



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Così appariscenti da essere invisibili

Il travestitismo nel cinema italiano tra gli anni Sessanta e Ottanta

Relatore

Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatrice

Prof.ssa Miriam Stefania De Rosa

Laureanda

Cecilia Parini

Matricola 845889

Anno Accademico

2020 / 2021

INDICE

Introduzione.....	3
1.1 Uno scandalo che non sorprende.....	8
1.2 Saper distinguere è il primo passo	13
<i>Drag queen</i>	14
<i>Trans*</i>	16
1.3 Una consapevolezza che spaventa.....	18
1.4 Travestitismo tra eterosessualità e omosessualità	21
<i>Parentesi eterosessuale</i>	22
<i>Contesto omosessuale</i>	23
1.5 Il travestitismo in Italia	25
Secondo capitolo: Un silenzio che si fa sentire	30
2.1 Nascosti nel silenzio.....	30
<i>Un silenzio imposto</i>	30
<i>Conosciuti come stereotipi</i>	33
2.2 Risate incensurabili	37
2.3 La donna secondo l'uomo	40
<i>Quando una gonna e del trucco ti salvano la vita</i>	42
<i>Personaggi en travesti negli anni Sessanta</i>	43
2.4 Illusioni di una vita notturna	46
2.5 Una parentesi felliniana.....	53
2.6 Non puoi essere gay senza essere “donna”.....	57
Terzo capitolo: Rivoluzione sui tacchi a spillo.....	64
3.1 Scoppia il ‘68.....	64
3.2 Verso la rivoluzione sessuale.....	68
<i>Una produzione a nudo</i>	68
<i>FUORI!</i>	71
3.3 Sentirsi donna negli anni Settanta.....	74
<i>Alla corte di Madame Royale</i>	75
<i>«Noi siamo donne. Siamo delle signore!»</i>	79
<i>Paolo Villaggio e i personaggi en travesti</i>	84
3.4 En travesti non solo nella commedia.....	85
Conclusioni.....	91

<i>Bibliografia</i>	97
<i>Sitografia</i>	100
<i>Filmografia</i>	103

Introduzione

La seguente tesi è nata da una riflessione sorta dopo la lettura di una graphic novel, *Il Principe e la Sarta*¹, di Jen Wang. La storia si focalizza sull'incontro tra una sarta, Frances, e un il principe Sebastian. Quest'ultimo chiede alla ragazza di confezionargli abiti da donna. La motivazione dietro alla richiesta, è che il principe si sente sé stesso solo quando indossa meravigliosi abiti femminili, mentre si sente stretto e a disagio in quelli maschili che lo riportano al suo ruolo di principe, e dunque alle aspettative che tutti hanno su di lui. Nel corso della storia i due ragazzi diventano da prima amici e successivamente tra loro nasce un sentimento d'amore. Ricordo che quando lessi la storia, rimasi leggermente sorpresa dal fatto che Sebastian si vestisse da donna ma alla fine si innamorasse di una ragazza. Ci tengo a precisare, che non mi stupì molto la svolta in sé, quanto più l'ambientazione nel quale era immersa la vicenda, poiché ci si trova nell'Europa del XIX secolo. Abituata alla letteratura giapponese, nel quale l'orientamento sessuale del *cross-dresser* non è data per scontato; nella cultura occidentale, ho invece sempre percepito come fosse normale credere che il travestito fosse anche omosessuale. Da questa lettura sono dunque nate diverse riflessioni, la prima sul perché appena vedessi un uomo indossare una gonna pensassi automaticamente potesse essere gay, mentre una donna coi pantaloni non mi suscitava alcuna perplessità. Inoltre, perché questo pensiero tendessi ad attuarlo sulla cultura occidentale, mentre osservando i media culturali asiatici, non percepissi lo stesso senso di inverosimiglianza.

Nel cercare le risposte a queste domande, ho preso in considerazione il mezzo culturale che sicuramente mi aveva mostrato diversi modelli di travestitismo legandoli all'omosessualità, per questo mi sono concentrata sul mondo del cinema, restringendo poi il campo alla cinematografia italiana. Nel corso dell'indagine, non ho analizzato esclusivamente personaggi *en travesti* omosessuali, ma ho preso in considerazione ogni film che presentasse almeno un travestimento, fosse questo inteso come *cross-dressing* o anche solo come situazione comica o un *escamotage* per sfuggire a una difficile situazione.

Dovendo dunque affrontare una categoria che rientra nel mondo *queer*, ho iniziato la ricerca focalizzandomi sugli studi di genere e *queer*, per comprendere cosa si intenda oggi col termine *cross-dresser*. Pertanto il primo capitolo si basa sulle teorie di genere, analizzando attraverso gli scritti di studiosi, tra i quali Lorenzo Bernini, Judith Butler, Michel Foucault e Mario Mieli, cosa si intenda per identità sessuale. Illustrando per tanto le varie componenti che vanno a creare l'identità di ogni

¹ J. Wang, *Il principe e la sarta*, Milano, Bao Publishing, 2018

individuo, e le influenze che la società può avere su questa. Focalizzandomi principalmente sul binarismo di genere e il ruolo di genere. Questi due termini, vanno a indicare perché nella nostra società tendiamo a sostenere una rigida divisione tra maschile e femminile, e perché ci si aspetta sempre che un uomo agisca, si comporti e si vesta in un determinato modo, così come anche la donna. Gli studi di genere cercano di far capire che le sovrastrutture sociali tendono a mutare e, pertanto, una persona può riconoscersi sia nel femminile che nel maschile (o nessuna dei due) ed essere fluida nel proprio genere. Per comprendere meglio queste teorie, mi sono anche basata sulla storia della moda, che attraverso le varie evoluzioni che vi sono state nel Novecento sulla condizione della donna, che è riuscita nel corso del XX secolo a imporsi maggiormente all'interno della società, così è cambiato anche il suo guardaroba, con l'inserimento del pantalone che prima del Novecento era considerato un capo esclusivamente maschile. Quest'esempio dimostra dunque quando siano fragili le sovrastrutture che regolano il genere degli individui.

Inoltre, nel primo capitolo mi soffermo sulla distinzione tra *drag queen*, persona trans* e *cross-dresser*, categorie sono spesso confuse e assimilate tra loro, cercato di comprendere cosa si intenda col termine travestito e come tale fenomeno sia stato vissuto in Italia dalla fine dell'Ottocento sino ai nostri giorni.

Attraverso questi studi è emerso come il travestitismo sia soprattutto un'azione politica nei confronti del binarismo di genere, come dimostrarono Judith Butler² e Michel Foucault³ attraverso i loro scritti, e come testimoniò lo stesso Mario Mieli attraverso la propria esperienza personale, poiché si considerava un «travestito part-time».⁴

Dopo di loro, fu però soprattutto Marjorie Garber, docente presso l'Università di Harvard, a darmi una chiave di lettura sul tema col suo saggio *Interessi truccati. Giochi di travestitismo e angoscia culturale*⁵, testo che all'epoca diede un enorme contributo agli studi culturali che si occupano del tema del travestitismo. Nei suoi studi, infatti, Garber sottolinea quanto spesso i critici o gli studiosi, trattando di opere con personaggi *en travesti*, spesso distolgano lo sguardo dal travestitismo in quanto tale, vedendo nel *cross-dresser* una mascolinità o una femminilità mancata.⁶ Gli studi della Garber sono stati fondamentali per questa ricerca, non solo perché è una delle poche a trattare approfonditamente il tema del travestitismo nel campo del teatro e del cinema, ma anche per i diversi spunti di riflessione che ho cercato di portare avanti nel corso dell'indagine. Primo tra tutti la relazione

² J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza 2013

³ M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli Editori, 2020

⁴ Mieli M., *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di P. Mieli e M. Prearo, Venezia, Marsilio Editori, 2019

⁵ M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestitismo e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994

⁶ M. Garber, *op. cit.* p. 12

In questo caso la critica di Marjorie Garber è soprattutto verso le recensioni che diverse studiose e attiviste femministe scrissero nei confronti del film *Tootsie* di Sydney Pollock del 1982

tra società e media, quanto l'una influenzi l'altra, e viceversa, soprattutto quando si parla di rappresentazioni di personaggi che con la loro natura sfidano le sovrastrutture sociali, diventando fonte di angoscia sociale.

Trattando dunque di un tema che è inscindibile dalla società, era fondamentale cercare di comprendere attraverso studi storici – e testimonianze del periodo preso in esame – come era considerato il travestitismo. Una prima idea su come fossero visti i travestiti in Italia, l'ho trovata nel saggio *Il gioco delle parti. Travestitismo e paure sociali tra Otto e Novecento* di Laura Schettino.⁷ Il suo studio si basa sull'analisi dei fatti di cronaca che vedono protagonisti i travestiti, sia maschi che femmine, che vennero riportati dalla stampa italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Andrea Pini, invece, col suo saggio *Quando eravamo tutti froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*⁸, ha illustrato come fosse essere omosessuali in Italia, dal periodo fascista alle prime contestazioni del movimento di liberazione omosessuale. Il saggio di Pini mi è stato d'aiuto soprattutto per le interviste che ha raccolto nel corso del suo lavoro – tra le quali quella dell'artista Dominot che partecipò a *La dolce vita* di Federico Fellini (1960) nel ruolo di travestito – che mi hanno fatto capire cosa volesse dire essere omosessuale in quegli anni e quanta verosimiglianza avrei poi potuto riscontrare nei film dell'epoca.

Nel secondo capitolo, invece, inizio ad analizzare la figura dei personaggi *en travesti* nei film prodotti negli anni Sessanta, indagando – anche alla luce dei fatti storici del periodo – le scelte di rappresentazione del travestitismo compiute dalla cinematografia italiana. Come nel primo capitolo, anche in questo caso, ho prima di tutto cercato di comprendere il contesto storico, nel quale emerge soprattutto il fatto che l'omosessualità era celata da un silenzio condiviso, come non esistesse, pertanto il travestitismo – da strumento comico e rappresentazione parodistica della donna da parte dell'attore – divenne un modo per poter rappresentare ciò che non era nemmeno permesso nominare. Questa scelta di rappresentazione, non fu solo a causa della politica del silenzio perpetrata all'interno della società, ma fu soprattutto per la rigidità da parte della censura, che all'epoca reprimeva ogni minima minaccia al buonc Costume. Per questi motivi, come riporta Mauro Giori in *Omosessualità e cinema italiano, dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*⁹, non era semplice rappresentare l'omosessualità nel cinema, costringendo spesso i registi, tra cui Luchino Visconti, a mostrare personaggi ambigui che potevano col loro comportamento richiamare all'omosessualità ma anche negarla allo stesso tempo. Uno degli esempi più celebri di questa omosessualità velata è il

⁷ L. Schettini, *Il gioco delle parti. Travestitismo e paure sociali tra Otto e Novecento*, Milano, Mondadori Education, 2011

⁸ A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore, 2011

⁹ Giori M., *Omosessualità e cinema italiano, dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Utet, Novara, 2019

personaggio de' Lo spagnolo in *Ossessione* di Visconti (1943). Successivamente, un altro sistema che si trovò per aggirare la censura per trattare il tema, fu di inserire personaggi *queer* nel contesto della commedia, creando dunque una progressiva evoluzione del travestitismo che da elemento comico tipico dell'avanspettacolo, giunge a rappresentare una comunità che ancora non aveva modo di far sentire la propria voce. Non tutte le rappresentazioni sono tuttavia positive, poiché costruite su una serie di stereotipi che inducono lo spettatore a credere che gli omosessuali non siano degli uomini "completi" ma che il loro lato femminile sia preponderante e, pertanto, figure negative. Ed è attraverso questi primi stereotipi sull'omosessualità, che la memoria collettiva inizierà ad associare sempre più l'orientamento sessuale al travestitismo. Riprendendo gli studi di Robert Dyer e Sergio Rigoletto, che analizzano la scelta di rappresentare un'intera categoria con degli stereotipi possa diventare poi nocivo nel momento in cui si cerca di applicarli anche alla realtà sociale che viviamo.

Nel terzo capitolo, mi sono concentrata sui cambiamenti avvenuti all'interno della produzione cinematografica nel 1969, tenendo in considerazione il contesto storico e sociale caratterizzato dalle contestazioni studentesche e dai nascenti movimenti di liberazione, tra cui soprattutto quello omosessuale. Riprendendo gli scritti di Mario Mieli e di Mariasilvia Spolato, entrambi protagonisti del movimento omosessuale, che mediante le loro testimonianze, rendono perfettamente il clima di quegli anni. Illustrando non solo l'unità della comunità *queer* di voler prendere voce sul panorama nazionale e ottenere dei diritti, ma descrivendo anche le lotte e le conflittualità che vi erano al suo interno. In quell'anno, l'allentamento della censura permette la visione di scene erotiche e nudi integrali nel cinema italiano. Grazie a questa svolta, anche la rappresentazione dell'omosessualità diventa possibile, seppure con dei limiti. Sarà infatti nel 1970 che in Italia esce per la prima volta un film con un protagonista omosessuale – e tra l'altro anche travestito – in *Splendori e miserie di Madame Royale* di Vittorio Caprioli.

In quegli anni il connubio tra omosessualità e travestitismo si fa più intenso. Nonostante i personaggi *queer* acquistino maggiore visibilità, e la cinematografia sembri interessarsi alla situazione interna della comunità omosessuale, come si nota in *Sessomatto* di Dino Risi (1973) col personaggio di Gilda (Alberto Lionello), si continuerà pur sempre a relegarli a una serie di stereotipi, tra cui l'eccessiva femminilità.

Nelle conclusioni, oltre a tirare le fila del discorso, si fa un accenno alla cinematografia degli anni Ottanta che, legandosi sempre più all'idea della commedia erotica, separa il travestitismo dall'omosessualità e lo riporta al suo ruolo primario di strumento comico o *escamotage* per sfuggire a una situazione problematica. L'unica eccezione di quegli anni è il film di Pasquale Festa Campanile, *Più bello di così si muore* (1982) che riesce perfettamente a rendere l'idea di cosa significhi essere

travestiti, ossia qualcuno che si riconosce negli abiti considerati del sesso opposto e accetta tutto di sé, sia il suo lato maschile sia quello femminile.

Ho deciso di non approfondire ulteriormente gli anni Ottanta ma di concentrarmi sui due decenni precedenti, perché è tra gli anni Sessanta e Settanta che si forma l'idea dell'omosessuale *en travesti* e che, ancora oggi, vive nel nostro immaginario collettivo, portandoci dunque a ritenere che un uomo in abiti femminili sia gay anche quando non lo è.

Ho dunque cercato di comprendere l'origine che porta a credere che un uomo curato, o dai tratti femminili o appunto un *cross-dresser* si pensi che sia gay. Per far questo mi sono concentrata molto sul contesto storico nel quale sono stati prodotti i film che ho preso in esame, cercando quindi di capire quanto la società abbia influenzato il cinema e viceversa. Inoltre non potevo non analizzare nello specifico il contesto sociale, più che storico, che però mi ha creato maggiori difficoltà nel momento in cui dovevo applicare le informazioni acquisite nell'analisi dei personaggi omosessuali che oggi indicheremo con altri termini, come per esempio i vari ruoli trans* che venivano lievemente percepiti, o il personaggio di Nando in *Brutti, sporchi e cattivi* di Ettore Scola (1976), che mostra una sessualità ambigua. È soprattutto merito di questi personaggi, però, che si recepisce quanto in realtà il binarismo di genere rispecchi esclusivamente un pensiero sociale e non la natura umana.

Attraverso questa tesi, non solo ho voluto cercare una risposta al perché si tenda a seguire degli stereotipi e quale potesse esserne l'origine, ma ho anche compreso grazie a questi studi quanto il travestitismo sia l'azione politica migliore per dimostrare che non esiste una distinzione netta tra femminile e maschile. Ho anche capito che nonostante gli stereotipi che portano avanti molti dei personaggi presi qui in esame, molti di questi riescono a dimostrare la valenza di quest'azione politica. Pertanto rimane la speranza di vedere in futuro, l'industria cinematografica rappresentare la fluidità di genere senza stereotiparla, operazione che altri settori come la moda, la musica e i fumetti stanno già portando avanti.

Primo capitolo: Vestire i panni dell'altra

1.1 Uno scandalo che non sorprende

Da sempre vedere un uomo vestito da donna suscita scandalo. Ne sono una prova i commenti che sono nati davanti alla copertina di dicembre 2020 di Vogue America, con protagonista Harry Styles.¹⁰ Non solo il cantante è stato il primo uomo ad apparire da solo in copertina in 128 anni dalla nascita della più rinomata rivista di moda ma lo ha fatto in abiti femminili. Leggendo l'intervista che Styles ha rilasciato a Hamish Bowles, si scopre che da sempre l'artista è stato interessato agli abiti femminili e che non comprende i limiti che ci si auto impone nella distinzione tra vestiti maschili e femminili.¹¹ Nell'intervista, il giornalista riporta anche le parole del direttore creativo di Gucci, Alessandro Michele¹², stilista e amico di Styles, che presenta il cantante come: «He is the new image of a new era, of the way that a man can look».¹³ Come riportato dall'ANSA, dopo l'uscita dell'articolo, una commentatrice americana conservatrice, Candace Owens, ha giudicato malamente su Twitter la scelta di vestiario del cantante, denunciando una progressiva femminilizzazione del maschio occidentale¹⁴. Questa notizia è particolarmente interessante in quanto spinge a riflettere su come, ancora oggi, susciti scandalo un fenomeno che, come si vedrà nel corso di questo elaborato, esiste da sempre. Lo stesso Harry Styles durante l'intervista dichiara, appunto, di ispirarsi a personaggi famosi come David Bowie e Prince, famosi per aver reso l'ambiguità di genere il marchio di fabbrica del loro stile. Questo esempio a noi contemporaneo serve per porre l'attenzione su un fenomeno che riesce sempre a creare dibattito all'interno della società, cioè quello del *cross-dressing*. In questo caso si parla di uomini che si vestono da donne, mettendo in discussione un codice di vestiario che vuole relegare le persone a due generi ben distinti, maschio o femmina. Questo binarismo è da sempre messo in discussione dai *gender studies* e soprattutto dagli studi *queer*.

Dagli anni Settanta, in concomitanza con la rivoluzione sessuale, ci si è interrogati su come funzioni la sessualità e quali parametri e concetti utilizziamo per rappresentare noi stessi e gli altri come

¹⁰ H. Bowles, *Playtime with Harry Styles*, Vogue, 13/11/2020
<https://www.vogue.com/article/harry-styles-cover-december-2020>

¹¹ «Clothes are there to have fun with and experiment with and play with. What's really exciting is that all of these lines are just kind of crumbling away. When you take away 'There's clothes for men and there's clothes for women,' once you remove any barriers, obviously you open up the arena in which you can play. [...] It's like anything – anytime you're putting barriers up in your own life, you're just limiting yourself.»
Ibidem

¹² Alessandro Michele è tra gli stilisti più fluidi sulle scene della moda. Il suo stile infatti punta a destrutturare il concetto di genere coi suoi abiti.

<https://i-d.vice.com/it/article/wxqp4x/gucci-sezione-genderless>
<https://www.wondernetmag.com/2020/10/07/gucci-labito-camicia-per-lui-che-fa-discutere/>

¹³ Ibidem

¹⁴ https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/people/2020/11/16/harry-styles-primi-cover-boy-da-solo-su-vogue_63230020-40c0-41a8-8d3b-bfe6f3356a34.html

soggetti sessuali. Da queste domande sono nati studi che si strutturano all'interno di diversi approcci filosofici politiche come il freudomarxismo rivoluzionario, portato avanti da esponenti come Mario Mieli, il costruttivismo radicale, che vede al suo interno filosofi come Michel Foucault e Judi Butler e infine le teorie antisociali, che sono state portate avanti da Leo Bersani e Lee Edelman. Questi studi sono diventati la base delle teorie *queer*. Da simili ricerche, che spaziano su diversi aspetti ideologici¹⁵, si giunge alla comune conclusione che il mondo non si divide in due sessi e generi distinti, maschio e femmina, ma vi sono diverse varianti. Non è infatti inusuale sentir parlare oggi di persone *no-binary* o *gender-fluid*, a dimostrazione di come non tutti si identifichino in un unico genere.

Per approfondire l'argomento si rimanda al testo *Il genere. Una guida orientativa*.¹⁶ La guida fu pubblicata per la prima volta nel 2015 dal SIPSIS (Società Italiana di Psicoterapia per lo Studio delle Identità Sessuali) come risposta alle critiche poste dalla Chiesa e dai partiti conservatori che considerano gli studi di genere un'ideologia¹⁷ nociva per le giovani menti. Come prima risposta, la guida si premeva di spiegare cosa si intenda per identità sessuale:

Con questo termine si indica l'identità complessiva della persona, l'insieme dei piani, delle dimensioni e degli aspetti – dal corpo, alla mente, al modo di presentarsi agli altri – con cui la persona si identifica, viene identificata e si fa identificare dagli altri.¹⁸

Questa identità complessa si ottiene sommando tre concetti: sesso, genere e identità sessuale. I tre criteri sono oggi utilizzati, non solo dagli psichiatri, dagli psicologi e sessuologi ma anche dai sistemi giuridici, per stabilire (e anche classificare) le identità sessuali. Lorenzo Bernini, nel suo saggio *Teorie queer, un'introduzione*, riprende questi tre concetti facendo notare come rimangono, però, legati al binarismo poiché i tre autori della guida, Federico Ferrari, Enrico M. Ragaglia e Paolo Rigliano, nel rivedere le tre coppie di concetti opposti, hanno escluso di conseguenza l'intersesso e l'identità transgender (a cui hanno dedicato tuttavia l'ultimo capitolo del manuale). L'osservazione di Bernini si riferisce però alla guida che venne pubblicata nel 2015, la versione aggiornata del 2017 riprende i tre concetti, annulla il criterio binario che vi era prima. Inoltre, i tre termini – sesso, genere e identità sessuale – sono stati suddivisi in cinque categorie, in modo da ottenere: il sesso biologico, l'identità di genere, il ruolo di genere, l'orientamento sessuale e l'identità di orientamento sessuale. Per sesso biologico, si intende:

¹⁵ Cfr. L. Bernini, *Le teorie queer, un'introduzione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017

¹⁶ F. Ferrari, E.M. Ragaglia, P. Rigliano, *Il genere. Una guida orientativa*, Torino, SIPSIS, 2017
<https://www.sipsis.it/il-genere-una-guida-orientativa/>

¹⁷ Ivi. p.2

¹⁸ Ibidem

la conformazione sul piano biologico del corpo per come è definita dai cromosomi sessuali, dagli ormoni, dai genitali esterni e interni, e dalla conseguente conformazione complessiva del corpo. Questo significa l'appartenenza, dal punto di vista biologico, al sesso maschile, femminile o a una delle altre varianti dello sviluppo sessuale.¹⁹

A differenza della definizione che venne data nel 2015, questa volta, gli autori inseriscono anche l'intersesso, confermando che oramai dividere il mondo nei due sessi, maschio e femmina, non è più sufficiente, come era già stato dimostrato nel 1993 dalla biologa Anne Fausto-Sterling con il suo articolo *The Five Sexes: Why Man and Woman Are Not Enough*²⁰, nonché dai primi gruppi e associazioni di sostegno per persone intersessuali.

Nella versione del 2015 della guida, gli autori avevano solo indicato il termine genere che, come fa notare Bernini, era presentato come «il corrispettivo socio-psico-culturale del sesso»²¹, in quanto le aspettative sociali che stabiliscono chi è donna e chi è uomo rimandano al sesso biologico e alla sua funzione riproduttiva. Per un maschio che ama truccarsi e indossare gonne o abiti lunghi, difficilmente verrà percepito come un “vero uomo” all'interno della nostra società.

Nella versione del 2017, invece, questo concetto viene suddiviso in due termini: identità di genere e ruolo di genere.

Il primo corrisponde al genere con cui si identifica primariamente una persona. «Essa indica, per esempio, se una persona si autopercepisce interiormente come maschio o femmina, o secondo altre declinazioni di genere possibili in un dato contesto culturale».²² Nella definizione, si fa anche riferimento all'identità di genere nelle persone transgender o *gender non conforming*: questo può essere percepito come uno spettro con diverse sfumature possibili.

Il secondo termine, invece, ha una duplice accezione. La prima si rifà alla terminologia presentata anche nella guida del 2015, riferendosi all'insieme di «aspettative sociali e ruoli che definiscono come gli uomini e le donne debbano essere, quali caratteristiche esteriori debbano presentare e come si debbano comportare, in una determinata cultura e in un dato periodo storico».²³ La seconda accezione è incentrata su come il ruolo di genere riguardi anche come l'individuo abbia interiorizzato tali ruoli che la società in cui vive ha stabilito e come, di conseguenza, decida di manifestare la propria appartenenza a un determinato genere. Inoltre, «l'insieme dei comportamenti che indicano

¹⁹ Ibidem

²⁰ A. Fausto-Sterling, *The Five Sexes: Why Man and Woman Are Not Enough*, «The Sciences», March/April 1993. Docente emerita alla Brown University, esperta in biology and gender development.

Cfr. anche L. Bernini *op. cit.* pp. 102-105

²¹ L. Bernini *op. cit.* p. 58

²² F. Ferrari, E.M. Ragaglia, P. Rigliano, *op. cit.* p. 2

²³ Ivi. p. 3

esteriormente [...] come il soggetto aderisca alle norme sociali sul maschile e femminile sono detti anche “*espressioni di genere*”».²⁴

Questo aspetto tornerà utile più avanti per l’analisi che si intende portare avanti con questa tesi. Infatti, uno degli aspetti che maggiormente identifica le persone all’interno delle norme sociali sono proprio gli indumenti, aspetto che verrà approfondito meglio nel corso dell’elaborato.

Nella pubblicazione del 2015, gli autori avevano inserito il concetto di orientamento sessuale, che riguarda l’attrazione emotiva, affettiva ed erotica. Esso si identifica dalla capacità dell’individuo di sentirsi, sia fisicamente che emotivamente, attratto da caratteristiche di uno, o entrambi i sessi/generi. L’orientamento sessuale è stato spesso descritto attraverso le tre categorie²⁵: eterosessualità, omosessualità e bisessualità. Come fa notare lo stesso Bernini, dopo aver ripreso la definizione di Ferrari, Ragaglia e Rigliano, «per i saperi psicologici contemporanei, l’orientamento sessuale di un soggetto designa dunque la reazione dei suoi desideri, e non interferisce con la sua identità di genere».²⁶ Con questa suddivisione, compresa la bisessualità, non viene messo in dubbio il binarismo poiché rimane la divisione tra maschi e femmine. Va infatti fatto presente che la stessa bisessualità non va considerata come un terzo orientamento sessuale bensì come la somma degli altri due. Nella versione recente, però, i tre autori aggiungono che negli ultimi tempi ci si è riferiti a questi tre orientamenti in un senso meno restrittivo, ritenendo «[...] che non si limita al livello del sesso biologico, ma che prende sempre più in considerazione l’identità di genere della persona».²⁷ Da questa considerazione, infatti, si è iniziato ad aggiungere altre categorie. Tra le più diffuse c’è sicuramente la pansessualità, termine con cui ci si riferisce a persone che provano attrazione non solo per entrambi i sessi canonici, ma anche nei confronti delle persone che non rientrano nel binarismo di genere, come i transgender, gli intersessuali o i *gender fluid e no binary*.

Oltre all’orientamento sessuale, la guida fa riferimento all’identità dell’orientamento sessuale. Con questo termine si fa riferimento a come un individuo vive e percepisce il proprio orientamento. Questa valutazione varia in base alla relazione che la persona può avere con le proprie attrazioni, «a partire dal sistema di significati cui ha accesso, i suoi valori e le interazioni sociali in cui è inserito».²⁸ In questo caso è giusto parlare di fluidità sessuale, che si rinviene nella capacità dell’individuo di

²⁴ Ibidem

²⁵ Durante la ricerca ho notato che né Bernini in *Le teorie queer* né Ferrari, Ragaglia e Rigliano nella loro guida, fanno riferimento all’asessualità, orientamento sessuale che si riferisce a persone che provano attrazione verso nessun genere. Va ricordato anche che la parola asessualità è considerato anche un termine a ombrello nel quale vi si ritrovano diversi spettri, dal concetto che vede gli orientamenti sessuali non più come caselle rigide, ma appunto come sfumature di spettri.

<https://www.asexuality.org/?q=overview.html>
https://www.thetrevorproject.org/trvr_support_center/asexual/

²⁶ L. Bernini, *op. cit.* pp. 59-60

²⁷ F. Ferrari, E.M. Ragaglia, P. Rigliano, *op. cit.* p. 4

²⁸ Ibidem

cambiare nel corso della propria vita la definizione che esso dà del proprio orientamento sessuale, nonché il modo in cui vive le proprie relazioni, sia sessuali che affettive.

Tramite gli studi di genere si comprende così la complessità dei vari aspetti che vanno poi a comporre l'identità sessuale di un individuo.

Richiamando la storia della copertina di Vogue con Harry Styles, dove il solo fatto di indossare un abito femminile non mette in discussione il genere o l'orientamento sessuale del cantante ma sfida il ruolo di genere. Infatti, nella nostra società è raro vedere uomini vestiti in quelli che vengono considerati abiti femminili, come può essere una gonna, un abito o anche solo una camicetta. Se si pensa all'inverso, invece, è ormai consueto vedere donne in pantalone, che è oggi considerato un capo neutro ma, va ricordato, che prima della metà del Novecento creava scandalo vedere una signora indossarli. Questo cambiamento radicale nella società fu reso possibile, in tempi e modi diversi da varie personalità di spicco, tra cui Emilia Bloomer, Paul Poiret²⁹ e Coco Chanel. È proprio quest'ultima che rivoluzionerà definitivamente la moda femminile negli anni Venti rendendo il pantalone un capo femminile. Considerata la pioniera della moda comoda e funzionale, Chanel lanciò i suoi completi da barca che consistevano nel suo classico tailleur accompagnati da morbidi pantaloni con piega dal taglio maschile. Inoltre, i pantaloni si diffusero anche nel mondo di Hollywood, merito di personalità come Marlene Dietrich e Katherine Hepburn. Soprattutto la Dietrich che, nonostante le critiche da parte della Paramount, non rinunciò mai a sfoggiare un abbigliamento esplicitamente maschile³⁰. Tuttavia, l'uso dei pantaloni rimaneva prerogativa delle dive del cinema o delle signore appartenenti all'alta borghesia, peraltro solo nei contesti di villeggiatura o in casa. Il pantalone iniziò a comparire anche nei guardaroba delle donne comuni solo dagli anni Cinquanta, ma erano perlopiù jeans ed era un capo d'abbigliamento per un *target* giovanile cui era concesso indossarli solo in contesti informali. Coll'avvento del '68 e i movimenti sociali, come la rivolta studentesca e il femminismo, le donne non solo riuscirono conquistare ruoli sociali e lavorativi che prima erano loro preclusi ma sdoganeranno definitivamente il pantalone femminile all'uso frequente e mondano. Di conseguenza, oggi, non consideriamo una donna coi pantaloni trasgressiva quanto un uomo con la gonna. Questo discorso rientra in quello che Marjorie Garber in *Interessi truccati*, definisce le

²⁹ Emilia Bloomer, autrice e attivista per i diritti delle donne, fu la prima nel 1851 a proporre un nuovo codice di abbigliamento femminile che comprendesse l'uso del pantalone al posto dell'ampia gonna tipica del periodo. I pantaloni alla turca venivano indossati insieme a una gonna più corta, che con l'aiuto del corsetto, risultava lo stesso ampia abbastanza da non violare le regole del pudore vigenti. Questo cambiamento rivoluzionario, durò poco, ma venne ripreso poi nel 1911 da Paul Poiret che creò la *jupe-culotte*, pantaloni alla turca da portare sotto una lunga tunica (ideato come abbigliamento da casa). La proposta di Poiret non voleva rappresentare una netta divisione dei generi, ma era quella di sottolineare la sessualità della donna richiamando l'immaginario degli harem orientali.

Cfr. E. Morini, *Storia della moda, XVIII-XXI secolo*, Ginevra-Milano, Skira, 2010

³⁰ Cfr. A. Butchart, *The fashion of film, how cinema has inspired fashion*, London, Mitchell Beazley, 2010

leggi suntuarie³¹, che si basano su lo status sociale espresso tramite i vestiti (quindi a seconda della qualità dei tessuti, ai modelli più o meno elaborati fino agli accessori) e che tutt'ora esistono. La differenza rispetto al passato, come fa notare Garber, è che queste leggi non si riferiscono più esclusivamente allo status ma anche al genere a cui appartiene l'individuo, categorizzandolo come maschio o femmina.

1.2 Saper distinguere è il primo passo

Trattando il tema del travestitismo – recentemente chiamato *cross-dressing*³² – è importante cercare di capirne la natura, per quanto sfumata, all'interno del discorso degli studi di genere. Nel corso della storia e della rappresentazione nei media, il *cross-dresser* è stato sempre associato all'omosessualità poiché vi era l'idea che se ci si vestiva con gli abiti del sesso opposto era perché si era attratti dal proprio. Come si è visto precedentemente, l'aggiunta del pantalone al guardaroba femminile ha gradualmente ridotto l'attenzione nei confronti delle donne che oggi si vestono con capi che prima erano ritenuti solo maschili³³. È immediato, infatti, definire una ragazza poco femminile se vestita con abiti da uomo ma mai la si riterrebbe una travestita. Per i ragazzi invece il discorso è diverso. Un uomo con la gonna per la società è gay, ma questa spiegazione è alquanto banale ed ingenua. Il problema è che non si riesce ad andare oltre al binarismo di genere – in questo caso non si vuole andare oltre la divisione che si è voluta creare tra i ruoli di genere – come fa notare Marjorie Garber nel suo saggio *Interessi truccati*, rispondendo alle critiche nei confronti del film *Tootsie* (1982, S. Pollack):

La tendenza a cancellare il terzo termine, ad appropriarsi del *cross-dresser* “come” se fosse uno dei due sessi, è emblematico del desiderio relativamente consistente tra i critici di distogliere lo sguardo dal travestitismo in quanto tale, di non vedere il *cross-dressing* se non come mascolinità o femminilità mancante, per ragioni via via sociali, culturali o di semplice estetica del design.³⁴

Una delle problematicità che presenta il voler dare una precisa definizione del travestitismo è quella di riuscire a distinguerla da altre due categorie di persone presenti nella comunità *queer* e con le quali

³¹ M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestitismo e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 25

³² Il termine “travestito” in Italia è sempre meno utilizzato perché ha assunto nel tempo una valenza negativa. All'interno di questo elaborato si farà uso della parola travestito per comprendere meglio gli anni presi in esame e per differenziarlo da altre categorie di persone come le *drag* o i *trans**.

³³ Questo discorso non vuole però negare che esitano tutt'ora pregiudizi e commenti negativi nei confronti delle ragazze che vestono con abiti ritenuti maschili. Per un pregiudizio comune vengono considerate delle *inserie termine* o poco “femminili”.

³⁴ M. Garber, *op. cit.*, p.12

viene spesso confuso, se non addirittura integrato. In questo paragrafo si cercherà di approfondire le differenze che vi sono tra *cross-dressing*, *drag queen* e trans*³⁵, avendo come punto di partenza gli studi *queer* i quali non ritengono che l'orientamento sessuale e l'identità di genere siano delle categorie rigide ma le considera più come spettri – declinabili in molteplici sfumature – dentro ai quali l'individuo può riconoscersi.³⁶

Drag queen

Una delle prime distinzioni che va affrontata è quella tra *cross-dresser* e *drag queen*, che il pubblico comunemente confonde, soprattutto per la popolarità e la diffusione da parte dei media della seconda. Chi pratica *cross-dressing* nel suo quotidiano ha l'interesse a indossare abiti e accessori che sono spesso riconosciuti del genere opposto. Al contrario, chi si esibisce in *drag* lo fa per fini performativi. Nel suo saggio *Corpi ad arte*, Donatella Lanzarotta³⁷ svolge uno studio antropologico sulle figure delle *drag queen* che si presentano come madrine all'interno del *Padova Pride Village*.³⁸ Nel corso del suo lavoro, Lanzarotta analizza quali siano i parametri che conducono al riconoscimento dell'artista come *drag queen*. La caratteristica principale è la natura destrutturata della *drag queen* che, con la sua presenza e la sua arte, mette in discussione il binarismo di genere.³⁹

Con gli studi di genere si è iniziato a constatare quanto gli aspetti materiali – il portamento, le dimensioni corporee, il modo di parlare, ecc. –⁴⁰ condizionino il consolidamento dell'identità di un individuo e la sua automatica classificazione all'interno di una categoria. Marjorie Garber parlando delle *drag queen* fa riferimento alle leggi suntuarie e scrive:

³⁵ Col termine trans* si intende riferirsi sia ai transessuali che ai transgender, riprendendo il pensiero di Gabriele Piazzoni, segretario nazionale Arcigay «Oggi tuttavia per la transizione di genere non è obbligatorio operarsi come lo era un tempo. La transessualità è [...] una transizione all'altro genere che può anche avvenire senza intervento chirurgico [...] è trans dal momento che abbraccia tutte le possibilità, incluse le persone operate e non operate [...]»

<http://www.gqitalia.it/article/differenza-trans-transessuale-transgender>

³⁶ Discorso che si è concretizzato negli anni '90 col la definizione di genere non binario.

http://www.sinapsi.unina.it/categorie-gendernonconformity_bullismoomofobico

³⁷ D. Lanzarotta, *Corpi ad arte. La Drag Queen e l'illusoria consistenza del genere*, Verona, Ombre Corte, 2014

³⁸ Lanzarotta fa riferimento al *Padova Pride Village* del 2012, p. 8

³⁹ Riprendendo anche gli studi di Judith Butler che nell'analizzare il genere fa riferimento al dispositivo performativo che riprende a sua volta gli studi di Freud ma in chiave *queer*. Nell'ultimo dei *Tre saggi sulla sessualità* Freud affronta il superamento dello stadio edipico, che avviene nella pre adolescenza dove l'individuo compie un processo di ri-orientamento sessuale, che viene influenzato dalla rinuncia delle pulsioni sessuali nei confronti del genitore del sesso opposto. Butler parte dall'assunto che prima ancora l'adolescente debba rinunciare alle pulsioni erotiche nei confronti del genitore dello stesso sesso, vivendo un percorso di doppia perdita. Questo porta a quello che Butler descrive a una *never never structure* che porta a due implicazioni: la scelta eterosessuale e alla naturalizzazione di una rinuncia omosessuale. Prendendo spunto da ciò, il *Drag Show* non si limita a portare in scena ciò che il performer non è, ma si focalizza di rappresentare ciò che non si è riusciti a fare.

Cfr. J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1995

⁴⁰ Ivi, p. 183

Osservata da una prospettiva sartoriale, e in termini di genere, questa descrizione di duplicazione, imitazione, improprietà e indeterminatezza calza alla perfezione se si vuol dare conto del tipo di performance teatrale conosciuta come drag. Drag è la pratica sociale teorica e decostruttiva che analizza queste strutture dall'interno, mettendo in discussione la "naturalità" dei ruoli di genere attraverso il discorso dell'abito e delle parti corporee.⁴¹

La performance in *drag* pertanto è uno strumento di rivolta nei confronti della norma stabilita dal binarismo. Lorenzo Bernini nel fare riferimento a questa categoria in *Le teorie queer*, riprende le teorie di Judith Butler, mettendo in luce come le performance da parte delle *drag queen* sovvertono il genere. Gli artisti si presentano sulla scena mostrando una femminilità esagerata, attraverso le movenze, il trucco e nelle acconciature delle parrucche, spesso senza celare completamente il proprio fisico maschile⁴². Secondo Butler, la messinscena delle *drag queen* – o meglio la parodia drag – destabilizza le distinzioni tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale, dimostrando pertanto che il genere non è uno status, quanto invece un fare. Come lei stessa scrive: «anche se non un fare il cui agente è un soggetto che potrebbe dirsi preesistente all'atto».⁴³ In questo modo la filosofa dimostra che il genere di per sé è una performance dove gli individui sono i protagonisti delle «narrazioni naturalizzanti dell'eterosessualità obbligatoria».⁴⁴ Secondo Butler tutti gli individui "recitano" seguendo uno schema di atti ripetuti e stilizzati che sono modellati su idealtipi che nessun essere umano reale può incarnare completamente. Per la filosofa la sovversione *drag* è l'esempio perfetto di come possa essere praticata un'azione politica da parte del soggetto sessuale nella prospettiva del costruttivismo radicale – di cui Butler e Foucault sono i maggiori esponenti – dove il soggetto decide di andare contro le norme prestabilite. Lo stesso Foucault, all'interno dei suoi scritti sulla sessualità, fa riferimento all'azione politica, che definisce «resistenza»⁴⁵, che comprende un'azione creativa da parte dell'individuo in opposizione al potere.

