

Un'analisi della rappresentazione dell'omosessualità nel cinema offre nuove prospettive di studio sul rapporto tra lo stesso cinema e la storia. Attraverso numerosi esempi tratti da una ricerca in corso, in questo saggio si ricostruiscono alcuni caratteri essenziali del legame che unisce cinema e omosessualità, spaziando dagli anni Cinquanta, che presentano elementi di continuità con il precedente ventennio fascista e un'importante attività di censura, all'inizio dei Sessanta, quando il cinema comincia ad affrontare, seppur a fatica, un tema complesso come quello dell'omosessualità.

An analysis of the representation of homosexuality in the Italian cinema offers new perspectives on the study of the relationship between cinema and history. Drawing on case studies from an ongoing research, this essay focuses on a few aspects of the link between cinema and homosexuality, from the 1950s (an age of continuity with the previous fascist regime and of relevant censorship intervention) to the early 1960s, when cinema begins to address, even if with difficulty, complex issues such as homosexuality.

«Del tutto sconsigliabile per il nostro pubblico». Omosessualità e cinema italiano del dopoguerra

di Mauro Giori

Il rapporto che lega omosessualità e cinema italiano nei trent'anni successivi alla Seconda guerra mondiale rappresenta ancora un territorio largamente inesplorato. In ambito accademico un grande sforzo di elaborazione teorica ha lasciato scoperta la ricerca storica¹, viceversa in crescita su terreni limitrofi

1. Lo sviluppo dell'americana *queer theory* ha pesato anche laddove (come nel caso italiano, soprattutto per quanto riguarda il cinema) sia mancato l'intermedio sviluppo di studi storici equivalenti ai *gay and lesbian studies* di area anglofona. Non a caso chi ha mutuato tale teoria, pur trattando di cinema contemporaneo cui è più semplice adeguarla, non ha mancato di avanzare dubbi sulla sua adattabilità a contesti nazionali differenti; cfr. G.P. Cestaro (a cura di), *Queer Italia. Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Palgrave, New York 2004, 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. A maggior

quali la rappresentazione del *gender* e della sessualità. Persino nelle ricerche più generali riguardanti l'omosessualità in Italia il cinema è rimasto relegato ai margini². Di conseguenza, manca ancora un lavoro sistematico che non si fermi all'analisi (pur basilare) delle rappresentazioni ma coinvolga tutti quegli aspetti culturali che circondano i film prodotti e interagiscono con essi, si tratti di discorsi extrafilmici come di prassi performative che accompagnano il testo filmico, ne condizionano la lettura o lo usano a vario titolo.

Le pagine che seguono condensano alcuni spunti di una ricerca in corso intesa a colmare questa lacuna e mossa dalla convinzione che solo considerando nell'insieme questi molteplici aspetti sia possibile non solo collocare in modo adeguato le rappresentazioni nel loro contesto, ma anche dimostrare come il rapporto tra cinema italiano e omosessualità non sia stato né episodico né casuale, ma al contrario continuativo e determinato da precise scelte politiche e culturali, fino a giungere a farsi talora sostanziale o persino strategico nelle poetiche di alcuni autori³, nelle politiche che hanno gestito e controllato il cinema italiano, e nello sviluppo commerciale dei suoi generi più prolifici, in decenni in cui l'eroticismo più in generale diveniva un'ossessione tale da segnarne profondamente lo sviluppo.

ragione, nello studio del cinema precedente si corre il rischio di far prevalere la speculazione teorica sulla ricerca storica, con tutte le deformazioni del caso (tra gli esempi possibili di particolare rilievo appare quello di M.A. Malagrecà, *Queer Italy. Contexts, Antecedents and Representation*, Peter Lang, New York 2007).

2. Nel volume già citato curato da Cestaro, ad esempio, solo due saggi su dodici riguardano il cinema.

3. È quanto ho cercato di dimostrare a proposito di Luchino Visconti in *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Libraccio, Milano 2011 e in *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012. Il caso più studiato rimane quello di Pier Paolo Pasolini, sin da S. Casi (a cura di), *Cupo d'amore. L'omosessualità nell'opera di Pasolini*, Il Cassero, Bologna 1978, mentre tra i contributi più recenti si vedano D. Duncan, *Reading And Writing Italian Homosexuality. A Case of Possible Difference*, Ashgate Pub Co, Aldershot/Burlington 2005 e A. Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago Press, Chicago 2009.

