche in questo caso la produzione aveva chiesto l'«esame preventivo da parte dell'Ufficio Censura», e Scicluna, come De Pirro di fronte a *Stanotte hanno sparato*, usa una formula categorica: «a termini di legge, non può essere rilasciato il nulla osta di censura». Andreotti, serafico, appunta a mano la sua risposta: «Lei sa che la Censura si trova sempre in imbarazzo davanti ad un film italiano già realizzato. Qui sono stati fatti i passi dovuti in tempo utile: se il M[alaparte] vorrà rischiare non potrà imputare agli uffici eventuali danni»²⁵ (il possibile danno economico era infatti una delle leve comunemente usate dai produttori per sollecitare clemenza). Emerge qui platealmente lo scarto tra il funzionario allevato dal regime, per il quale la burocrazia non può che avere effetto immediato e coercitivo, e lo stratega democristiano che vede ben più lontano (e vede bene: *Lotta contro l'angelo* non verrà realizzato). Il punto però è che, a dispetto del lessico utilizzato tanto dalla produzione quanto da Scicluna, che parlano esplicitamente di censura, dalla risposta del sottosegretario emerge chiaramente che di “semplice” revisione preventiva si trattava (secondo quanto previsto dalla legge del 1949, non da quella del 1947): se “il Malaparte” avesse voluto, avrebbe potuto pur sempre rischiare.

²⁴ Storia (anche in questo caso ispirata a un fatto di cronaca) di un vecchio invaghitosi di una servetta che rapisce e tiene segregata, drogandola. Per Scicluna implica «una sorta di apologia di fatti che la legge prevede come reati: sequestro di persona (art. 605 C.P.); stato di incapacità procurato mediante stupefacenti (art. 613 C.P.) per i quali il codice prevede grosse pene alla reclusione» (come si vede, anche in questo caso nulla che abbia a che fare con l'osceno). La revisione è in ACS fasc. 1532.

²⁵ Appunto di Scicluna per Andreotti, dattiloscritto, con nota manoscritta di Andreotti, 29 ottobre 1952, in ACS fasc. 1532. Nello stesso fascicolo si trovano anche la richiesta della produzione, risalente al 9 ottobre, e il giudizio della revisione, datato 15 ottobre.

Chiedendo un «nulla-osta preventivo» Della Bona e Antonioni puntavano davvero alla procedura parallela della legge del '47? Se l'esito poteva essere solo un divieto effettivo o un'approvazione sostanzialmente inutile, sarebbe stata una mossa suicida. Più probabilmente, si rassegnavano semplicemente alla sostanza censoria della burocrazia andreottiana, e allora da un lato abbiamo semplici improprietà formali che rispecchiano le prassi, dall'altro un funzionario sospeso tra abitudini (non prive di risvolti abusivi) ereditate dal Ventennio e cavilli democristiani (come Scicluna di fronte a *Lotta contro l'angelo*).

La confusione faceva gioco ad Andreotti, si è detto. Saremmo allora di fronte al tentativo di alcune produzioni (reiterato fino almeno alla nuova legge del 1962), di trarne a propria volta vantaggio contro eventuali contestazioni successive, come se si fosse ottenuto un sigillo da parte di una censura reale. Quale che fosse la legge di riferimento, è quanto fanno Antonioni e Della Bona dato il tema del loro progetto, per prevenire amputazioni disastrose a film girato; è quello che la cooperativa di Lizzani cerca di ottenere (ignorando la legge del 1947) per fare pressione sul Ministero della Difesa (mostrando il progetto, ideologicamente impostato e quindi critico, come già approvato da chi di dovere); è quello che faranno ancora Visconti e Goffredo Lombardo nel 1960 per contestare la decisione della Provincia di Milano di impedire le riprese presso l'Idroscalo di *Rocco e i suoi fratelli*.²⁶ Il fatto che questi espedienti non vadano mai a buon fine non impedisce di riprovarci ogni volta che se ne intraveda l'opportunità.

L'unica alternativa è autocensurarsi. Ugo Sola, ad esempio, non solamente si affretta a ringraziare De Pirro per «le giuste osservazioni» avanzate in modo tanto «leale ed amichevole»²⁷ nell'affossargli il già ricordato *Marcia nuziale*, ma mette le mani avanti:

Dopo tale esperienza, ho desiderato leggere personalmente il soggetto dell'altro film in preparazione *Ragazze da marito* ed ho dovuto anche per esso constatare che vi sono situazioni che non vanno. [...] vengo a pregarti di voler considerare come non presentato il soggetto ora allo studio presso i tuoi uffici, in attesa che il copione drasticamente modificato nelle dette parti venga al più presto sottomesso al tuo Ministero.²⁸

Vale la pena notare che il motivo di tanta ambascia è il modo in cui il soggetto poteva «non mettere in buona luce la categoria impiegatizia dello Stato».²⁹ Se un produttore può arrivare al punto di immaginare come un problema insormontabile un fantomatico vilipendio della burocrazia, si può immaginare perché per rappresentare l'omosessualità, la Resistenza o l'omicidio di una prostituta si cerchi di forzare la mano ai regolamenti.

Il Ministero, dunque, non si limita a rilasciare giudizi, impartisce anche lezioni. Lo dimostra bene il fatto che nessuno si avventurerà più sul terreno cedevole che Antonioni e Della Bona hanno incautamente provato a tastare. Su una cosa sola avevano ben visto: nell'Italia del dopoguerra, quelle riguardanti l'omosessualità erano «sempre storie complicate».

²⁶ Cfr. MAURO GIORI, *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2021, pp. 22-26.

²⁷ Ugo Sola, lettera a Nicola De Pirro, 24 marzo 1952, in ACS fasc. 1368.

²⁸ Ugo Sola, lettera a Nicola De Pirro, 18 marzo 1952, in ACS fasc. 1368.

²⁹ Ugo Sola, lettera a Nicola De Pirro, 24 marzo 1952, in ACS fasc. 1368.