Quindi, al contrario di ciò che si crede oggi, le performance in *drag* non sono puro intrattenimento ma nascono da un'azione politica che gioca sulla creatività dell'artista e dalla sua voglia di coinvolgere il pubblico, invitandolo a mettere in discussione le norme di genere.

Le *drag queen* hanno raggiunto un alto grado di popolarità negli anni Novanta grazie a film come *Paris Is Burning* (1990, J. Livingston), *Priscilla, la regina del deserto* (1994, S. Elliott) o *A Wong Foo, grazie di tutto! Julie Newmar* (1995, B. Kidron), che mostrano per la prima volta al grande pubblico un mondo che prima era possibile vedere solo se si frequentava l'ambiente delle *ballroom*

⁴¹ M. Garber, *op. cit.*, p. 164

⁴² L. Bernini, *op. cit.*, p. 177

⁴³ J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza 2013, p. 38

⁴⁴ Ivi, p. 207

⁴⁵ M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli Editori, 2020

a New York. Il fenomeno *drag* ha raggiunto l'apice del successo col programma *RuPaul's Drag Race*. Ideato da RuPaul Charles, andò in onda per la prima volta nel 2008 e conta tredici edizioni e sei edizioni della versione *All Stars*, che vede tra i partecipanti i concorrenti più amati delle varie edizioni. Il programma è un *reality competition* che vede sfidarsi ogni settimana, un gruppo di *drag queen* provenienti da ogni parte degli Stati Uniti, in una prova diversa che prevede, alla fine, l'eliminazione di un concorrente a puntata. Nonostante le diverse criticità presentate al programma e alla figura stessa di RuPaul⁴⁶, è innegabile che *Drag Race* sia riuscito a far rientrare la sottocultura *drag* nell'immaginario collettivo, rendendolo un prodotto accessibile a molti e riuscendo in questo modo a farne conoscere maggiormente la cultura. Malgrado ciò, Antonia Anna Ferrante in *Pelle queer maschere straight* riporta il programma di RuPaul come esempio di ciò che lei definisce «regime di visibilità omonormativo»⁴⁷. Ferrante osserva come nel corso delle varie stagioni si sia instaurata un'autocensura di «alcuni giochi ed espressioni dissacranti, tipici della cultura *camp*».⁴⁸ Attraverso questo processo il programma si svuota di ogni radicalità che contraddistingueva la sottocultura *queer*, passando dal produrre discorsi destabilizzanti a dialoghi «rassicuranti per l'ordine della nazione»⁴⁹. Inoltre il prodotto nelle prime stagioni rappresentava l'universo delle *drag room*, anche attraverso la figura della *mother*⁵⁰ – che era rappresentata da RuPaul – ma nello sviluppo del programma ogni riferimento a tale personalità e ogni altro elemento delle *ball room* è progressivamente scomparso.

*Trans**

Il discorso sulla distinzione tra *cross-dresser* e *trans** è più complesso. Nel corso della storia del cinema, non solo italiana ma anche internazionale, si è sempre creata confusione tra travestito e *trans**. La principale distinzione che va fatta è che con il termine *trans** «ci si riferisce a chi vive o desidera vivere “a tempo pieno” come una persona di sesso e di genere opposti a quelli di nascita»,⁵¹ mentre i *cross-dresser* non provano questo desiderio. Molte persone *trans** spesso optano per un percorso di transizione – medico e a volte anche chirurgico – intervenendo sulla propria anatomia in modo che sia congruente con la propria identità di genere. Bernini sottolinea l'importanza della libera

⁴⁶ Le polemiche sono soprattutto per alcune uscite nel programma e da parte di RuPaul che denotavano una forma di transfobia. Cfr. A.A. Ferrante, *Pelle queer maschere straight*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019

⁴⁷ A.A. Ferrante, *Pelle queer maschere straight. Il regime di visibilità omonormativa oltre la televisione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p. 109

⁴⁸ Ivi, p. 110

⁴⁹ Ivi, p. 111

⁵⁰ Nelle *ball room* la figura della madre era fondamentale poiché era la figura più anziana – non per forza fisicamente ma anche per esperienza – che si prendeva cura dei giovani che venivano cacciati di casa per il proprio orientamento sessuale e/o di genere.

⁵¹ F. Ferrari, E.M. Ragaglia, P. Rigliano, op. cit., p. 54

scelta da parte della persona trans* di come compiere la transizione, seguendo i propri tempi e l'idea che vuole concretizzare di sé. Purtroppo, questa autonomia è tutt'ora limitata, non soltanto dalle risorse economiche – non riuscire a permettersi i costi delle cure ormonali o dell'operazione – ma soprattutto dai protocolli e dalle leggi che regolano il passaggio di genere all'anagrafe. In Italia, fino alla metà degli anni Ottanta, venivano perseguiti come “delinquenti abituali”⁵² ma, nonostante il clima repressivo, sono nate diverse associazioni e gruppi per i diritti delle persone trans* che hanno sfidato lo Stato riuscendo infine a ottenere riconoscimenti e diritti (ancora insufficienti). Prima di riuscire ad assicurarsi il diritto di poter svolgere un percorso medico per la transizione, le persone trans* si vestivano con gli abiti del genere nel quale si riconoscevano e alcuni si recavano all'estero per riuscire ad operarsi. Anche se il travestitismo è un comportamento autonomo, non si nega possa essere una prima fase nel percorso di transizione delle persone trans*.

Nella storia del cinema mondiale per molti anni non vi è mai stata una netta distinzione tra la rappresentazione di persone transessuali e travestiti. Nel 2020 Sam Fender presenta al Sundance Film Festival il suo nuovo documentario *Disclosure* dove analizza la storia della rappresentazione trans* nei media, dalle origini del cinema muto fino alla serie tv del 2018 *Pose* (R. Murphy, B. Falchuk e S. Canals, 2018). Il film si basa sui ricordi di persone trans* che fanno parte del mondo dello spettacolo, tra i nomi noti vi sono Laverne Cox, attrice famosa per la sua partecipazione alla *web series Orange Is the New Black* (J. Kohan, 2013-2019), la regista Lilly Wachowski, Candis Cayne, Chaz Bono e Brian Michael Smith e molti altri. Attraverso i loro ricordi, sia come fruitori che come professionisti del settore, si scopre che il cinema da sempre presenta personaggi *transgender* e travestiti, visti però in chiave grottesca e caricaturale, se non proprio denigratoria. Il documentario mira ad evidenziare – attraverso la visione di molti spezzoni di film famosi – quanto possa essere dannosa la messa in scena di alcune stereotipizzazioni. Una tra tutte è come viene vista la donna trans*, che nell'immaginario cinematografico mantiene forti caratteristiche maschili, come ad esempio il fisico o la voce. È la stessa Candis Cayne che racconta di aver scoperto solo alla prima messa in onda del telefilm *Dirty Sexy Money* (C. Wright, 2007-2009) che le avevano abbassato la voce di due tonalità per poter far risultare il suo personaggio più mascolino.⁵³ Inoltre, si è notato come negli ultimi anni grandi produzioni americane, che hanno ottenuto un enorme riconoscimento – sia di pubblico che di critica – abbiano portato in scena personaggi di donne trans* ma interpretati da uomini come in *Dallas Buyers Club* (J. Valleé, 2013) e *The Danish Girl*⁵⁴ (T. Hooper, 2015).

⁵² L. Bernini, *op. cit.*, p. 78

⁵³ <https://www.ilpost.it/2020/07/03/disclosure-documentario-netflix/>

⁵⁴ Entrambi i film sono portati ad esempio, insieme ad altri film dove l'attore che interpreta la donna trans* viene nominato ai vari premi del mondo dello spettacolo. Inoltre i due film vengono giudicati in maniera diversa dalle persone intervistate. Il personaggio di Rayon, interpretato da Jaret Leto viene visto come l'aiutante che porta il protagonista a comprendere la sua missione, per poi morire tragicamente una volta raggiunto lo scopo. Invece, in *The Danish Girl*, Eddie Redmayne

La rappresentazione trans* giunge a una svolta positiva col film documentario del 1990 *Paris Is Burning*, diretto da Jennie Livingston. Il documentario esplora le vite delle varie minoranze *queer*, come trans*, *drag queen* e omosessuali di origine afroamericana o latina nel mondo delle *ballroom newyorkesi* (18 anni prima di RuPaul che introdusse questo ambiente in un programma televisivo). Il film restituisce al pubblico una reale visione di cosa voglia dire essere persone trans* alla fine degli anni Ottanta e divenne un manifesto per la comunità. Nonostante le criticità dietro alla produzione del documentario – che comprende soprattutto il mancato compenso e riconoscimento di alcuni degli intervistati⁵⁵ – il film divenne un cult che aiutò molti giovani a riconoscersi nei protagonisti delle *drag room* e a vivere la propria transizione.

Negli ultimi anni si può sostenere che ci siano stati dei passi avanti nella rappresentazione delle persone trans*, dal personaggio di Sophia Buset (Laverne Cox) in *The Orange Is the New Black*, Nomi (Jamie Clayton) in *Sense8* (L. Wachowski, L. Wachowski e M. Straczynski, 2015-2018) fino alla serie tv del 2018 *Pose* che conta al suo interno un cast a maggioranza di attrici trans*.

1.3 Una consapevolezza che spaventa

Le *drag queen* e le persone trans* mettono in discussione il binarismo di genere e la norma eterosessuale che da sempre sono alla base della nostra società. Anche i *cross-dresser* con il loro comportamento – e soprattutto per la loro scelta di vestiario – scatenano il panico nelle persone. Come scrive Mario Mieli:

Si osservi [...] l'atteggiamento della gente "normale" di fronte ai travestiti: trattasi in genere di reazioni di disgusto, irritazione, scandalo. E di riso: si direbbe che, come riflettendosi in uno specchio deformante, chi guarda un travestito rida della deformazione di sé stesso; in quella immagine "assurda" riconosce, senza avvedersene, l'assurdità della propria immagine e risponde col riso dell'assurdo. In effetti, il travestitismo traduce nel comico la tragicità che è nella polarità dei sessi.⁵⁶

viene giudicato positivamente poiché porta in scena una storia vera che racconta lo sviluppo – e la presa di coscienza che comporta – del percorso di transizione che vive una persona trans*.

⁵⁵ A. Clark, "Burning down the house: why the debate over Paris is Burning rages on", The Guardian, 24/06/2015 <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/24/burning-down-the-house-debate-paris-is-burning>

⁵⁶ M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli Editori, 2017, p. 229

Oltre che parlarne in *Elementi di critica omosessuale*⁵⁷, Mieli trattò già il tema del travestitismo nel 1974 mentre viveva a Londra. Nell'articolo "My first lady"⁵⁸ Mieli introduce l'argomento partendo dalla propria esperienza come travestito «part-time»⁵⁹, come egli stessi si definisce. Racconta, infatti, di essersi presentato in un museo come «la garbata signora [...], avvolta nel soprabito a scacchi anni Sessanta, [...] sia, come si suol dire, un uomo, cioè un travestito: cioè sono io».⁶⁰ Mieli osserva i visitatori e le loro reazioni alla sua presenza arrivando alla conclusione di quale possa essere il denominatore comune dei vari atteggiamenti che la gente assume alla sua vista, ossia manifestazioni di paura, se non proprio di angoscia. Mieli, accortosi di questi sentimenti suscitati nelle persone, si eleva quindi a immagine che fa da medium «tra l'ambito della loro osservazione cosciente e un oscuro oggetto di timore misteriosamente radicato nel loro inconscio».⁶¹

Il profondo timore di cui parla è la consapevolezza – soprattutto negli uomini, come spiega lo stesso Mieli – di aver negato il sesso femminile. Secondo il giovane militante questo rifiuto della femminilità conduce a quello che lui stesso definisce la monosessualità, una condizione che si ottiene con la castrazione della transessualità⁶² nell'individuo. Per cui le persone "normali" temono il travestito poiché «scuote dalle fondamenta [...] la forzata staticità delle categorie rigidamente dicotomiche che cristallizzano la dualità dei sessi, categorie inculcate in ognuno dalla cultura maschile eterosessuale».⁶³

Secondo Mieli, fin dall'infanzia, al bambino viene chiesto di sopprimere il sesso femminile per perseguire «l'unicità del fallo»⁶⁴, sia come sesso sia come unico potere. La premessa posta da tutti gli studiosi di genere come Mieli – ma anche Butler e Foucault – sta nel ricordare che il fallo, come simbolo, non corrisponde necessariamente al membro maschile, per quanto vi sia fortemente legato. Il pene distingue il maschio dalla femmina, mentre il fallo è «l'assolutizzazione patriarcale dell'idea che il pene incarna; fallica è la forma che assume la sublimazione ideale del potere».⁶⁵ Il perseguimento del potere fallico si ottiene rinnegando il corpo, per cui anche il pene e il sesso

⁵⁷ Il saggio che riprende la tesi di laurea in filosofia di Mieli, venne pubblicata nel 1977 da Einaudi, e che rimane l'unico scritto importante del filosofo che purtroppo si tolse la vita all'età di trentun anni. Oltre a *Elementi di critica omosessuale*, di Mario Mieli ci rimangono molti scritti, articoli, interviste e anche l'opera teatrale scritta col Collettivo "Nostra Signora dei Fiori" *La Traviata Norma*. Ovvero: vaffanculo...ebbene sì!

⁵⁸ M. Mieli, "My first lady", in *La Gaia Critica. Politica e liberazione sessuale negli anni settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di P. Mieli e M. Prearo, Venezia, Marsilio Editori, 2019, pp. 116-143

⁵⁹ Ivi, p. 118

⁶⁰ Ivi, p. 117

⁶¹ Ivi, p. 119

⁶² Col termine transessualità, Mario Mieli intende: «la nostra disponibilità erotica potenziale, costretta dalla repressione alla latenza o soggetta a più o meno severa rimozione, e ho indicato pertanto nella *transessualità* il *télos* (e *télos* proprio in quanto fine *interno*) della lotta per la liberazione dell'Eros»

M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, p. 8

⁶³ Ivi, p. 229

⁶⁴ M. Mieli, *La Gaia Critica*, p. 122

⁶⁵ Ibidem

femminile. Per Mieli questa è la «tragedia naturale» che le persone vivono da sempre. Ed è nel rappresentare questa tragedia che il travestito diventa, come direbbe Butler, un'azione politica. Nel suo esempio del museo, Mieli scrive:

[...] il visitatore del museo non sopporta che la moglie del presidente, cioè il travestito, ne denunci l'aspetto grottesco, commettendo sacrilegio nel confondere la sacra opposizione dei sessi, dal momento che combina in sé entrambi i sessi perché osa applicare la femminilità ridotta ad apparenza alla realtà di sé maschio. [...] Tutto ciò è drammatico, e questa volta dal punto di vista del visitatore del museo: egli non tollera che la presenza di un clown sulla scena riveli che ciò che stiamo recitando è una tragedia.⁶⁶

Sostenendo che gli individui vivano all'interno di una tragedia, è inevitabile ricollegarsi a ciò che sostenne anche Butler in *Questioni di genere*, nel quale descrive il genere come un fare, quindi una messa in scena che tutti gli individui partecipano recitando una parte (come si è visto nel paragrafo precedente parlando delle *drag queen*).

Successivamente, nel 1994, Marjorie Garber pubblica un intero studio il cui scopo è comprendere l'importanza storica e sociale del travestitismo. In *Interessi truccati*⁶⁷, Garber fa riferimento non solo alle varie biografie di travestiti o persone trans* famose ma anche all'utilizzo del travestitismo nella cultura, dal teatro al cinema fino alla musica.

Nel saggio, similmente a Mieli, Garber sostiene che il *cross-dressing* sfida il binarismo di genere portando le persone a riflettere su come ciò che noi consideriamo una norma "naturale" – come può essere la rigida distinzione tra maschile e femminile – sia in realtà un costrutto sociale. Il travestitismo, pertanto, è un elemento che da solo riesce a mettere in crisi le categorie che si sono a lungo credute rigide, ed è per questo che con la sua presenza riesce a suscitare angoscia in chi lo guarda. Garber scrive a tal proposito:

Trasgredire un ordine di limiti voleva dire mettere in discussione l'inviolabilità di entrambi e dell'insieme dei codici sociali – già esplicitamente sotto tiro – da cui tali categorie erano governate e tenute in vita. In questo scenario il travestito è tanto terrificante quanto seduttivo proprio perché lui/lei incarna e simboleggia l'elemento dirompente che interviene a segnalare non semplicemente che un'altra categoria è entrata in crisi, bensì – cosa assai più inquietante – la crisi della "categoria in sé".⁶⁸

Mettendo a confronto i due studiosi, si nota che per Mieli l'angoscia risiede nel vedere riflesso nel travestito la consapevolezza di aver "ucciso" il sesso femminile, ponendo la donna come feticcio

⁶⁶ Ivi, pp. 122-123

⁶⁷ M. Garber, *op. cit.*, p. 37

⁶⁸ *Ibidem*

all'interno della società patriarcale. Pertanto, un uomo che invece riconosce la propria femminilità viene deriso e visto come grottesco. Mieli, inoltre, evidenzia come la società patriarcale – per l'esattezza il capitale⁶⁹ – per depotenziare la figura del travestito – soprattutto la sua esistenza che ridicolizza l'ideologia fallica e crea confusione nei confronti della rigida differenziazione tra i generi – lo abbia recuperato e ne abbia mercificato l'arte «di commediante e relegando insieme a lui sui palcoscenici il ridicolo del ridicolo, affinché le platee si abituino a riderne e a riderne solamente». ⁷⁰ Come si vedrà nel prossimo capitolo, infatti, il travestitismo è sempre stato relegato alla commedia e al varietà, portando le persone a ridere di un uomo vestito in abiti femminili e non riconoscendogli più la valenza disturbante intrinseca nella sua natura. Un altro mezzo di punizione da parte della società, secondo Mieli, è relegare il travestito alla sfera della prostituzione, riducendolo semplicemente a merce, «cioè a oggetto, a carcassa umana in balia di tutti i rischi della persecuzione poliziesca». ⁷¹

Per Garber, invece, l'angoscia nasce dalla consapevolezza che i ruoli di genere non si basano su confini rigidi. Tali confini si presentano invece come labili, poiché vengono creati arbitrariamente dalla società in cui l'individuo vive. Secondo Garber, il *cross-dresser* rappresenta il desiderio di voler andare oltre i limiti mettendo in discussione il genere e l'insieme dei codici sociali su cui si basa. Il *cross-dressing* è dunque un termine «che suggerisce la libera adozione degli abiti dell'altro sesso e quindi la scelta di uno stile di vita» ⁷² che va oltre le norme sociali, e per questo fa paura.

1.4 Travestitismo tra eterosessualità e omosessualità

Quando si pensa al travestitismo è immediato collegarlo all'omosessualità. Ne è un esempio il fatto che si tende a confonderlo con categorie che appartengono al mondo *queer* – si pensi alle *drag queen* o alle persone trans* – ma anche perché la loro esistenza, come quella delle persone appartenenti alla comunità *lgbtqi+*, mette in discussione il ruolo e il binarismo di genere.

Leggendo i testi di Mieli, inoltre, viene automatico pensare che il *cross-dressing* sia una pratica tipica dell'ambiente omosessuale, come anche i media riportano molto spesso. ⁷³

⁶⁹ Gli studi di Mieli rientrano nella filosofia politica del freudomarxismo rivoluzionario, nella quale vengono ripresi i valori e le teorie marxiste che rivendicano la libertà dell'individuo dalla società capitalista.

⁷⁰ M. Mieli, *La Gaia Critica*, p. 128

⁷¹ Ivi, p. 129

⁷² M. Garber, *op. cit.*, p. 6

⁷³ Il tema sarà maggiormente affrontato nel corso di tutto l'elaborato.

Parentesi eterosessuale

Questo binomio tra omosessualità e travestitismo è stato smentito molte volte, come affermò anche Magnus Hirschfeld nel 1910 che, in *Die Transvestiten*⁷⁴, riportò i propri studi sul travestitismo e confermò che fosse una cosa a sé, nettamente distinta dall'orientamento sessuale o di genere. Nonostante ciò, ancora oggi si crede che gli eterosessuali non possano praticare il travestitismo. Lo stesso Mieli testimoniò, attraverso la sua esperienza come membro del Transvestites & Transsexuals Group⁷⁵, che una larga parte di travestiti era composta da persone eterosessuali⁷⁶. Anche Garber nelle sue ricerche riporta le testimonianze di *cross-dresser* uomini eterosessuali, ricordando inoltre che «presupporre che i cross-dresser siano gay è un'altra risposta “comunemente” data al quesito “perché la gente si traveste?».⁷⁷

A confermare ciò, nel 2019 andò in onda un programma televisivo condotto dall'attrice Chiara Francini che esplorava i vari aspetti degli studi di genere nella società italiana. *Love me Gender* era composto da quattro puntate nelle quali Francini girava per il Paese raccogliendo le testimonianze di coloro che vivono andando oltre le i ruoli sociali o l'eteronormatività. Tra queste storie vi è quella di Stefano Ferri, un *cross-dresser* eterosessuale che nel corso della puntata⁷⁸ rivendica la sua libertà nel potersi esprimere anche attraverso abiti femminili.

Questi studi non escludono il legame che vi è tra il travestitismo e l'omosessualità, ma sottolineano la società, rinforzata dalle rappresentazioni offerte dai media, abbia portato a credere che uomini eterosessuali non possano indossare indumenti femminili.

Inoltre, si ricorda come il travestitismo sia tutt'ora visto come una parafilia secondo il DSM⁷⁹ (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*). Nel leggere la definizione che viene data del travestitismo, è interessante constatare come, secondo alcuni professionisti, la suddetta parafilia dovrebbe essere rimossa dal manuale poiché non è corretto considerarla tale. Non tutti sono d'accordo poiché, sempre all'interno della definizione, viene rimarcato il piacere delle persone che praticano il

⁷⁴ Hill D. B., *Sexuality and Gender in Hirschfeld's Die Transvestiten: A Case of the “Elusive Evidence of the Ordinary”*, in “Journal of the History of Sexuality”, Jul. 2005, vol. 14, No. 3, p. 320

⁷⁵ Gruppo nato all'interno del Gay Liberation Front di Londra. Il GLF nacque a New York dopo i moti di Stonewall, e si diffuse in altri paesi da cui partirono poi le varie manifestazioni per i diritti omosessuali. Dopo l'esperienza a Londra, Mario Mieli entrerà a far parte del FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) fondato nel 1972 da Angelo Pezzana e nel quale introdurrà le diverse teorie scoperte oltre manica.

⁷⁶ M. Mieli, *La Gaia Critica*, p. 126

⁷⁷ M. Garber, *op. cit.*, p. 68

⁷⁸ Seconda puntata di *Love me gender* andata in onda il 13 giugno 2019 sul canale Laeffe (canale digitale della casa editrice Feltrinelli).

<https://www.laeffe.tv/programmi/love-me-gender/>

⁷⁹ <https://www.msmanuals.com/it/professionale/disturbi-psichiatrici/sessualit%C3%A0-disforia-di-genere-e-parafilie/travestitismo>

cross-dressing, piacere che successivamente si trasforma in angoscia e disagio per il loro comportamento.

Si può anche credere che la preoccupazione e vergogna che provano i travestiti sia riconducibile alla poca accoglienza che ricevono all'interno della società. Più interessante è constatare come, nella definizione del DSM, si dica che le donne sono raramente affette da questa parafilia. Ciò può essere ricondotto al fatto che oramai una donna può indossare indumenti maschili – come si è visto il pantalone o lo smoking⁸⁰ – senza suscitare scalpore o essere scambiata per una travestita.⁸¹ Il DSM, inoltre, sembra fare riferimento esclusivamente al travestitismo eterosessuale e non a quello attuato da persone omosessuali.

Contesto omosessuale

Per quanto riguarda il travestitismo nel contesto omosessuale, si fa riferimento ancora una volta all'esperienza personale di Mario Mieli. Il giovane militante, nel suo saggio *Elementi di critica omosessuale*⁸², rivendica l'utilizzo di vestiario femminile come gesto rivoluzionario di liberazione. Racconta come la società imponga alle persone di fingersi "normali" mentre attacca coloro che scelgono di vivere appieno la transessualità che vi è nell'omosessualità.⁸³ Mieli pone quindi una critica nei confronti dei membri reazionari all'interno della comunità omosessuale che cercano di mimetizzarsi tra gli eterosessuali. Quello che Mieli contesta loro è che non solo continuano a vivere secondo un ruolo che è loro imposto dalla società patriarcale ma che attaccano, a loro volta, «le lesbiche *butch*, le checche, gli omosessuali "effemminati"»⁸⁴ poiché sostengono che «sputtanino il mondo omosessuale, l'omosessualità stessa agli occhi di tutti».⁸⁵

Tale pensiero è probabilmente conseguenza dei lunghi anni di silenzio a cui sono stati costretti gli omosessuali. Come fa notare Andrea Pini in *Quando eravamo tutti froci*⁸⁶, non era impensabile per le persone gay che hanno vissuto quel periodo storico – gli anni Cinquanta e Sessanta – definirsi in maniera diversa da come la società li vedeva. Pini riporta alcune delle risposte che i suoi intervistati

⁸⁰ Si pensi alla rivoluzionaria proposta dello smoking per donna proposto da Yves Saint Laurent nel 1966. Idea che venne poi riproposta anche da altri grandi stilisti, come Giorgio Armani, permettendo così che anche il completo giacca e pantalone potesse rientrare nel guardaroba femminile.

Cfr. E. Morini, *op. cit.*

⁸¹ Inoltre come scrive Laura Schettini, in *Il gioco delle parti*, che molte donne si travestivano nella metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, per riuscire a ricoprire ruoli che altrimenti erano loro preclusi.

⁸² M. Mieli, *op. cit.*, p. 200

⁸³ Ricordando che Mieli con transessualità intende il desiderio di vivere appieno entrambi i sessi, senza dover negare la femminilità.

⁸⁴ M. Mieli, *op. cit.*, p. 201

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore, 2011

gli hanno fornito a proposito di Giò Stajano⁸⁷, tra queste una delle risposte fu: «Giò Stajano si è esposto nel peggior modo possibile, perché faceva il travestito, faceva il truccato! Era un'immagine sbagliata!».⁸⁸ Da ciò si nota che, nonostante la nascita del FUORI e dei primi movimenti per la liberazione omosessuale, la paura di essere visti come il “diverso” – o addirittura come un “invertito” – era ancora molto forte.

Le critiche nei confronti degli omosessuali che si vestono con abiti femminili arrivano anche da alcune femministe, che accusano i gay di riproporre il «feticcio femminile»⁸⁹ con il loro comportamento e il loro abbigliamento. Al riguardo, Mieli sostiene che gli omosessuali rivendicano la possibilità di potersi esprimere anche attraverso i vestiti, cambiando stile in base all'umore, siano questi indumenti maschili o femminili. Per lui i veri travestiti sono coloro che cercano di sembrare “normali”, infatti scrive:

come l'eterosessualità assoluta che tanto sbandierano maschera la disponibilità polimorfa e purtroppo inibita del loro desiderio, così come gli abiti standard, [...] nascondono e avviliscono l'essere umano mirabile che giace in loro represso. Il nostro travestitismo è condannato poiché getta in faccia a tutti la realtà funesta del generale travestitismo, che deve restare taciuto, tacitamente scontato.⁹⁰

Inoltre, risponde alle accuse rivolte dalle femministe, ricordando loro che gli omosessuali non vogliono riproporre una donna-oggetto, ma combattere l'idea dell'uomo feticcio che la società vuole vedere vestito da maschio o in maniera unisex. Ricorda, tra l'altro, che gli uomini non possono beneficiare del privilegio di indossare una gonna, visto come un capo comodo e leggero d'estate, mentre le donne, al contrario, possono tranquillamente indossare un paio di jeans.⁹¹

Recuperando la critica femminista nei confronti dei travestiti, Mieli non nega che molti degli indumenti da loro indossati siano gli stessi che le donne contestano e rinnegano poiché furono a loro imposti⁹². Non nega dunque che le donne giustamente rifiutino determinati abiti, ma non comprende perché non possano indossarli gli omosessuali che sono stufi di travestirsi da uomini.⁹³

⁸⁷ Giò Stajano fu giornalista, autore e attore. Fu una delle personalità più influenti nella vita mondana romana degli anni Sessanta. Nel secondo capitolo verrà approfondito maggiormente.

⁸⁸ Ivi, p. 113

⁸⁹ M. Mieli, *op. cit.*, p. 201

⁹⁰ Ivi, p. 202

⁹¹ Il discorso di Mieli si basa anche sul sentirsi a proprio agio con gli abiti che si indossano. Per cui fa l'esempio che non è detto che solo perché può indossarli, una donna non si senta impacciata a indossarli quanto invece si possa sentire comodo un uomo nell'indossare un abito.

⁹² Mieli fa riferimento soprattutto al mondo della moda che ha visto molti stilisti omosessuali che imposero la loro fantasia al guardaroba femminile, reprimendole conciandole con una visione maschile.

M. Mieli, *op. cit.*, p. 204

⁹³ Ivi, p. 205

Il discorso sul femminismo si ricollega al pensiero di Mieli sulla condanna che la società attua nei confronti della femminilità – o “effeminatezza” come scrive l’autore – che porta anche gli omosessuali a rinnegarla pur di sottostare in modo funzionale al sistema. Così facendo, anche l’omosessuale diviene carceriere di sé stesso e si fa portavoce di un atteggiamento «nevrotico antifemminista, controrivoluzionario, maschilista».⁹⁴ Pertanto, la voglia di indossare indumenti reputati femminili – come atto politico di resistenza – conduce alla liberazione dell’omoerotismo e del desiderio transessuale, che porterà gli omosessuali ad avvicinarsi sempre più alle donne e diventarne realmente alleati.

1.5 Il travestitismo in Italia

Il travestitismo in Italia non è un fenomeno recente, come mostrano anche i film che verranno presi in esame in questo elaborato e le parole di Mario Mieli che risalgono agli anni Settanta.

Laura Schettini nel suo saggio *Il gioco delle parti*⁹⁵ ripercorre la storia dei travestiti in Italia dalla metà dell’Ottocento fino ai primi del Novecento.

Dai dati da lei raccolti⁹⁶, nel nostro Paese non era frequente imbattersi in persone che praticavano *cross-dressing*, e sembra che iniziarono ad attirare l’attenzione solo verso la fine dell’Ottocento. Schettini riporta alcuni casi divenuti famosi nei primi del Novecento, come la vicenda di Soccorsa, una ragazza che vestiva da maschio per poter lavorare in officina e di Belfiore, un uomo che ha vissuto per anni come donna senza destare alcun scandalo, fino a quando non fu arrestato.⁹⁷

Schettini riprende le carte di Attilio Panetta, commissario di polizia di Napoli, che basò i propri studi all’interno della polizia scientifica. Quest’ultimo portava avanti le recenti scoperte nel campo della criminologia e della psicologia, come ad esempio gli studi di Lombroso.⁹⁸ Nel descrivere Soccorsa, Panetta conferma che la ragazza non fa mistero di essere donna e utilizza senza alcun problema il pronome femminile quando si riferisce a sé stessa, ma alle domande sui rapporti sessuali fa capire che predilige le donne agli uomini. Dopo questa prima analisi, Panetta giunge alla seguente conclusione:

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ L. Schettini, *Il gioco delle parti. Travestitismo e paure sociali tra Otto e Novecento*, Milano, Mondadori Education, 2011

⁹⁶ Schettini fa riferimento alle notizie di cronaca pubblicati anche su giornali locali, verbali della polizia o studi da parte di criminologi positivisti.

⁹⁷ L. Schettini, *op. cit.*, pp. 24-38

⁹⁸ Studi che si basavano sulla fisiognomica e nel 1876 pubblicò lo studio *L’uomo delinquente*, dove sostenne che si poteva associare un carattere violento a determinati tratti fisici, soprattutto del viso. Oggigiorno è risaputo che gli studi attuati da Lombroso sono errati, ma all’epoca furono considerati studi d’avanguardia per la medicina legale.

<https://www.museolombroso.unito.it/museo/personaggi/cesare-lombroso/>

[...] noi ci troviamo di fronte ad un essere paradossale, che in corpo femminile alberga un animo maschile, il suo temperamento eminentemente isterico, il periodo critico della pubertà che attraversa, e certamente certe attitudini congenite potrebbero spiegare il fenomeno.⁹⁹

Da queste parole si nota che il commissario attinge la sua conoscenza dalle nuove discipline scientifiche che stavano nascendo in quel periodo, come la scienza del comportamento positivista e quella sessuale. È interessante constatare che Panetta giustifica la tendenza omosessuale di Soccorsa ipotizzando che in lei alberghi «un animo maschile». La storia di Soccorsa evidenzia perfettamente come la ragazza non rinneghi il suo sesso biologico ma spiega di vestirsi da uomo per poter lavorare come meccanico, ruolo che era precluso alle donne dell'epoca. Sarà lei stessa a dirlo a un giornalista che le chiese del perché vestisse da uomo: «In primo luogo perché mi piacciono più di quelli femminili: poi, perché come maschio posso trovare più facilmente lavoro e lavoro onorato».¹⁰⁰

Il caso di Soccorsa è particolare poiché non suscitò scalpore il fatto che volesse vestirsi da uomo per lavorare, venendo fin da subito collegata alla moda alla *garçonne* che giungeva da Parigi e che portò le donne a vestire con abiti maschili e a mettere in atto comportamenti considerati per loro “sconvenienti” come fumare in pubblico.

Dopo questo caso, i giornali iniziarono a scrivere maggiormente sui travestiti, inquadrandoli sempre in una sfera criminale e di deviazione.

Durante la guerra però il registro cambiò. La cronaca, infatti, accolse positivamente le storie di donne che si travestivano per combattere per il proprio paese. Se prima della guerra sia le travestite che i travestiti venivano derisi e accusati dalla stampa per le loro abitudini, durante il conflitto la narrazione nei confronti delle donne che indossavano i pantaloni cambiò. Non solo le loro storie affascinavano i lettori, ma non suscitavano nemmeno più la paura sociale che le contraddistingueva precedentemente, poiché divennero simbolo di valori socialmente riconosciuti, e pertanto rassicuranti, come il patriottismo e l'istinto materno. Quest'ultimo valore viene sottolineato dalle storie che mostrano la ragazza travestita smascherata dai suoi commilitoni che l'accettano e la reintegrano all'interno del gruppo ma non più come soldato, quanto come sostenitrice che si prenderà cura di loro.¹⁰¹

La Prima Guerra Mondiale fu sicuramente un periodo privilegiato per le travestite, lo stesso non si può dire per gli uomini che smisero la divisa per indossare una gonna, poiché erano considerati a tutti

⁹⁹ A. Panetta, *Ragazza quindicenne con tendenze omosessuali*, in «Bollettino della Scuola di Polizia Scientifica e del Servizio di Segnalamento», 1912, n.3, pp. 172-173

In L. Schettini, *op. cit.*, p. 30

¹⁰⁰ *La napolitanella quindicenne vestita da chauffeur arrestata in piazza San Silvestro*, in “Il Messaggero”, 6/04/1912

In L. Schettini, *op. cit.*, p. 34

¹⁰¹ L. Schettini, *op. cit.*, p. 61

gli effetti disertori. Nonostante ciò, si nota come le storie di queste persone suscitarono sempre un enorme interesse da parte dei lettori. La stessa Schettini ricorda, nell'analizzare questi fatti di cronaca, come ciò che coinvolgeva maggiormente il pubblico fosse:

L'esperienza del travestito e della travestita nell'arco dei decenni analizzati sembra quasi sempre diventare il terreno di verifica dello stato della relazione tra i generi nella società, proprio perché è la messa in scena di quanto i ruoli, i compiti, le virtù assegnate all'uno e all'altro sesso siano realtà modificabili e provvisorie.¹⁰²

Attraverso i giornali, che sfruttano il tema del travestitismo per creare la «notizia» di successo, il fenomeno del *cross-dressing* si diffonde tra la popolazione, portando allo scoperto l'esistenza di molteplici varianti del vivere il travestitismo. Nonostante le diverse storie e situazioni che inducono le persone a indossare abiti del sesso opposto, i media si focalizzarono sulla narrazione classica¹⁰³, che vedeva protagonisti i travestiti che desideravano vivere come persone del genere opposto (trattandosi quindi di persone trans*).

Durante il fascismo, invece, era raro che si parlasse di travestitismo, dato che il Duce stesso sosteneva che in Italia fossero tutti «uomini veri» (aspetto che verrà approfondito nel prossimo capitolo), ma nel dopo guerra i travestiti tornarono a occupare le pagine dei quotidiani.

Negli anni successivi, più che i *cross-dresser*, a essere protagonisti della cronacamondana erano personaggi ambigui che giocavano molto con la propria sessualità. L'esempio più eclatante è sicuramente la figura di Giò Stajano¹⁰⁴ ma vi furono altre personalità che fecero parlare di loro e del loro travestitismo negli anni Sessanta, come Dominot – artista tunisino che lavorò per Fellini ne' *La Dolce Vita* – esperienza che gli cambiò la vita come ricorda nell'intervista fatta da Andrea Pini per il suo saggio *Quando eravamo froci*.¹⁰⁵ Dominot racconta dei suoi giorni romani durante i quali andava in giro travestito avendo come vero pericolo la buoncostume: «mi hanno preso un sacco di volte e portato a Regina Coeli, per travestimento, per adescamento... se le inventavano tutte!».¹⁰⁶ Oltre ai vari arresti, l'artista racconta come, nonostante andasse in giro vestito da donna, non abbia mai vissuto esperienze violente ma negative sicuramente, come fischi o insulti che lui stesso classifica «a livello folcloristico», motivo per il quale non gli ha mai prestato particolare attenzione.

¹⁰² Ivi, p. 72

¹⁰³ Ivi, p. 73

¹⁰⁴ Di cui si parlerà più approfonditamente nel prossimo capitolo.

¹⁰⁵ A. Pini, *op. cit.*, p.218

¹⁰⁶ Ibidem

Nel corso degli anni anche la televisione si aprì maggiormente al travestitismo, soprattutto con fini performativi. Paolo Poli¹⁰⁷ portò avanti una brillante carriera alla Rai, portando in scena personaggi *en travesti* e senza mai temere una possibile censura¹⁰⁸. Tra la fine degli anni Sessanta e inizio Settanta, Renzo Arbore¹⁰⁹ porta al successo un giovane Renato Zero¹¹⁰, che diventerà uno «dei principali e più dissacratori protagonisti non solo della canzone, ma anche della televisione italiana». Con la sua presenza scenica e i suoi costumi sgargianti, Renato Zero giocò molto con la propria ambiguità di genere, ricordando al pubblico quanto sia labile il confine tra femminile e maschile. Oggigiorno in Italia il discorso sul ruolo di genere si è ampliato, soprattutto grazie agli studi che si stanno portando avanti sul tema. Con gli studi di genere e *queer* si è arrivati alla conclusione che parlare di binarismo sia oramai limitante e ciò si rispecchia anche nel mondo della moda e dello spettacolo. Un esempio può essere la Settantunesima edizione del Festival della canzone italiana a Sanremo¹¹¹. Dei molti artisti sul palco si è notata una particolare attenzione alla moda *gender fluid*.¹¹² Artisti come Achille Lauro¹¹³ – spesso associato a Renato Zero – e Mahmood¹¹⁴, hanno indossato abiti aventi come messaggio che la distinzione tra genere, soprattutto attraverso il vestiario, è oramai superflua. Come spiegò anche Alessandro Michele alla sfilata A-I 2019/20 di Gucci: «Il mondo antico cantava le meraviglie dell'essere tra i due sessi. Oggi è una delle maschere più difficili da indossare, ma essere ibrido è una benedizione».¹¹⁵

¹⁰⁷ Paolo Poli fu un attore, regista e autore teatrale e cantante italiano. Famoso per i suoi personaggi *en travesti*. Lavorò principalmente sulle scene teatrali, si ricordano infatti alcuni dei suoi lavori come: *Caterina de Medici*, *La Nemica* e *Rita da Cascia*. Quest'ultima scatenò molto scalpore e venne infine censurata poiché era una commedia irriverente che ripercorreva la vita della Santa. Di Poli, inoltre, si ricorda la sua partecipazione a diversi programmi della Rai come *Canzonissima* con Sandra Mondaini e *Milleluci*, programma condotto da Mina e Raffaella Carrà.

¹⁰⁸ Nell'intervista con Andrea Pini racconta di non aver mai temuto di essere cacciato dalla Rai per via del proprio orientamento sessuale: «[...] la grande maggioranza viveva nascosta, solo io ero venuto allo scoperto, ma facevo un lavoro che me lo permetteva. Anche sul lavoro nessuno veniva a fare domande troppo intime, pure alla Rai da questo punto di vista andava tutto benissimo». *op. cit.*, p. 293

¹⁰⁹ Renzo Arbore è considerato il primo *disc jockey* italiano. Cantautore, *showman*, conduttore radiofonico, autore e conduttore televisivo, compositore, regista e attore. Oltre ad essere ricordato per la sua ricca carriera, è riconosciuto per aver scoperto e successivamente portato al successo personaggi come: Roberto Benigni, Renato Zero, Milly Carlucci e Nino Frassica.