Divieto di dire

Dal punto di vista delle politiche adottate in materia di relazioni private, famiglia ed etica sessuale, gli anni Cinquanta presentano notoriamente un quadro coeso di restaurazione rispetto agli smottamenti causati dalla guerra, nonché di sostanziale continuità con il fascismo. Problema, quest'ultimo, nevralgico nella nascita della Repubblica⁴ e che investe anche il cinema, le leggi che lo regolano e gli uomini chiamati ad applicarle.

La continuità investe altresì la gestione dell'omosessualità. In linea con la permanenza nel Codice Rocco del 1930 dell'impostazione del codice Zanardelli nel 1889 (a sua volta debitore di quello napoleonico del 1804), l'omosessualità non viene messa fuori legge nemmeno sotto la Repubblica, ma non certo per liberalità: al contrario, viene mutuata un'oculata strategia intesa a evitare ogni clamore⁵. Anzitutto per una questione di "onore nazionale": una legge implica l'ammissione che il delitto da punire è talmente diffuso da renderla necessaria. In secondo luogo per schermatura: il pubblico è bene che ne ignori l'esistenza. Vengono dunque istruiti processi (rigorosamente a porte chiuse) solo laddove vi sia offesa al pudore, violenza o prostituzione: altrimenti rimane questione morale di pertinenza religiosa.

Ne consegue «una sorta di tacito patto sociale» per cui lo stato si limita a perseguire le infrazioni al silenzio, mentre gli omosessuali «vengono disincentivati dallo sviluppare la coscienza di gruppo oppresso e a riunirsi in gruppi di pressione»⁶. Come sotto il fascismo, la gestione può così oscillare tra l'indifferenza e la repressione *ad hominem*, e l'omosessualità può divenire un'arma politica per gettare discredito. Si permuta cioè la sostanziale ipocrisia che aveva permesso persino a potenti funzionari fascisti di vivere indisturbati la loro omosessualità, a condizione di non renderla un fatto pubblico: è ora la volta di politici dei vari

4. Cfr. C. Pavone, *Alle origini della Repubblica. Scritti su fascismo, antifascismo e continuità dello Stato*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

5. Cfr. G. Dall'Orto, *La tolleranza repressiva dell'omosessualità*, in Arcigay nazionale (a cura di), *Omosessuali e Stato*, Cassero, Bologna 1988. Sul periodo fascista cfr. L. Benadusi, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperienza totalitaria fascista*, Feltrinelli, Milano 2005.

6. G. Dall'Orto, *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, il Saggiatore, Milano 2015, p. 438.

schieramenti, le cui carriere possono proseguire floridamente fintantoché non si sollevi scandalo⁷.

La Dc sposa questa linea, in modi peraltro prevedibili, sicché quando, nel 1949, il Sottosegretario di Stato Giulio Andreotti impone di revocare il nulla osta già rilasciato alla commedia teatrale *Fior di pisello* (1932) di Edouard Bourdet, poiché la «morbosità innaturale, insipida e repellente» del suo «clan di pallidi e rotondetti invertiti [...] non può dire al pubblico italiano, che non mi par che ne abbia bisogno, che una parola di cruda amoralità»⁸, non fa che applicare al proprio ambito di competenza la linea del suo partito. Infatti la revoca, nelle intenzioni di Andreotti, deve «servire di indirizzo e di monito per il futuro», un monito inteso a investire l'intero settore dello spettacolo.

Lo comprova il fatto che negli anni del centrismo nulla verrà a replicare l'esperienza di *Ossessione* (1943), con cui Luchino Visconti aveva sfidato il silenzio del regime, nonché quello del suo stesso partito di riferimento⁹, così come fece a teatro nel 1945 mettendo in scena *Adamo* di Marcel Achard. Nemmeno lo stesso Visconti vi riuscirà, nonostante i ripetuti tentativi che gli guadagnarono presto la nomea di autore scabroso da tenere sotto osservazione¹⁰, ed è proprio a fronte di tale strategia del

7. Esempiare il caso del deputato monarchico Vincenzo Cicerone, la cui carriera viene stroncata quando, nel maggio 1951, la sua vita privata finisce sulle prime pagine dei quotidiani per via di inconsulte minacce rivolte all'amante che lo voleva lasciare.

8. Nota manoscritta di Andreotti datata 25 luglio 1949, 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. 716.

9. Anche il Pci aveva adottato infatti la medesima strategia (salvo laddove fossero coinvolte figure della controparte politica). Cfr. F. Giovannini, *Comunisti e diversi. Il Pci e la questione omosessuale*, Dedalo, Bari 1980, la cui scansione cronologica richiederebbe alcuni ripensamenti, ma relativamente al periodo che eccede i confini di questo scritto.

10. Si veda ad esempio come il funzionario che valuta la sceneggiatura di *Cronache di poveri amanti* per il film di Carlo Lizzani uscito nel 1954 si basi sul confronto con quella stesa per l'adattamento di Visconti del 1949 e rimasta sulla carta, compiacendosi nelle sue «osservazioni di ordine morale» del fatto che «le scene sotto questo aspetto incriminate nel testo del Visconti, qui sono totalmente scomparse» (Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965). È fuori di

silenzio che si può comprendere, e riconsiderare, il peso politico della componente di rottura e di scandalo che è parte fondamentale della sua poetica, tanto che persino una dichiarazione banale rilasciata all'epoca («L'omosessualità esiste, non dobbiamo tapparci gli occhi e fingere di non accorgersene [sic]»)¹¹ assume in questo contesto il valore di una lucida presa di posizione.

Se mettere a tacere questo genere di aperture è lo scopo primario della strategia mutuata dalla censura democristiana, meno scontato è il fatto che essa stronchi altresì discorsi in sintonia con la proscrizione sociale dell'omosessualità, altrettanto scoraggiati per le medesime ragioni: si preferisce infatti non dar seguito nemmeno ai pedofili¹² di *Germania anno zero* (1948) e di *Ladri di biciclette* (1948), che avevano sollevato perplessità tra i censori. La revisione preventiva si era espressa «con ogni riserva circa i riferimenti ai rapporti omosessuali» nel caso di Rossellini, mentre in quello di De Sica, a proposito della «rappresentazione dell'anziano pervertito», aveva chiamato in causa la questione dell'onore nazionale:

Il tema è affrontato recentemente anche da Rossellini in *Germania anno zero*, con scopi essenzialmente polemici, ossia per indicare il collasso morale in cui è venuto a trovarsi il popolo tedesco. Nel caso presente, questa rappresentazione, in funzione prevalentemente descrittiva, appare inopportuna, anche se contenuta in termini discreti, tendendo a generalizzare, specialmente di fronte all'estero (il film è

dubbio che tale apprezzamento includa, tra l'altro, la scelta di ridimensionare il personaggio della Signora, del cui lesbismo non si dice più nulla: quando caccia Gesuina è solo perché se la intende con Ugo, tanto che la sua ira sembra persino dettata da ragioni morali anziché da gelosia. Viceversa nella versione di Visconti (conservata nel Fondo Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di Roma, serie 7, unità 15, nn. 9-14), pur in mancanza di spiegazioni esplicite, le scene nelle quali il personaggio accarezzava a letto Angelina e poi Liliana non si prestavano a equivoci.

11. Visconti in s.n. "Moralità" e "vizio" sulla scena, in «Il Dramma», a. XXI, nn. 2-3, 1-15 dicembre, p. 52.

12. Spiegare percorso storico e opportunità politiche che hanno condotto ripetutamente alla sovrapposizione di nozioni discordi quali omosessualità e pedofilia ci porterebbe troppo lontano: ci limitiamo a registrarla nei documenti che qui si citano.

ambientato specificatamente a Roma), una piaga che fortunatamente in Italia riveste carattere d'eccezione¹³.

In entrambi i casi, Nicola De Pirro aveva annotato a mano in calce di aver consultato i registi in forma privata, ottenendo da Rossellini l'assicurazione che il film non avrebbe contenuto «alcuna traccia di omosessualità», e da De Sica assenso «sull'opportunità di tenere la mano assai leggera sulla scena dell'anziano pervertito». Prevedibilmente, De Sica si era rivelato più affidabile: *Ladri di biciclette* venne infatti approvato, *Germania anno zero* respinto poiché la vicenda era rimasta «imperiata su un delitto impressionante (parricidio) e ad [sic] un suicidio commessi da un adolescente influenzato ed esaltato dall'amicizia di un nazista pervertito» (al quale dunque si facevano risalire tutti gli aspetti moralmente discutibili dell'intreccio)¹⁴.