¹¹⁰ Renato Zero è un cantautore italiano. Fu scoperto da Arbore e divenne famoso. Negli anni Settanta costruì il suo personaggio portando sulle scene una moda *glam rock* e testi dissacranti come *Il triangolo*. In tutta la sua carriera ha pubblicato 44 album e dopo il 1969 ha scritto canzoni per artisti come Patty Pravo, Ornella Vanoni, Alex Baroni e Daniel Groff.

¹¹¹ Svoltasi dal 2 al 6 marzo 2021 e che ha avuto come direttore artistico Amadeus.

¹¹² S. Laouci, *Nessuno ci può definire. La rivoluzione post-gender è cominciata*, in "Vogue", 8/05/20
<https://www.vogue.it/moda/article/nessuno-ci-puo-definire-rivoluzione-post-gender>

¹¹³ Cantante e performer che nell'edizione di Sanremo di quest'anno è stato chiamato come ospite fisso per tutte e cinque le serate. Nel corso del festival ha presentato dei quadri viventi. I suoi outfit (che fecero scalpore anche l'anno prima) sono stati tutti ideati da Alessandro Michele e che rappresentano perfettamente la sua idea di moda fluida.

¹¹⁴ Cantante chiamato come ospite alla quarta serata. Mahmood si è presentato sul palco indossando un abito con gonna plissettata ideata da Riccardo Tisci, direttore creativo di Burberry.
<https://www.elle.com/it/moda/street-style/a35747356/vestito-primavera-2021-mahmood-sanremo/>

¹¹⁵ *Ibidem*

È interessante constatare come da una parte la moda e il mondo dello spettacolo rispecchino i mutamenti sociali, o anche solo portino avanti le battaglie di coloro che vogliono attuare il cambiamento. Dall'altra parte, però, è sempre il mondo dei media – in particolare il cinema e la televisione – che sembra voler portare avanti una rappresentazione errata di coloro che non rientrano nella “norma”, presentandoli al grande pubblico come personaggi di cui bisogna ridere.

Nei prossimi capitoli si cercherà di comprendere come il cinema italiano abbia rappresentato questi personaggi che andavano contro l'ordine sociale attraverso il loro comportamento. Cercando di comprendere quanto di quello che veniva mostrato assecdasse una società giovanile che voleva cambiare – prendendo in considerazione i moti studenteschi, il movimento femminista e il movimento di liberazione sessuale – quanto invece assecdasse le paure sociali di coloro che nel “diverso” riversano tutta la loro angoscia.

Secondo capitolo: Un silenzio che si fa sentire

2.1 Nascosti nel silenzio

Quando si pensa alle rappresentazioni dell'omosessualità nel cinema italiano, si pensa quasi automaticamente ai personaggi travestiti o altamente femminilizzati, o direttamente a Gustav von Aschenbach, protagonista di *Morte a Venezia* (1971) di L. Visconti. Per il grande pubblico degli anni 50' in poi, l'omosessuale era visto come un uomo che imitava le donne o un essere tormentato che, con la propria "deviazione", si autocondannava per l'intera esistenza. Non sorprende quindi che gli spettatori di oggi abbiano accusato il cinema italiano di omofobia e di aver messo in scena, più che personaggi, macchiette. Questa critica, non del tutto infondata, non considera i motivi alla base di tale scelta rappresentativa. Uno dei fattori principali per il quale gli omosessuali siano apparsi sul grande schermo in forma di stereotipi, va certamente individuato nella situazione storica e culturale dell'Italia a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Un altro importante elemento per comprendere questo tipo di rappresentazione va ricercato proprio nel significato stesso della parola stereotipo e nelle sue varie funzioni all'interno della società, e soprattutto nei media.

Un silenzio imposto

È facilmente intuibile che uno dei maggiori cambiamenti nel Paese fu il *boom* economico verso la fine degli anni Cinquanta. L'Italia fu uno dei paesi più devastati dalla guerra, non solo da un punto di vista umano, ma anche dal punto di vista economico, considerato che molte aziende agricole e fabbriche, vennero in gran parte danneggiate. Quindi non è un caso che la crescente industrializzazione nel paese viene ancora oggi considerata un miracolo. Nel 1958, non si assiste solo a un «[...] generalizzato miglioramento delle condizioni di vita della popolazione, indirettamente promuovendo il benessere personale»¹¹⁶, ma anche ad altri importanti riforme che cambieranno l'assetto socio-culturale del Paese. Aspetti che porteranno negli anni successi alla rivoluzione sessuale, ma di cui si parlerà meglio nel prosieguo della trattazione. Prima di affrontare i cambiamenti che il *miracolo economico* compì non solo nel Paese, ma anche nel cinema, è opportuno comprendere anche come la nuova situazione economica cambiò anche le sorti degli omosessuali.

In Italia, negli anni Cinquanta, diversamente che in altri Paesi, uno su tutti la Gran Bretagna, ove l'omosessualità veniva perseguita con pesanti pene, tra cui l'incarcerazione e la castrazione

¹¹⁶ G.Maina, *Play, men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Milano-Udine, Mimesi Edizioni, 2019, p.7

chimica¹¹⁷, non vi erano leggi contro l'omosessualità. In Italia, infatti, non si arrivò mai a queste misure per “contenere” (se non proprio eliminare) gli omosessuali, ma si preferì per una politica del silenzio.

Sin dall'entrata in vigore del codice Zanardelli nel 1889, che non prevedeva il reato di omosessualità, si decise per una strategia maggiormente discreta, volta ad evitare il clamore sull'argomento. Si temeva, infatti, che trattando apertamente l'argomento, il problema sarebbe emerso con maggiore vigore. L'omosessualità era percepita come una “malattia” il cui solo nome poteva influenzare le menti dei più giovani e portare alla rovina la società. Questo pensiero non cambiò nemmeno con l'avvento, durante il fascismo, del nuovo Codice penale del 1930, il Codice Rocco. Nonostante l'intenzione iniziale di qualificare l'omosessualità come reato, si preferì continuare con la politica espressa dal precedente codice. Infatti, come spiega lo stesso guardasigilli Alfredo Rocco:

La innovazione fu oggetto di quasi generale ostilità. Venne principalmente opposto che il turpe vizio, che si sarebbe voluto colpire, non è così diffuso in Italia da richiedere l'intervento della legge penale. Questa deve uniformarsi a criteri di assoluta necessità nelle sue incriminazioni: e perciò nuove configurazioni di reato non possono trovare giustificazione, se il legislatore non si trovi in cospetto di forme di immoralità che si prestino nella convivenza sociale, in forma allarmante. E ciò, per fortuna, non è, in Italia, per il vizio suddetto.

Queste ragioni, contrarie all'incriminazione dell'omosessualità, mi hanno convinto, e, nel testo definitivo, ho soppresso la relativa disposizione.¹¹⁸

Da questo estratto si può comprendere quanto fosse efficace la politica del silenzio, poiché anche il legislatore fascista non riteneva che nel Paese ci fosse un numero elevato di omosessuali tale da risultare un grave problema per il partito.¹¹⁹

¹¹⁷ Sono famosi i casi di Oscar Wilde e Alan Turing. Il primo nel 1895 fu processato per omosessualità a scontare due anni di lavori forzati, esperienza che lo scrittore irlandese descrive nella lunga lettera “*De profundis*” indirizzata al suo amante Alfred Douglas. Alan Turing, uno dei padri dell'informatica, invece fu processato nel 1952 per omosessualità e gli fu fatto scegliere tra la reclusione carceraria di due anni o la castrazione chimica. Turing scelse la seconda via, ma dopo le cure ormonali si suicidò nel 1954.

Cfr. O. Wilde, *De Profundis*, Milano, Feltrinelli, 2011

Cfr. <https://www.theguardian.com/science/2015/aug/23/alan-turing-letters-reveal-battle-sexuality>

¹¹⁸ *Relazione ministeriale sul progetto di Codice Penale*, II, 314. Citato in V. Manzini, *Trattato di diritto penale italiano*, UTET, Torino, 1936, parte 2, p. 218

¹¹⁹ Va precisato che nonostante gli omosessuali non furono considerati un problema da un punto di vista legale, e quindi non venne mai creata una legge ad hoc contro di loro, gli omosessuali venivano indagati e puniti per altri reati come oltraggio alla morale pubblica. Inoltre recenti studi storici hanno portato alla luce documenti e testimonianze che narrano di uomini portati al confino per via del loro orientamento sessuale.

Cfr. <http://www.giovanidallorto.com/saggistoria/fascismo/bb/confino1.html>

Cfr. L. De Santis e S. Colaone, *In Italia sono tutti maschi*, Cagliari, Oblomov Editori, 2019 pp.165-170

Cfr. G. Goretti e T. Giartosio, *La città e l'isola. Omosessuali al confino nell'Italia fascista*, Roma, Donzelli, 2006

Questo pensiero portò alla situazione descritta da Mauro Giori, riprendendo anche le parole di Giovanni Dall'Orto, nel suo volume intitolato *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*:

Ne risulta una “tolleranza repressiva”, ovvero “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”. Come sotto il fascismo, la gestione dell'omosessualità può così oscillare tra l'indifferenza e la repressione *ad hominem* e può divenire un'arma politica per gettare discredito.¹²⁰

La situazione non cambiò nemmeno nel dopoguerra: la Democrazia Cristiana (e non solo, ma anche il PCI e PSI) decise di portare avanti la politica del silenzio e rinforzò maggiormente la censura sui media culturali di maggior impatto come il cinema e la nascente televisione.¹²¹ Era severamente vietato citare l'omosessualità o darne anche solo la percezione all'interno dei film e degli spettacoli televisivi. Le uniche occasioni in cui si sentivano nominare i gay¹²² era nella cronaca politica, come strumento di attacco all'avversario politico, o nella cronaca nera, in riferimento ai delitti efferati compiuti da ex amanti.

Si può cogliere il clima nel quale vivevano gli omosessuali in Italia: relegati a un silenzio assoluto, a una non esistenza, tranne nei momenti in cui vengono scoperti e denunciati dalla società come esseri anormali o *invertiti* (uno dei tanti termini utilizzati per riferirsi agli omosessuali, rendendo perfettamente l'idea di persone che non seguono la giusta norma sociale). In questo contesto emerge quindi come non fosse semplice rappresentare gli omosessuali nel mondo dello spettacolo senza incorrere in pesanti sanzioni e censure.

La politica del silenzio inizia finalmente a vacillare intorno alla metà degli anni Cinquanta, con il miracolo economico che, come anticipato, portò una serie di importanti cambiamenti socio-culturali, soprattutto nel campo della sessualità. Davanti a questi nuovi aspetti sociali, la DC si rese conto che mantenere il silenzio sull'omosessualità era sempre più complicato. Infatti, come scrive Giori:

Il problema è che il silenzio può essere mantenuto solo a fronte di costi enormi in una cultura al contrario estremamente loquace in materia di sesso e che cerca di regolarlo e controllarlo tramite «una vera e

¹²⁰ M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, Utet, 2019, p. 8.

¹²¹ La televisione giunge in Italia nel 1954 e viene percepito come forte mezzo di aggregazione nazionale. Per questo motivo fin dalla sua nascita, papa Pio XII emette una bolla in cui detta precise istruzioni sui comportamenti da tenere per mantenere un decoroso livello dei programmi. Regole che verranno seguite dai dirigenti Rai appartenenti alla DC. Per maggiori informazioni Cfr. A. Jelardi, G. Bassetti, *Queer tv: omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2006

¹²² Si parla soprattutto di gay e non di lesbiche perché, in quegli anni, la cronaca si occupava quasi esclusivamente di omosessuali maschi.

propria esplosione discorsiva», secondo la celebre intuizione di Foucault, parlandone «sempre, facendolo passare per il segreto».¹²³

Si assiste quindi a una cambio di rotta non si propende più per un silenzio assoluto, ma si inizia a parlare sempre più di omosessualità. I giornali, soprattutto, saranno autorizzati a scriverne maggiormente, sottolineandolo però come un comportamento malsano¹²⁴. È così che l'omosessuale in quegli anni verrà associato alla criminalità (aspetto che verrà approfondito nei prossimi capitoli), alla pedofilia¹²⁵ e al travestitismo.

Conosciuti come stereotipi

In questo clima di silenzio imposto agli omosessuali non sorprende la loro assenza all'interno del cinema. A rivedere i film del passato si possono ora ritrovare personaggi "ambigui" che magari celano un'omosessualità che andava nascosta, si pensi al personaggio dello spagnolo nel film *Ossessione* di Luchino Visconti (1943), dove, come scrive Sergio Rigoletto: «[...] il sottotesto e le allusioni diventano il modo per passare gli sguardi di censori e per rappresentare ciò che viene ritenuto irrepresentabile».¹²⁶ Oltre i personaggi dai comportamenti allusivi che potevano in caso strizzare un occhio agli omosessuali in sala, vi era anche un altro modo di aggirare la censura e rappresentare persone gay sul grande schermo: con lo stereotipo. Per comprendere meglio questo aspetto, è opportuno comprendere cosa si intenda quando si parla di stereotipi, soprattutto in relazione ai media visivi. In questo ambito, non si può prescindere dagli scritti di Robert Dyer.

Nel primo saggio presente nella sua raccolta *The Matter of Images*¹²⁷, Dyer pone l'accento sul significato del termine stereotipo, sia da un punto di vista sociale sia il suo possibile utilizzo all'interno dei media.

¹²³ M. Giori, *op. cit.* p.13

¹²⁴ Sono soprattutto testate come *Il Borghese*, *Lo Specchio* e *L'Espresso*, che dalla metà degli anni Cinquanta scrissero sempre più di omosessualità in maniera denigratoria. Trattando di personaggi pubblici il cui orientamento sessuale era conosciuto, come Visconti e Pasolini, o raccontando i fatti di cronaca nera, dove il linguaggio giornalistico si riferiva ai gay come «squallidi personaggi». Inoltre sarà proprio *Il Borghese* nel 1959 a far uscire tre numeri consecutivi dove porta avanti un'inchiesta sull'omosessualità.

Cfr. A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore, 2011

¹²⁵ Va ricordato che uno dei termini per riferirsi agli omosessuali fosse *pederasta* che veniva da *pederastia*, tendenza o pratica erotica che vede coinvolti un adulto e un adolescente. Pederastia è anche il termine con cui si indicava l'omosessualità in quegli anni.

Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/pederastia/>

¹²⁶ S. Rigoletto, *Le norme traviate: saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione Italiana*, Milano, Meltemi Edizioni, 2020

¹²⁷ R. Dyer, *The Matter of Images*, London, Routledge, 1993 (trad. *Dell'immagine: saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan, 2004)

Il termine stereotipo fu coniato dal giornalista statunitense Walter Lippman¹²⁸, che col termine volle indicare una visione semplificata della realtà sociale. Infatti, spiega che lo stereotipo non ha una valenza dispregiativa ma è la visione che ognuno di noi ha del mondo circostante. Ovviamente, le critiche e le perplessità nate intorno agli stereotipi sono giustificate dalle limitazioni che questi presentano, poiché, rappresentano una realtà semplificata che può spesso portare a errori di valutazione all'interno della società stessa. Sia Lippman che Dyer, pongono lo stereotipo su quattro livelli di utilizzo: il primo come processo di ordinamento, il secondo come “scorciatoia”, il terzo come un riferimento al mondo e infine come espressione dei nostri valori e credenze.¹²⁹

Dyer analizza questi quattro utilizzi degli stereotipi, facendo così notare la loro importanza ma soprattutto i loro limiti. Tramite gli stereotipi, si riesce a mettere ordine all'interno della società, attraverso le «generalizzazioni, costruzioni di modelli e ‘tipizzazioni’»¹³⁰ – processo di ordinamento – anche se limitante poiché porta all'appiattimento della vita, quando è invece caotica e mutevole, portando, di conseguenza, a una credenza assoluta e certa di un ordine non reale. Infatti, l'altro limite di questo ordinamento è che la costruzione del reale in una determinata società è frutto del periodo storico e da chi detiene al momento il potere di influenzare con la sua visione quella degli altri.

Gli stereotipi costituiscono, inoltre, una “scorciatoia” per rappresentare in maniera semplice ed efficace un numero elevato di informazioni spesso complesse. Tale stratagemma si rivela tuttavia ingannevole poiché, spesso, si riferisce a ciò che l'individuo non conosce.

Al contrario di Lippmann, Dyer si concentra maggiormente sugli stereotipi come riferimento al mondo, soprattutto nella loro costruzione all'interno delle *fiction* nei media, che hanno più una funzione estetica che sociale. In questa analisi, Dyer intercetta una sottocategoria che è formata dal “tipo”. I cosiddetti “tipi” sono i personaggi costruiti attraverso pochi tratti e immediatamente riconoscibili. Tali personaggi non crescono nel corso della narrazione ma rimangono immutati in quanto rappresentano caratteristiche generali e ricorrenti del genere umano, riprendendo un po' il modello dell'archetipo di Jung, quindi presentando aspetti universali ed eterni. L'opposto del “tipo” nella finzione mediatica è il carattere romanzesco, che a differenza del primo, presenta una molteplicità di tratti e si sviluppa nel corso della narrazione (che si basa soprattutto sull'evoluzione del personaggio). Il modo di raccontare il carattere romanzesco mette in evidenza come si possa centrare tutto sull'unicità dell'individuo, mettendo in secondo piano ogni riferimento all'esterno che circonda il personaggio. Nel suo scritto, Dyer sostiene che la nostra società privilegi il carattere romanzesco al tipo poiché si preferisce favorire l'individuo piuttosto che la collettività. Con questo tipo di rappresentazione, si rischia di ridurre le questioni sociali a puri fatti personali e psicologici.

¹²⁸ W. Lippmann, *L'opinione pubblica*, Roma, Donzelli, 2004

¹²⁹ R. Dyer, *op. cit.*, p.19

¹³⁰ Ivi, p.20

Infine, Dyer, riprendendo Lippmann, teorizza gli stereotipi come espressione di valori. Tra le quattro visioni dello stereotipo, è questa forse la questione più problematica. Infatti, l'efficacia degli stereotipi è posta in relazione al grado di consenso suscitato, ossia più uno stereotipo è condiviso, maggiore sarà la sua efficacia. In questo ultimo caso, gli stereotipi nascono per creare un generale accordo su una categoria sociale: è attraverso gli stereotipi che si formano le idee che ognuno di noi ha su determinati gruppi di persone. Il consenso dato dagli stereotipi, sostiene Dyer, non è reale ma si tratta di un accordo apparente: infatti, questi non rappresentano la realtà ma esprimono diverse e particolari sue definizioni, che vengono a loro volta influenzate da relative valutazioni che sono, soprattutto, legate con la distribuzione del potere all'interno della società. Il ragionamento di Dyer è debitore degli studi condotti da Orrin Klapp¹³¹ che distingue tra tipi sociali e stereotipi. I tipi sociali sono coloro che «ci si aspetta, e che si è portati ad aspettarsi, di trovare nella propria società».¹³² Invece, gli stereotipi sono coloro che stanno al di fuori della nostra società. All'interno di una narrazione fittizia, i tipi sociali, anche se iconograficamente sono costruiti come gli stereotipi, sono più liberi all'interno della trama e possono ricoprire diversi personaggi all'interno della storia, come ad esempio l'eroe, l'aiutante o il cattivo. Lo stereotipo, invece, all'interno della storia è rigido poiché porta già dentro di sé un preciso modello narrativo. Inoltre, gli stereotipi hanno la funzione di fungere da linea di demarcazione dei comportamenti, soprattutto quando hanno a che fare con le categorie sociali che sono considerate invisibili o fluide. Questa invisibilità è dovuta al fatto che non si percepisce a quale gruppo sociale appartenga una persona, a meno che non si vesta o non abbia un determinato atteggiamento, in maniera da essere culturalmente definito. Dyer infatti scrive:

Il ruolo dello stereotipo è quello di rendere visibile l'invisibile, eliminando il pericolo che l'invisibile ci colga di sorpresa; e di rendere saldo, certo e distinto ciò che è in realtà fluido e molto più vicino alla norma di quanto il sistema di valore dominante voglia ammettere.¹³³

Con questi studi, Dyer, pur non tenendo conto delle ricerche recenti che prendono in considerazione non solo lo sviluppo dei media da un punto di vista tecnologico ma anche le moderne scoperte nel campo delle neuroscienze con i neuroni specchio¹³⁴, che tutt'ora vengono applicati nello studio della storia dell'arte e dei nuovi media visivi¹³⁵, costituisce una base ancora solida per comprendere gli stereotipi all'interno del cinema.

¹³¹ Cfr. O. Klapp, *Heroes, Villains and Fools*, Prentice Hall, Englewood Cliff, 1962

¹³² R. Dyer, *op. cit.*, p.23

¹³³ Ivi, p.25

¹³⁴ Cfr. G. Rizzolati e C. Sinigaglia, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina, 2006

¹³⁵ Cfr. A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale, immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi editore, 2016

Facendo riferimento a studi più recenti che analizzano i personaggi omosessuali all'interno della cinematografia, non solo americana ma mondiale, è interessante il punto di vista di Stefano Grespan che, nel suo saggio *Engendering gay cinema*¹³⁶, cerca di comprendere se si possa parlare di vero e proprio genere gay. Per far questo, Grespan, non solo ha analizzato diversi film con tematiche omosessuali, ma ha ricercato al loro interno quegli aspetti che tendono a ripetersi e le contaminazioni che hanno creato questo filone. Nel saggio, Grespan si sofferma sui personaggi ricorrenti nel genere gay, suddividendoli in quattro ruoli specifici: stereotipici, antistereotipici, istituzionalizzanti e destabilizzanti.¹³⁷ Questi vengono realizzati e sviluppati in connessione con l'immagine-significato dell'omosessuale che si vuole veicolare attraverso il testo filmico. Grespan sottolinea come lo stereotipo gay all'interno del cinema serva soprattutto a «proporre una certa essenza tangibile dell'omosessualità, dal momento che questa non sempre è immediatamente disponibile alla percezione sociale; [...] agiscono per dimostrare che gli omosessuali esistono [...]»¹³⁸. Attraverso l'uso di uno schema narrativo convenuto, di cliché e di immagini semplificate e standardizzate, si vede concretizzarsi la pratica dello stereotipo. In questo modo viene creato un universo di personaggi che rappresentano la vittima sacrificale, l'attivista militante, la checca, l'adolescente triste e insicuro sul proprio orientamento, il malato (soprattutto dagli anni Ottanta con il diffondersi dell'AIDS), l'effeminato e il prostituto tragico. Inoltre, come scrive lo stesso Grespan: «vi è una produzione volontariamente antistereotipica che si serve dello stereotipo stesso mirando a sfatarlo».¹³⁹ Pensando all'omosessualità come a una categoria principale, per rappresentare degli esempi controsteretotipici, si andranno a creare dei sottogruppi al suo interno. In questo modo, gli individui facente parte, non necessariamente si distaccano dal modello stereotipato della categoria sovraordinata, ma presenterebbero i diversi aspetti particolari di questa, ampliandone di conseguenza la variabilità e la diversità che c'è tra i membri della categoria. Riassumendo: «Lo stereotipo viene utilizzato in termini di rappresentazione di una specificità che stride contro l'egemonia, e a suo modo, per mezzo di parole, atteggiamenti, o maniera di porsi, la combatte».¹⁴⁰

Grespan continua descrivendo i ruoli istituzionalizzanti e destabilizzanti. Per quanto riguarda i primi, fa riferimento agli stereotipi che vengono visti come una forma di conformazione dell'immagine dell'omosessuale. Questo aspetto istituzionalizzato è stato ripreso anche in studi più recenti come *Queer Gaze* a cura di Antonia Caruso¹⁴¹ e *Le norme traviate* di Sergio Rigoletto. In entrambi i saggi

¹³⁶ S. Grespan, *Engendering gay cinema. Analisi ed evoluzione del cinema omosessuale tra contaminazione e sdoganamento del genere*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2008

¹³⁷ S. Grespan, *op. cit.*, p.45

¹³⁸ Ivi, p. 46

¹³⁹ Ivi, p. 48

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ *Queer Gaze. Corpi, storie e generi della televisione arcobaleno*, a cura di A. Caruso, Sesto San Giovanni (MI), Asterisco Edizioni, 2020

si evidenzia l'omonormatività nei media visivi, ove la rappresentazione della comunità legbtqi+ viene presentata entro determinati limiti, in modo che siano riconoscibili e accettabili al grande pubblico. Nel corso degli anni questi stereotipi sono diventati i parametri della narrativa canonica nella quale vive il personaggio gay. Oggigiorno molti studiosi contestano la omonormatività non solo perché segue i dettami dello sguardo dominante che li ha creati, ma anche perché va ad annullare le diverse sfumature che coesistono all'interno della comunità.

Oltre ai ruoli stereotipici e antistereotipici, i personaggi gay possono ricoprire anche ruoli istituzionali, che quindi sottostanno a norme e rientrano quindi in un contesto sociale riconosciuto, o ruoli destabilizzanti. Quest'ultimo ruolo vede i personaggi omosessuali con lo scopo di sovvertire le norme sociali. Al contrario dei personaggi istituzionalizzati, quelli destabilizzanti sono maggiormente presenti all'interno del cinema, sia come figure negative, sobillatori o sovversivi, o positive, raffigurati come liberatori dei costumi o «comunque portatori di una specificità solare e del “vero” senso dell'esistenza».¹⁴²

2.2 Risate incensurabili

Nel cinema degli anni Cinquanta e Sessanta non è raro incappare in personaggi *en travesti* o che ironizzano sul genere opposto al proprio, soprattutto nella commedia. Anche perché è innegabile che un uomo vestito da donna faccia sempre ridere, ma come si giustifica questo fenomeno? Per i movimenti mellifluidi, così accentuati da risultare fittizi? Oppure dal contrasto di un corpo massiccio avvolto da un sottile abito da signora, come si vedrà in film come *Papà diventa mamma* (1952, A. Fabrizi), o semplicemente per il trucco esagerato, ma mai abbastanza da coprire quel poco di barba sul volto dell'attore? Il reale motivo, come spiega Sergio Rigoletto, può essere che «il conflitto racchiude un'implicita consapevolezza della norma e una deviazione da tale norma, da cui scaturisce la risata».¹⁴³

Un ruolo importante che ha avuto la commedia italiana negli anni del dopoguerra, e anche in seguito, è stata quella di rappresentare l'italiano medio e non solo, ma anche di dare visibilità «a ciò che viene socialmente percepito come fuori posto o non giusto».¹⁴⁴

Come visto nel precedente paragrafo, i gay erano avvolti dal silenzio e non si poteva minimamente parlare di loro, figurarsi rappresentarli al cinema. Ciononostante, la commedia riuscì ad andare oltre le norme della censura e a presentare personaggi *en travesti*, che non solo creavano una sorta di confusione di genere, come si vedrà col film di Fabrizi, ma anche a dare i primi accenni di

¹⁴² S.Grespan, *op. cit.*, p.52

¹⁴³ S. Rigoletto, *op. cit.*, p.45

¹⁴⁴ *Ibidem*

omosessualità nel cinema italiano. Per comprendere come ciò fu possibile, è opportuno soffermarsi sul sistema di censura cinematografica in vigore in Italia.

Nel 1947 Andreotti, diventato sottosegretario con delega allo spettacolo, riorganizzò completamente la censura nel cinema. Il neo sottosegretario riuscì ad ampliare la censura su molti aspetti presenti nei media facendo riferimento all'Art. 21 della Costituzione. Nonostante l'articolo difenda la libertà di stampa, nelle ultime righe precisa che è possibile vietare le pubblicazioni di stampa, spettacoli e qualsiasi tipo di manifestazione vada contro al «buon costume».¹⁴⁵ Ed è a causa di ciò che la censura riesce arbitrariamente a stabilire cosa sia lecito mostrare e cosa invece no. Lo stesso Andreotti in un documentario¹⁴⁶ ammetterà che determinati provvedimenti e tagli erano superflui e non necessari. Oltre all'amministrazione guidata dal sottosegretario, vi era anche la magistratura a stabilire quali film potessero offendere la morale comune, fu soprattutto a Milano che si portò avanti una vera e propria crociata, come dimostra il caso nel 1960 dove il procuratore Pietro Trombi portò in giudizio il film *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti.¹⁴⁷ Per difendere quindi il buon costume, vennero stabiliti due livelli di censura. Il nuovo sistema ebbe inizio con la legge del 16 maggio 1947 n.379, che istituì un ufficio centrale per la cinematografia, che era alla diretta dipendenza del Consiglio dei Ministri, con il compito di rilasciare il nulla osta per la proiezione al pubblico dei film e per la loro esportazione. L'ufficio si divideva in due commissioni per la revisione cinematografica. Quella di primo grado era composta da un funzionario dell'ufficio centrale, solitamente era il presidente¹⁴⁸, da un magistrato dell'ordine giudiziario e infine da un rappresentante del ministero dell'interno. La seconda commissione aveva più o meno la stessa composizione, con l'unica differenza che vi si aggiungeva il sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri o, per sua delega, il capo dell'ufficio centrale per la cinematografia. Ai produttori venne data la «facoltà di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione dell'Ufficio centrale per la cinematografia»¹⁴⁹. Con quest'articolo di fatto si riammise la censura preventiva, che aveva anche lo scopo di evitare ai produttori enormi costi di produzione per il film se alla fine non otteneva il nulla osta dall'ufficio centrale. La L.379/47 venne poi integrata nella legge del 29 dicembre 1949 n.958 che diede un'arma ulteriore per il controllo del cinema italiano. Nella legge viene data la possibilità di dare un contributo «pari al 10 per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film nazionale sia stato proiettato per il periodo di quattro anni dalla data della prima proiezione in pubblico»¹⁵⁰ a tutti i film presentati

¹⁴⁵ Art. 21 Cost.

¹⁴⁶ *Giulio Andreotti e il cinema visto da vicino*, diretto da Tatti Sanguinetti. Documentario prodotto dall'Istituto Luce e presentato alla 71a Mostra del Cinema di Venezia.

¹⁴⁷ M. Cesari, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori Editore, 1988, p. 155

¹⁴⁸ M. Cesari, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori Editore, 1988, p. 83

¹⁴⁹ L. 379/47 art. 14

¹⁵⁰ L. 958/49 art. 4

all'ufficio centrale cinematografico per la revisione. In questo modo la facoltà di sottoporre la sceneggiatura a un esame preventivo divenne una consuetudine, diventando quindi una prima fase di controllo. La seconda parte, comprendeva invece la revisione del film oramai ultimato. Una volta finita la visione del film preso in esame, la commissione decideva se concedere il nulla osta o no. In caso il film presentasse delle criticità, veniva chiesto al produttore e regista di tagliare le scene incriminate o modificarle, cambiando una battuta o una inquadratura. Dopo il giudizio da parte dell'ufficio centrale, in caso questi non rilascino il nulla osta per la proiezione, i produttori possono richiedere una seconda revisione motivando il perché del disaccordo con la commissione per la censura. Inoltre, anche l'ufficio centrale può richiedere un secondo controllo, anche dopo aver rilasciato inizialmente il nulla osta, in caso il film in questione ottenga critiche da parte del pubblico. Va ricordato, che la censura oltre a bloccare l'uscita nei cinema poteva intervenire decidendo il limite d'età. In questo modo, anche quando la pellicola rischiava di non ottenere il nulla osta, riusciva ad essere proiettato raggiungendo un compromesso.

Questo sistema, nonostante permettesse un ampio margine alla politica di agire, soprattutto grazie a contatti preventivi coi vari produttori che partivano sin dalla fase di sceneggiatura, creava anche molta confusione all'interno dell'industria che si ritrovava a commettere tagli e modifiche ancor prima dell'intervento della commissione. Non stupisce che nel corso degli anni molti cineasti siano riusciti tramite stratagemmi a aggirare la censura o, come Luchino Visconti, ignorarla affrontando poi le conseguenze.¹⁵¹

Nonostante il clima, come fa notare Sergio Rigoletto nel suo saggio *Le norme traviate*¹⁵², il cinema del dopoguerra è colmo di personaggi travestiti o uomini effeminati, ruoli che nonostante mettano in scena una delle più grandi paure sociali, ossia la confusione di genere, sopravvivono alla censura. Com'è possibile? La risposta è semplice e la si trova nella categoria in cui questi personaggi si trovano, la commedia.

Con la rappresentazione di personaggi stereotipati, molto spesso sopra le righe, la commedia riesce a mostrare ciò che non si può nemmeno nominare. Questi personaggi, che hanno spesso origine nel varietà, prima ancora che sullo schermo, mostrano un "inversione" di genere che viene tuttavia tollerata, ma non solo. Seguendo un concetto messo a punto da Roland Barthes, si possono vedere queste figure nel cinema italiano come una sorta di "vaccino" per il pubblico di quegli anni¹⁵³. Barthes, infatti, sostiene che somministrando in piccole dosi il male riconosciuto – in questo caso l'omosessualità – si immunizza l'immaginario collettivo e si evita il rischio di un sovvertimento

¹⁵¹ Come dimostra l'episodio giudiziario che visse col film *Rocco e i suoi fratelli*.

Cfr. M. Cesari, *op. cit.*

¹⁵² S. Rigoletto, *Le norme traviate, saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, cit. p.45

¹⁵³ M. Giori, *op. cit.*, p. 25.

localizzato.¹⁵⁴ Queste piccole dosi di vaccino si manifestano nei personaggi secondari di diverse commedie, che rappresentano uomini effeminati e fortemente stereotipati. Si ha così una doppia valenza, volontaria o no, di questi personaggi. Da una parte rimangono l'unico modello di identificazione degli omosessuali all'interno del cinema, poiché non vi erano altre alternative, dall'altra, diventano «mezzi ansiolitici per sbarazzarsi dell'altro»¹⁵⁵. Come si è visto nel primo capitolo, l'Italia non viene meno a un'idea sociale che rinnega il “terzo sesso” e che rimane ancorato a un binarismo di genere, dove appunto gli omosessuali sono “invertiti”, per cui gli vengono associati atteggiamenti tipici e distintivi del sesso opposto.

2.3 La donna secondo l'uomo

Prima di essere associati agli omosessuali, i personaggi *en travesti* non erano una novità. Ricorrenti sulle scene teatrali, era normale vedere un uomo vestito in abiti femminili, che fosse per motivi storici, si pensi ai periodi in cui era preclusa la recitazione alle donne, o per satira (come si vede nel genere del varietà) o anche solo come *escamotage* ai fini della trama. Dopo il teatro, e il varietà, non risulta strano imbattersi in uomini travestiti nel cinema.

Da questi personaggi si può cogliere come l'uomo vedesse la donna. Marjorie Garber nel suo saggio *Interessi truccati* riprende questo tema analizzando la pièce teatrale *M. Butterfly* del drammaturgo David Henry Hwang, dove mostra come attraverso il personaggio del travestito, l'uomo abbia un'idea precisa di cosa voglia dire per lui la «femminilità “ideale”»¹⁵⁶ un pensiero che poi diviene «un'astrazione politicamente modulata e sessualmente estetizzata in modo da poter essere concettualizzata e incarnata solo da uomini».¹⁵⁷

Questa idea di rappresentare cosa realmente sia la femminilità la si trova anche nel cinema di questi anni, soprattutto, come precedentemente detto, nella commedia. All'interno del genere c'è maggior libertà dalla censura, soprattutto quando uno svolgimento di genere come può essere il travestitismo viene magistralmente contestualizzato all'interno della trama. Si nota, infatti, come i primi film dove troviamo dei travestiti, questi siano in realtà uomini che si fingono ragazze per salvarsi da una situazione scomoda o semplici parodie di donne. Un film su tutti rende perfettamente come fosse rigida la divisione tra i generi: *Papà diventa Mamma*, scritto e diretto da Aldo Fabrizi, come episodio finale della trilogia dedicata alla famiglia Passaguai.¹⁵⁸

¹⁵⁴ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016, p. 230

¹⁵⁵ M. Giori, *op. cit.*, p. 25

¹⁵⁶ M. Garber, *Interessi truccati, giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 272

¹⁵⁷ *Ibidem*

¹⁵⁸ Il film appartiene alla trilogia della famiglia Passaguai. Nel corso dei film troviamo il padre di famiglia Pepe e la moglie Margherita vivere situazioni tragiche dai risvolti comici. In *Papà diventa Mamma*, Pepe viene convinto dalla

In questo film viene utilizzato l'antico espediente del travestitismo in maniera non banale¹⁵⁹, poiché si spinge a trattare tematiche di genere col tentativo di deriderne gli stereotipi. Nonostante lo scopo comico, il film fa anche riflettere su come vengano visti i ruoli di genere all'interno della società italiana. Infatti, Pepe, nonostante la giornata passata nei panni della moglie, sente di essere tornato alla normalità una volta ritrovata la sua "virilità" e ristabilendo così il suo ruolo in casa come padre e marito. A vederlo ora si sente una sorta di mancanza nel finale: oggi si sarebbe portati a credere che i protagonisti, dopo un'esperienza del genere, nella quale i coniugi hanno sperimentato le fatiche che ciascuno affronta ogni giorno, arrivino a un compromesso finale di mutuo soccorso, ma così non è. Anzi, vi è una sorta di sollievo da parte di Margherita, alla fine, nel vedere che Pepe prende il ferro da stiro, non per stirare la giacca al figlio, ma per spaccare le noci. Sarà lo stesso Pepe a tranquillizzare la moglie dicendo: «Ma che te credevi? Che volessi stirare la giacca? Ma quanto sei scema. Io son omo. Non mi vedi? Non mi senti? Come ha detto il mago? Tornerete normali».¹⁶⁰

La "normalità" del film rispecchia perfettamente l'idea sociale che i ruoli e i generi sono, e devono rimanere, rigidi. L'uomo deve essere autoritario, sia fuori che dentro casa, non mostrare quasi mai emozione se non scontento o rabbia e soprattutto deve essere colui che porta su di sé la responsabilità economica della famiglia. La donna, invece, è responsabile della gestione della casa e dei figli. Il film di Fabrizi, pur rappresentando degli aspetti stereotipati, spinge lo spettatore a riflettere sulla complessità che entrambi i generi vivono all'interno della società.

La "normalità" dichiarata da Fabrizi tuttavia non durerà nella società al di fuori dello schermo, iniziandosi a percepire i primi cambiamenti della società nei confronti dei ruoli sociali e, soprattutto, sessuali.

famiglia ad andare a teatro ad assistere a uno spettacolo di ipnosi. Nel corso della serata, anche Pepe viene invitato a salire sul palco dal mago. Riluttante all'idea Pepe si lascia ipnotizzare poiché tanto non crede nella riuscita del trucco. Al contrario degli altri spettatori ipnotizzati, il mago non rivela al pubblico in cosa si trasformerà Pepe. Nel corso del trucco però, il mago cade dal palco facendosi male agli occhi, non riuscendo in questo modo a sciogliere l'incantesimo sui diversi spettatori, tra cui Pepe che crede erroneamente di essere immune al potere del mago. Tornando a casa, infatti, Pepe inizierà a comportarsi come una madre di famiglia. Si mette la camicia da notte della moglie per dormire e il giorno dopo decide di rimanere a casa mentre Margherita è costretta ad andare al negozio. Nel corso della giornata Pepe svolge tutte le faccende domestiche, con tanto di litigio con le vicine per la lavanderia, e si rende conto di quanto sia faticoso mandare avanti una casa. Margherita, che inizialmente accetta questa soluzione, inizia però a preoccuparsi per la salute mentale del marito e decide di sottoporlo a diverse visite da parte di esperti che però non riescono a individuarne il problema. Insieme all'aiuto dei figli, la coppia giunge alla conclusione che l'unico in grado di aiutare Pepe a tornare come prima sia il mago ipnotizzatore. Una volta giunti all'ospedale dov'è ricoverato il mago, lo costringono a rompere l'incantesimo ma per errore finisce ad essere ipnotizzata Margherita che diventa il padre di famiglia. Alla fine riescono a farsi aiutare dal mago che riporta tutti come prima. Tornati a casa festeggiano insieme la normalità ritrovata.

¹⁵⁹ A. Jelardi, *In scena en travesti, il travestitismo nello spettacolo italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2009, p. 136

¹⁶⁰ *Papà diventa mamma*, 1952, Aldo Fabrizi, Italia

Quando una gonna e del trucco ti salvano la vita

Se nel film di Aldo Fabrizi osserviamo a un travestitismo che ha lo scopo di far satira sugli stereotipi classici dei ruoli di genere, non possiamo dire lo stesso per altri film della stessa categoria. Per decenni il travestitismo rimane un espediente utilizzato per gli sketch (soprattutto se derivano dall'ambiente dell'avanspettacolo) o in effimere apparizioni comiche o come stratagemma per risolvere una situazione scomoda ai fini della trama.