Se mai è esistita una censura dalle maglie sufficientemente strette da non far trapelare nulla, non è certo quella italiana, i cui meccanismi sono troppo aleatori per assicurare una coerenza infallibile, anche laddove sull'operato delle commissioni vigilino dall'alto le massime cariche della macchina burocratica, come nel caso del nostro argomento. Non sorprende dunque dover registrare eccezioni alla regola, come nel caso di due delle internate di un lager, legate sentimentalmente, in *Donne senza nome* (1950) di Géza von Radványi, o come il drammaturgo felliniano che ne *I vitelloni* (1953) attira Leopoldo sulla spiaggia. E ovviamente la commedia è sempre insidiosa, soprattutto se non si limita a battute da trivio e anche quando ricorra a espedienti frusti. Ci limitiamo qui ad additare gli estremi cui giunge il travestitismo – di repertorio nel teatro di rivista – in *Papà diventa mamma* (1952) di Aldo Fabrizi. L'intento è quello

13. Revisioni preventive rispettivamente del 24 settembre 1947 e del 14 maggio 1948, in Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965, fasc. 443 e 718.

14. Dopo rapide consultazioni, in appello si optò infine per un divieto ai minori di 16 anni, previa aggiunta di un cartello che connettesse la perdita della «purezza dell'infanzia» e l'allontanamento dalla «pietà cristiana»: un modo, tra l'altro, per ribadire che si trattava di questione di morale. I due nulla osta (del 13 e 15 aprile 1948) sono in Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema, fasc. 4155.

di scimmiettare gli stereotipi sui ruoli di genere: ipnotizzato durante uno spettacolo, Peppe si crede una donna e come tale si comporta, occupandosi della casa mentre la moglie è costretta a curare il negozio. Tuttavia, Peppe non si limita a indossare gli abiti della moglie e a comportarsi da donna: si sente e si considera tale, senza che ciò interferisca con le sue abitudini coniugali, compreso il dividere il letto con la consorte. Quando poi anche costei viene ipnotizzata, con l'effetto di "diventare" un uomo, si completa la messa a nudo della mobilità dei ruoli di genere, dei loro aspetti convenzionali e del loro non coincidere con l'orientamento sessuale.

Nel complesso, però, il tabù resiste per buona parte del decennio. L'iter di *Anders als du und ich - \$175* (1957) di Veit Harlan è emblematico. La censura italiana lo respinge per due volte, sicché dovrà attendere il 1962 per trovare una distribuzione, con il titolo *Processo a porte chiuse*. Nel 1959, al primo tentativo, su indicazione di Annibale Scicluna la pellicola viene fermata perché ritenuta «consona all'ambiente e alla mentalità germanica e nordica più aperta e spregiudicata in materia» ma «del tutto sconsigliabile per il nostro pubblico», nonostante «la presenza di elementi didascalici indicativi e preventivi soprattutto per il mondo dei genitori»¹⁵. In altre parole, nonostante colga pienamente la densa patina moralista del film¹⁶, Scicluna (già funzionario del Minculpop) difende fedelmente il principio per cui è comunque preferibile, per il pubblico italiano, il silenzio. A denunciarlo sarà poi *Il Borghese*, apprezzando il film in quanto «mezzo di difesa» che però «non piace ai censori e ai critici di sinistra», convinti che sia «meglio non turbare i sonni del pubblico nazionale con problemi sconosciuti alla grande maggioranza»¹⁷. L'accordo tra-

15. Lettera cit. in R. Curti, A. Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014, p. 338.

16. Il film è tutto dalla parte dei genitori del giovane Klaus, in particolare della madre che lo "salva" da un seduttore seriale, istigando la domestica (dopo aver consultato uno psicologo) a sedurlo. I personaggi omosessuali sono ritratti invece in una luce angosciante (anche letteralmente: la sequenza cruciale girata a casa del seduttore ricorre a un'illuminazione espressionista, con l'aggiunta di inquadrature inclinate e violenti movimenti di macchina).

17. C. Qu[arantotto], *Terzo sesso*, in «Il Borghese», n. 7, 16 febbraio 1961, pp. 275-276.

sversale fra le due parti politiche (ugualmente invise alla rivista) finisce così col lasciare spazio di intervento all'estrema destra.

Licenza di fare

In una cultura come quella del moderno occidente, nella quale la regolazione in materia sessuale è passata più attraverso una «vera e propria esplosione discorsiva» che attraverso il divieto¹⁸, una strategia fondata sul silenzio costa però enormi sforzi ed è votata al fallimento. Quelli di Scicluna e di qualche magistrato, a cavallo del nuovo decennio, sono tentativi di arginare un cambiamento sociale che investe ormai tutte le questioni relative alla sessualità e alla sua rappresentazione¹⁹. In modi differenti, *Europa di notte* (1959) di Alessandro Blasetti, *La dolce vita* (1960) di Fellini e *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti sono le teste di ponte del cambiamento e aprono tra l'altro la strada a centinaia di rappresentazioni dell'omosessualità che si susseguiranno nei due decenni successivi²⁰.

È dunque solo a questo punto che Visconti può riprendere un discorso che aveva dovuto interrompere suo malgrado e che, pur tra incertezze, passi falsi e compromessi, rappresenta anche il tentativo di intervenire su un argomento che lo investe personalmente (e lo stesso si può dire per Pier Paolo Pasolini fin da alcune sue sceneggiature degli anni Cinquanta).

Se la sinistra ha sempre taciuto, nascondendo l'imbarazzo su questo aspetto del lavoro del suo regista di punta (impostando una reticenza che avrà vita lunga nella critica viscontiana), la stampa di estrema destra, come si è visto, non si è mai fatta scrupoli. Si consideri ad esempio il commento pubblicato dal quotidiano di una Torino ancora sotto la Repubblica Sociale quando *Ossessione* era ricomparso in alcune sale nel 1944:

[...] tutte le acque più infeste dell'erotismo hanno concorso ad alimentare quello sporco rigagnolo [*Ossessione*], nel quale non è entrata

18. M. Foucault, *La volontà de savoir*, Gallimard, Paris 1976; trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 19.

19. Cfr. P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 167 ss.

20. Cfr. M. Giori, «*Ma oggi come te movi te piano per...*»: l'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta, in «Cinergie», n. 5, marzo 2014.

neppure una stilla di chiara fonte nazionale. In definitiva, poi, il suo regista è il benemerito che tutti sanno, sia nel costume personale che in quello politico, promotore di sottoscrizioni antifasciste in quel belluino 25 luglio, che fu il vero giorno della cuccagna per tutti i pervertiti, o di fatto o di pensiero²¹.

Il fatto che osservazioni di questo genere trascendano il dato estetico per sconfinare nel pettegolezzo non dovrebbe indurre a ignorarle, poiché il gossip è uno dei terreni fertilizzati dalla rimozione²², senza contare che è uno degli affluenti principali dello star system. Inoltre il gossip e il suo esito più clamoroso, lo scandalo, possono far saltare le logiche repressive rivelando censure e rimozioni: è quanto accade ad esempio quando il ventottenne Ermanno Randi, attore emergente e di belle speranze, viene assassinato dal suo amante in un accesso di gelosia, nel novembre del 1951.

La polemica è del resto sollevata negli anni successivi da chi può solo rimanere a osservare il fatto che il “patto sociale” di cui si è detto ha lasciato ampi spazi di manovra concreti in cambio del silenzio. L'esempio più eclatante è offerto da Adriano Baracco, che nel 1960 fa il punto sul decennio appena trascorso, cercando di montare uno scandalo su come a Cinecittà «quelli della “terza sponda” la faccian da padroni»²³, producendo di fatto solo un epicedio in quattro puntate in morte del patto del silenzio. È quanto esplicita il commento del direttore della rivista che lo ospita:

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. [...] È questo il lato esteriore e gravissimo del problema [...]. Gli omo-

21. [M.] Ramperti, *Incontri e letture*, in «Stampa Sera», 6 maggio 1944.

22. Cfr. P.M. Spacks, *Gossip*, Knopf, New York 1985.

23. A. Baracco, *Il cinema capovolto*, in «Mascotte spettacolo», 15 novembre 1960, p. II.

sessuali [...] hanno diritto alla nostra comprensione. Facciano in modo di meritarla e non ostentino²⁴.

Non è un caso che Visconti sia il bersaglio principale della polemica, 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»²⁵.