Un esempio del travestitismo come *escamotage* lo si rinviene in *Tototruffa '62* (1961, C. Mastrocinque), dove il principe della risata Totò interpreta un abile truffatore, Antonio, che deve vestire diversi panni, compresi quelli femminili, per raggiungere i suoi scopi. Insieme al socio Camillo (interpretato da Nino Taranto), i due compiono diversi raggiri per ottenere facilmente i soldi per vivere e per pagare la retta scolastica alla figlia di Antonio. Nel corso del film i due amici devono improvvisare una truffa ai danni del proprietario di casa a cui non vogliono pagare l'affitto: vediamo così Totò vestire panni femminili per riuscire a ingannare il padrone di casa con "l'arte della seduzione", portata avanti enfatizzando ogni singolo gesto e facendo riferimento a discorsi tipicamente femminili, quali la preoccupazione per il proprio fisico o la fatica di avere a carico tutta la famiglia. La particolarità geniale dello sketch si coglie nel fatto che Totò non cerca di sembrare a tutti i costi una donna verosimile, ma tutta la comicità della scena è riposta nel riconoscimento da parte del pubblico dell'uomo travestito e della riuscita della truffa ai danni del padrone di casa.

Sempre all'interno di *Tototruffa '62* si rinviene un secondo sketch di travestitismo, ma stavolta compiuto da Camillo. I due soci per riuscire a scappare da un albergo escono vestiti da Fidel Castro, impersonato da Antonio, e dalla di lui moglie, impersonata per l'appunto da Camillo. Questo particolare episodio viene ricordato da Nino Taranto con un simpatico aneddoto:

Totò voleva che gli dessi del tu, io non ci sono mai riuscito [...] Diceva: "Ma perché, non capisco, ti sono antipatico?" E io gli rispondevo: "No... anzi se fossi donna mi sarei dato a voi con tutto il cuore senza pensarci su nemmeno una volta" [...] Quando capitò che in Tototruffa '62 facemmo quella scena in cui me lo vedevo sbucare vestito da donna mentre io ero truccato da marito siciliano, finimmo le riprese e lui disse: "Beh adesso sono femmina ne puoi approfittare". "No, così no" gli dissi e lui se la legò al dito. Nello stesso film, in un'altra scena, lui faceva Fidel Castro e io, vestito da donna, facevo la moglie di Fidel e forse perché ero più giovane, non so, facevo più colpo e questo mi inorgogliva. Gli dissi: "Con me lo potete fa' il capriccio". "Ah no... se io ero brutto, voi siete una cosa tremenda!", mi rispose.¹⁶¹

¹⁶¹ N. Taranto, *Siete una cosa tremenda*, in O. Caldiron, *Totò*, Gremese, Roma, 2001, pag. 236, cit. in A. Jelardi, G. Bassetti, *Queer tv: omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2006, pp.28 e 29

il travestitismo come escamotage appare spesso nei film di Totò come si nota in altre pellicole quali *Figaro qua, Figaro là* (1950, C.L. Bragaglia) e *Capriccio all'italiana* (1968), un film a episodi che vide la partecipazione di diversi registi come Mario Monicelli, Steno, Pier Paolo Pasolini e Franco Rossi. Un altro ottimo esempio del travestitismo come escamotage è rappresentato da *I Magnifici Tre* (1961, G. Simonelli)¹⁶² è un altro ottimo esempio. Il lungometraggio, strutturato su una serie di sketch (che risultano però eccessivi e prevedibili, se non addirittura scadere nel cattivo gusto), è una commedia degli equivoci, nella quale i tre protagonisti si ritrovano a vivere varie peripezie senza riuscire mai a comprendere fino in fondo la situazione. Verso la fine del film si assiste al tentativo da parte di Pablo (W. Chiari), Domingo (U. Tognazzi) e José (R. Vianello) di sedurre il dittatore per ucciderlo: i tre si presentano quindi vestiti da donne e, a turno, giocano le loro armi per affascinare Bonarios, creando una serie di sketch dove, una volta attirata la sua attenzione, lo respingono colpendolo in diverse parti del corpo. La pellicola vanta nel cast attori del calibro di Ugo Tognazzi, Walter Chiari e Raimondo Vianello, ma non ottiene né un successo di pubblico né di critica. Nonostante il duo Vianello e Tognazzi utilizzasse spesso l'escamotage del travestimento, soprattutto negli sketch presentati durante il programma di satira *Un due tre* (1954-1959), qui la loro interpretazione, in particolare insieme a quella di Chiari, non salva il film dall'insuccesso al botteghino, anche a causa di limiti strutturali già presenti nella sceneggiatura.

Personaggi en travesti negli anni Sessanta

Oltre al travestitismo utilizzato ai fini di trama, come si è visto nel precedente paragrafo, vi sono anche film dove si trovano personaggi *en travesti*, quindi attori maschili che nella finzione interpretano delle donne, come la Baronessa Laudomia in *Totò Diabólico* (Steno, 1962), interpretata dallo stesso Totò. Con questo ruolo, l'attore napoletano segnò una svolta all'interno del cinema poiché riuscì a creare «[...]figura comica nata con un ruolo complementare autonomo e non come frutto dei consueti equivoci, divertissement o semplici necessità di trama».¹⁶³ Oltre alla Baronessa

¹⁶² *I Magnifici tre* è una commedia ambientata in un paese non precisato del Sud America, dove in una cittadina vive il dittatore Bonarios. Quest'ultimo, temuto dai suoi sottoposti e odiato dai cittadini, fa rapire tutte le donne che si sposano per costringerle a passare con lui la prima notte di nozze. Tre ragazze del villaggio, stanche di questa legge, organizzano un piano per uccidere Bonarios e ne parlano con gli uomini del villaggio. La loro idea è di chiedere aiuto a Mendoza, un bandito famoso per aver ucciso diversi dittatori. Uno degli uomini del villaggio, comunica il piano a Bonarios che invece decide di incaricarlo di assumere tre "idioti" e spacciarli per gli uomini di Mendoza. In questo modo gli abitanti del villaggio perderanno fiducia nel bandito e non tenteranno nuovamente una sommossa contro di lui. I tre che vengono assunti sono Pablo (Walter Chiari), Domingo (Ugo Tognazzi) e José (Raimondo Vianello). Nel corso del film i tre uomini riescono con una serie di fortunati eventi a salvarsi da ogni attacco da parte di Bonarios e di Mendoza. Alla fine sia il dittatore che Mendoza muoiono e il paese può vivere in pace.

¹⁶³ G. Bassetti, *In scena en travesti, travestitismo nello spettacolo italiano*, a cura di A. Jelardi, Roma, Edizione Libreria Croce, p.136

Laudomia è interessante anche l'editrice interpretata da Vittorio Gassman nell'episodio *La Musa* nel film ad episodi *I Mostri* di Dino Risi (1963).

Il film di Steno rappresenta una parodia poliziesca che gira intorno a un assassino, Diabolicus, che prende di mira una famiglia alquanto sospetta¹⁶⁴. Tutti i sei membri della famiglia Torrealta sono interpretati da Totò, che si giostra magistralmente tra questi inquietanti quanto loschi fratelli. Tra loro, quella che maggiormente attira l'attenzione è il personaggio della baronessa Laudomia nonché il primo personaggio *en travesti* protagonista¹⁶⁵ in un film italiano. La baronessa viene rappresentata come una nobildonna attempata, sposata col suo terzo marito, Lallo (Raimondo Vianello), sempre pronta a vantare il suo profumo "Notte Cubana" e contraria alla vecchiaia, sua e degli altri. Personaggio ironico e sagace, la baronessa riesce a divertire il pubblico con le sue uscite fuori luogo sull'età degli altri e commentando felicemente la morte dei precedenti mariti e del fratello – per loro fortuna deceduti ancora giovani – atteggiamento che condurrà il marito Lallo a sospettare di lei.

A differenza di altri personaggi *en travesti*, la baronessa Laudomia non è presentata come un uomo che veste i panni femminili per sfuggire a una situazione sfavorevole. In questo caso, infatti, Totò interpreta una donna con una propria linea narrativa. Dopo di lui vedremo nel corso della storia del cinema altri esempi di personaggi propriamente *en travesti*, come in *La Musa* di Risi con Gassman che in *Gran Bollito* (1977) di Mauro Bolognini.

Nel 1963 esce il film di Dino Risi, *I Mostri* film a episodi che ironizza i comportamenti degli italiani nella quotidianità. Gli episodi si suddividono in brevissimi sketch o brevi racconti, che presentano una costruzione più complessa alla base, e che rappresentano questi "mostri" moderni e le loro contraddizioni. Al suo interno si assiste a grandi interpreti come Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman alternarsi nei vari episodi. Ed è proprio Gassman ad interpretare, nell'episodio *La Musa*, un'affermata critica letteraria, Elisa, che presiede la giuria per un premio.

Nel breve sketch viene presentato un salotto borghese occupato da diversi critici che lamentano la scarsa qualità delle opere proposte e quindi dell'impossibilità di trovarne una davvero meritevole.

¹⁶⁴ La storia inizia con l'omicidio del marchese Galeazzo Torrealta da parte di Diabolicus. Durante le indagini condotte dal commissario, il pubblico fa la conoscenza dei fratelli Torrealta, tutti possibili sospettati, sia per carattere losco che per il movente. Si conoscono così i vari fratelli: la baronessa Laudomia, vedova di due mariti, il generale Scipione, nostalgico del partito fascista, il chirurgo Carlo, che passa la vita in sala operatoria, e infine il monsignor Antonino Torrealta, che sembra l'unico non coinvolto nella morte del fratello. Una sera Diabolicus mette in atto il suo piano, spedendo delle lettere per depistare la polizia, invia anche delle missive a Carlo e Scipione invitandoli a casa della baronessa. Durante la serata i tre fratelli vengono assassinati. Dopo il triplice omicidio, la polizia scopre l'esistenza di un sesto fratello mai riconosciuto dalla famiglia, Pasquale Bonocore, che aveva scontato degli anni in carcere per essere stato coinvolto in un furto. Uscito di prigione, Pasquale si trasferisce in una villa grazie alla nuova eredità e riceve un servizio personale di protezione, poiché si teme che possa essere ucciso da Diabolicus. Nel finale si viene a scoprire che Diabolicus altri non è che lo stesso marchese di Galeazzo, che con l'aiuto della fidanzata Diana, aveva inscenato la propria morte e ucciso i fratelli per ottenere l'eredità tutta per sé. Dopo l'arresto di Galeazzo, Pasquale può godersi una vita tranquilla con tutti i soldi ereditati, ma scopre anche un nemico peggiore di Diabolicus, l'esattore delle tasse.

¹⁶⁵ A. Jelardi, *In scena en travesti, il travestitismo nello spettacolo italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2009, p. 141

Durante la consultazione viene interpellata Elisa, una donna che si trova in una stanza affianco e che il pubblico vede solo di spalle circondata di fogli. Nel momento in cui Elisa prende la parola, si realizza che altri non è che Gassman vestito in un elegante abito nero adornato da un sontuoso girocollo di perle. Durante il dialogo con gli altri critici, Elisa/Gassman, cerca di convincere della qualità di un'opera che, nonostante i limiti, è fresca ed anche quella che spicca maggiormente rispetto alle altre opere che considera invece mediocri. I critici, nonostante il giudizio negativo sull'opera, si fanno convincere da Elisa e premiano il giovane autore. Nella scena successiva, l'autore vincitore e tanto discusso si trova in una camera d'albergo assieme ad Elisa, intenta a lodarlo con paroloni che il poveretto sembra non comprende neppure. Alla fine della scena il personaggio interpretato da Gassman si sdraia a letto con l'uomo e cerca di sedurlo, facendo così comprendere al pubblico che il premio è stato assegnato non per le doti autoriali dello scrittore, ma per le sue possibili arti amatorie. In questo sketch, che vuole essere una critica al mondo letterario e dei premi nell'ambiente, ci offre un Gassman impeccabile nel ruolo della donna autoritaria e predatrice.

Come anticipato, quello che accumuna tutti questi personaggi non è solo il fattore *en travesti* ma è la visione che propongono della donna. Questa rappresentazione non cerca assolutamente di nascondere lo sguardo maschile con cui queste figure vengono create e ci propone, infatti, delle figure femminili forti, autoritarie, ma anche vanitose, se non a tratti superficiali e, cosa importante, consapevoli della loro sensualità e pronte ad utilizzarla per ottenere ciò che vogliono. Molto spesso questi personaggi sono stati oggetto di critica da parte del movimento femminista che li considerava delle mere parodie – e, in effetti, non si allontanavano poi molto dalla verità – ma comunque è interessante studiarli per comprendere come venisse percepita la donna dagli uomini. Oltre ad essere rappresentata come vanitosa, si veda il caso di Totò, o sempre polemica come il “mammo” di Fabrizi, il gentil sesso viene anche visto come un essere capace di sedurre chiunque. Questo aspetto è importante perché mostra come l'uomo degli anni Sessanta si sia reso conto come, nel suo immaginario, la donna non sia solo un oggetto sessuale, ma è anche un individuo in grado di farsi desiderare, quindi di saper ammaliare con la sua sola presenza. Attraverso questa rappresentazione è ancora più evidente come il gioco di potere tra i sessi stia pian piano passando alle donne, che oramai vedono l'uomo come uno strumento per ottenere il potere che è loro precluso. L'immagine della femminilità costruita attraverso la raffigurazione maschile è destinata però a cambiare con la sua associazione all'omosessualità. Infatti, è da notare che i “difetti tipici femminili” messi in scena in questi esempi, hanno il solo scopo di far ridere, ma non vengono visti come vizi limitanti. Invece, nel momento in cui questi “difetti” verranno associati ai personaggi gay, assumeranno una sfumatura grottesca che sottolineerà la loro mancanza di mascolinità e di conseguenza appariranno agli occhi della società come uomini a metà.

2.4 Illusioni di una vita notturna

Oltre alla commedia, un altro genere che riesce a superare i limiti stabiliti dalla censura, sono i “documentari sexy”, meglio conosciuti come “*mondo movies*” (identificati anche come *Shockumentaries*). Prodotti in economia, sfidano la censura portando nelle sale argomenti “proibiti” e sfidando i limiti tra fiction e non-fiction. Ibridando la tradizione del documentario etnografico e il reportage presentano in maniera provocatoria la vita notturna, coi suoi vizi all’interno dei locali europei e non solo: «[...] *shockumentary* su usi e costumi bizzarri e crudeli delle popolazioni di tutto il mondo, inchieste pseudo-giornalistiche sulle abitudini sessuali[...]».¹⁶⁶ Iniziando il filone di questi documentari con uno dei suoi caposaldi *Europa di notte* (1959) di Alessandro Blasetti, che non solo ebbe un enorme successo, ma dettò poi quelle che sarebbero state le caratteristiche del genere. Giori nel suo saggio *Cinema e Omosessualità* ne riassume cinque¹⁶⁷: la prima è lo “spettacolo” poiché è lo stesso Blasetti a considerare il suo stesso film uno spettacolo; la seconda caratteristica è la paratassi, poiché i numeri non devono essere collegati da un filo conduttore, ma da una costruzione “ritmica”; la terza, è la *voice over* che commenta tutto il film in maniera ironica, ma allo stesso tempo moralistica; quarto elemento è l’attenzione che viene prestata al pubblico che assiste a questi spettacoli e, infine, l’ultima caratteristica, e forse la principale, è quella di porre il sesso come attrazione di maggior rilievo, anche se i numeri sono alternati tra spettacoli velatamente, o no, sensuali e altri assolutamente sprovviste di qualsiasi sfumatura erotica. In questo modo Blasetti cerca di mostrare la realtà della vita notturna in Europa, vita che si divide tra i *night* con numeri canori e di spogliarello, agli spettacoli del varietà dal vivo fino a trattare anche il palinsesto televisivo.

Nonostante *Europa di notte* sia un classico film *burlesque*, genere già in voga negli anni ’40, diviene popolare per la sua principale attrazione che è lo spogliarello. Va ricordato, infatti che il film uscì un anno dopo la legge Merlin e che il dibattito sui vari aspetti della sessualità era ancora attivo. In Italia, infatti, lo spogliarello veniva ancora considerato uno spettacolo scabroso e accessibile solo a gente ricca nelle grandi città. Si può con certezza dire quindi che questi documentari presentavano un’occasione imperdibile per il grande pubblico di poter assistere allo spogliarello, per quanto la camera non mostri mai fino alla fine il numero, ma rimanendo sempre tra il visto e non visto, e lasciando forse non del tutto soddisfatto lo spettatore.

Lo spogliarello nel corso degli anni è sempre stato al centro di diverse polemiche, soprattutto per la sua natura provocatoria nei confronti della società perbenista. Dalla fine degli anni Cinquanta, inizia tuttavia ad essere percepito come uno strumento di controllo sociale. Barthes, infatti sostiene che lo

¹⁶⁶ M. Dalla Gassa, “*Tutto il mondo è paese*” *I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere*, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, p. 85

¹⁶⁷ M. Giori, *op. cit.* p.75

spogliarello inizi ad essere utilizzato per l'«esorcizzazione del sesso»¹⁶⁸, dove la spogliarellista esegue una routine di movimenti ripetitivi che portano ad «addomesticare l'erotismo»¹⁶⁹ dello spettatore.

Come mostrano i diversi *shockumentary*, i locali notturni che vengono presentati non si trovano in Italia, ma in altre grandi città europee, ma soprattutto né troviamo molti a Parigi. Allontanando così la questione dal punto di vista geografico, troviamo tra le diverse avvenenti signorine, anche travestiti e transessuali. La più famosa è sicuramente l'artista Coccinelle (nome d'arte di Jacqueline-Charlotte Dufresnoy), una tra le prime transessuali in Europa. Cantante, attrice, ballerina e trasformista, Coccinelle fece parlare di sé col suo caso. Entrò nel mondo dello spettacolo nel 1953 come travestito e si sottopose all'operazione per cambiare sesso nel 1958, anno in cui venne poi riconosciuta ufficialmente coi nuovi documenti come donna. Ed è proprio l'anno successivo che col film *“Europa di notte”* il grande pubblico può assistere ad uno dei suoi spettacoli. Durante la scena si sente in *voice over* il commentatore che racconta di come tutta Europa ancora non sapesse a quale dei due generi Coccinelle appartenesse. La critica italiana non seppe come definire Coccinelle, e si sbizzarì con una serie di termini che indicavano la loro confusione davanti all'artista che non rientrava per loro in nessuno dei due generi conosciuti. Sia uomo che donna, Coccinelle mette in evidenza l'ansia che la sua eroticità, e quindi la sua potenzialità destabilizzante, crea nei confronti del binarismo di genere da sempre conosciuto. Come spiega Marjorie Garber: «Il transessualismo, palesemente, mette in forse proprio l'essenzialità dell'identità di genere, offrendo “soluzioni tanto chirurgiche quanto ormonali – oltre che psicologiche – all'indecidibilità di genere».¹⁷⁰

Come i transessuali, anche i travestiti da sempre sovvertono la tradizionale idea che ci siano due generi distinti, maschile e femminile, generando spesso ansia nei confronti dello spettatore e mettendolo in una posizione di disagio. Oltre a Coccinelle, negli altri documentari, infatti vediamo i travestiti esibirsi nei locali, e lasciare tutti di stucco. In *“Mondo di notte”* (1961, L. Vanzi) abbiamo Rychy Renée ad Amburgo che si esibisce davanti al pubblico in uno spogliarello, in *“Sexy Magico”* (1963, M. Loy e L. Scattini) che presentano la spagnola Esperanta di Nairobi e infine c'è anche un imitatore di Marlene Dietrich in *“Mondo Balordo”* (1964, R. Bianchi). Come spiega perfettamente Giori, questi intermezzi inseriti nei documentari sexy:

¹⁶⁸ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016, p.145

¹⁶⁹ Ibidem

¹⁷⁰ M. Garber, *Interessi truccati, giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p. 106.

«sfruttano con inedita frequenza quale stramberia di cui ridere e da disprezzare, ma anche innanzitutto come fonte di piacere nella forma di spogliarello di un travestito che inganna il pubblico e alla fine esibisce il suo corpo maschile, o quanto meno si toglie la parrucca».¹⁷¹

Da questo comprendiamo che c'è una sorta di sadico piacere nell'ingannare il pubblico, soprattutto maschile, che si ritrova durante lo spogliarello a provare desiderio per la "ragazza", che sembra biologicamente una donna, per poi rimanere sorpreso nello scoprire che si trattava in realtà di un uomo. Spesso questo tipo di numeri portava al disappunto e al disgusto da parte degli spettatori che non concepivano di aver provato pulsioni sessuali per un altro uomo. In *Mondo cane n.2* (1963, G. Jacopetti e F. Prospero), seguito del celebre *Mondo cane* (1962, G. Jacopetti, P. Cavara e F. Prospero), e che con un particolare montaggio, racconta dei capelli che le donne vendono per creare le parrucche che vengono prodotte e vendute in America. Dopo aver mostrato che molte di queste parrucche vengono indossate da lavoratrici in un ufficio, con tanto di commento *voice over* «ansiose di ritrovare il più in fretta possibile i segni inconfondibili del proprio sesso», si passa a chi le parrucche le indossa per sembrare una donna di professione. Viene infatti mostrato il dietro le quinte di «finte professioniste del vizio», come vengono definite dal commentatore, che intrattengono ogni sera i clienti dei vari night club con i loro numeri musicali. La voce *over* spiega allo spettatore che dopo Coccinelle, che ha momentaneamente lasciato le scene per la famiglia, non c'è più materia prima, e che i locali si devono quindi accontentare dei disoccupati, imprenditori falliti o generali in pensione. Dopo aver mostrato questi artisti sorridenti nei loro abiti lunghi e parrucca, la camera si sposta nei camerini, dove si assiste alla fase in cui si struccano e si spogliano come «una sorta di dolente parodia della sessualità del travestito spogliarellista»¹⁷², i loro volti sono più seri e, durante la scena, il commentatore fuori campo spiega, che il loro lavoro è un segreto di cui si vergognano e che nessuno, tranne le mogli, sa.

Nella scena successiva, invece, si assiste a un gruppo di uomini che si sta vestendo da donna (con tanto di palloncini gonfiati per riempire il reggiseno), mentre il commento fuori campo che accompagna le immagini spiega che «eppure qualche volta vestirsi da donna può essere un gesto virile». Infatti questi uomini non lavorano in un *night club*, ma sono dei poliziotti americani che si vestono da signore per attirare i maniaci e arrestarli. Questi poliziotti non lasciano nulla al caso, ma si preparano nei minimi dettagli per sembrare femmine, dalla depilazione delle gambe, al profumo, il trucco fino al controllo finale della barba, dove si vede la scena di una mano che accarezza i volti dei poliziotti per controllare l'assenza di ogni pelo. Verso la fine di questa storia, il commentatore ci tiene

¹⁷¹ M. Giori, *op. cit.*, p. 79.

¹⁷² *Ibidem*

a fornire un dato marginale che consiste nel numero di proposte, in media trenta per serata, che gli agenti ricevono da uomini «sessualmente normali», facendoli molto arrabbiare. Nonostante si vestano da signore, i poliziotti mantengono la propria “virilità” e si infuriano quando vengono realmente scambiate per membri “gentil sesso” da individui che non sono considerati maniaci o criminali.

Questo paragone tra le due vicende lascia intendere quanto sia più dignitoso vestirsi da donne se è per una nobile causa, come la difesa della comunità da individui pericolosi, mentre se lo si fa esibendosi all’interno dei locali per riuscire a portare a casa qualche soldo, è svilente e per niente mascolino. Questo genere di provocazione nel mostrare ciò che accade all’interno dei *night club* non appartiene solo ai *shockumentary*, ma verrà anche ripresa da diversi film di finzione che menzioneranno questi luoghi e le persone che vi lavorano. Primo tra tutti “*Il Moralista*”¹⁷³ (1959, G. Bianchi) con protagonisti Alberto Sordi e Vittorio De Sica. Uscito lo stesso anno di “*Europa di notte*”. Nel corso del film si scopre che il personaggio di Sordi, segretario per la morale pubblica impeccabile, è in realtà proprietario di diversi *night club* a Roma e si assiste ad alcune scene nelle quali, cercando nuovi artisti da esibire, si imbatte in tre ragazze nere che si scoprirà essere in realtà dei travestiti. Con questa pellicola non solo si denuncia l’ipocrisia di chi lavora per la morale ma si presentano diversi spunti di riflessione. Trattando coi travestiti, Agostino (Sordi) li tratta non solo come fenomeno da baraccone, ma addirittura come animali, facendoli dormire nello sgabuzzino di casa sua, facendo emergere così un carattere omofobo e razzista. Paradossalmente, quest’ultimo elemento trova una giustificazione nel film: infatti, essendo neri e quindi considerati “esotici”, la censura non intervenne e mantenne i personaggi nella pellicola. Questo episodio mostra come ciò che era straniero, seppure all’interno di un film italiano, poteva essere rappresentato con maggiore libertà.

¹⁷³ La pellicola racconta di Agostino (Sordi), segretario presso l’ufficio internazionale della morale. Implacabile censore, dalla forte morale che sembra non scendere a compromessi con nessuno e tanto meno disposto ad accettare tangenti per chiudere un occhio sul suo lavoro. Tutto il contrario è invece il suo presidente (De Sica) che è più incline ad andare incontro alle richieste e a venir meno alla morale che tanto dovrebbe preservare. Oltre alle vicende che svolgono all’interno dell’ufficio dove si assiste alla ferrea condotta di Agostino, c’è anche la storia di Giovanni (Franco Fabrizi), che si vede chiudere la sala giochi che gestisce, perché va contro la morale, quando i locali notturni intorno a lui rimangono tutti aperti. Infastidito dalla faccenda si rivolge all’ufficio di Agostino. Giovanni vedendo il segretario si rende conto di conoscerlo ma non si ricorda in quale occasione l’abbia incontrato. Agostino temendo di essere riconosciuto lo caccia dal suo ufficio. Per sua sfortuna, Giovanni fa amicizia con la figlia del presidente, Virginia (Franca Valeri). La ragazza, da poco tornata da Londra dove ha scoperto la libertà che la porta a comportarsi in maniera disinibita, prima cerca di conquistare il freddo Agostino, successivamente invece cercherà di fare colpo su Giovanni aiutandolo nel cercare di riaprire il suo negozio. Agostino, nel mentre, viene mandato in Germania per partecipare al posto del presidente a una riunione internazionale sulla morale. Durante il viaggio il pubblico scopre che il ligio segretario in realtà è proprietario di diversi locali notturni a Roma e approfitta del viaggio per trovare nuove ballerine/spogliarelliste. Tra la scelta si vede che un vecchio conoscente gli presenta un trio di ballerine nere che sono in realtà uomini. Dopo una prima sorpresa da parte di Agostino, decide di portarle in Italia per esibirle nel suo locale. Tornato a Roma con il trio e un’altra ballerina tedesca, si scopre che oltre essere proprietario dei *night*, Agostino è anche sposato e sua moglie si occupa di gestire un giro di prostituzione tra i clienti e le ballerine dei locali. Tra i nuovi clienti c’è anche il presidente di Agostino. Una sera tutti i personaggi si incontrano al locale di Agostino e tutti gli inganni vengono svelati. Il film finisce col licenziamento e l’arresto di Agostino che è sicuro di uscire in fretta di prigione poiché non è la prima volta.

Pertanto, nonostante violassero il buon costume, i personaggi o le ambientazioni straniere venivano tollerate per il meta messaggio che veicolavano, ossia che il degrado sussisteva solo all'estero, motivo per il quale in molti film i *night* sono a Parigi o in Germania. Inoltre, come si vedrà più avanti, le compagnie di spogliarelli non erano composti da italiani, ma da stranieri. È indubbio che questo genere sia indirizzato soprattutto ad uno spettatore maschio eterosessuale, che prova divertimento ed eccitazione nel vedere il corpo seminudo delle ballerine, e rimane deluso, se non proprio irritato, nello scoprire che in realtà la ragazza avvenente è un lui. Si scatenano quindi una serie di emozioni nello spettatore che, alla scoperta del vero sesso del performer, prova sconforto – se non proprio disgusto – ma anche confusione poiché ha provato attrazione per un uomo. Tutto questo è ben espresso in due film, il primo del 1961 “*Fantasmia a Roma*”(A. Pietrangelli) e il secondo del 1964, “*Frenesia dell'estate*” (L. Zampa).

“*Fantasmia a Roma*”¹⁷⁴ diretto da Antonio Pietrangelli, vanta un cast di tutto rispetto con Eduardo De Filippo nella parte del principe Annibale di Roviano, e Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Tino Buazzelli e Sandra Milo che interpretano i fantasmi che vivono la dimora del principe.

¹⁷⁴ Il film racconta dell'anziano principe Annibale che vive nell'antico palazzo di famiglia, alquanto fatiscente, circondato da quattro fantasmi: Poldino, fratello maggiore di Annibale morto in giovanissima età, Fra Bartolomeo (T. Buazzelli), un frate goloso vissuto nel seicento che morì proprio a causa del cibo, Donna Flora (S. Milo), dama vissuta nell'ottocento e morta suicida nel Tevere per una delusione d'amore e infine c'è Reginaldo (M. Mastroianni), bisnonno libertino di Annibale vissuto nel settecento e che nonostante la morte ha ancora una passione per le donne. Annibale, pur non vedendoli e sentendoli, crede fedelmente nell'esistenza di questi fantasmi e ci parla spesso, tanto da far credere a tutti di essere pazzo. Un giorno il principe si ritrova ad aver problemi con lo scaldabagno, l'idraulico di fiducia si rifiuta di ripararlo perché a detta sua andrebbe proprio cambiato, ma Annibale si ostina allora a ripararlo da sé, con un risultato che finirà in tragedia. Il principe muore a causa dell'esplosione dello scaldabagno e sorge subito il problema dell'eredità. La vecchia dimora di famiglia viene infatti ereditata da un nipote, Ferdinando di Roviano, che somiglia in tutto e per tutto a Reginaldo, anche se quest'ultimo negherà sempre la somiglianza. Ferdinando, è fidanzato con l'attrice inglese Eileen, che nonostante non abbia molto successo vive una vita materialista e mantiene il compagno. La donna convince Ferdinando a vendere il palazzo agli speculatori che vorrebbero demolirlo e costruirci al suo posto un parcheggio. I quattrofantasmi vedendosi già in mezzo a una strada decidono in tutti i modi di impedirne la vendita. Dopo una serie di tentativi di vane speranze, Reginaldo, accompagnato da Fra Bartolomeo, decide di chiedere aiuto a Giovan Battista Villari, detto il “Caparra” (V. Gassman), pittore del Sessanta 0 dal forte temperamento e sempre pronto alle liti. Il piano consiste nel far dipingere un affresco al Caparra nel soffitto della camera da letto principale che è coperto da un controsoffitto. Al momento dello svelamento dell'opera, viene chiamato un esperto che lo valuta come opera di Caravaggio, scatenando le ire del Caparra che abbandona la casa. I fantasmi raggiungono però il loro scopo, a cui all'ultimo si aggiunge anche il fantasma di Annibale, e salvano il palazzo che rimane proprietà di Ferdinando che lasciandosi con Eileen, che mirava ai soldi della compravendita, si gode la placida vita nobiliare come fece in vita suo zio Annibale.

Nel film è particolarmente interessante la scena di quando i quattro spiriti si recano in locale dove si dovrebbe esibire Eileen (la fidanzata del nipote del principe). Appena giunti si rendono conto che non è una semplice sala da ballo, come spiega Reginaldo (Mastroianni) «è un locale dove di solito i frati non entrano. E non toccano». Appena entrati Reginaldo rimane incantato dalla cantante che si sta esibendo in quel momento in una romantica canzone francese. Il personaggio di Mastroianni le si avvicina e inizia a dichiararle parole d'amore, ad abbracciarla e baciarla lungo il braccio e sul viso. Finita l'esibizione, accompagnata da rullo di tamburi, la cantante si spoglia rimanendo in sottoveste, Reginaldo si fa prendere dall'entusiasmo e la bacia sul collo, perdendosi così il momento in cui con abile gesto la ragazza si toglie la parrucca rivelando di essere un uomo. Il fantasma rimane sconvolto da questa rivelazione, ma soprattutto dall'aver baciato un uomo. Alla fine della scena esclama «Io mi sono sempre fidato delle apparenze! Oggi bisogna prima chiedere i documenti! Questo è un mondo che va a rotoli. Che schifo». Da questa battuta emerge con chiarezza l'ansia dell'uomo etero che non sa più a cosa credere: nel momento in cui si mette in discussione il binarismo di genere, si genera il caos. È da questi film che inizia la teoria che associa il «terzo sesso» alla pratica del travestitismo, creando successivamente anche confusione tra travestito, omosessualità e transgender.

Una situazione analoga è ben presentata in *“Frenesia dell'Estate”* di Luigi Zampa. la storia segue quattro diversi filoni che si legano tra loro e che si basano sulle diverse relazioni di alcuni dei personaggi. La pellicola è ambientata nel periodo estivo, nella Viareggio, del boom economico, dove, tra corpi sempre più esposti sulle spiagge e relazioni effimere, si assiste alla storia del Capitano Nardoni. Durante una di queste serate, in uno spirito goliardico, il gruppo di commilitoni di cui fa parte, decide di andare ad assistere a uno spettacolo dal titolo “Il sesso degli angeli” all'interno di un *night*, luogo per uno di loro «di perdizione. Lo champagne, il vizio, il mistero». Il nome della serata è emblematico, e questo viene chiaramente fatto intendere anche allo spettatore attraverso i commenti degli uomini: «è un mistero! Son maschi, son femmine, e chi lo sa», «son travestiti, si certo, per l'anagrafe sono uomini, ma in realtà è come se fossero donne». Dal tono si percepisce che ormai nel 1964, gli spettacoli con travestiti non sono più una novità eclatante, ma un fenomeno divertente a cui assistere. Nardoni, contro voglia, viene portato all'interno del locale dove lo spettacolo è già in corso, cosa di cui gli uomini non si sono nemmeno resi conto perché ingannati dalle apparenze scambiando i travestiti per donne vere. Sconvolti dal fatto, si chiedono se non siano stati presi in giro poiché le artiste «sembrano proprio donne. E son pure bone». Tra i soldati, però, c'è ne uno che conferma l'autenticità dello spettacolo, grazie al libretto presente al tavolo che introduce ogni performer e che mette a confronto due fotografie, in versione uomo e in versione donna. Nel dietro le quinte, intanto, si scopre che tra i travestiti si cela una donna e il proprietario del locale, temendo di perdere la credibilità e di avere problemi per questo, chiede spiegazioni e pretende che la ragazza si faccia

avanti. Di fronte al silenzio degli artisti il proprietario si avvicina alla ballerina Gigi e le chiede di spogliarsi per dimostrare di essere un uomo, si svela così che è lei la donna nel gruppo. Il manager degli artisti e il proprietario trovano un accordo e lo spettacolo può continuare. È interessante lo scambio di battute tra i due uomini quando alla fine il manager chiede al proprietario come avesse fatto a capire che Gigi era la donna, e l'uomo risponde: «Ah, facile. Era la meno effeminata di tutti.» Da questa battuta si nota il pregiudizio che i travestiti, o solitamente gli omosessuali, siano più effeminanti delle donne stesse. Questa idea probabilmente è dovuta al fatto che spesso, durante questi spettacoli, diverse caratteristiche riconosciute come femminili vengano accentuate per creare maggiormente l'illusione nel pubblico che crede davvero di avere una donna davanti agli occhi fino allo svelamento dell'artista. Dall'altra si fa strada l'idea che il travestito, e quindi anche l'omosessuale, si avvicini più alla sfera femminile che maschile, quindi l'essere effeminato acquista una valenza negativa. Va specificato tuttavia, che la femminilità quasi mai viene vista positivamente nella società, tranne se non è legata alla maternità e quindi alla cura della prole e della casa, ma in altri contesti essere donne equivale ad essere esseri inferiori, ed è peggio se a comportarsi così sono degli uomini. Questo sentimento di disgusto viene ben espresso nella scena successiva da Nardoni, che non presta minimamente attenzione ai discorsi dei suoi commilitoni che cercano di comprendere la natura del fenomeno del travestitismo, ma dichiara tutto il suo disgusto nei confronti della questione. Durante il numero finale della serata, Gigi si avvicina a Nardoni per tentare un approccio amoroso, vedendo che quest'ultimo cerca di evitarla, gli chiede in francese se per caso non gli piacciono le donne, ma lui non comprende e lei si allontana. Dopo una serie di battute da parte degli amici, la serata si conclude con i soldati che decidono di ballare con delle "vere donne" «rituffandosi nella normalità» e lasciando solo Nardoni che si mette a guardare la foto di Gigi, facendo capire al pubblico che in fondo la ballerina non gli era indifferente. Dopo quella sera, Nardoni incontrerà spesso Gigi per strada che insiste nel salutarlo o a invitarlo per una nuotata. Nardoni, non sopportando più la situazione, soprattutto lo stato di confusione che vive nel vedere la ballerina, decide di affrontarla una sera e di farle capire di lasciarlo in pace. Il problema è che la conversazione, tra un francese maccheronico di lui e quello perfetto di lei, i due non sembrano capirsi. Alla fine lei comprende che lui ancora la crede un uomo e gli dichiara di essere una vera donna e lo bacia. Lui non comprende e spaventato scappa urlando «se tu sei una donna io sono un cavallo». Nardoni, rimasto sconvolto dalla vicenda, tornato in caserma si interroga sulla propria eterosessualità, fino ad arrivare a chiedere aiuto al medico e a chiedere dell'ipotetica esistenza di «pillole contro le checche». Alla fine del film, Nardoni si sposa con la sua fidanzata per confermare il proprio orientamento sessuale, e sarà il cognato a informarlo che Gigi era davvero una donna.

“*Frenesia dell'estate*” non a caso inserisce Nardoni e i suoi amici nell'esercito, visto che in quegli anni erano uscite notizie su giovani cadetti che si prostituivano e ciò andava contro all'idea di ridare vigore all'immagine maschile tramite l'esercito. Infatti nelle battute già viste dei commilitoni durante la serata nel locale, leggiamo proprio il disagio nel non riuscire a distinguere tra uomo e donna e a mascherarlo con una risata o qualche battuta. Il film però, gestisce magistralmente la questione assicurando fin da subito il pubblico in sala che Gigi è realmente una donna, e quindi possono osservare la storia da un punto di sicurezza e non vivere lo stesso disagio dei soldati. Inoltre, nel corso della pellicola viene creata una similitudine tra la situazione di Nardoni e quella di Marcello, nobile decaduto che si manteneva da vivere facendo l'indossatore. Marcello, infatti, mente sulla sua condizione economica facendo credere a tutti di essere ancora ricco, e inoltre non volendo accettare l'avanzare degli anni. Sarà soprattutto a causa dell'età che si licenzia da una sfilata e seduto al bar commenta con una signora della “dubbia” sessualità dell'indossatore che ha preso il suo posto: «Mi guardi quello lì!»; «Effettivamente quello lì sembra un po' ambidestro»; «Ambidestro? Quello è tutto mancino!».

Questo film mette in luce da un lato, come gli spogliarelli dei travestiti non fossero più una novità per il pubblico italiano del 1964, e dall'altro, come fosse divenuto impossibile trattare l'omosessualità come negli anni precedenti, potendo ora ricorrere a una terminologia riconoscibile al pubblico, come “ambidestro” (bisessuale) o “mancino” (omosessuale), termini che torneranno spesso nei film degli anni Sessanta.

Dai documentari sulla vita notturna che hanno mostrato diversi aspetti “nascosti” della società e ripresi poi nei film di finzione, ci si avvicina al momento in cui travestitismo e transessualità hanno iniziato ad essere visti come sinonimi. Non stupisce, infatti, che per buona parte della stampa il travestitismo fosse solo la fase iniziale della transessualità che avrebbe poi portato alla transizione finale nel sesso opposto (prendendo in considerazione quasi sempre solo il caso maschile, ossia di uomini che diventano donne). Questi due fenomeni, erroneamente accostati, sono stati infine associati all'omosessualità.

Grazie ai *mondo movie* e ai film di finzione che li riprendono, si può notare l'ascesa del fenomeno che verrà successivamente riconosciuto come spettacolo *drag*, dove gli uomini (o anche le donne che divengono *drag king*) vestono da donne solo per far spettacolo, diventando così *drag queen*.