Se dunque nella neonata Italia repubblicana agli omosessuali è posto il divieto di dire, è lasciata però loro relativa libertà di “fare”, e quanto ciò sia importante è attestato implicitamente dalla paranoica lamentazione di Baracco²⁶. I modi in cui la sottocultura omosessuale ha inglobato e usato il cinema hanno dunque importanza quanto il tentativo (solo rinviato) di influire sulle rappresentazioni. Qui possiamo solo additare esempi come l'uso di testi apparentemente irrelati²⁷, la nascita di prime forme di critica militante²⁸, lo sfruttamento “tattico” di proiezioni per

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

25. A. Baracco, *Il cinema capovolto*, in «Mascotte spettacolo», 15 novembre 1960, p. 8.

26. È appena il caso di ricordare come la recente storia culturale abbia posto l'accento proprio sulle “pratiche”: cfr. P. Burke, *What is Cultural History?*, Polity Press, Cambridge 2004; trad. it. *La storia culturale*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 81-84.

27. Intendo uso nel senso di U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, p. 59. Si pensi al caso del *peplum*, che non era sfuggito a Baracco (*Il fascino femminile in una nuova prospettiva*, in «Mascotte spettacolo», 22 novembre 1960, p. 13): «Vi sarebbe un lungo discorso da fare anche a proposito di film apparentemente ineccepibili, cioè quelli imperniati sulle avventure muscolari di Ercole e dei suoi forsuti [sic] consimili. [...] I forzuti piacciono [...] agli invertiti che li ammirano, li concupiscono, li sognano di notte; e molte notti non si limitano a sognarli. Quindi questa forma di cinema apparentemente infantile, è forse quella che punta più decisamente sui “capovolti”». Si dovrebbe in proposito richiamare l'estetica camp – ma il discorso ci porterebbe troppo lontano –, tanto che già Susan Sontag (*Notes on “Camp”*, in «Partisan Review», a. 31, n. 4, autunno 1964; trad. it. *Note su “Camp”*, in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998, p. 375) vi faceva rientrare «la virilità eccessiva di Steve Reeves».

28. Una prima, rudimentale voce critica trova spazio sulla francese «Arca-die», i cui legami con l'Italia, di nuovo, non sfuggono a Baracco (*Il cinema capovolto*, in «Mascotte spettacolo», 15 novembre 1960, p. 11): «Le tesi che non solamente registi, ma autori, sceneggiatori, aiuti, attori, interpreti, collaboratori

manifestare pubblicamente una coscienza di gruppo²⁹ e quello dei cinema come luoghi di incontro.

Quest'ultimo caso rientra indubbiamente in quel genere di questioni che nella «letteratura critica non vengono affrontate poiché sono giudicate prive di raffinatezza, elementari, prerazionali, grezze, troppo imbarazzanti o scomode per scriverne»³⁰. Eppure se ne discuteva già alle origini del cinema: nel 1910, ad esempio, nella sua catalogazione «psichico fisiologica» degli spettatori, un giornalista annoverava sia «signori dilettanti di pornografia i quali nulla hanno di sacro, né si curano di vedere se le loro vicine sieno donne oneste o sieno di quelle altre», sia donne «che vanno al cinematografo proprio ed *esclusivamente* per farsi... come dire? per farsi... accostare dai giovanotti. Certe emozioni non possono provarsi a casa, sotto vigili occhi, nella piena luce»³¹. Se dunque aveva ragione un altro giornalista dell'epoca nel sostenere che «la gioventù moderna è più dedita ai piaceri sessuali da quando va al cinematografo»³², le sale hanno offerto da subito non solo occasioni per la loro stimolazione, ma anche spazi per la loro soddisfazione. Come riassumeva anni dopo un foglio cattolico, «il Cine è impuro e sullo schermo e molte volte anche nella sala»³³.

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».

29. Si vedano ad esempio i casi di *Adamo* e di *Rocco e i suoi fratelli* discussi in M. Giori, *Poetica e prassi* cit., pp. 93-94 e 226-228. Per “tattica”, con De Certeau (*L'invention du quotidien*, I, *Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001), si intende qui una forma di resistenza occasionale diversa dalla strategia di lungo corso, che è propria di chi detiene il potere. Ancora Baracco (*Il fascino femminile in una nuova prospettiva*, in «Mascotte spettacolo», 22 novembre 1960, p. 13) nota che gli omosessuali «sono ormai tanti da poter formare da soli un vasto pubblico».

30. D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989; trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi 2009, p. 4.

31. Picco-Lino, *I dilettanti di...*, in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 93, 2 gennaio 1910, pp. 9-10.

32. s.n., *Il cinematografo che ci meritiamo*, in «L'Illustrazione cinematografica», a. I, n. 12, 5-10 luglio 1912, p. 671.

33. s.n., *Il cinema*, in «Azione Giovanile», a. 15, 22 giugno 1924, p. 4, cit. in D. Viganò, *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano 1997, p. 50, nota 17.

Puntualmente, per quanto riguarda gli omosessuali, se ne parla solo quando siano coinvolte prostituzione o violenze. Quando ad esempio, nel 1951, un ventenne viene assassinato a Torino da un sarto geloso, durante il processo emerge che i due si erano incontrati quattro anni prima in un cinema di Porta Nuova che – annota un giornalista dando a intendere la regolarità di eventi simili – «sembra sorto apposta per facilitare gli incontri di questo genere»³⁴.

Anche la letteratura ci ha lasciato tracce di tali prassi³⁵. Si pensi al «vizioso» Augusto descritto all'opera in un cinema fiorentino da Piero Santi in *Ombre rosse* (1954), al produttore che in una sala romana seduce senza fatica il protagonista di *Meglio l'uovo oggi* (1959) di Giò Stajano, o ancora al Tommasino in cerca di clienti in un «pidocchietto» (un cinema di ennesima visione) in *Una vita violenta* (del 1959 ma scritto nei quattro anni precedenti). Pasolini liquida la prestazione in una frase laconica («E di botto, allungò la mano. Quando, in quattro e quattr'otto, ebbe finito, Tommasino, soddisfatto, senza fretta si riaccroccò»)³⁶, ma descrive minuziosamente le manovre necessarie a vincere la concorrenza, che era molta: «La platea sotto la luce, pareva come quando si solleva una pietra e sotto si trova tutto pieno di vermi: un mucchio di vermi attorcigliati uno sull'altro, che si muovono e sgusciano da tutte le parti, intorcinando le teste e le code, mezzi ammattiti»³⁷.

Che Pasolini non esagerasse lo provano le testimonianze raccolte in anni recenti da Pini. Apprendiamo così, ad esempio, che nei primi anni Cinquanta a Ferrara «nella zona delle toilette si poteva trovare in tutti i cinema», nei palchi del Garibaldi di Padova «c'era un'azione scatenata», a «Milano esistevano come minimo dieci cinema che tutti sapevano essere luoghi di incontro

34. s.n., *Processo al giovane che uccise l'amico*, in «Stampa Sera», 15 ottobre 1953.

35. Cfr. G.P. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 343 ss., centrato però sugli anni Sessanta e seguenti, e su incontri eterosessuali (con la sola eccezione del Leavitt de *La lingua perduta delle gru* del 1986).

36. P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, in *Romanzi e racconti*, I, 1946-1961, Mondadori, Milano 1998, p. 113l.

37. *Ivi*, p. 1128.

per omosessuali», ma «se uno aveva l'occhio clinico qualsiasi cinema poteva funzionare»³⁸; e ancora che a un ragazzo poteva capitare di essere sedotto «in un cinema che dava spettacoli western, quelli che piacevano ai ragazzini»³⁹; o persino in una sala parrocchiale⁴⁰.

Se dunque per superare la consegna del silenzio e avviare negoziati più sottili con la censura dei contenuti sullo schermo occorre attendere l'approssimarsi della fine del decennio, sul piano delle pratiche si registra la sconfitta immediata di un altro aspetto della censura, altrettanto essenziale e che possiamo a buon titolo definire biopolitico, ovvero l'intenzione di controllare i corpi degli spettatori, le loro reazioni fisiche, i loro piaceri, il che dà poi ragione a Foucault quando additava nel piacere, anziché nel desiderio, il vero oggetto del contendere⁴¹.

38. Testimonianze in A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, il Saggiatore, Milano 2011, pp. 152-159.

39. *Ivi*, p. 191.

40. Cfr. *ivi*, p. 354.

41. Cfr. M. Foucault, *Michel Foucault, an Interview: Sex Power and the Politics of Identity*, in «The Advocate», n. 400, 7 agosto 1984.