2.5 Una parentesi felliniana

In questi anni in di cambiamento culturali di cui il cinema si fa spesso testimone, non si può non parlare di Federico Fellini e del contributo che ha dato nella rappresentazione omosessuale nella cinematografia italiana. Nonostante la sua visione abbia in realtà alimentato la paura e l'ansia sociale

nei confronti dell'omosessualità (che il regista forse ingenuamente non si aspettava), ha fornito molti spunti su cui riflettere. Dei film del regista, tra tutti, si ricorda *La dolce vita* (1960) che segnò per sempre il cinema italiano non solo per l'incredibile lavoro di produzione che portò alla nascita della pellicola, ma soprattutto per la storia che mostra una Roma che vive luci e ombre degli splendori della modernità. Protagonista è Marcello (Marcello Mastroianni), un giornalista scandalistico (ma che aspira a diventare romanziere) solitamente appostato in via Veneto (la via della movida e del *glamour* per eccellenza a Roma) e che, insieme ai suoi paparazzi, segue e documenta alcuni eventi di costume della città, come l'arrivo della diva hollywoodiana Sylvia (Anita Ekberg), che per Fellini rappresenta l'artificio ben costruito della diva americana che incarna i desideri dell'uomo e, non a caso Marcello se ne innamora per il breve tempo che passano insieme. Il giornalista racconta anche le contraddizioni di un Paese che, nonostante la nascente economia, rimane ancorato alle credenze e superstizioni della Chiesa e che si accalca a vedere due bambini che annunciano di aver visto la madonna. In questo clima di decadenza, Marcello rappresenta l'uomo medio che cerca di riscattarsi ma senza sforzarsi molto. Tramite il suo personaggio, Fellini mostra la disgregazione sociale che l'italiano si ritrova a vivere in un periodo di cambiamento. *La dolce vita* è vista come una critica nei confronti della società del boom economico e, ovviamente, in questo panorama non potevano mancare gli omosessuali, figure che in quegli anni uscivano sempre più allo scoperto nonostante il pesante silenzio che ancora li relegava ai margini. Nel film di Fellini, gli omosessuali sembrano quasi inseriti in maniera decorativa ma, in realtà, la loro presenza mostra come ormai non fossero nemmeno più una novità eclatante nella vita notturna romana. In particolare, nel film è stato inserito Giò Stajano – personaggio di spicco nelle notti romane – giornalista, scrittore e attore, reale protagonista delle notti romane dell'epoca e che ispirò Fellini per la celebre scena del bagno nella fontana.¹⁷⁵ Stajano era dichiaratamente omosessuale ed era famoso per i continui scandali che si divertiva a creare, non solo attraverso i suoi romanzi come *Roma capovolta*, *Meglio un uovo oggi* o *Roma erotica* nei quali dichiarava senza remore l'omosessualità di Re Umberto II: inutile dire che tutti i suoi scritti vennero ritirati dalla censura e mandati al macero. Stajano si nota in diverse scene del film spesso nell'atto di aggiornare Marcello sui *gossip* del momento: come fa notare Sergio Rigoletto, sembra che questo sia il suo unico scopo all'interno del film.¹⁷⁶ Il personaggio di Stajano è immediatamente riconoscibile come omosessuale anche da uno spettatore non informato, per come è vestito e come si atteggia. Rigoletto fa notare che ciò che maggiormente colpisce di questi personaggi:

¹⁷⁵ Cfr. A. Jelardi, G. Bassetti, *Queer tv: omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2006, p.30

¹⁷⁶ Cfr. S. Rigoletto, *Le norme traviate, saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Milano, Melteni editore cit. p.34

«[...] non è la loro effeminatezza o esuberanza ma il loro senso di appartenenza al mondo decadente ritratto da Fellini. La loro comparsa sporadica è invariabilmente legata a un senso di bassezza morale»¹⁷⁷

Oltre che essere legati a una «bassezza morale», gli omosessuali nel film sono rappresentati come una moda del periodo e dell'ambiente, che sia di degrado morale o no come era vista via Veneto. I personaggi come quello di Stajano, tuttavia, sono certamente meno “esotici” e particolari in confronto ai ballerini in *drag* della festa finale del film. La scena è emblematica da diversi punti di vista: non solo si nota Marcello che ha deciso di abbandonarsi completamente al degrado, lasciando anche il giornalismo scandalistico e dandosi alla pubblicità, con tanto di commento di una delle invitate alla festa che gli dice «va bene che per vivere uno debba scrivere di qualsiasi cosa, ma qui andiamo verso lo squallore». Mentre Marcello e gli altri invitati sono intenti a commentare i di lui scritti, i due ballerini in *drag* si stanno esibendo. Scatenando i commenti tra i commensali, tra chi si chiede chi siano i due a chi annuncia che «quei due non ci arrivano fino a Natale, li ammazzano prima». Ad un certo punto, a uno dei due ballerini viene fatto lo sgambetto e cade. Sarà l'altro ballerino a ribadire che loro sono stati invitati ad unirsi alla festa e che quindi possono anche andarsene lasciando tutti a una festa noiosa. Questa particolare scena fa riflettere se messa a confronto con un altro momento del film, in cui Marcello è insieme a suo padre e a Paparazzo in un locale dove si stanno esibendo delle ballerine. In quella scena, il padre ricorda di una volta in cui a Parigi al numero di una ballerina che si era rivelata alla fine essere un uomo. Durante il racconto dell'episodio sono emblematici i sorrisi di Marcello e Paparazzo che fanno intendere che il racconto dell'uomo, oramai, non ha più nulla di stupefacente come invece era ai suoi tempi.

Quindi, tornando alla scena della festa, dove i due ballerini riescono a suscitare sorpresa e indignazione, tanto da essere beffeggiati e fatti cadere. Alla fine della serata, dopo che Marcello sembra aver perso del tutto il contatto con la realtà e aver invitato i vari ospiti a unirsi in un'orgia, tutti escono dalla casa e si dirigono verso la spiaggia. Mentre si dirigono alla riva, Marcello ascolta il monologo di Dominot «Io ormai mi voglio ritirare. Ma più se ne ritirano più ne escono fuori. Se ne ritirano due e ne vengon fuori dieci. Nel '65 sarà tutto una depravazione completa, ah no? Mamma mia che schifezza che ne verrà fuori!».

Questa “profezia” annunciata da Dominot, secondo Giori «viene percepito come pienamente in linea con il panico»¹⁷⁸ sia dalla stampa che dal pubblico dell'epoca. Infatti, nonostante il film di Fellini, mostrando la vita moderna, sia riuscito ad abbattere la rappresentazione canonica sul sesso con personaggi femminili come Sylvia o Maddalena (Anouk Aimée), la rappresentazione dei suoi

¹⁷⁷ Ibidem

¹⁷⁸ M.Giori, *Omosessualità e cinema*, Novara, Utet, 2019, p.116

personaggi omosessuali sembra invece voler rinforzare l'idea di degrado di Roma e che il film denuncia. De *La dolce vita* sono state date molte interpretazioni e sono stati scritti vari saggi, da come venga rappresentata la sessualità, alla crisi dell'italiano medio rappresentato da Marcello, alla vita di sfarzi e contraddizioni degli anni del boom. Quello che in questa sede preme analizzare è come la figura dell'omosessuale venga sempre più associata alla figura femminile e, pertanto, rappresentato anche visivamente in abiti dai colori chiari o con accessori considerati da donna fino ad arrivare alla sua rappresentazione in *drag*.

Fellini, infatti, ne *La dolce vita* non rappresenta dei travestiti ma ragazzi che si esibiscono in abiti femminili, con un chiaro riferimento al *burlesque*.

Un altro film del maestro che presenta personaggi fuori da ogni schema e denuncia il degrado della condizione umana, che fragile si consuma di fronte ai vizi e alle ricchezze, è *Fellini Satyricon* (1969). Più folle e meno profondo de *La dolce vita*, Fellini riprende tematiche a lui care e le ambienta in epoca classica ispirandosi all'opera incompleta di Petronio. Il film, spesso considerato un'opera minore, invece riprende perfettamente lo spirito dell'epoca post rivoluzione studentesca e di Woodstock. Con le scenografie e i costumi di Danilo Donati, il *Satyricon* felliniano si presenta come uno spettacolo nello spettacolo. L'inizio del film trasporta lo spettatore in uno scenario teatrale dove, come su un proscenio, Encolpio (Martin Potter) inizia a raccontare i fatti che l'hanno portato in disgrazia sotto forma di monologo. La scena più famosa del film (e dell'opera da cui è tratta) è il banchetto di Trimalcione. Qui Fellini dà spazio a tutta la sua arte e rappresenta una vera e propria festa di vizi e decadenza dovuti alla tracotanza di Trimalcione e dei vari personaggi grotteschi che popolano il banchetto. Nel corso della serata si presenta anche un oracolo ermafrodita. *Fellini Satyricon* nonostante non presenti propriamente personaggi travestiti, è interessante per alcune battute che confermano l'idea che l'omosessuale non sia un vero uomo ma sia più vicino alla donna, come dichiara lo stesso Encolpio nel parlare di Gitone «Il giorno della toga virile si è messo come le femmine la stola. A non essere un uomo lo aveva convito già sua madre». Questo film va ricordato che è del 1969, periodo durante il quale si sono svolte diverse manifestazioni, come la rivolta studentesca, che porteranno a un cambiamento radicale all'interno della società. Fellini con questo film segna un modello che verrà ripreso nel cinema erotico italiano negli anni successivi, come ad esempio *Caligola* (1979, Tinto Brass).¹⁷⁹ Non solo, ma con i film di Fellini comprendiamo maggiormente la visione cui erano relegati gli omosessuali nella società italiana, che stavano lentamente uscendo dal silenzio ma che venivano di conseguenza collegati alla paura del degrado sociale.

¹⁷⁹ Uno dei film più controversi della storia del cinema poiché è considerato il *cult* peggio riuscito per via dei problemi che ci furono durante la produzione e post produzione.

2.6 Non puoi essere gay senza essere “donna”

Nonostante negli anni Sessanta, come visto nei paragrafi precedenti, si inizino a intravedere delle crepe nel silenzio dove erano relegati gli omosessuali. Oltre ai vari scandali che invadono la cronaca nazionale, come l'episodio dei balletti verdi (1961), i vari *coming out* celebri, come quello già citato di Giò Stojani, rendono impossibile non parlare di omosessualità o fare finta di nulla come prima. Sono soprattutto i balletti verdi a dare la svolta alla narrazione omosessuale nel Paese. Nello stesso anno dell'uscita del film *La dolce vita*, la “profezia felliniana” sembra avverarsi e il 5 ottobre 1960 esce sul *Giornale di Brescia* un trafiletto che informa i lettori dell'apertura di un'inchiesta nei confronti di “Villa Eden”, una sorta di casa chiusa per omosessuali nei pressi del lago di Garda. La notizia, viene subito ribattezzata “balletti verdi”.¹⁸⁰ Quella che era partita inizialmente come una piccola cronaca di provincia si trasformò in un caso nazionale che diede il via alla caccia alle streghe. I vari partiti si accusarono a vicenda di avere uomini coinvolti nello scandalo, il PCI accusò anche la Chiesa di esserne coinvolta. Dallo scandalo uscirono nomi di personaggi famosi come Dario Fo, Franca Rame e anche Mike Bongiorno (che venne successivamente raffigurato in varie vignette satiriche con calze a rete e tacchi a spillo). Inoltre, iniziarono a circolare voci che a questi presunti incontri vi fossero anche scambi di minori tra l'Italia e la Svizzera (ovviamente smentito). Dei duecento ragazzi indagati solo sedici vennero infine accusati e portati in udienza. Alla fine, solo il proprietario dell'abitazione, che dai giornali venne descritta come una villa e che era in realtà una semplice cascina, fu condannato per favoreggiamento alla prostituzione. Il caso dei balletti verdi è importante, non solo per l'impatto mediatico e culturale che ebbe nel periodo, ma anche perché dimostrò la paura e l'ansia sociale di fronte all'omosessualità che si tramutò in isteria di fronte alla notizia. In fondo queste persone vennero perseguitate solo per aver partecipato a serate private dove poter manifestare il loro amore, ma i giornali e l'opinione pubblica gonfiarono i fatti rendendoli più spaventosi. Questa vicenda verrà poi ripresa spesso nel cinema, non solo del periodo, ma anche negli anni successivi.

Con queste vicende e la continua mutazione sociale che sfocerà poi nelle manifestazioni nella fine degli anni Sessanta, non è più così strano sentir parlare di omosessualità o vederla rappresentata al cinema, ma sempre mantenendo uno sguardo di sicurezza per il pubblico. Infatti, come si è visto anche per i film di Fellini, l'omosessuale è rappresentato come una macchietta e rimane legato ai vizi e alla depravazione sociale. Inoltre, rimane sempre più legato alla sfera femminile che a quella maschile. Nell'immaginario collettivo che il cinema rappresenterà in questi anni, l'omosessuale, non essendo un “vero uomo”, si comporta e si atteggiava come una femmina. Visivamente si presenta con

¹⁸⁰ Balletti era il termine utilizzato per riferirsi agli scandali sessuali, mentre verde si rifà al colore del garofano all'occhiello di Oscar Wilde, emblema dello scandalo omosessuale.

Cfr. <https://thevision.com/cultura/balletti-verdi-scandalo/>

abiti chiari, a volte appariscenti e che mettono in mostra i loro fisici ben curati¹⁸¹. Oppure, appunto perché vicino alla sfera femminile, direttamente si vestono in abiti da donna.

Per quanto riguarda l'atteggiamento poco virile dei gay un perfetto esempio nel mondo cinematografico lo troviamo nel film di Pasquale Festa Campanile *Le voci bianche*¹⁸² del 1964.

Il film, ambientato nella metà del Settecento, prende spunto dal fenomeno dei castrati, cantanti che venivano evirati in giovane età per mantenere la voce bianca e che andavano a ricoprire i ruoli femminili poiché alle donne era vietato calcare le scene (sia negli spettacoli teatrali che nell'opera). Il film mette in risalto l'idea che l'assenza del membro maschile – letteralmente e non solo in modo figurato – porti all'annullamento della mascolinità. È infatti emblematico il personaggio di Matteuccio (Vittorio Caprioli), che in tutto e per tutto si comporta come una donna. Nonostante a inizio film Matteuccio sembri felice della sua vita, si comprende fin da subito che il suo è solo un modo per non impazzire, come rivela una battuta durante il suo primo incontro con Meo: «Lo vuoi un consiglio? Eh? Non continuar a spasimar. Ti devi affezionare subito a questo ambiente, tanto il peggio è fatto». Inoltre è tramite Matteuccio che il pubblico comprende il tormento che si vive nell'essere castrati. Sempre durante il primo incontro con Meo (Paolo Ferrari), mentre gli mostra la stanza, Matteuccio inizia a elencargli i cambiamenti fisici che l'evirazione porta: l'assenza di barba, i fianchi che si ingrossano e anche lo sviluppo del seno, ma quello che davvero lo tormenta è «che ti vien fuori l'anima femminile, mentre dentro resti omo! Hai capito? È terribile». Quindi Matteuccio è

¹⁸¹ Soprattutto nel momento in cui si fa riferimento al fenomeno dei «nuovi fusti», dove l'uomo con un corpo muscoloso, non viene visto come emblema di forza virile, ma come un'ostentazione narcisistica di finta forza, dove i muscoli sono solo pompati ma non realmente allenati. Questo fenomeno parte dalla metà degli anni Cinquanta e vede coinvolti i *body building*. Questo fenomeno viene rappresentato in tutti quei film ambientati nella stagione estiva dove vengono mostrati corpi scolpiti degli attori. Per molti i cultori del fisico erano omosessuali, e quest'idea viene resa anche ne' *La dolce vita* quando nella scena finale Marcello indica un ragazzo dal fisico statuario e lo accoppia con una ragazza, ma si sente una battuta che dice «Che ti credi? Che questo sia un maschio?» e infatti alla fine vediamo il ragazzo ballare col personaggio gay che ricorre per tutto il film. Cfr. M Giori, *Omosessualità e cinema italiano*, Novara, Utet, 2019, pp.88-98

¹⁸² Meo (Paolo Ferrari) è un povero popolano che vive a Roma con la famiglia e cerca sempre uno stratagemma per sopravvivere. Un giorno decide di vendere il fratello minore al conservatorio per farne un castrato. Tutto sembrerebbe andare per il verso giusto, coi soldi può non solo aiutare la famiglia ma anche sposare la donna che ama. Purtroppo, la situazione precipita e il fratello fugge dal conservatorio nel momento in cui Meo, avendo deciso di vendicarsi del Principe don Ascanio (Philippe Leroy) che lo aveva deriso, ne suscita a sua volta la vendetta. Meo si ritrova così a dover prendere il posto del fratello, non solo per non restituire i soldi ma anche per cercare un nascondiglio da Ascanio. Meo però riuscirà a corrompere un medico e a non farsi evirare. All'interno della scuola conoscerà Matteuccio (Vittorio Caprioli), un cantante che è lì da più tempo e che ha un modo di fare effeminato. Nel corso del film si assistono alle lezioni del conservatorio che, oltre al canto, insegnano anche come diventare donne in scena, dai gesti, al trucco (con tanto di dimostrazione che distingue dal trucco maschile a quello femminile) fino al modo di vestire. Una volta diventati cantanti professionisti, Meo e Matteuccio si esibiscono per diversi nobili, che oltre ad assistere ai loro spettacoli, li incaricano come “dame” da compagnia per le mogli, sicuri del fatto che essendo castrati non possano fare nulla con le donne. Meo approfitta della situazione e diviene una sorta di Casanova tra le nobildonne che mantengono il segreto e si divertono con quest'ultimo. Questa parentesi di tranquillità e divertimento finisce nel momento in cui Meo si esibisce davanti alla sua vecchia fidanzata Lorenza (Anouk Aimée) che nel frattempo si era sposata con un vecchio nobile. Lorenza, che aveva creduto che Meo fosse morto, con l'aiuto del marito si vendica dell'uomo prima facendolo picchiare dalle guardie e poi trattandolo come un cane. Dopo essere riuscito a farsi perdonare, Meo passa la notte con Lorenza e, giorni dopo il rientro a Roma, gli giunge la notizia che Lorenza è incinta e che il marito, essendo sterile, sospetta di lui e ha mandato due uomini (sicari) ad assicurarsi che lui sia davvero castrato. Temendo la morte Meo decide di farsi evirare e a vivere in conservatorio come musico.

l'emblema di questa mascolinità persa, nonostante «il repertorio di gesti effeminati di Vittorio Caprioli è più sottile di molti altri attori».¹⁸³

Il tormento di Matteuccio si amplifica quando si innamora di una ragazza ma non può sposarla perché non si considera un vero uomo (e non lo è nemmeno per la società). Inoltre, quando scopre che Meo non è castrato, la sua curiosità cresce e continua a interrogare l'amico su cosa significhi essere un vero maschio. Alla fine, Matteuccio, non sopportando la sua condizione, si suicida buttandosi da un ponte gridando che non merita di vivere perché non è uomo. Tuttavia, nemmeno Meo si presenta come il perfetto maschio virile, come si nota dalle sequenze delle lezioni in conservatorio. Anche senza essere evirato, Meo si fa influenzare dai vari corsi e scopre progressivamente la sua parte femminile che sfocia, alla fine, in una scenata isterica a Matteuccio per un pennello da trucco mancante. È utile notare che nella scena Meo si presenta con una fascia per capelli e della crema sul viso, come a voler sottolineare la trasformazione in donna, di cui però si rende conto egli stesso, tanto da chiedersi «oddio, e che m'è successo?». Matteuccio davanti a questa reazione e alle conclusioni di Meo, che dà la colpa all'ambiente, gli risponde che si deve rassegnare e che è «una specie di imbecillimento e andrà sempre peggio».

Il film fa quindi ironia sul fatto che nel momento in cui l'uomo perde il "fallo" (anche metaforicamente) diventa femmina, che a quanto pare, è come impazzire (Matteuccio alla fine dà a Meo della «matta»).

Le voci bianche, come commedia, riesce a esprimersi sui cambiamenti sociali grazie a stereotipi e situazioni che possano sembrare surreali. Giunge a questo risultato anche perché Festa Campanile ambienta la storia nel Settecento e nell'ambiente dei castrati, che lo stesso revisore della censura afferma essere

descritto come fenomeno strettamente legato ad una determinata epoca ed ambiente sociale, piuttosto che come manifestazione scandalistica di una determinata società. In questa atmosfera quasi pittorica di un altro tempo, si diluiscono certi cenni alla presenza o meno del sesso che se, espressi per esempio, all'epoca attuale, finirebbero con l'assumere ben altro carattere di volgarità.¹⁸⁴

Pasquale Festa Campanile torna a raccontare i cambiamenti della società con una commedia del 1966, *Adulterio all'italiana* con Nino Manfredi e Catherine Spaak. Al centro del film c'è il matrimonio tra Marta (Spaak) e Franco (Manfredi) Finali. Marta, dopo aver scoperto il tradimento del marito con l'amica Gloria, minaccia il divorzio mentre l'uomo la supplica di perdonarlo. Alla fine, lei cede a patto di potergli mettere le corna almeno una volta come ha fatto lui. È interessante poiché alla

¹⁸³ M. Giori, *Omosessualità e cinema*, Novara, Utet, p.188

¹⁸⁴ ACS/MTC 4001

proposta della moglie, Franco risponde scandalizzato «ma non posso accettare, io sono un uomo.» la moglie però non demorde. Gli ricorda che, in fondo fu lui a dire che la fedeltà non conta se c'è l'amore e insiste nel chiedergli se accetterà che sia lei a tradirlo. Lui risponde: «Ma neanche per sogno! Tu mi devi perdonare. Hai il dovere di perdonarmi Marta lo fanno tutte». Tornati a casa, Marta spiega a Franco che lei non lo può perdonare, perché le donne sono uguali agli uomini e «quando ci si vuole bene non ci sono cose che il marito può fare e la moglie no». Con queste parole, Marta presenta un pensiero progressista che sfocerà poi nella rivoluzione sessuale e che porterà nel 1968 alla dichiarazione di incostituzionalità dell'art. 559 del Codice Penale. L'articolo, che trattava del reato di adulterio, era squilibrato tra i due coniugi: infatti se per il tradimento la donna rischiava un anno (o due se la relazione extraconiugale era duratura), al marito erano permesse relazioni al di fuori del matrimonio. Il marito e poteva essere punito dalla legge (Art. 560 c.p., anche questo dichiarato incostituzionale) solo se manteneva l'amante tra le mura domestiche. Il film di Festa Campanile è del 1964, anticipa di quattro anni il cambiamento nella legge italiana, ma il pensiero che presenta è assolutamente contemporaneo alla sensibilità sociale dell'epoca.

Da questo incipit, Franco accetta che la moglie lo tradisca una volta sola e inizia uno strano gioco tra i due coniugi che sfocerà in diverse situazioni al limite dell'assurdo. Franco non riesce a stare calmo all'idea del possibile tradimento e cerca di spiarla per scoprire chi possa essere il possibile amante. Dal canto suo, Marta decide di non tradire il marito ma si diverte a tormentarlo lasciando in giro per casa prove compromettenti di un ipotetico adulterio. Alla fine, tra finti omicidi e improbabili operazioni all'ulcera e lavande gastriche (tutte a danno di Franco), il film si risolve con il pentimento di Franco e il perdono da parte di Marta.

Nel corso del film, Marta involontariamente attira l'attenzione di due uomini. Il primo è Roberto (Gino Pernice), migliore amico di Franco, che viene coinvolto da quest'ultimo nel cercare l'amante inesistente. Scoperta la verità si proporrà lui come amante ottenendo un pugno da Franco che lo allontana dalla moglie. L'altro aspirante amante, è uno dei dirigenti di Franco, Max Portesi (Akim Tamiroff) che scambia Marta per una *escort*. Alla fine del film Max chiede a Roberto di richiamare Marta per una festa aziendale. Franco, venutone a conoscenza, per evitare che il capo metta le mani sulla moglie, decide di presentarsi alla festa, ma vestito da donna. In questo modo *flirta* con Max per distogliere la sua attenzione da Marta. Mentre ballano Max fa diversi complimenti a Franco dicendogli che è «una bellezza moderna» e che gli ricorda Ursula Andress.¹⁸⁵ Ovviamente non mancano i riferimenti al vero sesso di Franco quando quest'ultimo chiede a Max se riuscirà a fargli dimenticare l'altra donna e questi gli risponde che sono due tipi di donne diverse suscitando il commento di Franco «molto, molto più di quanto lei non pensi». Nel corso della serata Marta

¹⁸⁵ Attrice svizzera famosa per aver interpretato Honey Ryder, la prima bond girl nel primo film della saga di 007

riconosce Franco e lo invita a seguirlo in bagno per parlare. Lì i due discutono sulle intenzioni di Franco. Scoperta la sua intenzione di conquistare Max per tenerlo lontano da lei, Marta replica «che vinca la migliore» ed esce a ballare con Max. Alla fine ha la meglio Franco che però viene trascinato dall'uomo in un'altra stanza. Spaventato, cerca in tutti i modi di fuggire da Max, fino ad arrampicarsi su una porta scorrevole. Riesce a salvarsi dopo aver dichiarato che Marta è sua moglie, sconvolgendo in questo modo Max che, arrabbiato, convoca Roberto per maggiori spiegazioni. Il film si conclude con Marta e Franco, ancora vestito da donna, che rincasano seguiti da due uomini che le hanno notate lungo la strada. Davanti a loro, Franco e Marta si baciano noncuranti del fraintendimento che porterà uno dei due uomini a esclamare «che tempi!».

Anche se il travestitismo qui viene utilizzato come *escamotage* da parte di Franco, è interessante vedere come quest'ultimo accetti maggiormente il suo lato femminile, non solo per conquistare Max, ma anche dai piccoli gesti che compie: come controllarsi il trucco o rispondere cortesemente a una signora per un complimento ricevuto sull'abbigliamento. Come Meo di *Le voci bianche*, anche Franco, nonostante sia vittima degli eventi, rimane affascinato dal mondo femminile e non lo rinnega completamente, ma sembra accettarlo in qualche modo, anche se temporaneamente.

Si può dire inoltre che, al contrario di Meo, Franco sembra decisamente più a suo agio negli abiti femminili, fino a quando non sente il peso dello sguardo maschile su di sé, non solo durante l'aggressione da parte di Max ma anche quando, in macchina, viene fissato da due uomini nella vettura a fianco, portando Franco a un gesto automatico per molte donne, quello di coprirsi il più possibile le gambe con la gonna. Da questi piccoli gesti, notiamo che l'ideale di donna messo in scena dagli uomini, inizia progressivamente a mostrare aspetti autentici della vita femminile, come la paura dovuta a uno sguardo di troppo o fatica di dover assecondare i desideri maschili tramite il trucco e il vestiario.

Nonostante alcuni limiti, come diverse sequenze ripetitive e spesso lente, la commedia riesce con brio a portare in scena i cambiamenti sociali che si stavano vivendo, da una maggiore indipendenza femminile (e quindi anche l'intolleranza ad essere trattate diversamente) alla messa in discussione del ruolo maschile. Il personaggio di Manfredi, che accetta contro voglia di essere tradito, dimostra l'incapacità maschile di accettare il cambiamento e l'ansia per il mutamento del suo ruolo, sia all'interno del nucleo familiare che nella società. Non è una novità nel cinema di quegli anni vedere un personaggio femminile forte e deciso contrapposto a una controparte maschile che invece rappresenta la confusione e l'inadeguatezza di fronte al mutamento dei costumi sociali. Non a caso troviamo Manfredi¹⁸⁶ che, come per Mastroianni in *La dolce vita*, sembra avere il compito di

¹⁸⁶ Manfredi, Mastroianni, Sordi, Tognazzi e Gassman, vengono considerati i cinque attori principali della commedia all'italiana. Dove solitamente interpretano il protagonista che si ritrova a incarnare l'italiano medio del boom economico restituendo un ritratto molto cinico.

interpretare questo ruolo che deve «rispecchiare degli atteggiamenti e difetti tipicamente italiani»¹⁸⁷ tanto da farne un tratto distintivo. Nino Manfredi sembra essere l'attore giusto per questo tipo di commedie nelle quali si mette in discussione il ruolo maschile all'interno di questa nuova società poiché, come scrive Giori, «i suoi personaggi sono capaci di adattare la loro maschilità inoffensiva alle nuove sfide della società».¹⁸⁸

Nino Manfredi rivestirà nuovamente i panni femminili nell'episodio *Ornella* in *Vedo nudo* (1969, D. Risi). *Vedo nudo* è un film diviso a episodi, come era ormai tradizione nella commedia all'italiana, che vedono tutti protagonista Manfredi. Ogni episodio presenta una situazione, a volte impensabile come in *Udienza a porte chiuse* (ispirato a un reale fatto di cronaca), che critica vari aspetti della società italiana con una pungente ironia. Tra questi episodi vi è *Ornella*, dove Manfredi si supera regalando allo spettatore un'interpretazione che, oltre a divertire, riesce anche a commuovere, lasciando lo spettatore amareggiato. Giori stesso ricorda che «è difficile immaginare Ercole, il protagonista di *Ornella* [...] interpretato da chiunque altro».¹⁸⁹

Ornella racconta la storia di Ercole, un semplice impiegato delle poste, molto riservato e tranquillo, che nasconde un segreto: gli piace vestire da donna in casa e tiene una relazione epistolare con Carlo Alberto, fingendosi una donna di nome Ornella. La situazione cambia quando Carlo Alberto annuncia a Ornella/Ercole che presto giungerà a Roma per lavoro e che vorrebbe conoscerla. Ercole sa che l'incontro come Ornella è impossibile, quindi si presenta all'uomo come il fratello della donna che per un contrattempo non si è potuta presentare. I due uomini passano la giornata insieme con Ercole che tra una serie di gag e di fraintendimenti cerca di non farsi scoprire. Manfredi rende perfettamente il tormento di Ercole che non riesce a vivere appieno la gioia di passare la giornata con l'uomo che ama poiché sente di ingannarlo e ha paura. Dopo il pomeriggio passato insieme, Carlo Alberto rimane a dormire a casa di Ercole e gli dice di essere felice di aver trovato almeno un amico anche se gli dispiace non aver conosciuto Ornella. Nel corso della giornata il torinese esprime a Ercole i sentimenti che prova per Ornella che sono puramente platonici. Alla fine, nell'assopirsi, Carlo Alberto augura la buona notte a Ercole chiamandolo Ornella. Nonostante il forte impatto malinconico che Manfredi riesce a dare al suo personaggio, l'episodio non si salva dagli stereotipi dell'epoca: il fatto che un uomo omosessuale sia condannato alla solitudine e alla sofferenza e, cosa più importante (soprattutto in questa sede), la confusione tra omosessualità e travestitismo che ormai per i media si confermano essere sinonimi. Manfredi, anche coi limiti dovuti dalla sceneggiatura, riesce con la sua interpretazione a dare una visione inedita del travestitismo nel cinema italiano. Mostrando un

¹⁸⁷ S. Rigoletto, *Le norme traviate*, Milano, Melteni Editore, 2020, p.29

¹⁸⁸ M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano*, Torino, Utet, 2019, p.194

¹⁸⁹ *Ibidem*

atteggiamento contenuto, lontano dalla classica rappresentazione femminile a cui il cinema aveva abituato (esagerata in molti aspetti), ci presenta un ritratto verosimile della femminilità.

Si è quindi cercato di comprendere come il cinema sia arrivato ad associare l'omosessualità alla figura della donna. Non prendendo in considerazione il cinema drammatico, ma solo la commedia, è maggiormente evidente che lo scopo fosse quello di riuscire a parlare di omosessualità senza nominarla ma rendendola immediatamente riconoscibile tramite stereotipi. Con i film presi in esame si può notare come, se prima gli uomini che interpretavano le donne come da tradizione da avanspettacolo, mettessero soprattutto in scena una parodia della donna, o la loro ideale rappresentazione di cosa fosse la femminilità, l'interpretazione e l'intenzione sia mutata nel momento in cui il personaggio *en travesti* viene associato all'omosessualità. L'interpretazione si fa più macchiettistica e i caratteri considerati femminili vengono esasperati, come a sottolineare l'inadeguatezza di determinati comportamenti: mostrare emozioni, essere vanesi e anche essere deboli fisicamente (o almeno considerati tali). In conclusione, i gay in Italia si sono dovuti accontentare di essere rappresentati da delle parodie di uomini/donne. Questa scelta rappresentativa era fatta soprattutto per rassicurare il pubblico medio, garantendo loro che gli omosessuali si riconoscono subito perché vestono e si comportano in modo femminile. Con questo discorso si mantiene l'idea del binarismo di genere, togliendo così potere alla pratica del travestitismo. Come evidenziato da Marjorie Garber nel saggio *Interessi truccati*, «uno degli aspetti più importanti del *cross-dressing* è come esso sfidi facili nozioni di binarismo, mettendo in discussione le categorie di “femminile” e “maschile”[...]».¹⁹⁰

Quindi per il cinema per essere gay devi essere donna pena scatenare il panico sociale. ei prossimi capitoli si esaminerà come, nonostante le varie rivoluzioni sociali che sconvolgeranno il paese tra la fine degli anni Sessanta e tutto il decennio successivo, dal punto di vista mediatico, la situazione non migliorerà se non per poche eccezioni.

¹⁹⁰ M.Garber, *Interessi truccati*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p.12

Terzo capitolo: Rivoluzione sui tacchi a spillo

3.1 Scoppia il '68

Il Marzo del 1968 segna l'inizio del movimento studentesco in Europa, prendendo a riferimento il momento in cui gli studenti dell'Università di Nanterre occuparono la sede chiedendo che fosse loro riconosciuto il diritto di poter esprimersi in merito al governo accademico, dunque poter partecipare alle riunioni del senato accademico che formula le diverse proposte nell'ambito della didattica.

In Italia il movimento si costituisce verso la fine del '67, precisamente in autunno, quando gli studenti occupano l'università di Trento, la Cattolica di Milano e l'università di Torino. La svolta avviene, però, il febbraio del 1968 quando viene occupata anche l'università di Roma.

Il '68 segna quindi l'inizio dei vari movimenti che porteranno a un radicale cambio dei costumi e della società, soprattutto giovanile, che si opporrà alla generazione precedente. Gli studenti portano avanti la volontà di essere maggiormente presenti nella struttura governativa delle università e che venga annullato il sistema classista ancora vigente nell'istruzione italiana. Non a caso, uno dei testi guida del '68 è *Lettere a una professoressa*¹⁹¹ scritto dai ragazzi di Don Lorenzo Milani, che denunciava la situazione presente fin dalla scuola elementare. In contemporanea con il movimento studentesco, che coinvolgerà anche i sindacati e le frange più giovani del proletariato, si manifesta anche il movimento femminista che avrà un enorme impatto sulla nascente rivoluzione sessuale.

Mentre in Europa studenti e sindacati ribaltano la situazione sociale e politica, in America, dove erano già scoppiati alcuni moti giovanili – soprattutto contro la guerra del Vietnam – che portano avanti discorsi sui diritti civili, su una sessualità più libera e sulla liberalizzazione delle droghe. Da questi movimenti nascerà la cultura *hippy*, termine con cui venivano descritti i giovani di questa nuova generazione. Nel giugno del 1969 nascono i moti di Stonewall, la prima manifestazione per la liberazione omosessuale che vede una serie di scontri violenti tra la polizia e membri della comunità *lgbtiq+* a New York. Questa rivolta portò a una svolta radicale per quanto riguarda i diritti civili, ponendo l'attenzione anche sulla comunità *lgbtiq+*. La rivolta di Stonewall Inn, avvenuta il 28 giugno, non fu organizzata ma fu «un moto di ribellione spontaneo di corpi desiderosi di libertà».¹⁹² Marjorie Garber nel suo saggio *“Interessi truccati”*, scritto negli anni '90, ricorda i moti di Stonewall con queste parole:

¹⁹¹ Editto per la prima volta nel 1967 dalla casa editrice fiorentina LEF. Fu scritto da Don Milani e i ragazzi della sua scuola di Barbiana. Non solo il libro presenta un metodo pedagogico innovativo, ma denuncia la situazione classista presente nelle scuole italiane, dove i ragazzi venivano in base alle loro origini famigliari e non per merito.

¹⁹² L. Bernini, *Contro la liberazione sessuale, per un libero uso dei piaceri*, in *We will survive: storia del movimento lgbtiq+*, a cura di P. Pedote e N. Poidimani, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2020, p. 49

Guardando ai più di vent'anni trascorsi dalla rivolta di Stonewall, talora tendiamo a dimenticare che tale insurrezione, che aprì una nuova era della vita gay, fu guidata da travestiti e drag queen. I travestiti coinvolti nella sommossa di Stonewall e i gruppi drag radicali (ad esempio Sisters of Perpetual Indulgence) hanno dimostrato che rovesciando – piuttosto che disseminando – i segni di genere si può produrre vera energia politica.¹⁹³

Garber ricorda che i moti furono portati avanti da *cross-dresser*, *drag queen* e trans* tra cui Sylvia Rivera, donna trans* divenuta simbolo della rivolta per essere stata la prima a contrattaccare i poliziotti. Le parole della Garber fanno però riflettere su ciò che sarà il fulcro di tutti i movimenti che porteranno poi alla rivoluzione sessuale, cioè che con la capacità di rovesciare i «segni di genere»¹⁹⁴ si può «produrre vera energia politica».¹⁹⁵ Infatti, grazie a movimenti come quello femminista e omosessuale, vengono ulteriormente messi in discussione i ruoli di genere, che stavano già vivendo una crisi dai primi anni Sessanta, riuscendo così a creare una forza politica che porta le minoranze a ottenere maggiore visibilità e anche a ottenere posizioni all'interno della società prima di allora impensabili.

Col '68 anche in Italia si amplifica la volontà giovanile di liberarsi dalla ridotta visione sociale della generazione passata, innanzitutto aborrendo ogni tipo di costrizione che, fino ad allora, coinvolgeva anche la sfera privata dei cittadini, in particolare ciò che riguardava la sfera del corpo – come si vedrà col movimento femminista – e le relazioni sentimentali. Per fare ciò uno degli strumenti di rottura col passato fu soprattutto la liberazione sessuale, trasferendo il discorso da un contesto privato e familiare, ad un contesto pubblico, così da trasformare la “trasgressione” in “normalità”. Ovviamente l'opinione pubblica, ancora legata alle norme del passato e conservatrice, non vide di buon occhio queste manifestazioni e cercò di respingerle non solo politicamente (e militarmente), ma anche con i media culturali.

Come si è illustrato nel precedente capitolo, l'idea di «esagerare il peso della libertà sessuale [...] per suscitare un nuovo panico morale sui giovani[...]»¹⁹⁶ era risultata una soluzione accettabile per arginare i vari movimenti agli occhi degli italiani. La rivoluzione sessuale viene quindi vista come una moda “viziata” – intesa quindi come un capriccio – della nuova generazione e viene anche collegata all'omosessualità. Se prima i giovani erano stati considerati vittime di questa tendenza, ora «diffondono essi stessi l'omosessualità come parte delle loro pratiche sovversive legate all'utopia del

¹⁹³ M. Garber, *Interessi truccati*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, p.174

¹⁹⁴ Ibidem

¹⁹⁵ Ibidem

¹⁹⁶ M. Giori, *op. cit.*, p.199

libero amore[...]»¹⁹⁷, portando così avanti l'idea del decadimento morale che si manifestava nella società.

Non è un caso che proprio nel '68 il caso Braibanti¹⁹⁸ divenne un fenomeno mediatico che divise il Paese. Aldo Braibanti, ex partigiano e poeta comunista, fu il primo e unico italiano a essere processato per plagio. Il reato di plagio, art. 603 del Codice Penale¹⁹⁹, era una norma alquanto ambigua e che poteva essere facilmente manipolata dall'accusa. Braibanti venne accusato di aver plagiato due giovani (entrambi maggiorenni ai tempi dei fatti), tra cui Giovanni Sanfratello, col quale Braibanti aveva una relazione. Il caso divise l'Italia in due, poiché fu chiaro ai più che il processo era puramente politico e mirava a condannare non il plagio, quanto l'omosessualità dell'imputato. Sorprende pensare che i giornali di sinistra (in particolare quelli d'area comunista) non presero una posizione sul caso, nonostante l'ingiustizia e la presa di posizione dello Stato fosse davanti agli occhi di tutti. Gli unici a prendere le parti di Braibanti furono diversi intellettuali come Umberto Eco, Elsa Morante, Pierpaolo Pasolini e il fondatore del partito radicale Marco Pannella. Con il processo a Braibanti si nota come, nonostante i moti del '68 e il cambiamento radicale dei costumi che si stava vivendo all'epoca, lo Stato cercava di rimanere ancorato al passato. Non era solo la DC ad esercitare questa resistenza ma anche il PCI, che pure sosteneva il movimento studentesco, rimase come immobilizzato di fronte a questo processo ingiusto che coinvolgeva l'omosessualità. Andrea Pini²⁰⁰ parlando del caso Braibanti, fa notare che a quel processo «fu passato al vaglio e discusso: la perversione, il plagio, il comunismo, le idee libertarie, il '68; e fu chiaro a tutti che quel processo era sostenuto dalla più retriva e conservatrice della società e delle magistratura e della destra politica».²⁰¹

Pertanto il caso Braibanti rappresenta perfettamente il clima e la situazione che si aveva in Italia in quel periodo. Da una parte vi era chi voleva rivoluzionare la società, come i giovani e gli intellettuali che si schierarono a favore del poeta, mentre dall'altra vi era ancora una generazione conservatrice che guardava al cambiamento con terrore: la lotta per i diritti civili nel '68 è solo agli inizi, soprattutto per quanto riguarda l'omosessualità.

¹⁹⁷ Ibidem

¹⁹⁸ A fine dicembre 2020 (in streaming in diverse sale digitali) il documentario *Il caso Braibanti*, diretto da Carmen Giardina e Massimiliano Palmese, che ripercorre il processo fatto ad Aldo Braibanti.

¹⁹⁹ Ritenuta successivamente incostituzionale con la sentenza n.96 dell'8 giugno 1981

²⁰⁰ A. Pini, *op. cit.*

²⁰¹ Ivi, p. 54

Un altro aspetto interessante di quegli anni è dato dall'uscita del film *H2S*²⁰² di Roberto Faenza del 1969. Attraverso quella che il regista stesso descrive come una «favola scientifica»²⁰³, il film vuole essere una denuncia contro società capitalista. Con questa allegoria, Faenza porta in scena una sorta di *Alice nel paese delle meraviglie* (Tommaso), che mette in luce i due cardini su cui poggia la società contemporanea, cioè la violenza e il sesso. La pellicola, che sarebbe dovuta uscire nel pieno della contestazione²⁰⁴, fu oggetto di censura per le simpatie mostrate dal regista all'estrema sinistra, che portò dapprima al sequestro del film e, successivamente, a essere oggetto di un interminabile processo giudiziario, venendo alla fine distribuita nel 1971. All'uscita non ottenne molto successo.²⁰⁵ L'intento di Faenza – oltre alla critica al capitalismo che viene mostrata attraverso la figura di Laura, che per la noia e la ricerca costante di novità tradisce Tommaso, e l'ideologia rappresentata dalle fabbriche TENKE che vede gli operai come una propria proprietà – che dunque possono essere costretti a compiere ogni singolo capriccio dell'anziana proprietaria e dei capi all'apice dell'azienda perché vengono pagati – è anche una metafora sulla violenza del potere.²⁰⁶ In *H2S* la centenaria proprietaria della fabbrica è interpretata da un Paolo Poli in *en travesti*. Il suo personaggio rappresenta la società ormai decrepita dell'epoca che uccide e si mangia i giovani contestatori del '68. Attraverso la propria cinematografia, Faenza si fa portavoce di una generazione arrabbiata che lotta per ottenere maggiori diritti e libertà. Allo stesso tempo, dipinge un quadro cinico e disilluso che porta alla fine il protagonista a far saltare tutto per aria pur di svegliarsi da un «sogno troppo agitato».²⁰⁷

²⁰² Il protagonista è il giovane Tommaso che lavora come operaio presso la fabbrica TEKNE che festeggia il suo centenario nel 1968 (come anche la sua vecchia proprietaria). Il motto della fabbrica è “formazione e obbedienza”, infatti i suoi operai non sono liberi di agire individualmente ma sono costretti a pensare alla stessa maniera. Un giorno Tommaso assiste durante una riunione una ragazza che si ribella al capo, dando inizio così una sommossa da parte degli operai. La ragazza successivamente viene invitata alla residenza della vecchia proprietaria che la fa avvelenare. Tommaso inizialmente porta avanti la rivolta insieme al Professore, assistente del capo che dichiara di essere però d'accordo con le idee degli operai, ma alla fine decide di scappare dalla fabbrica e di ritornare alla natura con la ragazza di cui è innamorato, Alice. In questo clima di innocenza ritrovato, Tommaso crea dei giochi per la ragazza, che però alla lunga si stanca. Alice tormenta dal desiderio di novità, dopo aver sessualmente usato Tommaso, lo respinge e lo fa catturare dalle guardie che lo riportano alla fabbrica. Una volta tornato, scopre che il Professore ha preso il posto del capo ma restaurando il regime d'oppressione che c'era prima della rivolta. Qui Tommaso viene torturato fino a tentare il suicidio, ma viene salvato dal Professore che lo considera ancora utile. Infatti, ormai Tommaso è il simbolo di una rivolta sconfitta che va continuamente umiliata per poterlo integrare nuovamente nel sistema totalitario. Il film si conclude con Tommaso che viene condotto a un grottesco matrimonio con la padrona centenaria, ma il ragazzo porta nascosto con sé uno strano oggetto che scandisce il tempo con un ticchettio sinistro.

²⁰³ M. Maffei, *Questa volta parlerò della bomba, della violenza, del sesso*, in “Noi donne”, a. XXIII, n. 51, 28/12/1968 p. 18

²⁰⁴ Ibidem

²⁰⁵ A. Jelardi, *op. cit.*, p.137

²⁰⁶ <https://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=11346>

²⁰⁷ M. Maffei, *op. cit.*

3.2 Verso la rivoluzione sessuale

I movimenti di liberazione omosessuale in Italia iniziano a vedere la luce nei primi anni degli anni Settanta, ma prima di affrontare il tema è il caso di soffermarsi sulla produzione cinematografica degli anni della contestazione studentesca, tenendo presente che, da un punto di vista culturale, movimento studentesco e la libertà sessuale sono indivisibili.

Una produzione a nudo

Come scrivono Andrea Minuz e Silvia Vacirca: «il 1969 è un anno emblematico per indagare i rapporti tra erotismo e industria culturale».²⁰⁸ In quei dodici mesi escono infatti diversi film che apriranno le porte a molti generi del decennio successivo e che richiameranno l'attenzione sulla sessualità e la trasgressione, non solo nella trama, ma anche nel titolo: ad esempio *Vedo nudo* di Dino Risi (già citato nel capitolo precedente per l'episodio di Ornella) o il film di Pasquale Festa Campanile, *Dove vai tutta nuda?* Tali film pongono l'accento sulla realtà che l'Italia stava vivendo attraverso la commedia. Attraverso l'episodio *Vedo nudo* Dino Risi evidenzia come la pubblicità sovraccarichi la popolazione di immagini erotiche, fenomeno che viene rappresentato perfettamente dal personaggio Nanni, interpretato da Nino Manfredi, che giunge in una clinica poiché a causa degli inserti pubblicitari, oramai vede solo donne nude attorno a lui. Invece, Festa Campanile pone al centro del suo film Tonino (interpretata da Maria Grazia Buccella), una ragazza che, con la sua innocenza e assenza di pudore – attitudine evidenziata dalla sua abitudine di girare nuda per casa, mettendo spesso il marito in situazioni scomode – riesce a mettere in discussione una società che si basa su rigidi valori morali che in realtà rispetta solo in apparenza.

Attraverso questi due film si nota come all'interno della censura «si sono ammorbiditi, ingarbugliati, e il risultato è che si fa un gran parlare di erotismo».²⁰⁹ Questa maggiore libertà si rivelerà soprattutto per la rappresentazione del corpo femminile, che verrà mostrato senza veli in diversi film. A seguito del minor rigore della censura è più semplice far passare determinate scene che prima erano assolutamente impensabili. Questa svolta si nota in primis in generi come la commedia all'italiana – che negli anni Settanta lascerà spazio a quella che verrà poi identificata come la commedia erotica all'italiana – e i scienza-movie.²¹⁰ Un esempio di film in Italia che seguì il modello di «scienza movie»

²⁰⁸ A.Minuz e S.Vacirca, “69 année érotique, La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta”, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, p.109

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ Un esempio di scienza-movie è *Helga – Vom Werden des menschlichen Lebens* (Helga – lo sviluppo della vita umana) del 1967 e diretto da Erich F. Bender. Il film di 70' fu commissionato dal ministero della salute della Germania Ovest e racconta di una ragazza che vuole sposarsi e mettere su famiglia. Per farlo si rivolge a un ginecologo per avere

è *Scusi lei conosce il sesso?* di Vittorio De Sisti (1969) nel quale, nonostante il titolo sembri fare ironia sui film di inchiesta sessuale – prendendo a riferimento anche la scena iniziale dove un cronista chiede a un parcheggiatore cosa ne pensi della questione del sesso – segue perfettamente il filone, portando lo spettatore a legare il sesso al matrimonio e, infine, alla procreazione, con la scena finale del parto. Lo scopo di questi film sarebbe dunque quello di mostrare alle persone «la corretta evoluzione della sessualità umana».²¹¹ In questo genere cinematografico rientra anche il docu-film *Nel labirinto del sesso* di Alfonso Brescia (1969). Nel corso del documentario, il regista alterna immagini tipiche di un qualsiasi film di *exploitation*²¹², tra cui quella di alcuni travestiti di ogni età intenti al trucco, a quella dell'esperto – lo psicanalista Emilio Servadio – che è ripreso seduto alla scrivania o davanti alla sua libreria, per dare ancora più autorevolezza alle sue parole. Un altro film che – nonostante sia uscito qualche anno dopo l'avvento del genere educativo sessuale – porta avanti l'associazione tra omosessualità e travestitismo (rappresentato sempre come perversione) è *Rivelazioni di uno psichiatra sul mondo perverso del sesso*²¹³ di Renato Polselli (1973) nella quale si ha come protagonisti un gruppo di giovani psichiatri che analizzano diverse perversioni sessuali. Tra i vari racconti e testimonianze, vi è quella di un travestito che si prostituisce per vivere. Il *cross-dresser* viene rappresentato qui come una figura ridicola e grottesca che scherza coi due ragazzi che lo fotografano – come fosse un animale raro – e cercano di fargli delle domande. Sulla scia del successo di questi film la giornalista Maria Maffei su *Noi donne* scrive:

Il cinema ha scoperto più smarcato, le perversioni sessuali e sta inondando di film erotici le sale cinematografiche. Il povero spettatore, frastornato, sbalordito, allibito, bombardato, solleticato, di fronte ad una così massiccia sciorinatura di argomenti che fino a ieri erano tabù inviolabili, non sa più che pensare e resta perplesso.²¹⁴

Nell'articolo, Maria Maffei si interroga su come abbiano fatto i film erotici a spopolare nei cinema italiani se fino al giorno prima vi era una rigida censura nei confronti di tutto ciò che potesse andare contro il buoncostume. Per trovare la risposta, invita il lettore a tornare indietro nel tempo, a quando nell'estate del 1967 alla ventottesima edizione della Mostra del cinema di Venezia, *Bella di giorno*, del regista spagnolo Luis Buñuel, vinse il Leone d'oro. Il film tratta la vita affettiva di una signora

informazioni riguardo ai rapporti sessuali e il controllo delle nascite. Il film non solo fu il più visto in Italia nel '68, ma scandalizzò per la scena integrale del parto.

²¹¹ M. Giori, *op. cit.*, p. 266

²¹² *Ibidem*

²¹³ Film che doveva rientrare nella filmografia di questa tesi, ma che purtroppo non è reperibile al momento. Per cui ogni informazione che verrà scritta è recuperata da fonti terze e da un minuto di visione disponibile su youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=9bSOSiGxNmo&ab_channel=TheVideodrome76

²¹⁴ M. Maffei, *il supermarket del nudo*, in "Noi donne", a. XXIV, n. 17, 24/04/1969, p. 14

per bene che è caratterizzata da diverse perversioni sessuali e un rapporto complicato col marito. Nello stesso anno uscì nelle sale cinematografiche il film di Salvatore Samperi *Grazie zia*, che racconta del rapporto torbido tra il protagonista e sua zia. Maffei prende ad esempio questi due film per spiegare il perché del silenzio da parte della censura; «probabilmente intimorita dal nome di Buñuel e perplessa di fronte all'estro di Samperi, non tagliasse nemmeno un fotogramma di quei film, inaugurando così l'era del nudo integrale».²¹⁵ Nel corso dell'articolo, Maffei fa notare come la rappresentazione del sesso sia ormai rappresentato in ogni sua forma e perversione, tanto da non avere più alcun segreto per il pubblico italiano. Sottolinea, però, che la sua non è una critica che rimpiange i tempi passati, ma una denuncia nei confronti dell'inutilità della censura:

la censura [...] è un'istituzione priva di senso, non dovrebbe esistere per nulla e la sua inutilità è stata confermata – semmai ve ne fosse stato bisogno – proprio in questo periodo, trattando con la massima indulgenza questi film che si propongono esclusivamente e apertamente di sfruttare la morbosa curiosità di un certo pubblico, e accanendosi invece contro film d'idee.²¹⁶

Maffei non è l'unica a criticare l'assenza della censura – soprattutto dopo il rigido periodo di tagli e modifiche a cui aveva condannato la cinematografia italiana – ma anche il suo collega Angelo Solmi su *Oggi* – riferendosi anch'egli ai film erotici usciti nel periodo – scrive: «La censura in Italia pare sparita».²¹⁷ Angelo Solmi nel suo articolo loda *Vedo nudo* di Dino Risi, descrivendolo come un ottimo antidoto per combattere «la febbre sessualogica»²¹⁸ che, secondo lui, ha colpito il cinema nostrano. Non è un caso, infatti, che uno dei generi che maggiormente beneficerà di questa nuova ondata di filmografia sarà appunto la commedia, che non solo ridicolizza i nuovi desideri sessuali degli italiani ma aiuta anche gli spettatori a «guardarsi dalle insanie presenti attraverso una buona risata».²¹⁹

Se da una parte la censura sembra scomparsa, la magistratura cerca di sostituirla, ma senza molti successi. Diventa emblematico il caso del *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro (1969). Il film di Polidoro, oltre a vivere un'accesa rivalità col *Satyricon* di Fellini uscito lo stesso anno, fu accusato dalla magistratura per il reato di corruzione di minori²²⁰. Uscito nei cinema prima della versione felliniana, il *Satyricon* di Polidoro fu subito un enorme successo che sfortunatamente durò poco poiché venne ritirato dai cinema dopo soli quattro giorni. Il crimine secondo la magistratura è da individuarsi nella partecipazione del minorenne Federico Pau, all'epoca quattordicenne, che interpretava il personaggio

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ A. Solmi, *Un'arma antica contro i film erotici*, in "Oggi", a. XXV, n. 21, 21/05/1969, p. 139

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Ibidem

²²⁰ Accusa che non ricadde solo sul regista, lo sceneggiatore e il produttore, ma fu estesa anche agli attori che lavorarono col minorenne, tra cui Ugo Tognazzi che nel film interpretava Trimalcione.

di Gitone. Inoltre, il regista, lo sceneggiatore Rodolfo Sonego, il produttore Alfredo Bini e il distributore del film Eraldo Leoni furono accusati anche per spettacolo osceno.²²¹ Il *Satyricon* di Polidoro non è il primo a suscitare dei dubbi a proposito della partecipazione di attori minorenni in scene scabrose o che implicano il sesso: ne sono un esempio le polemiche che suscitarono film come *La Ciociara* di De Sica (1960) o *Come imparai ad amare le donne* di Luciano Salce (1966)²²², anche se nessuno dei due film finì mai a processo.

Secondo l'articolo di Silvia Sartarelli per *Noi donne*, la magistratura attacca il film di Polidoro poiché nel corso del '69 furono presentate fin troppe pellicole che mercificano il sesso dietro la pretesa della libertà di parola. Se da una parte si ha quindi una magistratura agguerrita contro il cinema erotico, dall'altra si ha una censura che «è venuta a miti consigli, tanto è vero che ormai «passa» tutto, dal nudo integrale alle scene audaci, al linguaggio spinto [...]».²²³

Dopo che *Il Satyricon* venne ritirato dai cinema, il suo produttore Alfredo Bini cominciò una battaglia mediatica, iniziando da una pubblicazione su *Le Figaro Littéraire*, dove difendeva la libertà d'espressione nel cinema. Le sue parole sono state riportate da Andrea Minuz e Silvia Vacirca nel loro articolo *69 année érotique*: «Non è vero che il cinema ha corrotto i costumi sessuali, è vero che i costumi sessuali sono mutati proprio in concomitanza con tutti gli altri cambiamenti e il cinema, come aveva fatto nel 1945, ha registrato puntualmente questa rivoluzione».²²⁴ Inoltre, Bini riporta l'attenzione sul registro comico che è stato utilizzato per rappresentare il romanzo di Petronio, che va appunto a smorzare la componente erotica, in questo modo il «Satyricon non è osceno, è solo un film da ridere».²²⁵

Col '69 si dà inizio al filone cinematografico che permetterà l'inizio – dagli anni Settanta fino alla metà degli anni Ottanta – del genere che è oggi riconosciuto come la commedia erotica italiana.

FUORI!

Con i vari movimenti giovanili, anche gli omosessuali iniziano a prendere la parola e a manifestare per la propria libertà. In America nel luglio del '69 – dopo i moti di Stonewall – nasce il GLF (*Gay Liberation Front*). Non è il primo gruppo omofilo americano, ma è la prima organizzazione a parlare in termini rivoluzionari²²⁶. Dopo gli avvenimenti di Stonewall, da New York, il GFL si diffonde

²²¹ S. Santarelli, *Manette al "Satyricon"*, in "Noi donne", a. XXIV, n. 26, 28/06/1969, p. 33

²²² In *La Ciociara* fu accusata la scena di stupro che coinvolgeva anche la giovane protagonista interpretata da Eleonora Brown, all'epoca adolescente. In *Come imparai ad amare le donne* appare in una scena una Romina Power ancora quattordicenne coperta solo da una lunga treccia e un fiocco. Lo spezzone portò addirittura interrogazioni in Parlamento.

²²³ S. Santarelli, *op. cit.*

²²⁴ A. Minuz e S. Vacirca, *op. cit.*, p. 116

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ M. Spolato, *I movimenti omosessuali di liberazione*, Sesto San Giovanni (MI), Asterisco Edizioni, 2019, p. 111

rapidamente anche in altre città principali come: Los Angeles, Berkeley, Chicago, Boston e Philadelphia. Inizialmente l'organizzazione si ispira alle azioni del Black Panthers Party anche se quest'ultimi avevano qualche riserva nei confronti del GLF, ma il 15 agosto del 1970 Huey Newton – co-fondatore dei Black Panthers – fece un celebre discorso²²⁷ nel quale invitava il movimento nero ad allearsi con le organizzazioni di liberazione femminista, WL (*Woman Liberation*) e il GLF. Nel 1970 in Inghilterra venne fondato il GLF britannico. Il gruppo nacque dopo che i due fondatori, Audrey Walter e Bob Mellor, tornarono dal loro viaggio a New York dove ebbero l'occasione di parlare e confrontarsi con l'associazione americana. Le loro azioni di protesta furono molteplici, dalle contestazioni e azioni d'appoggio alle manifestazioni femministe fino al teatro di strada.²²⁸ Mariasilvia Spolato in *Movimenti omosessuali di liberazione* descrive gli spettacoli che il *Gay Front Liberation* metteva in atto per le strade inglesi, che consistevano «nella dimostrazione con gesti e un travestimento molto ridotto, di fatti sull'oppressione degli omosessuali».²²⁹ Anche Mario Mieli dopo un lungo periodo a Londra, città nella quale fa conoscenza e partecipa all'organizzazione di liberazione²³⁰, una volta tornato in Italia, prenderà a modello i principi e i metodi di protesta del GLF. Prima del fronte di liberazione inglese, in Francia nacque nel 1968 – sulla scia delle manifestazioni studentesche – il FHAR (*Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*). Spolato riporta che vi sono voci contrastanti sulla nascita di questo gruppo. Alcune fonti riportano la fondazione al 1968, quando un gruppo di studenti affissero ai muri della Sorbona un manifesto firmato *Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire* e, in contemporanea, vennero distribuiti dei volantini all'*Odéon* e nei vari gabinetti di Parigi, con i quali si invitavano gli omosessuali a trovare la forza per non vivere più rilegati ai margini della società. Altre fonti, invece, datano gli inizi del FHAR al settembre del 1970, quando alcune ragazze lesbiche, dopo aver letto del movimento di liberazione della donna, presero contatto col gruppo²³¹.

Successivamente, il 18 febbraio del '71, le lesbiche appartenenti al movimento di liberazione, prendono accordi con altri omosessuali e, il 5 maggio dello stesso anno, il gruppo misto, senza ancora un nome, si presenta a un incontro: *Lejeune-Dienesch Laissez-les vivre* – organizzato da un gruppo contrario all'aborto – per sabotarlo. Cinque giorni dopo, il 10 marzo, si svolge l'azione da parte del MLF (*Mouvement de Libération des Femmes*) e degli omosessuali. Alla manifestazione partecipò

²²⁷<https://www.blackpast.org/african-american-history/speeches-african-american-history/huey-p-newton-women-s-liberation-and-gay-liberation-movements/>

²²⁸ M. Spolato, *op. cit.*, p. 111

²²⁹ *Ibidem*

²³⁰ Ne descrive anche le battaglie nell'articolo *London Gay Liberation Front. Angry brigade, piume & paillettes*, in "Fuori!", n.5 del novembre del 1972. Presente nella raccolta di testi M. Mieli, *La Gaia Critica*, *op. cit.*

²³¹ M. Spolato, *op. cit.*, p.112

anche André Baudry, direttore di *Arcadie*²³². La sera stessa della sommossa si costituì il FHAR. Il loro primo atto ufficiale come movimento avvenne poi con la marcia del primo maggio del '71 a sostegno delle femministe e dei lavoratori. Dopo quel giorno si organizzarono per portare avanti il loro piano di liberazione, creando dei comitati di quartiere e costituendo altri gruppi nelle varie città di provincia.

L'anno successivo, il 1972, nasce in Italia il FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano). Ufficialmente l'organizzazione nasce a Torino per mano del librario Angelo Pezzana, ma in realtà nacque dall'unione dei vari gruppi che erano sorti in diverse città italiane, tra cui Roma, Milano e Padova.

A Roma, Mariasilvia Spolato aveva creato il Fronte di Liberazione Omosessuale (FLO) – poi confluito nel FUORI – e anche a Milano, nello stesso periodo, era sorta un'associazione omosessuale. È Mariasilvia Spolato a raccontare della nascita del FLO:

Si prendono i contatti con la Francia, col FHAR, e si viene a sapere che nello stesso periodo alcuni italiani si trovano a Parigi per lo stesso motivo. Sono i giovani del FUORI.

In Italia non era stato possibile ottenere da alcun giornale la pubblicazione della notizia della costituzione del FLO, quindi tramite la stampa nessuna possibilità di venire a conoscenza gli uni degli altri.²³³

Le due organizzazioni italiane si incontrano a Parigi e tornate in Italia decidono di collaborare sul fronte nazionale. A dicembre di quell'anno è pronto il numero zero di *Fuori!*²³⁴, la rivista dell'organizzazione per la quale scrissero la stessa Spolato e Mario Mieli.

Andrea Pini ripercorre la nascita del FUORI e riporta lo stupore che questo movimento creò nella stampa italiana. Per la prima volta un gruppo di omosessuali si autodefiniva rivoluzionario e rivendicava i propri diritti.²³⁵ Il FUORI milanese inizialmente gravitò intorno alla figura di Elio Modugno, che scriveva per la rivista *Arcadie*, successivamente però i membri fecero riferimento al giovane Mario Mieli, all'epoca appena ventenne, e ad altre figure come quella di Corrado Levi. Le loro riunioni si basavano soprattutto attorno all'idea di «gaio comunismo»²³⁶ e di autocoscienza. Al

²³² Prima associazione omofila nella storia della Francia. Fondata nel 1954 lo stesso anno diedero inizio a una rivista che fu l'unica a trattare la tematica dell'omosessualità per tutti gli anni Sessanta. Alla rivista parteciparono anche diversi autori italiani tra cui Ettore Mariotti e Maurizio Bellotti.

²³³ M. Spolato, *op. cit.*, 143

²³⁴ La rivista venne pubblicata dal 1972 al 1982. Fu inizialmente un mensile e successivamente quadrimestrale.

²³⁵ A. Pini, *op. cit.*, p.65

²³⁶ Infatti si ricorda che Mieli è uno dei principali esponenti del freudomarxismo.

contrario, il FUORI torinese era maggiormente strutturato e organizzato e dirigeva le varie iniziative, tra cui appunto quella della rivista.²³⁷

La prima occasione pubblica per il neo-movimento di liberazione omosessuale fu il 5 aprile del 1972. Quel giorno si svolse presso il Casinò di Sanremo un convegno di sessuologia, organizzato dal CIS, Centro Italiano di Sessuologia, nel quale l'omosessualità veniva condannata come devianza.²³⁸ Diversi membri del FUORI si presentarono anche come relatori per contestarlo dall'interno. Fuori dal casinò si erano invece radunati altri giovani militanti, col sostegno di gruppi di persone provenienti dal GLF inglese e il FHAR, per manifestare contro gli psichiatri e le loro teorie.

Attraverso questi due fenomeni, la svolta nel cinema nel '69 e l'avvento dei vari movimenti di liberazione omosessuale, le varie rappresentazioni dei personaggi *queer* acquistano maggiore spazio nella cinematografia italiana. Nel 1970 esce *Splendori e miserie di Madame Royale* (V. Caprioli), primo lungometraggio italiano con un personaggio gay nel ruolo di protagonista. Nel corso degli anni Settanta non mancheranno nel cinema figure omosessuali positive, ma molti di loro rimarranno, purtroppo, ancorate agli stereotipi che li hanno distinti nel corso degli anni Sessanta .

Durante questi dieci anni si vedrà, quindi, da una parte la volontà di conferire maggior rilievo agli omosessuali, che chiedono di essere riconosciuti come persone e non come fenomeni grotteschi di cui ridere ma, dall'altra parte, sembra – in diversi casi – rimanere lo stigma che li rilega a ruoli funzionali solo ai fini di divertire un pubblico che ancora non vuole comprenderli e preferisce tenerli a distanza, come si vedrà nei prossimi paragrafi.

3.3 *Sentirsi donna negli anni Settanta*

Se negli anni Settanta si inizia ad avere maggiore coscienza di cosa volesse dire essere omosessuali, per i media – in particolare il cinema – i gay rimanevano legati all'idea di uomini effeminati. Va ricordato che molti omosessuali, come ad esempio Mario Mieli, si divertivano ad andare in giro vestiti da donna come segno di protesta nei confronti della società patriarcale che considerava la femminilità un difetto. Nella cinematografia italiana quest'azione politica non era minimamente rappresentata, anzi veniva confusa con l'idea che i gay fossero in realtà donne rinchiusi in corpi maschili. Questo pensiero non solo creò degli stereotipi nei confronti degli omosessuali, ma fu nocivo anche per la comunità trans* che ancora oggi combatte – soprattutto le donne trans* – contro questi stereotipi. Nella maggior parte dei lungometraggi prodotti negli anni Settanta, i personaggi gay sembrano

²³⁷ M. Spolato, *op. cit.*, p.143

²³⁸ L'omosessualità scompare come malattia dal DSM nel 1973.

riconoscersi più come donne che come uomini ma senza quasi mai affermarsi come persone trans*, ma anzi tendono sempre a svelarsi in vesti maschili in un determinato momento del film.

Alla corte di Madame Royale

Anche nel primo film nella storia del cinema italiano che vede un personaggio gay protagonista, la correlazione tra omosessualità e travestitismo è fondamentale. In *Splendori e miserie di Madame Royale*²³⁹ di Vittorio Caprioli (1970) si assiste a un Ugo Tognazzi mai visto. Il famoso mattatore cremonese, per la prima volta veste i panni di un omosessuale che passa il suo tempo libero a vestire gli abiti di una nobildonna francese del Settecento, Madame Royale. un articolo dell'epoca su *Noi donne*²⁴⁰ riporta che il protagonista, Alessio, è un personaggio patetico perché non trova il suo posto in una società che lo relega «ai margini di una vita normale».²⁴¹ Si può pensare che la “pateticità” data al personaggio di Alessio, non sia tanto dovuta al fatto che sia omosessuale e viva in una società che non lo contempla, ma anzi lo respinge, quanto al carattere stesso del personaggio. Andrea Meroni e Luca Locati Luciani in *Quelle come me*²⁴², riportano un'analisi dettagliata e approfondita di *Madame Royale*. Nel saggio, oltre a raccontare i retroscena del film – dalle sue origini, alla produzione fino alla proiezione nei cinema – affrontano il rapporto che Alessio ha con gli uomini. Oltre a constatare come Alessio si senta più donna e quindi provi attrazione per quegli che vengono considerati i “veri” uomini; scrivono:

Alessio rappresenta una particolare tipologia di omosessuale, anch'essa stereotipata, ma assolutamente non immaginaria, messa a più riprese in discussione dalla militanza gay, ma mai del tutto debellata. Tale tipologia è quella della “checca” *ancien régime*, la quale – per completare la propria presunta “maschilità

²³⁹ Alessio è un ex ballerino di varietà omosessuale che abbandona la carriera per prendersi cura di Mimmina, figlia di vecchio amante, Cinico, che l'ha abbandonato – si viene poi a scoprire dallo stesso Alessio che Cinico è stato ucciso – con la bambina. Per vivere Alessio fa il corniciaio, ma nel privato veste i panni di Madame Royale, alter ego femminile che sfoggia durante periodiche serate *en travesti* che organizza coi suoi amici della comunità omosessuale. Durante le feste viene riprodotta una vera e propria corte che vede al centro proprio Madame Royale. Tramite il suo lavoro di corniciaio, Alessio ha contatti con la malavita per i quali vende dei falsi. Una sera, mentre si trovava al Colosseo – un luogo d'incontro per gli omosessuali – col suo amico, Bambola di Pechino (interpretato da Caprioli), Alessio fa la conoscenza di un Commissario che lo porta in centrale per fargli vedere che un suo carissimo amico è stato ucciso da dei malviventi. Spaventato Alessio dice di non sapere nulla e di non poter aiutare in alcun modo la polizia. Mimmina nel mentre però si mette nei guai e viene arrestata per aver eseguito un aborto clandestino. Il Commissario propone ad Alessio di aiutarlo a catturare i trafficanti che frequenta in cambio della scarcerazione di Mimmina. Alessio accetta pur di soccorrere la figlioccia, che nonostante il sacrificio suo sacrificio, la ragazza abbandona Alessio scappando col proprio ragazzo. Nel mentre i criminali scoprono del tradimento e decidono di rapire Alessio per ucciderlo. Alessio verrà infatti prelevato nel mentre che veste i panni di Madame Royale e lo ammazzano. Il suo corpo viene ritrovato il giorno seguente e recuperato sotto i freddi occhi del Commissario.

²⁴⁰ La “signora” Tognazzi, in “Noi donne”, a. XV, n.32, 8/08/1970, p. 38

²⁴¹ Ibidem

²⁴² A. Meroni e L. Locati Luciani, *Quelle come me. La storia di Splendori e miserie di Madame Royale*, Varazze, PM edizioni, 2020

imperfetta” – va in cerca del “diverso da sé”, in barba a ogni priorità nel rapporto: aspira infatti, sopra ogni altra cosa, a farsi possedere dal maschio predatore [...], dall’uomo che – come esige una certa mitologia erotica femminile e para-femminile mediterranea – “deve puzzare”.²⁴³

Non mancano infatti all’interno della pellicola i vari riferimenti che Alessio fa sulla propria delicatezza e femminilità messa a confronto con caratteristiche maschiline dell’amante scomparso Cinico. Un esempio è quando ricorda il suo vecchio amore con Mimmina, del quale descrive in particolare le mani di lui dicendo: «Un dito suo, due delle mie». Quest’ultima battuta porta Alessio a ribadire il proprio aspetto femminile, poiché in un’altra scena dove regala un suo vecchio paio di guanti alla figlioccia sottolineava di aver sempre avuto le mani piccole per essere un uomo. Inoltre, la suddetta frase nasconde anche un doppio senso che porta lo spettatore a comprendere che Alessio rievoca il fatto che Cinico avesse delle doti virili alquanto pronunciate. Inoltre, Alessio nei confronti di Mimmina si rivede maggiormente nel ruolo di madre che in quello del padre. In uno scambio di battute tra i due personaggi si sottolinea questo aspetto: immaginando una futura gravidanza di Mimmina, Alessio le dice che in caso il nascituro sia maschio lo dovrà chiamare Cinico, come il nonno. Mimmina sostiene invece che vorrebbe chiamarlo Alessio, poiché lo considera un nome più gradevole per un bambino. Al che Alessio rimane inflessibile e le risponde: «Mimmina, forse non mi sono spiegato bene: ho detto maschio!». Da questa scena si capisce ulteriormente quanto Alessio si senta più donna che uomo.

Nel corso della narrazione vengono presentati altri due personaggi che fanno intendere ancor di più i gusti di Alessio in fatto di uomini. Il primo è un «trucido ragazzotto»²⁴⁴ che viene presentato a Madame Royale durante una delle sue serate. A introdurlo è l’amico di Madame, Bambola di Pechino, che lo conduce davanti alla “sovrana” della festa come una sorta di dono. La conversazione tra Madame Royale e Bambola di Pechino è: «Il parle notre langue?» «Non, Madame, il est italien».

In *Quelle come me*, i due autori riportano come questo dialogo giochi su due diversi livelli²⁴⁵. Il primo livello si basa sulla situazione nella quale si svolge la scena, in cui Madame Royale con la sua festa riproduce una *soirée* settecentesca dove tutti gli invitati dialogano e si rivolgono a lei in una sorta di francese²⁴⁶ “italianizzato”. Dunque, la domanda sembra semplicemente porre il quesito se il giovane possa essere coinvolto all’interno della serata da un punto di vista linguistico. Il secondo livello, invece, può fare riferimento alla curiosità di sapere se il ragazzo sia omosessuale o meno. Andrea

²⁴³ Ivi, p. 126

²⁴⁴ Ivi, p. 123

²⁴⁵ Ibidem

²⁴⁶ Andrea Meroni e Luca Locati Luciano pongono anche l’accento sull’utilizzo del francese in questa scena. Poiché in Italia per molti anni si era attribuito il “vizio” dell’omosessualità ai francesi. Il fattore comico è che invece in Francia si utilizzasse il termine “italiano” per riferirsi agli omosessuali. *op. cit.*, p. 124

Meroni e Luca Locati Luciani riportano che questa interpretazione possa essere forzata ma assolutamente inerente al periodo al quale il film fa riferimento. Si tratta infatti di un tempo in cui da poco si è iniziato a parlare apertamente di omosessualità, dopo secoli dove questa era stata indicata praticamente in tutti i paesi del mondo come una devianza, «il vizio “degli altri”».²⁴⁷ Pertanto, il giovane presentato a Madame Royale è “straniero” rispetto al mondo di Madame e Bambola di Pechino, e questo aspetto suscita maggiormente l’interesse di Alessio, poiché presenta dei tratti ruvidi ed è visto come un uomo virile.

L’altro uomo che affascina Alessio – conducendolo inesorabilmente a una brutta fine – è il Commissario di Polizia. Dopo aver adescato Alessio al Colosseo, lasciandogli credere di volere uno “scambio” sessuale per poi lasciare il povero corniciaio con un nulla di fatto, lo conduce in centrale. Da quell’incontro il Commissario cerca di convincere Alessio a operare come informatore per lui. Il rapporto tra i due rimane ambiguo fino alla tragica conclusione del film. Da una parte vi è Alessio che nonostante sappia che l’uomo non gli porterà nulla di buono, ne rimane affascinato e si lascia manovrare da quest’ultimo. Il Commissario, dall’altra, all’inizio cerca di conquistare Alessio per ottenere la sua collaborazione ma, una volta raggiunto lo scopo, diventa freddo e distaccato nei suoi confronti. Il personaggio del Commissario non solo rappresenta l’ultima persona che sfrutterà il protagonista per ottenere ciò che desidera, ma rappresenta anche «l’arbitrio del Potere»²⁴⁸, tematica che diverrà maggiormente centrale nel corso degli anni Settanta.

Splendori e miserie di Madame Royale è un film alquanto dibattuto, c’è chi l’ha apprezzato e lo considera un *cult* della cultura camp e chi invece lo addita come rappresentazione sfalsata del mondo omosessuale. Meroni e Locati Luciani in *Quelle come me* hanno raccolto una serie di interviste di militanti che hanno visto la pellicola di Caprioli, riportando pensieri contrastanti sulla rappresentazione che Madame Royale e i suoi amici portano in scena. Da molte testimonianze, come quella di Angelo Pezzana o Giovanni Dall’Orto, emerge un giudizio negativo sul lavoro di Caprioli in quanto sembra portare avanti il pensiero che chiunque sia omosessuale, debba vivere il suo orientamento sessuale come una maledizione, e l’unico finale possibile sia la redenzione o una tragica morte. È proprio l’omicidio di Alessio a scatenare il mal contento di molti spettatori. Diversi attivisti militanti all’epoca avevano letto *Lo schermo velato* di Vito Russo²⁴⁹, nel quale l’autore riportava come quasi tutti i personaggi *queer* morissero in varie narrazioni cinematografiche, ma nonostante Russo faccia riferimento quasi esclusivamente al mondo di Hollywood, molti attivisti portarono avanti la sua teoria anche nel cinema italiano. Pertanto, la morte di Alessio viene letta secondo la

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ Ivi, p. 129

²⁴⁹ Vito Russo è stato un attivista, storico del cinema e autore. La sua opera più famosa è *Lo schermo velato (The Celluloid Closet)* nel quale analizza la rappresentazione dei personaggi *queer* nel cinema hollywoodiano, con qualche accenno anche alla cinematografia britannica.

critica di Russo, cioè come una condizione naturale che colpisce i personaggi *queer* e che ricorda loro che non potranno mai ambire a una vita felice²⁵⁰. Nel caso di *Splendori e miserie di Madame Royale*, va riconosciuto che Alessio non muore in quanto gay, ma per una serie di fattori che portano al suo assassinio poiché, come è stato scritto precedentemente, il carattere del personaggio è tendenzialmente buono ed è infatti facilmente manipolabile da parte degli altri, soprattutto da Mimmina e dal Commissario. Da un punto di vista cinematografico, dunque, il finale regge perfettamente, ma guardandolo con gli occhi di un militante, non è abbastanza spiazzante e innovativo, come sarebbe potuto essere al contrario un lieto fine che vedesse Alessio in compagnia di un nuovo amore.

La teoria di Russo in questo caso non trova applicazione poiché gli autori non avevano questa morale in mente quando scrissero il film, eppure volevano raccontare un personaggio che, per la sua bontà, perde tutto, compresa la vita. Lo stesso Ugo Tognazzi riporta che probabilmente fu a causa del finale che gli spettatori non si sono affezionati al personaggio di Alessio²⁵¹.

Per gli altri intervistati da Andrea Meroni e Luca Locati Luciani per *Quelle come me*, invece il film ha significato un passo avanti nella cinematografia dell'epoca nonostante le varie pecche. È interessante a tal proposito la testimonianza di Roberto Mariella, direttore di cinemagay.it, che ammette come a molti questo film può non essere piaciuto perché «in qualche modo è nato vecchio»²⁵². Il lavoro di Caprioli, infatti, narra un mondo omosessuale composto ancora da feste private e dall'impossibilità di mostrarsi apertamente per ciò che si è in società. Il passo avanti che viene fatto da Alessio è che nonostante faccia parte della “vecchia guardia”, per cui accetta di vivere nascosto e si accontenta di organizzare le sue serate *en travesti*, non vive con disagio il proprio orientamento sessuale, come potevano invece fare altri personaggi nel cinema italiano, al contrario delle figure viscontiane o pasoliniane. Purtroppo non va oltre a ciò, poiché ancora non trova il coraggio di mostrarsi al mondo per quello che è. Probabilmente è anche quest'aspetto che i militanti contestarono negli anni Settanta; la mancanza di orgoglio gay in Alessio.

Si può certamente dire che il film *Splendori e miserie di Madame Royale* fu una vera svolta nel mondo del cinema che purtroppo passo in sordina ma ebbe il pregio di presentare un personaggio omosessuale come protagonista e anche di mostrare uno spaccato di ciò che era la vita per le persone *queer* prima dell'inizio del movimento di liberazione omosessuale.

²⁵⁰ Cfr. V. Russo, *Lo schermo velato: l'omosessualità nel cinema*, Genova, Costa & Nolan, 1984

²⁵¹ A. Meroni e L. Locati Luciani, *op. cit.*, p. 134

²⁵² Ivi, p. 258

«Noi siamo donne. Siamo delle signore!»²⁵³

Nel cinema degli anni Settanta la correlazione tra omosessuale, *cross-dresser* e trans* si fa maggiormente presente e non vi è quasi mai una netta distinzione tra le tre categorie. Viene rappresentato come un fatto comune che gli omosessuali si vestano – o si comportino – da donne. Vi sono, però, casi in cui si percepisce la distinzione tra un omosessuale che preferisce indossare abiti femminili – come faceva Mario Mieli e tanti altri in quegli anni – e le donne trans*. Si trova un esempio nel film del 1973 di Dino Risi, *Sessomatto*. Il lungometraggio, composto dal classico sistema a episodi, tratta dei desideri sessuali degli italiani, tra situazioni grottesche e altre al limite del surreale. Uno degli episodi meglio costruiti e che presenta una svolta per il cinema italiano dal punto di vista della rivendicazione trans* è *Un amore difficile*²⁵⁴ che vede protagonisti Giancarlo Giannini – protagonista in tutti gli episodi del film – e Alberto Lionello. Quest'ultimo ricopre il ruolo di Gilda, un'orgogliosa donna trans* che vive a Milano e che involontariamente conquista il cuore dell'ingenuo Saturnino. Gilda si mostra forte e fiera del suo lavoro e non nasconde la sua passione per Mina a cui si ispira anche per lo stile. La scena che colpisce maggiormente in questo episodio è quando un attivista gay si avvicina a Gilda e alle sue colleghe per convincerle a far parte dell'AIRDO²⁵⁵ (Associazione Italiana per il Riconoscimento dei Diritti degli Omofili). Le prostitute rispondo all'attivista che loro non hanno nulla a che vedere coi loro diritti, poiché rivendicano con orgoglio il loro essere donne. Gilda stessa dice: «Noi non c'entriamo niente coi vostri problemi, noi altre potremmo, non so, far parte del fronte di liberazione della donna». Mauro Giori, in *Omosessualità e cinema italiano*, riporta che l'interesse di questa scena risiede nel fatto che chi l'ha scritta conosceva le dinamiche che stavano accadendo all'interno delle nascenti comunità *queer* del periodo²⁵⁶, presentando anche quelli che erano gli screzi che vi erano all'interno della collettività. Lo stesso Mario Mieli, nel suo articolo *My first lady*²⁵⁷, nel descrivere il travestitismo come «dirompenza

²⁵³ *Un amore difficile*, episodio in *Sessomatto* di Dino Risi, 1973

²⁵⁴ In *Un amore difficile* Saturnino è un povero contadino meridionale che si trasferisce a Milano per cercare sia suo fratello Cosimo, che era partito per il nord molti anni prima per poi far sparire le sue tracce, sia per cercare lavoro. Saturnino trova la moglie di Cosimo che gli fa capire che il marito l'ha abbandonata. Saturnino la sera stessa incontra Gilda, una donna dai tratti maschilini e il carattere forte, innamoratosi di lei a prima volta le propone di passare la serata con lui, ma lei rifiuta perché deve tornare al lavoro. Saturnino incontrandola nuovamente per strada scopre che Gilda di mestiere fa la prostituta. Inizialmente le dice di essere deluso da ciò, ma poi cambia idea e le dice che la perdona perché sente di amarla. Gilda commossa dai suoi sentimenti lo conduce a casa sua. Qui Saturnino fa un'altra scoperta, che Gilda è un uomo e scappa di casa urlandole che due uomini non possono stare insieme. La sera dopo, però torna da lei e le dice che la perdona e che vuole stare con lei. Nel momento in cui i due amanti sembrano aver risolto le loro divergenze, compare la moglie di Gilda che Saturnino riconosce come la moglie di suo fratello. Saturnino confuso chiede a Gilda se per caso il suo vecchio nome fosse Cosimo, e lei risponde di sì. I due fratelli si abbracciano tra loro festeggiando per essersi ritrovati.

²⁵⁵ Associazione realmente fondata a Milano nel 1972

²⁵⁶ M. Giori, *op. cit.*, p. 262

²⁵⁷ M. Mieli, *La Gaia Critica*, pp. 116-143

rivoluzionaria»²⁵⁸ che permette agli omosessuali di mostrare l'antitesi che la società ha creato tra i due sessi, «abbigliandosene»²⁵⁹, aggiunge che molti omosessuali, però, non comprendono questa forza politica. Scrive:

Schiavi dell'ideologia patriarcal-borghese alla quale si contrappongono, molti di essi, qualora siano omosessuali, si travestono fantasticando alla moralità eterosessuale; essi si sforzano di apparire e cioè diventare donne nel contesto storico sociale in cui la femminilità è ridotta ad apparenza, al fine di addormentare la colpa, che è stata associata all'omosessualità del loro desiderio, nel segno di una vita in regola con i canoni della cultura dominante, che è eterosessuale.²⁶⁰

Lo stesso Giori riporta in una nota a piè di pagina che l'AIRDO offriva, attraverso degli specialisti, delle consulenze per migliorare alcuni aspetti del comportamento, tra cui eliminare negli uomini alcuni atteggiamenti considerati femminili. Il fatto che Gilda e le sue colleghe dichiarino fieramente «noi siamo delle donne. Noi siamo signore!» apre quindi un discorso per la nascente identità trans* e sottolinea le divergenze tra le due comunità.

In altri film, invece, non vi è una chiara dichiarazione di riconoscersi come donna, come appunto avviene in *Sessomato*, ma rimane una caratterizzazione ambigua tra omosessualità, travestitismo e identità femminile.

Nel film *La Nottata*²⁶¹ di Tonino Cervi del 1975 viene presentato il personaggio di Destino, interpretato da Giorgio Albertazzi, una vecchia *drag queen* che vive in mondo fatto di ricordi. La scena interessante ai fini del discorso si svolge a casa di Destino durante una festa, dove gli invitati sono tutti travestiti, tranne pochi ragazzi giovani che li accompagnano. È interessante la struttura del soggiorno di Destino che presenta una sorta di palcoscenico, dove lui e i suoi invitati riproducono

²⁵⁸ Ivi, p. 29

²⁵⁹ Ibidem

²⁶⁰ Ibidem

²⁶¹ *La Nottata* racconta di due ragazze milanesi, Susy e Angela, che si incontrano un pomeriggio per caso in un bagno pubblico in un locale. Qui le ragazze si impossessano di un anello che una signora ha dimenticato perché sconvolta dall'atteggiamento di Susy, che si spoglia di fronte a lei. Susy e Angela decidono quindi di venderlo per dividersi i soldi. Con questo obiettivo conoscono Vito, un tassista che le accompagna per la città alla ricerca di un acquirente. Prima le conduce da un ricettore, che trovano morto; poi si ritrovano a una festa da Destino, una vecchia *drag queen*. Qui i tre ragazzi riescono a vendere l'anello a uno degli ospiti, che però li paga meno del valore effettivo del gioiello. I tre vengono alla fine cacciati via da Destino, che è geloso delle due ragazze che hanno attirato l'attenzione del suo amante Gianni. Una volta fuori da lì, i tre tornano al taxi e vengono raggiunti da Gianni. I quattro una volta dentro la macchina iniziano un'orgia. Una volta che hanno finito, accompagnano Gianni per un pezzo di strada per poi farlo scendere dal taxi. Dopo un po', Angela si accorge che i soldi le sono stati rubati e accusa Gianni. I tre ragazzi quindi tornano a casa di Destino per farsi restituire i soldi, ma lui non li fa nemmeno entrare e li caccia via. Susy, Angela e Vito giungono in piazza Duomo si imbattono in una coppia di ricchi, accompagnati da un loro protetto, che convincono i tre a seguirli a casa loro. Insieme a loro iniziano una serie di giochi erotici sessuali. Susy, però, si ingelosisce di Angela perché pensa che tutti gli uomini preferiscano lei. Le due amiche litigano per questo motivo e si separano. Alla fine, Susy e Angela si incontrano per caso alla stazione e si scopre che Angela aveva sempre tenuto con sé i soldi, mentre Susy, era riuscita a rubare l'anello dopo che l'avevano venduto.

degli spettacoli che trasmettono un senso di malinconia nello spettatore. Nella scena l'elemento della cultura *camp*²⁶² si percepisce molto ma al contrario degli altri Paesi, dove è stato un collante fondamentale per le sottoculture omosessuali, in questo caso viene rappresentato come un elemento nostalgico che richiama soprattutto al mondo delle *drag queen*. Lo stesso Giori fa notare come sia raro vedere la cultura *camp* all'interno della cinematografia italiana, se non in relazione a un mondo che oramai è considerato decaduto²⁶³. Destino stesso si presenta come un personaggio che rimpiange il proprio passato e che si rifugia nei suoi ricordi, che riproduce in spettacoli per i suoi invitati.

Ne *Il Vizierto (La Cage aux folles)*²⁶⁴ di Édouard Molinaro del 1978, ritroviamo la cultura *camp* nell'ambientazione del locale notturno, dove si esibiscono *drag queen*, condotto dai due protagonisti Renato (Ugo Tognazzi) e Albin (Michel Serrault). La pellicola ebbe un enorme successo di critica e pubblico²⁶⁵, tanto da diventare un *cult* del genere e aver consolidato la fama dei due interpreti²⁶⁶.

All'interno della pellicola vi si trovano due modelli di omosessuale a confronto. Da una parte vi è Renato che, nonostante la postura che richiama parzialmente un cliché tipico della rappresentazione gay – come la gesticolazione affettata, particolare che anche il figlio Laurent gli chiede di contenere di fronte ai consuoceri – e il vestiario ricercato dai colori accesi, è più “virile” rispetto ad altre rappresentazioni omosessuali. Dall'altra parte, invece, vi è Albin che, oltre ad essere il compagno di Renato per oltre vent'anni e uno degli artisti di punta del locale, ha un carattere maggiormente

²⁶² Il termine *camp* venne coniato da Susan Sontag nel 1964 nel suo saggio *Notes On "Camp"*. Per Sontag col termine *camp* si indica, generalmente, un forma estetica. È soprattutto un modo di vedere il mondo come fenomeno estetico. Cfr. J. Guerra, *Senza desiderio non siamo nulla, ci insegna Susan Sontag*, in “The Vision”, 14/11/2019

<https://thevision.com/cultura/susan-sontag/>

Cfr. S. Sontag, *Notes On "Camp"*, 1964

https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf

²⁶³ M. Giori, *op. cit.*, 263

²⁶⁴ *Il Vizierto* vede protagonista Renato Baldi (Ugo Tognazzi) che gestisce un locale, La Cage aux folles, nel quale si esibiscono principalmente *drag queen*, insieme al suo compagno Albin (Michel Serrault). Una sera torna a casa da loro Laurent, il figlio che Renato ebbe vent'anni prima con l'unica donna con cui sia mai stato, che annuncia al padre che si è innamorato di una ragazza e intende sposarla. Renato e Albin non sono molto entusiasti alla notizia, ma sostengono il ragazzo, che però non ha ancora comunicato ai due che la fidanzata è figlia di un deputato, Simone Charrier (Michel Galabru) appartenente a un partito conservatore, pertanto è omofobo. Anche la ragazza non trova il coraggio di dire ai genitori che i futuri consuoceri sono una coppia gay, ma li fa credere siano una “normale” famiglia, dove Renato è un diplomatico italiano e la moglie una casalinga che si occupa di sei figli. Nel mentre un grave scandalo colpisce il partito di Charrier, che nonostante fosse contrario alle nozze della figlia, per ridare un'immagine positiva al partito, su consiglio della moglie accetta il matrimonio e parte con la famiglia a conoscere i consuoceri. Saputa la notizia, Laurent cerca di convincere il padre a mandare via Albin per qualche giorno e fingere di essere etero. Per essere maggiormente credibili Renato decide di contattare la madre di Laurent, Simone Deblon (Claire Maurier). Al loro incontro, Renato ricade nel suo “vizierto” e si lascia sedurre da Simone per poi essere sorpreso da Albin che offeso torna a casa. Una volta giunto lì, Renato si riappacifica con Albin e si preparano alla cena. Una volta giunta la famiglia Charrier, la serata inizia col primo inconveniente, poiché Albin decide di presentarsi in *en travesti* per fingersi la madre naturale di Laurent. Nel corso di tutta la serata tra vari equivoci e situazioni al limite dell'assurdo, giunge anche Simone che si presenta come madre di Laurent. Renato e Albin decidono di dire la verità sulla loro famiglia. Charrier sconvolto cerca di andarsene con la moglie ma viene bloccato dai paparazzi che sono alla ricerca di altri scandali. Riesce a scappare dal locale grazie all'aiuto di Albin che lo traveste da *drag queen* e lo fa uscire insieme alla famiglia. Il film si conclude col matrimonio di Laurent.

²⁶⁵ Successo che portò a due sequel: *Il Vizierto II* (1980) e *Matrimonio con vizierto* (1985). In più nel 1996 venne girato un remake americano, *Piume di Struzzo (Birdcage)* con protagonisti Robin Williams e Nathan Lane.

²⁶⁶ A. Jelardi e G. Bassetti, *Queer tv. Omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2006

femminile e uno stile più appariscente e femminile. La contrapposizione tra i due personaggi crea una dicotomia tipica dell'eteronormatività, nella quale Renato rappresenta l'elemento maschile all'interno della coppia, mentre Albin l'elemento femminile. Questo dualismo viene sottolineato nella scena in cui Renato cerca di insegnare ad Albin a imburrare una fetta biscottata come farebbe un "vero uomo". Nel dialogo, infatti, Renato oltre a dire che la «fetta va tenuta virilmente come un macellaio», ricorda al compagno che «i pantaloni in casa li porto io fino a prova contraria». Oltre a questo aspetto dualistico, il film utilizza l'elemento del travestitismo non solo in chiave scenografica, si pensi al locale con le *drag queen*, ma anche ai fini della trama, dove è infatti Albin a presentarsi alla cena coi futuri consuecieri vestito da donna per far credere di essere la madre biologica di Laurent. Un aspetto interessante nel film di Molinaro è la rappresentazione del mondo *drag*. Per quanto minimo all'interno della narrazione, poiché rimane sullo sfondo, si nota l'attenzione ad alcuni piccoli particolari come l'unità familiare, che si manifesta durante la cena con la famiglia Charrer, durante la quale tutti gli artisti del locale si presentano a sorpresa nell'appartamento con una torta per festeggiare l'anniversario di Renato e Albin. Un altro elemento si rinviene in due dialoghi che Renato ha con due dei suoi artisti a inizio film. Il primo artista, Carmen, si lamenta col protagonista per le eccessive ore di spettacolo che gli tocca fare per sopperire ai ritardi di Albin. Renato, stanco della lamentela, minaccia Carmen di costringerlo a vestirsi da uomo per una settimana e a chiamarlo col suo nome maschile, Ettore. L'altra conversazione, invece, vede un altro dei suoi *performer* sfogarsi con lui perché la moglie è rimasta incinta per la settima volta. Da questi due dialoghi si coglie la varietà che c'è all'interno del *night club*, poiché mostra che la varietà di lavoratori del locale.

Coi film precedenti si è notato quanto il cinema italiano nel corso degli anni Settanta – merito dei vari movimenti di liberazione dal '68 in poi – si sia aperto nei confronti della tematica omosessuale, non più solo in chiave comica, ma rappresentando anche la loro rivendicazione omosessuale. Ne *Il Viziutto* il personaggio di Renato, dopo che il figlio gli chiede di mentire sulla propria sessualità, dichiara: «Sì, porto il fondotinta, vivo con un uomo e sono una vecchia checca, ma ho trovato il mio equilibrio. Ci ho messo vent'anni per raggiungerlo, e non sarà certo il tuo deputato a farmelo perdere». Attraverso rappresentazioni come queste il cinema ha dunque compreso la volontà degli omosessuali di essere considerati persone e non più esseri "anormali".

Un altro film che rispecchia perfettamente questa transizione nel cinema è *Scusi, lei è normale?*²⁶⁷ di Umberto Lenzi del 1979. Mentre Andrea Jelardi e Giordano Basseti inseriscono il film all'interno

²⁶⁷ *Scusi, lei è normale?* ha come protagonista un severissimo pretore (Renzo Montagni) che combatte contro la pornografia e qualsiasi cosa vada contro la buon costume. Non sa che il suo carissimo nipote Franco (Ray Lovelock), è gay e convive con la sua compagna, una ragazza trans*, Nicole (Enzo Carusico). Franco partecipa a diverse gare di ballo, e a una di queste conosce Anna (Anna Maria Rizzoli), una ragazza molto bella famosa nell'ambiente per essere la protagonista di alcuni fotoromanzi erotici. Franco, nonostante la gelosia di Nicole, chiede ad Anna di fare coppia con lui nelle prossime gare, ma lei lo rifiuta. Tornato a casa Franco trova la casa devastata e un messaggio sullo specchio del

del filone *trash*²⁶⁸, poiché la trama presenta effettivamente dei buchi e sembra concentrarsi principalmente sull'elemento erotico portato in scena dal personaggio di Anna (Anna Maria Rizzoli), la pellicola presenta una riflessione interessante e in linea col periodo. Come riporta Sergio Rigoletto, il vero oggetto di condanna nel film non è tanto il rapporto della coppia omosessuale quanto il bigottismo rappresentato dal priore e dalle forze di polizia, che vengono visti come «antiquati e inammissibili»²⁶⁹ rispetto all'Italia del periodo. Il titolo stesso è una dichiarazione politica del movimento, che rivendica il diritto di mettere in discussione ciò che è considerato normale. All'interno del film, la domanda «scusi, lei è normale?» viene posta da Franco ad Anna, dopo che questa ha definito il rapporto di quest'ultimo con Nicole come “anormale”. È interessante notare come Anna sia una donna emancipata - e che a causa di ciò viene a sua volta criticata e derisa da molti perché considerata immorale – e che tuttavia finisca per utilizzare lo stesso metro di giudizio nei confronti della vita sessuale di Franco. Quest'ultimo, nel porre la domanda ad Anna, in realtà la sta rivolgendo a tutto il pubblico, come a chiedere di mettere in discussione il concetto di normalità presente nella società a lui contemporanea. Infatti, nonostante in tanti abbiano goduto delle libertà date dalla rivoluzione sessuale, non siano riusciti a superare completamente i limiti della precedente morale, giungendo a una «presunta tolleranza»²⁷⁰ nei confronti della comunità omosessuale. Inoltre, il film spezza l'idea eterocentrica che ha sempre influito sulla rappresentazione mediatica dell'omosessuale, presentando un personaggio gay, Franco, mascolino e senza alcun accento caratteriale o fisico che potesse dare un'idea del suo orientamento sessuale. Nonostante questi aspetti di rottura, rispetto alla produzione precedente, il personaggio di Nicole richiama a sé tutti gli stereotipi del genere. Oltre a presentare aspetti femminili esasperati, come ad esempio la sua gelosia che

bagno nel quale Nicole gli comunica di non sopportare più i suoi tradimenti e di voler mettere fine alla sua vita buttandosi dal ponte dove l'ha conosciuto. Franco allora si precipita al fiume per cercare di fermarlo. Una volta giunto a ponte Milvio, trova la borsetta di Nicole e capisce di essere arrivato tardi. Si reca dunque alla stazione di polizia per denunciare il fatto. Al commissariato, Franco incontra due poliziotti che sembrano restii ad aiutarlo. Prima lo accusano di essere lui la causa della morte della ragazza, poi dopo aver compreso che Nicole si è buttata da ponte Milvio, li spiegano che deve andare ad un altro commissariato perché non è una zona di loro competenza. La situazione con la polizia non migliora nel momento in cui gli chiedono a Franco chiedono una foto di Nicole, e lui mostra la foto di cadetto. I poliziotti credono ad un errore, ma Franco spiega che è una foto di due anni prima, e che Nicole all'anagrafe di nome fa Nicola. Nel mentre si vede Anna, impegnata sul set del suo nuovo fotoromanzo erotico, dal quale successivamente si allontana per incontrarsi con suo padre, l'On. Crisalia, presidente per la moralità pubblica. Franco decide di andare da suo zio, il pretore, per chiedergli dei soldi per organizzare il funerale di Nicole. Dallo zio incontra Franco incontra nuovamente Anna, e insieme ritornano a Roma. Anna confessa a Franco di fingere di fronte al padre di essere una ragazza casa-chiesa, quando in realtà si considera una donna emancipata e che fa i fotoromanzi per divertimento. Tornati a Roma, Franco viene ricercato dalla polizia poiché hanno trovato un cadavere del Tevere, che però è stato accoltellato prima di essere gettato nel fiume, e pensano sia lui l'assassino. Nel mentre salta fuori che Nicole è ancora viva e Franco la ritrova al locale. Grazie a lei, Franco viene liberato da ogni sospetto. Nel momento in cui i tre ragazzi pensano di poter finalmente tornare a una vita tranquilla, il pretore chiama Franco e lo avvisa che sta giungendo a Roma per bloccare il fotoromanzo e nel mentre conoscere anche la sua ragazza (dal momento che ha saputo che non è morta). Il finale presenta una sequenza di equivoci che portano il pretore a innamorarsi di Nicole. Franco e Anna inizialmente cercano di aiutare Nicole a liberarsi dalle attenzioni del pretore, ma alla fine lasciano la povera ragazza a ballare con l'uomo e loro due se ne vanno via insieme.

²⁶⁸ A. Jelardi e G. Bassetti, *op. cit.*, p. 59

²⁶⁹ S. Rigoletto, *Le norme traviate*, Milano, Meltemi Edizioni, 2020, p. 46

²⁷⁰ Ivi, p. 47

esprime in maniera eccessiva se non addirittura teatrale, rappresenta anche la spalla comica. Infatti, il suo ruolo, oltre ad essere la causa iniziale di tutte le peripezie di Franco, è anche quello di portare lo spettatore a ridere ulteriormente dello sciocco pretore. Quest'ultimo, che ha sempre condannato l'omosessualità come immorale e dannosa per il Paese, si innamora a prima vista di Nicole, non rendendosi conto di trovarsi davanti un uomo vestito da donna.

Si nota, dunque, che se da una parte il cinema ha compreso l'importanza delle idee portate avanti dal movimento di liberazione omosessuale, inserendole all'interno della produzione – curando maggiormente la caratterizzazione dei personaggi gay e dando loro maggiore spazio sulla scena – dall'altra, si nota come ancora molti di questi personaggi *queer* vengano visti come macchiette comiche, come ad esempio Albin o Nicole, che tendono a rimarcare atteggiamenti e stereotipi legati alle persone omosessuali. Mostrando dunque un'eccessiva femminilizzazione e un carattere geloso tendente a tacchi isterici nei confronti del partner. Attraverso loro, si può notare come i gay vengano ancora visti come non uomini “completi”.

Paolo Villaggio e i personaggi en travesti

Una parentesi particolare per il periodo, è l'utilizzo del travestitismo all'interno della commedia di Paolo Villaggio, poiché riprende il tema come elemento grottesco fine a se stesso e di satira, come accadeva nei primi anni Sessanta.

Nel film *Di che segno sei?*²⁷¹ (S. Corbucci, 1975) all'interno del primo episodio, *Acqua*, dove l'attore genovese interpreta un pilota di porto, Dante Bompazzi. Un giorno durante una visita medica, il dottore gli comunica che sta per diventare donna poiché il suo corpo stia mutando e che, se vuole, può recarsi a Casablanca per velocizzare l'operazione. Dante, sconvolto, inizialmente pensa al suicidio non sopportando l'idea di diventare una femmina. Fallendo miseramente nel tentativo di togliersi la vita, Dante gira per la città e inizia a riflettere alla sua possibile vita da donna. Nel corso dell'episodio si vede Villaggio in diverse versioni di femminilità, mostrandosi nei panni di una manifestante femminista o in quelli di un avvenente *femme fatale* che cerca di sedurre il vigile per evitare una multa. Si vede come madre di famiglia con dieci figli e un marito che la picchia, per poi cambiare versione e preferire immaginarsi sposata con un uomo ricco e circondata da amanti. Attraverso le caratterizzazioni che Dante crea nella sua testa per comprendere i pro e i contro di essere donna, constatiamo ulteriormente i cambiamenti che i vari movimenti di liberazione hanno portato all'interno della produzione cinematografica. Dante, infatti, oltre alla femminista, immagina anche

²⁷¹ Film composto da quattro episodi che mostrano la varietà umana mettendola in relazione ai quattro elementi: acqua, aria, terra e fuoco, che uniscono al loro interno i segni zodiacali. Il film è composto da un cast d'eccezione, come Paolo Villaggio, Adriano Celentano Mariangela Melato e Alberto Sordi che torna in scena nei panni di Nando Mericoni.

tipi femminili forti e non solo parodistici. Inoltre, è interessante il dubbio che egli stesso si pone nel chiedersi se, nel momento in cui diverrà donna, sarà etero o lesbica.

Nel resto della sua cinematografia, Paolo Villaggio ha inserito alcuni personaggi *en travesti* in chiave comica. Un esempio è Mariangela, interpretata da Plinio Fernando, figlia di Fantozzi, uno dei personaggi più celebri di Villaggio. Nel 1975, nel pieno di una crisi del cinema a causa dell'avvento della televisione a colori, come riporta anche Claudio Quarantotto ne *Il Borghese*²⁷², esordisce sui grandi schermi il Rag. Ugo Fantozzi – in *Fantozzi* (L. Salce) – che con le sue disavventure entra a far parte dell'immaginario collettivo del Paese. All'interno dei primi otto film della saga²⁷³, il personaggio della figlia Mariangela è appunto affidato a Plinio Fernando, che interpreta la brutta figlia del ragioniere e successivamente anche la nipote Uga. In questo caso il travestitismo, al contrario dei lungometraggi precedentemente visti, non è legato al tema dell'omosessualità, ma è utilizzato come strumento comico, soprattutto per creare situazioni grottesche all'interno della narrazione. Fantozzi è, infatti, un personaggio sfortunato, vittima di una società capitalista borghese – si ricorda il personaggio del superdirettore che viene rappresentato come un'identità quasi divina che si diverte a far soffrire i suoi dipendenti in nome del guadagno – ma anche dal punto di vista familiare non è soddisfatto. La moglie, che lo ama incondizionatamente, non è avvenente quanto la collega d'ufficio per la quale Fantozzi ha sempre avuto un'attrazione fisica e, inoltre, ha una figlia brutta che i suoi colleghi e superiori insultano chiamandola Cita, come la scimmia amica di Tarzan. Un altro esempio è costituito da *Fracchia la belva umana* (N. Parenti, 1981) dove la madre della Belva umana (Paolo Villaggio) è interpretata dall'attore Gigi Reder, ottenendo un effetto ridicolo come Mariangela di *Fantozzi*.

3.4 En travesti non solo nella commedia

Fino ad ora si sono visti vari personaggi *en travesti* all'interno della commedia, ma vi sono stati anche film dove il travestitismo non era utilizzato per fini comici.

Nel 1976 viene presentato al Festival di Cannes il nuovo film diretto da Ettore Scola, *Brutti, sporchi e cattivi*²⁷⁴ – per il quale il regista ha vinto il premio per la miglior regia – con protagonista Nino

²⁷² C. Quarantotto, *Fantozzi parapaponzi ponzi...*, in "Il Borghese", a. XXVI, n. 15, 1186

²⁷³ In totale saranno dieci i film che vedranno protagonista Ugo Fantozzi e la sua famiglia. Dal 1975 al 1999

²⁷⁴ Il film vede come protagonista Giacinto Mazzatella (Nino Manfredi), che con la numerosa famiglia composta dai cinque figli, nuore e generi, nipoti e l'anziana nonna Antonecchia (Giovanni Rovini). Nella miseria più totale, l'unico pensiero di Giacinto è di difendere il milione che ottenne come risarcimento per aver perso un occhio al lavoro. Infatti, tutti i membri della famiglia cercano tra i vari nascondigli del padre i soldi o rischiano la notte che lui li colpisca con un colpo di fucile del tentativo di rubarli. Il film, presenta scene di povertà e le varie relazioni che vi sono all'interno della famiglia. Dai continui litigi tra Giacinto e sua moglie Matilde (Linda Moretti) che culmina anche con una coltellata ai danni di lei (fortunatamente non mortale). L'avvenente nuora di Giacinto, Dora (Adriana Russo) che viene molestata da quasi tutti i maschi della famiglia; poi c'è Ferdinando (Franco Merli) che si prostituisce come travestito; la nonna

Manfredi. Il lungometraggio dipinge in tono grottesco e crudo una famiglia che vive nelle baraccopoli fuori dalla città di Roma. Il film presenta due personaggi *en travesti*, la prima è nonna Antonecchia, interpretata da Giovanni Rovini, e il secondo è il figlio di Giacinto, Ferdinando, chiamato da tutti Nando (Franco Merli). Mentre il personaggio della nonna è un elemento grottesco all'interno della pellicola, perché rappresenta una vecchietta, quasi centenaria, che passa le sue giornate di fronte alla televisione a ripetere ciò che sente, Nando, invece, è un elemento drammatico in quanto di lavoro si prostituisce come travestito. Si nota, dunque, anche in questo caso – come precedentemente si era visto col personaggio di Gilda in *Sessomatto* – il binomio travestitismo e prostituzione. Nella prima scena in cui si vede Nando vestito da donna, sta tornando a casa a cambiarsi le scarpe poiché gli si è rotto un tacco. Lì trova la nuora Dora (Adriana Russo) che si sta lavando i capelli e decide di molestarla. La ragazza, non vedendo a causa dello sciampo, lo scambia per il marito e dice di smetterla, poi quando lui dice «So' Nando» sembra tranquillizzarsi perché, ritenendolo gay pensa sia innocuo. Invece Nando prosegue e, ad certo punto, le toglie le mutande. Nel mentre Giacinto torna a casa e assiste alla scena dalla finestra, cogliendo le parole di Dora: «Famme capi', te vesti da donna ma ti comporti da uomo? Ma che pensi di fare? Oh! Ma Nando? Ma che è, hai cambiato sesso?». Una volta uscito di casa, Nando incontra il padre che sembra ancora sorpreso da ciò che ha visto. Giacinto inizia pertanto a insultare Nando, che si sta allontanando, chiamandolo: «Ricchione, travestito, marchettaro». Il personaggio di Nando, quindi, viene da tutti considerato gay perché si traveste e fa il prostituto, ed è lo stesso Giacinto che lo sottolinea quando la sera stessa parla con Dora, minacciandola di dire tutto ciò che ha visto. La donna inizialmente finge di non comprendere e Giacinto insiste dicendole: «È successo che ti sei fatta fare un brutto servizio da quel ricchione di mio figlio Nando». Probabilmente non è un caso che il personaggio di Nando lo interpreti Franco Merli, il quale iniziò a lavorare nel cinema per merito di Pier Paolo Pasolini che lo volle in diversi sui film e che in questa pellicola porta in scena la condizione di un ragazzo di vita.²⁷⁵ Infatti, dalla scena di

Antonecchia che passa le sue ore davanti al televisore e tutti gli altri figli che si sentono di avere una vita spezzata perché il padre non ha mai speso quei soldi per loro. Tutto cambia un giorno quando Giacinto incontra Iside, una prostituta di cui si innamora e decide di spendere il milione per ogni suo desiderio e la porta a vivere con sé nella baracca. La famiglia, che si sente oltremodo tradita e offesa da questa scelta del padre, decide di avvelenarlo durante il pranzo per il battesimo del nuovo nipote. Nonostante l'eccessiva dose di veleno per topi che gli era stato riversato nel piatto di pasta, Giacinto riesce a sopravvivere e decide di vendicarsi. Prima cercando di dare fuoco alla baracca con tutta la sua famiglia all'interno, ma anche in questo caso tutti riescono a sopravvivere. Giacinto, dunque decide di vendere la baracca a un'altra famiglia, che una volta giunta lì inizia a litigare coi familiari di Giacinto che non sapevano nulla della compravendita. Nel mentre che le due famiglie hanno iniziato una rissa, giunge Giacinto a bordo di una decapottabile e si scaraventa contro ciò che rimane della baracca bruciata, distruggendola definitivamente. Il film si conclude con le due famiglie che hanno ricostruito la baracca e ci vivono al suo interno e con la nota amara che una delle nipoti di Giacinto è incinta.

²⁷⁵ Inoltre si è sempre conosciuta l'amicizia tra Scola e Pasolini. Inoltre *Brutti, sporchi e cattivi* riprende il discorso che fu iniziato da Pasolini con *Attaccone*. Quest'ultimo avrebbe dovuto girare una prefazione per il film di Scola, fatto che non avvenne a causa della sua morte prematura. Lo ricorda lo stesso Scola alla presentazione del film per il Cinema America il 18 settembre 2014

https://www.youtube.com/watch?v=geSk9ma--7k&ab_channel=PiccoloAmerica

sesso con Dora, si può immaginare che Nando non sia omosessuale ma che si travesta e prostituisca per riuscire a guadagnare qualche soldo.

Sul filone della tragicommedia con elementi grotteschi, l'anno successivo esce il film di Scola, *Gran Bollito*²⁷⁶, diretto da Mauro Bolognini. Per volere del regista, il film si presenta come una favola che si ispira a diversi fatti di cronaca nera, accaduti in Italia e in altre parti del mondo, incentrati sul sacrificio umano. Le vicende, però, si basano su un singolo caso avvenuto verso la fine degli anni '30 e che vide protagonista Leonarda Cianciulli, conosciuta successivamente come la saponificatrice di Correggio.²⁷⁷ Il caso fece storia per i risvolti macabri. Leonarda Cianciulli uccise tre signore alquanto note a Correggio. La prima ad essere uccisa fu Faustina Setti, una donna di settant'anni che credeva ancora di trovare l'amore e che venne infatti tratta in inganno dalla Cianciulli con la scusa di un possibile matrimonio a Pola, città che Setti non vide mai. La seconda vittima fu Francesca Soavi, un'insegnante molto ingenua, se non proprio credulona, che venne attirata dalla saponificatrice con una proposta di lavoro come direttrice di un collegio a Piacenza. L'ultima vittima della Cianciulli fu Virginia Cacioppo, ex soprano, che venne anche lei tratta in inganno con la scusa di un lavoro a Firenze. Mentre le prime due vittime avevano garantito il silenzio sulla loro partenza, la signora Cacioppo raccontò del possibile nuovo lavoro alla cognata, che ne denunciò poi la scomparsa aprendo il caso sulle tre vittime. Dai verbali dell'udienza avvenuta nel 1946 e dal memoriale scritto dalla stessa Cianciulli, mentre si trovava presso l'ospedale psichiatrico di Aversa – dove rimase fino al 1970, anno della sua morte – emerge come, dopo aver ucciso le proprie vittime, ne sciogliesse il corpo nella soda caustica per farci del sapone e ne usasse il sangue per farne pasticcini che poi serviva ai vicini in visita.

Bolognini si ispira a questa tragica storia per il soggetto del suo film e, nonostante sostenga che si ispiri anche ad altri fatti di cronaca, sono troppe le similitudini col caso di Correggio da credere che

²⁷⁶ *Gran Bollito*, film del 1977 racconta di Lea (Shelley Winters) che dal sud si trasferisce in Emilia in una casa enorme comprata dal marito, che purtroppo da lì a poco si ammala rimanendo paralizzato a letto. Lea nella nuova città fa amicizia con altre tre signore in là con gli anni: Lisa Carpi (Max von Sydow), Stella Kraus (Renato Pozzetto) e Berta Maner (Alberto Lionello). Lea, ha anche un figlio Michele, col quale ha un rapporto al limite del morboso. Questa eccessiva attenzione nei confronti del figlio è perché è l'unico sopravvissuto dei diciassette figli morti (tra gravidanze interrotte e morti infantili). L'amato figlio, però, sembra aver conosciuto una ragazza Sandra, che Lea vede di buon occhio perché non vuole che le porti via il figlio. Purtroppo sembra che a cercare di portarle via Michele non sarà una donna, quanto il conflitto mondiale che sta per avere inizio. Lea, terrorizzata dagli avvenimenti e dall'imminente arruolamento del figlio, decide di fare un patto con la morte, come in precedenza dichiarò di aver già fatto. Inizia dunque a compiere dei sacrifici umani dopo Pasqua. Prima uccide Berta, di cui nessuno si accorge della scomparsa, poiché aveva annunciato la sua partenza per l'America. Lea prima l'addormenta con del tè e poi la uccide sopra al tavolo da cucina per poi mettere i resti della sua vittima a bollire, trasformandola in saponette. Con le ossa pestate nel mortaio e il sangue, ci fa dei biscotti che poi serve alle amiche ad un tè. La stessa sorte di Berta, tocca successivamente a Lisa e infine a Stella. Stavolta però sembra che i sacrifici non portino al desiderio sperato di Lea, che non solo verrà scoperta e arrestata, ma giungerà a Michele la chiamata alle armi.

²⁷⁷ Per il caso dell'insaponatrice di Correggio,

Cfr. <https://www.focus.it/cultura/storia/545745165-il-caso-cianciulli-32653>

Cfr. F. Bernasconi, *La saponificatrice di Correggio: una storia tra verità e leggenda*, in "Il Giornale", 17/11/2020

<https://www.ilgiornale.it/news/cronache/saponificatrice-correggio-storia-verita-e-leggende-1903095.html>

non fosse intenzionato a raccontare esclusivamente le vicende della Cianciulli. Le analogie tra la pellicola e il fatto di cronaca non sono solamente i fattori macabri che si manifestano attorno agli omicidi ma anche la caratterizzazione delle tre vittime che, con un'intuizione geniale, Bolognini decide di far recitare a tre attori: Alberto Lionello, Max von Sydow e Renato Pozzetto.

Come descrive Guido Vitiello in *Ha visto il montaggio analogico?* le tre donne vengono rappresentate come grottesche e caricaturali, «di volta in volta svenevoli o isteriche, sessuomani o melense, ingenue o pruriginose».²⁷⁸ I tre attori, però, interpretano magistralmente le povere signore che non immaginano assolutamente ciò che le aspetta. Lionello, che interpreta Berta, si ispira alla signora Faustina Setti, che è ricordata come una donna che, nonostante l'età, credeva ancora nell'amore e che voleva passare gli ultimi anni della sua vita nell'agio. Pertanto la Berta di Lionello è sfacciata e non si trattiene nel manifestare i suoi pensieri, anche se inappropriati, sugli uomini. Con questo personaggio, Lionello ricorda un po' il personaggio di Gilda in *Sessomatto*, poiché entrambe le donne non temono di dire ciò che pensano e si considerano emancipate rispetto alle altre.

L'opposto di Berta è Lisa, interpretata da Max von Sydow, che riprende la figura della signora Francesca Soavi. Timorosa di Dio, ingenua e abbastanza credulona, Lisa si presenta come una donna insicura, aspetto che l'attore fa risaltare anche col fisico, tramite la gestualità composta e spesso tremolante.

Infine, vi è Renato Pozzetto che porta in scena Stella, una ex cantante di origine tedesca – anche se alla fine ammetterà di essere di Milano e di aver sempre finto l'accento tedesco – che ancora ama mettersi in mostra e cantare per gli amici. Chiaramente il suo personaggio si rifà alla signora Virginia Cacioppo, l'ex cantante lirica.

L'intuizione della scelta di attori maschi per le vittime, risulta positiva poiché tutti e tre gli attori ricompariranno in scena in abiti maschili e saranno loro a portare Lea alla rovina. Lionello, riappare nelle vesti del banchiere che la denuncia alla polizia, von Sydow è invece il maresciallo che l'arresta e Pozzetto il militare che, con cupa ironia, consegna la cartolina -precepto al figlio Michele, come a dimostrare che i sacrifici compiuti da Lea non sono serviti a nulla.

Se in *Gran Bollito* le vittime sono personaggi *en travesti*, nel resto della cinematografia, invece, sono solitamente gli assassini che si travestono da donne per compiere i loro crimini, a partire dal film *cult* del genere horror, *Psycho* di Hitchcock (1960). In Italia le pellicole che si rifanno a questo modello sono *Chi l'ha vista morire?* (A. Lado, 1972) e *La casa dalle finestre che ridono* (P. Avati, 1976).

²⁷⁸ A. Pergolari e G. Vitiello, *Ha visto il montaggio analogico? Ovvero dieci capolavori misconosciuti del cinema italiano minore scelti per la rieducazione del cinefilo snob*, S. Maria C.V. (CE), Lavieri edizioni, 2011, p.17

*Chi l'ha vista morire?*²⁷⁹ è un thriller ambientato a Venezia che vede come protagonista Franco Sarpieri (George Lazenby), un padre che cerca di scoprire chi abbia ucciso sua figlia Roberta. Alla fine del film si scopre che l'assassino è Padre James, che per compiere i reati si vestiva da vecchia signora per allontanare i sospetti da lui. Inoltre, come il personaggio di Norman di *Psycho*, è caratterizzato da problemi irrisolti con la figura della madre, motrice della sua follia che lo porta ad uccidere bambine coi capelli rossi che gli ricordano la madre. In *Chi l'ha vista morire?* il travestimento, oltre a essere utile alla trama poliziesca, poichè permette il prolungarsi della *suspense* e del mistero²⁸⁰, riprende anche una visione negativa nei confronti dell'omosessualità. Franco tratta freddamente, se non addirittura con violenza, l'avvocato Nicola Bonaiuti, perché quest'ultimo è gay. Giori fa notare come anche dalle prime inquadrature dell'avvocato, che sembra spiare da lontano il protagonista, lo si individua come un possibile sospettato per l'omicidio della bambina.

Lo stesso schema dell'assassino *en travesti* lo si ritrova nel film di Pupi Avati, *La casa dalle finestre che ridono*²⁸¹, nel quale il protagonista Stefano (Lino Capolicchio), dopo aver assistito a vari omicidi

²⁷⁹ *Chi l'ha vista morire?* Inizia con un omicidio nelle in Francia, a Màgève, che vede coinvolta una bambina dai capelli rossi, Nicole, che viene rapita durante un momento di distrazione da parte della sua governante Ginevra (Dominique Bocher) che divenne la prima indiziata, ma in assenza di prove il caso viene chiuso e Ginevra torna in Italia. Quattro anni dopo la storia si sposta a Venezia, dove si vede Franco Sarpieri (George Lazenby), scultore, che aspetta all'aeroporto l'arrivo di Roberta (Nicoletta Elmi), sua figlia di undici anni che vive ad Amsterdam con la madre Elisabeth (Anita Strindberg). Padre e figlia vanno in giro per la città e la bambina conosce gli amici del padre e anche Padre James (Alessandro Haber) che oltre ai suoi doveri da prete, gestisce anche una palestra vicino alla chiesa dove i bambini tendono ad unirsi per giocare a basket. Un giorno Roberta esce a giocare con altri ragazzi, ma non torna più a casa. Franco preoccupato inizia a cercarla ovunque e a chiedere di lei agli amici o ai bambini che avevano passato il pomeriggio in sua compagnia. Franco chiama Elisabeth e l'avvisa della scomparsa della figlia. Quest'ultima si reca immediatamente a Venezia per aiutare Franco e la polizia nella ricerca. Purtroppo, qualche giorno dopo viene ritrovato il corpo senza vita della bambina. Franco non si da pace e preoccupato delle poca voglia da parte della polizia di portare avanti le indagini, decide lui stesso di scoprire chi sia l'assassino della figlia. Nel corso delle indagini cerca prima di ottenere informazioni dall'avvocato Nicola Bonaiuti (José Quaglio), di cui Franco non si fida perché gay e pensa che abbia partecipato a feste equivocate con dei minorenni. Grazie alle informazioni dell'avvocato, però, risale a Serafian e alla sua socia Ginevra, che prima di essere uccisa dall'assassino riesce a far aver dei documenti a Franco sul precedente omicidio avvenuto in Francia, nel quale risulta che l'analogia tra i due casi sia che entrambe le bambine avevano i capelli rossi. Franco si reca immediatamente dall'avvocato, ma scopre che anche lui è stato ucciso. Tramite la conoscenza con Francesco Storelli, figlio di Ginevra, scopre che Serafian è il fratello di Padre James, ed è quest'ultimo che ha compiuto gli omicidi. Padre James, voleva vendicarsi della madre prostituta che aveva i capelli rossi e quindi uccideva le bambine con lo stesso colore per evitare che anche loro diventassero come la madre. Per uccidere si vestiva da vecchia signora, per questo nessuno aveva mai sospettato di lui.

²⁸⁰ M. Garber, *op. cit.*, p. 208

²⁸¹ *La casa dalle finestre che ridono* vede protagonista Stefano Rossi (Lino Capolicchio), un restauratore che giunge nella campagna padana per restaurare l'affresco raffigurante San Sebastiano sofferente dipinto di Buono Legnani. Quest'ultimo è un pittore del luogo dalla dubbia fama e che è morto misteriosamente vent'anni prima. Arrivato in chiesa, Stefano fa la conoscenza del curato Don Orsi (Eugene Walter) che gli mostra l'affresco. Stefano rimane affascinato, ma allo stesso tempo rimane sbigottito, davanti all'opera che ritrae il Santo legato per i polsi e pugnalato da due inquietanti figure femminili. Stefano decide dunque di raccogliere maggiori informazioni sul pittore. Parlando con gli abitanti del paese, scopre che il Buono Legnani era stato soprannominato il «pittore delle agonie» perché era solito raffigurare soggetti morenti. Inoltre viene a sapere che viveva con due sorelle in una casa vi sono delle bocche ridenti dipinte sopra le finestre. Nel corso delle indagini, Stefano riceve minacce di morte e intorno a lui accadono diversi omicidi che coinvolgono gli abitanti del paese. Un giorno viene addirittura aggredito da due donne, di cui riconosce il volto di una realizzando così che erano le sorelle del pittore. Pensa dunque che le due vecchie sorelle stiano portando avanti i delitti in memoria del fratello. Ormai sul punto di impazzire, decide di rifugiarsi in chiesa per confidare a Don Orsi le sue teorie. Si scopre, però, che una delle due anziane sorelle è proprio il prete che uccide definitivamente Stefano.

efferati, trova egli stesso la morte per mano Don Orsi (Eugene Walter) che riconosce solo alla fine come una delle due sorelle del pittore folle. Anche in questo caso il travestitismo ha scopo di nascondere la realtà e allontanare i sospetti dal personaggio di Don Orsi.

Riprendendo la riflessione di Garber sull'utilizzo del *cross-dressing* nei gialli, questo elemento è funzionale ai fini della trama, permettendo il colpo di scena che riconduce il crimine al personaggio insospettabile, e testimonia anche un interesse sociale e culturale per le ambiguità suscitate dai confini che vi sono tra i due generi maschio/femmina.²⁸² Allo stesso tempo, però, Giori riflette su come la cinematografia, basandosi sul modello hitchcockiano, riporti l'assassino *en travesti* come una persona mentalmente instabile a causa di traumi avuti in giovane età e che spesso soffre di doppia personalità.²⁸³

Dunque, nel corso degli anni Settanta si è notata una maggiore attenzione alle tematiche dei nascenti movimenti omosessuali, con conseguente emersione di nuove rappresentazioni nel cinema di personaggi omosessuali o, comunque, non eteronormativi. Contemporaneamente, però, si è continuato in alcuni casi a portare avanti rappresentazioni di personaggi *queer* obsoleti e stereotipati.

²⁸² M. Garber, *op. cit.*, p. 209

²⁸³ M. Giori, *op. cit.*, p.234

Conclusioni

Dagli anni Sessanta fino alla fine degli anni Settanta il travestitismo – da semplice strumento comico e parodistico – si è sempre più associato alla sfera omosessuale, portando lo spettatore a riconoscere un qualsiasi uomo in abiti femminili come gay. Negli anni Ottanta questa associazione, all'interno dei media, va a perdersi, dando come la sensazione di tornare indietro: il travestitismo, infatti, torna ad essere un *escamotage* per il protagonista per salvarsi da una situazione scomoda. L'omosessualità esce totalmente dal contesto, se non per essere nominata come insulto nei confronti del travestito.

Questo fatto potrebbe essere ricondotto anche alla situazione storica e sociale che il Paese si ritrovò a vivere dopo gli anni Settanta. Facendo un passo indietro, il '69, oltre ad aprire le porte alla libertà sessuale, purtroppo diede inizio anche a uno dei periodi più bui nella Prima Repubblica Italiana, gli anni di piombo.

Se da una parte iniziano le proteste studentesche e le marce di liberazione per le donne e gli omosessuali, dall'altra si inizia ad assistere a diversi episodi di violenza che sfociarono alla fine in terrorismo. Si tende ad indicare l'inizio degli anni di piombo con la strage di Piazza Fontana, quando il 12 dicembre del 1969, alle 16.37, venne fatta esplodere una bomba che causò la morte di 17 persone e 88 feriti²⁸⁴. In seguito a quest'episodio, il Paese vivrà un decennio di terrore che vede coinvolti due schieramenti: le brigate rosse e i neo fascisti. Per tutti gli anni Settanta, si assiste a stragi e rapimenti politici da parte delle due fazioni. Si inizia a raggiungere l'apice con il sequestro di Aldo Moro, allora presidente della DC, il 16 marzo del 1978 che si concluse con l'assassinio del politico il 9 maggio dello stesso anno. Due anni dopo, il 1980, la strage di Bologna segnò la fine degli anni di piombo – anche se gli scontri armati si trascineranno ulteriormente. Il 2 agosto di quell'anno, alle 10.25, venne fatta esplodere una bomba alla stazione ferroviaria di Bologna che uccise 85 persone e ne ferì 200.²⁸⁵ Dopo un decennio caratterizzato da scontri e stragi, gli anni Ottanta hanno comprensibilmente rappresentato una boccata d'aria fresca per il Paese, non solo per il benessere economico - espresso anche dalla frase «gli anni della Milano da bere»²⁸⁶ emblema di una vita caratterizzata dalla vivacità e da un senso di modernità - ma anche per la spensieratezza collettiva manifestata nella moda dai colori accesi e modelli appariscenti e nelle innovazioni tecnologiche, come il *walkman*, le prime *console* per videogiochi e il *personal computer*.

²⁸⁴ <https://www.focus.it/cultura/storia/la-verita-su-piazza-fontana>

²⁸⁵ <https://www.raicultura.it/webdoc/strage-bologna/index.html#fatto>

²⁸⁶ L'espressione «la Milano da bere» fu coniata dal pubblicitario Marco Mignani, che creò nel 1981 la pubblicità per l'Amaro Ramazzotti.

F. Minonzio, *Cos'è la "Milano da bere" Da dove viene l'espressione celebrativa oppure ironica che da qualche decennio è associata alla città*, in "Il Post", 08/03/2019

<https://www.ilpost.it/2019/03/08/milano-da-bere/>

Oltre ai cambiamenti sociali, si nota una svolta importante nel mondo dei media, con la posizione di preminenza assunta dalla televisione che, di conseguenza, portò il cinema a vivere una crisi che scoppierà nella metà degli anni Ottanta e durerà fino agli anni Novanta, tra alti e bassi.

Il principale fattore scatenante della crisi fu l'avvento delle televisioni private che, fornendo una nuova alternativa agli spettatori, rese più difficile portarli nelle sale cinematografiche. Gian Piero Brunetta, nel suo testo *Storia del cinema italiano*²⁸⁷, specifica che quella degli anni Ottanta è una «crisi di crescita», di cambiamento repentino, che purtroppo non riesce a trovare il giusto equilibrio tra il mercato televisivo e quello cinematografico.

Chi riuscì a trovare un accordo tra questi due mondi furono i produttori Mario e Vittorio Cecchi Gori che, nel 1987, riuscirono a firmare un accordo con la Rai e successivamente anche con l'imprenditore Silvio Berlusconi. Da quest'ultima alleanza nacque la Penta film, una nuova casa di produzione e distribuzione cinematografica che puntava soprattutto al mercato internazionale. Questi accordi segnano l'inizio di un quasi monopolio del cinema da parte dei due produttori, poiché anche la Rai stessa per produrre doveva prendere accordi con i Cecchi Gori e dunque con Berlusconi. La Penta film diventa una delle più grandi *major* europee.²⁸⁸

Un altro fattore che metterà in ginocchio l'industria cinematografica italiana sono i vari *blockbuster* provenienti dagli Stati Uniti che rendono i film di genere nostrani delle mere parodie o film di serie B destinati direttamente all'*home video*.

La commedia all'italiana inizia quindi il suo lento declino, circondata da commedie grottesche e basate su un umorismo fine a sé stesso – come i celebri cinepanettoni – o dalla popolare commedia erotica che deve la sua nascita alla liberazione sessuale degli anni Settanta. Nonostante ciò, nel corso del decennio, si assiste a piccole riprese del cinema, merito dei grandi nomi della commedia all'italiana, come Monicelli, Scola e altri che riescono ancora a regalare al pubblico film che fanno storia come *Il Marchese del grillo* (M. Monicelli, 1981), e anche ai nuovi autori che portano sul grande schermo un nuovo tipo di comicità, tra cui Nanni Moretti, Massimo Troisi, Roberto Benigni e Carlo Verdone, che prima di sfondare nel cinema erano diventati grandi personaggi televisivi.

Il confine tra piccolo e grande schermo si assottiglia sempre più ma, nonostante i timori su una sua possibile morte, il cinema riesce a sopravvivere giungendo quasi indenne agli anni Novanta.

In questo contesto si torna quindi a considerare il travestitismo come uno strumento comico – per lo più un elemento parodistico nella rappresentazione del mondo femminile – fine a sé stesso oppure come un *escamotage* che consente al protagonista di salvarsi da condizioni difficili o ottenere ciò che desidera. Un esempio di quest'ultimo caso è il film *A tu per tu* di Sergio Corbucci (1984) dove il

²⁸⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume quarto*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 469

²⁸⁸ A. Rossi, *Berlusconi si allea con i Cecchi Gori per dar vita a Penta*, in "La Repubblica", 09/03/1989

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/03/09/berlusconi-si-allea-con-cecchi-gori-per.html>

personaggio di Johnny Dorelli, per ingannare un povero tassista, interpretato da Paolo Villaggio, sfrutterà anche il travestitismo. L'elemento della fuga in *en travesti* si trova anche nella commedia con Christian De Sica e Lino Banfi, *Bellifreschi*, che si ispira al film *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, B. Wilder, 1959), nel quale un duo di comici, indagati per l'omicidio di un famoso attore americano, decide di travestirsi da donne per potersi nascondere dalla polizia. Anche in questo caso il travestitismo è funzionale ai fini comici della trama, inoltre riprende un cliché tipico della commedia erotica all'italiana, nel quale Lino Banfi, nei panni di Dolores, deve cacciare un uomo anziano invaghito di lui dal letto mentre, nello stesso tempo, la figlia avvenente di quest'ultimo si lancia tra le braccia di un giovane Christian De Sica nel ruolo di Barbara.

Negli anni Ottanta, il travestitismo verrà altresì spesso utilizzato nella commedia erotica per permettere al protagonista di accedere a luoghi a lui vietati perché accessibili solo alle signore.

Un altro film dove il travestitismo torna alla sua funzione d'avanspettacolo, e allo stesso tempo salva il protagonista da una situazione scomoda, è *Zucchero, miele e peperoncino* (S. Martino, 1980), una pellicola a episodi il cui filo conduttore è che ogni storia è presentata in un'aula di tribunale. In particolare, nel secondo episodio si vede il caso di Giuseppe Mazzarelli, interpretato da Pippo Franco, che a causa di un equivoco si ritrova a lavorare come cameriera. Il travestitismo qui ha un puro scopo umoristico e non viene minimamente messo in relazione con l'omosessualità.

Come evidenziato da Andrea Jelardi e Giordano Bassetti in *Queer tv*²⁸⁹, la televisione negli anni Ottanta si era già stancata degli eccessi e della trasgressione che l'avevano caratterizzata nel decennio precedentemente e, pertanto, le tematiche omosessuali e le loro icone, come Renato Zero, vennero limitate nelle loro apparizioni. Con la quasi totale eliminazione dei protagonisti, o anche solo delle tematiche gay, sia sul piccolo che grande schermo, riemerge quindi nuovamente la moda del trasformismo in chiave comica che vede in Pippo Franco uno dei principali volti di questa tendenza. Oltre all'episodio di *Zucchero, miele e peperoncino*, Pippo Franco portò infatti in televisione diversi personaggi *en travesti* per divertire il grande pubblico.

Una commedia che leggermente si distacca dal discorso sull'utilizzo del travestitismo in quegli anni è *Più bello di così si muore*²⁹⁰ di Pasquale Festa Campanile del 1982, dove il tema dell'omosessualità

²⁸⁹ A. Jelardi e G. Bassetti, *Queer tv*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2006, p.58

²⁹⁰ Spartaco Meniconi (Enrico Montesano), ex detenuto disoccupato che si ritrova a vivere con la moglie, Amelia (Monica Guerritore) a casa del fratello di lei, Agenore (Toni Ucci) e la moglie di quest'ultimo, Ottavia (Ida Di Benedetto). Agenore cerca di aiutare Spartaco a trovare lavoro, ma quest'ultimo, essendo un bell'uomo, riceve solo degli ambigui apprezzamenti da parte dei possibili datori di lavoro, portandolo dunque ogni volta a rifiutare l'impiego. Una sera Spartaco incontra Marcella, un travestito che lo invita a cena insieme ad Agenore. Al ristorante Marcella racconta del suo lavoro di prostituta e della bella vita che riesce a fare grazie ai guadagni. Agenore allora consiglia a Spartaco di provare anche lui a entrare nel giro, ma essa rifiuta al grido che gli uomini gli fanno schifo. Amelia lo minaccia di andarsene se non ci prova perché non vuole far nascere il figlio in arrivo per strada. Spartaco cede alle pressioni della famiglia e si fa travestire da donna. La sera del suo "debutto", Spartaco fa la conoscenza del conte Nereo Di Sanfilippo, che gli chiede di fargli compagnia per tutta la serata in cambio di soldi. Nel corso della serata, Spartaco si accorge che Nereo, a causa della sua pessima vista, l'ha realmente scambiato per una donna. Non osando correggerlo si presenta lui come Marina Marini.

appare, anche se solamente accennata. Spartaco (Enrico Montesano) viene costretto dalla famiglia della moglie a vestirsi da donna per prostituirsi. In questo caso, il travestitismo – visto come mezzo comico per sfuggire a una realtà difficile – riporta sul grande schermo il tema della prostituzione da parte dei travestiti. Come già in *Voci bianche*, Festa Campanile mostra, attraverso una serie di sequenze, la trasformazione di Spartaco in donna con l'aiuto della sua famiglia. Una volta completato il travestimento, avviene un significativo dialogo tra Spartaco e sua moglie Amelia (Monica Guerritori) che riporta alcuni dei quesiti del periodo di fronte alle tematiche sessuali. Amelia, infatti, dichiara: «Io quelli che si travestono da donna li posso pure capì; e si vede che gli piacerebbe essere una donna porelli, è come uno sconvolgimento di natura. Ma quelli che vanno con i travestiti, ecco quelli proprio non li capisco, a quelli chi gli piace, la donna o l'omo?». Amelia, che rappresenta una donna comune, si interroga sulla natura sessuale dei travestiti e dei loro clienti ma nelle sue parole non si percepisce odio o disgusto per queste persone, solo un senso di spaesamento e dubbio sul tema. A questa domanda Spartaco risponde in sintesi che «il sesso è un gran mistero».

Il film si regge tutto su uno schema ambiguo che va oltre il binarismo di genere. Infatti, in alcuni momenti, Amelia non vede più il marito come uomo, tanto da rifiutare una sua *avance* dicendogli «con una donna mi fa senso», in più vi sono diverse occasioni in cui Spartaco sembra stare a suo agio nei panni di Marina, la sua identità da prostituta. Quest'ultimo aspetto viene reso maggiormente nel finale, quando Spartaco si ripresenta al personaggio di Nereo come Marina. Nereo inizialmente appare scocciato e invita Spartaco a togliersi i vestiti da donna ma quest'ultimo gli confessa di non sapere più come si sente: «Nereo io, io so ignorante vedi, non me so spiega', ma cerca de capì, io; tu che sei istruito, spiegalo te a me. [...] Vedi Nerè, da che so diventato Marina, cioè da che so ritornato a essere Spartaco, io non so nessuno, anzi non so più chi sono». Da queste parole, si realizza che Spartaco ha accettato il suo lato femminile, anche perché solo nei panni di una donna ha potuto conoscere la gentilezza e si è sentito trattare come una persona, quando invece per tutta la vita è stato maltrattato dalla società che vedeva in lui solo un delinquente.

Il film si conclude col patto tra Nereo e Spartaco di uscire qualche volta insieme in amicizia, con quest'ultimo nei panni di Marina. Probabilmente questa è la rappresentazione più veritiera di un *cross-dresser* presente nel cinema italiano. Spartaco scopre di riuscire a esprimersi, e soprattutto a farsi accettare, quando indossa indumenti femminili ma non rinnega il proprio orientamento sessuale o il suo genere.

Una volta tornato a casa, il resto della famiglia costringe Spartaco a portare avanti la relazione con Nereo, che si innamora sempre più di Marina, tanto da chiederle di sposarlo. Spartaco non sa cosa fare, da una parte non vuole continuare ad ingannare Nereo, dall'altra ha la famiglia che insiste perché la messinscena vada avanti. Alla fine, Spartaco confessa tutto a Nereo chiedendo il suo perdono. Il film si conclude con Amalia e Spartaco che vivono con Nereo, che è diventato l'amante di Amalia. Un giorno Spartaco si presenta a Nereo vestito da Marina e gli chiede di uscire come semplici amici.

Non sorprende che sia proprio Festa Campanile a creare un film che tratti, anche con ironia, perfettamente il tema del *cross-dressing*, considerando che l'anno precedente aveva portato sul grande schermo una pellicola che invece trattava il tema della transessualità, *Nessuno è perfetto* (1981). Il regista, attraverso la propria cinematografia, riesce a distinguere tra travestitismo e transessualità, senza combinarle insieme com'era sempre stato fatto.

Per certi aspetti, la morale finale di *Più bello di così si muore* sembra corrispondere a quella presente in altre due pellicole dello stesso anno, ma americane, *Victor Victoria* (B. Edwards, 1982) e *Tootsie* (S. Pollack, 1982). Nel primo film si assiste a una memorabile Julie Andrews, che interpreta una povera cantante che, per sfondare nel mondo dello spettacolo, si finge un uomo che a sua volta si finge donna sulla scena. Alla fine del film Victoria ammette al suo amato di non voler rinunciare al suo alter ego Victor perché vi si riconosce e gli ha dato maggiori libertà che da donna non avrebbe mai avuto. In *Tootsie*, accade analogamente lo stesso: Michael Dorsey, interpretato da Dustin Hoffman, anche lui come Victoria, si crea un alter ego, Dorothy Michaels, per poter lavorare nel mondo televisivo. Nel finale, anche Michael dimostra di non voler abbandonare completamente Dorothy.

Attraverso questi tre film, si nota dunque come il binarismo di genere sia un costrutto sociale alquanto fragile e come basti poco per superarlo. Nonostante il travestitismo rimanga un *escamotage*, in queste pellicole porta il personaggio principale a dubitare del sistema binario di genere imposto dalla società, riconoscendo la complessità dell'essere umano che non si limita esclusivamente a maschile e femminile ma può riconoscersi in entrambi i generi.

Attraverso questa ricerca si cercato di comprendere l'influenza che il cinema ha avuto nel portarci a credere che un uomo che indossa una gonna, che si curi del suo aspetto o anche solo metta lo smalto alle unghie, sia gay. Si è quindi constatato quanto la società stessa abbia messo dei limiti alla cinematografia nel mostrare determinate tematiche. Spesso, però, è stato il cinema stesso ad imporsi delle restrizioni, non andando mai oltre la superficie e decidendo dunque di rappresentare l'omosessualità attraverso degli stereotipi in diversi casi. Eppure, non si può negare l'enorme passo avanti che avvenne tra gli anni Sessanta e Settanta, dove un'intera comunità che prima non poteva nemmeno essere nominata, inizia a farsi conoscere sul grande schermo. Durante il ventennio non mancano gli esempi negati che ritraggono gli omosessuali come essere grotteschi, parlando soprattutto dell'ambito della commedia. Alla fine degli anni Sessanta, si assiste però a un altro cambiamento, il personaggio omosessuale inizia a conquistare maggiore spazio all'interno della scena e ad acquisire maggiori caratterizzazioni. Un esempio è il personaggio di Ornella in *Vedo nudo* di Dino Risi (1969), interpretato da Nino Manfredi che dona spessore al suo personaggio e a ripulirlo

dalla maggior parte degli stereotipi che erano associati agli omosessuali. Nel corso degli anni Settanta, per merito del movimento di liberazione omosessuale, il cinema si dedica di più ai personaggi *queer*, rendendoli più umani e cercando dunque di far empatizzare il pubblico con le loro vicende, ma non senza qualche stereotipo quasi sempre viene inserito.

Dagli anni Ottanta ad oggi, nella produzione italiana l'omosessualità e il travestitismo sembrano scomparire, così come anche poi negli anni Novanta. Lasciando dunque dei quesiti – a cui purtroppo non si ha avuto modo di dare risposta in questa sede – tra le quali: cosa abbia causato principalmente un cambio di rotta negli anni Ottanta? Perché nel corso degli anni Novanta l'omosessualità sembra dover tornare a vivere nell'ombra? In quegli anni però, vi furono anche delle rare eccezioni, tra cui l'avvento di Ferzan Özpetek verso la fine degli anni Novanta, inizio Duemila, che ha come tema principale nella propria cinematografia l'omosessualità. Nel mentre, però, la società cambia e altre persone *queer* rischiano di non venire rappresentate nei media italiani, come le persone trans* o *genderless*. Molti infatti sono gli studi che si interrogano sulle varie rappresentazioni omosessuali e trans* nella produzione italiana e internazionale. Eppure sarebbe interessante comprendere quando personaggi *no-binary* o *gender fluid* appariranno nuovamente, e stavolta riconosciuti come tali, nella cinematografia nostrana. Riuscire dunque, ad andare oltre il concetto di binarismo di genere, e rappresentare una realtà dove non si dia per scontato che un ragazzo che indossa la gonna sia necessariamente gay, ma semplicemente si esprime con un determinato stile. I media possono avere il potere di veicolare messaggi complessi e che rappresentano i cambiamenti sociali. Al momento il cinema italiano sembra rimanere indietro da questo punto di vista, rispetto ad altre forme culturali come il teatro, la musica e la moda. Il quesito è se nei prossimi anni avremo dunque l'occasione di poter assistere a film che portano avanti i messaggi delle nuove generazioni che non si riconoscono più nel binarismo di genere, come fece negli anni Sessanta e Settanta portando in scena gli ideali e i conflitti di quella generazione.

Bibliografia

- Antosa S., Lino M. (a cura di), *Sex(t)ualities: morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015
- Baldi A., *Schermi proibiti, la censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio Editori, 2002
- Barbin H., *Una strana confessione. Memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, Torino, Einaudi, 1979
- Barthes R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 2016
- Bernini L., *Le teorie queer, un'introduzione*, Milano-Udine, Mimesis, 2017
- Butchart A., *The fashion of film, how cinema has inspired fashion*, London, Mitchell Beazley, 2010
- Butler J., *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1995
- Butler J., *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013
- Butler J., *Fare e disfare il genere*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014
- Brunetta G.P., *Storia del cinema italiano. Volume quarto*, Roma, Editori Riuniti, 1993
- Brunetta G.P., *Cent'anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2003
- Caruso A. (a cura di), *Queer Gaze, corpi, storie e generi della televisione arcobaleno*, Sesto San Giovanni (MI), Asterisco Edizioni, 2020
- Cesari M., *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori Editore, 1988
- Cosulich C., *La scalata al sesso*, Genova, Immordino Editore, 1969
- De Santis L., Colaone S., *In Italia sono tutti maschi*, Quartu Sant'Elena (CA), Oblomov Edizioni, 2019
- Douin J., *Dizionario della censura nel cinema, tutti i film tagliati dalle forbici del censore nella storia mondiale del grande schermo*, a cura di P. Bignamini, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2010
- Dyer R., *The culture of queers*, New York, Routledge, 2002
- Dyer R., *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan, 2004
- Ferrante A.A., *Pelle queer maschere straight: il regime di visibilità omonormativa oltre la televisione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019
- Ferrari F., Ragaglia E.M., Rigliano P., *Il genere. Una guida orientativa*, Torino, SIPSIS, 2017
- Foucault M., *La volontà di sapere, Storia della sessualità 1*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020
- Foucault M., *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Feltrinelli Editore, Milano, 2018
- Foucault M., *Estetica dell'esistenza, etica, politica. Archivio 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020

Fuss D., *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, London, 1991

Garber M., *Interessi truccati. Giochi di travestitismo e angoscia culturale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994

Giori M., *Omosessualità e cinema italiano, dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Utet, Novara, 2019

Goretti G., Giartosio T., *La città e l'isola. Omosessuali al confino nell'Italia fascista*, Roma, Donzelli, 2006

Grespan S., *Engendering gay cinema, analisi ed evoluzione del cinema omosessuale tra contaminazioni e sdoganamento del genere*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2008

Jelardi A., Bassetti G., *Queer tv, omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2006

Jelardi A., *In scena en travesti: il travestitismo dello spettacolo italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2009

Klapp O., *Heroes, Villains and Fools*, Prentice Hall, Englewood Cliff, 1962

Lanzarotta D., *Corpi ad arte, La Drag Queen e l'illusoria consistenza del genere*, Verona, Ombre Corte, 2014

Lippmann W., *L'opinione pubblica*, Roma, Donzelli, 2004

Liotta E., *Nuovo Cinema Queer, Storia della filmografia LGBTQI+ in Italia*, Villaggio Maori Edizioni, Catania, 2019

Maina G., *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2020

Maina G., *Corpi che si sfogliano, Cinema, generi e sessualità su "Cinesex" (1969-1974)*, Edizioni ETS, Pisa, 2019

Manzini V., *Trattato di diritto penale italiano*, UTET, Torino, 1936

Meroni A., Locati Luciani L., *Quelle come me. La storia di Splendori e miserie di Madame Royale*, Varazze, PM edizioni, 2020

Mieli M., *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli Editore, 2017

Mieli M., *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni settanta. Scritti (1972-1983)*, a cura di P. Mieli e M. Prearo, Venezia, Marsilio Editori, 2019

Morini E., *Storia della moda, XVIII-XXI secolo*, Ginevra-Milano, Skira, 2010

Pedonte P., Poidimani N. (a cura di), *We will survive! Storia del movimento LGBTQI+ in Italia*, Milano-Udine. Mimesis Edizioni, 2020

- Pergolari A., Vitiello G., *Ha visto il montaggio analogico? Ovvero dieci capolavori misconosciuti del cinema italiano minore scelti per la rieducazione del cinefilo snob*, S. Maria C.V. (CE), Lavieri edizioni, 2011
- Pini A., *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore, 2011
- Rigoletto R., *Le norme traviate, saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Milano, Meltemi Edizioni, 2020
- Russo V., *Lo schermo velato: l'omosessualità nel cinema*, Genova, Costa & Nolan, 1984
- Scarlino L., *L'uccello del paradiso, Mario Mieli e la lingua perduta del desiderio*, Fandango Libri, Roma, 2020
- Schettini L., *Il gioco delle parti. Travestitismo e paure sociali tra Otto e Novecento*, Milano, Mondadori Education, 2011
- Spolato M., *I movimenti omosessuali di liberazione*, Sesto San Giovanni (MI), Asterisco Edizioni, 2019
- Sullivan N., *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003

Cataloghi

- Nomadic Subject: Female Identity Through the Images of Five Italian Woman Photographers 1965-1985*, a cura di Cristiana Perrella e Elena Nagini, Roma, 2020
- The Glamour of Italian Fashion Since 1945*, a cura di S. Stanfill, London, V&A Publishing, 2014

Sitografia

Alberge D., “*Letters reveal Alan Turing’s battle with his sexuality*”, in “The Guardian”, 23/08/2015

<https://www.theguardian.com/science/2015/aug/23/alan-turing-letters-reveal-battle-sexuality>

Bernasconi F., *La saponificatrice di Correggio: una storia tra verità e leggenda*, in “Il Giornale”, 17/11/2020

<https://www.ilgiornale.it/news/cronache/saponificatrice-correggio-storia-verit-e-leggende-1903095.html>

Clark A., “*Burning down the house: why the debate over Paris is Burning rages on*”, “The Guardian”, 24/06/2015

<https://www.theguardian.com/film/2015/jun/24/burning-down-the-house-debate-paris-is-burning>

Bowles H., “*Play Time with Harry Styles*”, in “Vogue”, 13/11/2020

<https://www.vogue.com/article/harry-styles-cover-december-2020>

Dalla Gassa M., “*Tutto il mondo è paese*” *I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere*, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, pp.83-95,

<https://cinergie.unibo.it/article/view/7032>

Dall’Orto G., “*Per il bene della razza al confino il pederasta*”

<http://www.giovanidallorto.com/saggistoria/fascismo/bb/confino1.html>

Dellantonio M., “*L’arte sovversiva del travestimento*”, in “Materiali per una politica non verbale” a. IV, n.7, luglio 2018,

https://novantatrepercento.it/007_08-l-arte-sovversiva-del-travestitismo/

Giori M., “*Ma oggi come te movi te piano per...*” *L’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, pp. 34-44,

<https://cinergie.unibo.it/article/view/7021>

Gori G.M., “*Cronache degli anni del boom. Il cinema racconta il miracolo economico (1959-1965)*”, in “Clionet [Rivista]”, a. IV, n. 4, 14/06/2020

https://rivista.clionet.it/vol4/dossier/cinema_miracolo_economico/gori-cronache-degli-anni-del-boom-il-cinema-racconta-il-miracolo-economico-1959-1965

Guerra J., *Senza desiderio non siamo nulla, ci insegna Susan Sontag*, in “The Vision”, 14/11/2019

<https://thevision.com/cultura/susan-sontag/>

Hill D. B., *Sexuality and Gender in Hirschfeld’s Die Transvestiten: A Case of the “Elusive Evidence of the Ordinary”*, in “Journal of the History of Sexuality”, Jul. 2005, vol. 14, No. 3, pp. 316-332

Maffei M., *Questa volta parlerò della bomba, della violenza, del sesso*, in “Noi donne”, a. XXIII, n. 51, 28/12/1968 p. 18

<https://sites.unimi.it/comizidamore/a2/pdf/PUB014614.pdf>

Maffei M., *il supermarket del nudo*, in “Noi donne”, a. XXIV, n. 17, 24/04/1969, p. 14

<https://sites.unimi.it/comizidamore/a2/pdf/PUB015066.pdf>

Manzoli G., *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano e degli anni Sessanta*, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, pp. 11-22,

<https://cinergie.unibo.it/article/view/7019>

Minonzio F., *Cos'è la “Milano da bere” Da dove viene l'espressione celebrativa oppure ironica che da qualche decennio è associata alla città*, in “Il Post”, 08/03/2019

<https://www.ilpost.it/2019/03/08/milano-da-bere/>

Minuz A. e Vacirca S., *69 année érotique, La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta*, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, pp. 108-118,

<https://cinergie.unibo.it/article/view/7035>

Pezzotta A., *La commedia borghese della rivoluzione sessuale*, in “Cinergie”, a. V, n.5, 01/03/2014, pp. 96-107,

<https://cinergie.unibo.it/article/view/7033>

Quarantotto C., *Fantozzi parapaponzi ponzi...*, in “Il Borghese”, a. XXVI, n. 15, 1186

<https://sites.unimi.it/comizidamore/a2/pdf/PUB002063.pdf>

Rossi A., *Berlusconi si allea con i Cecchi Gori per dar vita a Penta*, in “La Repubblica”, 09/03/1989

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/03/09/berlusconi-si-allea-con-cecchi-gori-per.html>

Santarelli S., *Manette al “Satyricon”*, in “Noi donne”, a. XXIV, n. 26, 28/06/1969, p. 33

<https://sites.unimi.it/comizidamore/a2/pdf/PUB015098.pdf>

Solmi A., *Un'arma antica contro i film erotici*, in “Oggi”, a. XXV, n. 21, 21/05/1969, p. 139

<https://sites.unimi.it/comizidamore/a2/pdf/PUB013965.pdf>

Sontag S., *Notes On. “Camp”*, 1964

https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf

Definizione di travestitismo secondo il DSM

<https://www.msmanuals.com/it/professionale/disturbi-psichiatrici/sexualit%C3%A0-disforia-di-genere-e-parafilie/travestitismo>

Articoli su Alessandro Michele

<https://i-d.vice.com/it/article/wxqp4x/gucci-sezione-genderless>

<https://www.wondernetmag.com/2020/10/07/gucci-labito-camicia-per-lui-che-fa-discutere/>

ANSA su Harry Styles e la copertina di Vogue

https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/people/2020/11/16/harry-styles-primi-cover-boy-da-solo-su-vogue_63230020-40c0-41a8-8d3b-bfe6f3356a34.html

Definizione asessualità

<https://www.asexuality.org/?q=overview.html>

https://www.thetrevorproject.org/trvr_support_center/asexual/

Documentario Disclosure

<https://www.ilpost.it/2020/07/03/disclosure-documentario-netflix/>

Discorso di Huey Newton per l'alleanza tra il GFL, WL e i BPP

<https://www.blackpast.org/african-american-history/speeches-african-american-history/huey-p-newton-women-s-liberation-and-gay-liberation-movements/>

La "signora" Tognazzi, in "Noi donne", a. XV, n.32, 8/08/1970, p. 38

<https://sites.unimi.it/comizidamore/a2/pdf/PUB015241.pdf>

Informazioni su Leonarda Cianciulli, La saponificatrice di Correggio

<https://www.focus.it/cultura/storia/545745165-il-caso-cianciulli-32653>

Informazioni sulla strage di Piazza Fontana

<https://www.focus.it/cultura/storia/la-verita-su-piazza-fontana>

Informazioni sulla strage di Bologna

<https://www.raicultura.it/webdoc/strage-bologna/index.html#fatto>

Filmografia

La casa dalle finestre che ridono, Pupi Avati, 1976
Il Moralista, Giorgio Bianchi, 1959
Europa di notte, Alessandro Blasetti, 1959
Gran Bollito, Mauro Bolognini, 1977
Splendori e miserie di Madame Royale, Vittorio Caprioli, 1970
La Nottata, Tonino Cervi, 1975
Di che segno sei?, Sergio Corbucci, 1975
A tu per tu, Sergio Corbucci, 1984
Papà diventa mamma, Aldo Fabrizi, 1952
H2S, Roberto Faenza, 1969
La dolce vita, Federico Fellini, 1960
Fellini Satyricon, Federico Fellini, 1969
Disclosure, Sam Fender, 2020
Le voci bianche, Pasquale Festa Campanile, 1964
Adulterio all'italiana, Pasquale Festa Campanile, 1966
Più bello di così si muore, Pasquale Festa Campanile, 1982
Mondo cane n.2, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi 1963
Chi l'ha visto morire, Aldo Lado, 1972
Scusi, lei è normale?, Umberto Lenzi, 1979
Zucchero, miele e peperoncino, Sergio Martino, 1980
Tototruffa 62, Camillo Mastrocinque, 1961
Sexy magico, Mino Loy e Luigi Scattini 1963
Il Vizierto (La Cage aux folles), Édouard Molinaro, 1978
Il caso Braibanti, Massimiliano Palmese e Carmen Giardina, 2020
Fracchia la belva umana, Neri Parenti, 1981
Fantasmì a Roma, Antonio Pietrangeli 1961
Satyricon, Gian Luigi Polidoro, 1969
I mostri, Dino Risi 1963
Vedo Nudo, Dino Risi, 1969
Sessomatto, Dino Risi, 1973
Fantozzi, Luciano Salce, 1975
Brutti sporchi e cattivi, Ettore Scola, 1976
I magnifici tre, Giorgio Simonelli, 1961

Totò diabolicus, Steno 1962

Frenesia dell'estate, Luigi Zampa, 1964

Ringraziamenti

Vorrei prima di tutto ringraziare il Prof.sor Marco Dalla Gassa, per avermi supportato in questa ricerca, e per i consigli utili in corso di stesura, ma soprattutto per la pazienza che ha avuto nei miei confronti in questi due di Magistrale.

Ringrazio i miei genitori per avermi supportato in questo lungo, quanto faticoso, percorso e per gli aneddoti della loro gioventù, che mi hanno aiutato a comprendere meglio gli anni di cui ho scritto. Un ringraziamento speciale va a tre persone senza le quali questa tesi non esisterebbe. La prima è Valerio, che quel giorno di febbraio (pre-covid), nel quale ero disperata perché non avevo più un argomento per la tesi, mi consigliò di parlare delle drag queen e come venissero rappresentate nel cinema. Da quel suggerimento iniziò la mia ricerca che mi condusse per altri sentieri facendomi scoprire i travestiti nel cinema italiano. Gli altri due sono Marco e Deborah, che sono stati gli occhi in più per scorgere ogni minimo “orrore” grammaticale e lessicale in questo lavoro. Ringrazio Alessia e Roberta, che si sono beccate le mie ansie e i miei ragionamenti senza senso nel mentre che rielaboravo i capitoli o le varie informazioni trovate sul tema. Grazie anche ad Agnese, Veronica, Valentina, Linda, Daria, Rosaria, Riccardo, Giorgia, Michele, Marco, Ciccio, Lorenzo, Miki, Seba, Paola e Nicolò. Grazie per le chiacchiere, i consigli musicali che mi hanno tenuto compagnia durante tutta la ricerca e la stesura di questa tesi, gli anime o drama da guardare per staccare un attimo, ma soprattutto grazie per la vostra amicizia e di essermi sempre a fianco, anche le volte che non ci sisente. Grazie a Bianca, amica di una vita che probabilmente non avrebbe visto nemmeno un film di quelli che analizzo, ma che non si tira mai indietro per una serata cinema e pop-corn. Grazie Rose, per le lunghe chiacchierate che mi facevano sentire a Milano anche quando stavo a Venezia. E per ultimo, ma non per importanza, un grazie enorme a Matthias, che riesci ogni volta a sopportare le mie ansie (ma soprattutto le mie urla), riuscendo ogni volta a farmi vedere il mondo da una prospettiva leggermente migliore.