

Antonio Pizzo

I luoghi del teatro LGBT nell'Italia del Novecento

Introduzione

Quando in *Un tram che si chiama desiderio* Blanche DuBois ricorda di aver gridato al proprio giovane marito «Ho visto! So!», ricorda di averlo sorpreso insieme ad un uomo ma soprattutto denuncia la gravità del passaggio tra il dubbio e la certezza dell'omosessualità. Tennessee Williams conosceva bene la brevissima eppur decisiva distanza tra alludere e mostrare perché nei suoi drammi l'aveva utilizzata come strategia di presenza dell'omosessualità. Williams, come tante altre persone omosessuali prima e dopo di lui, sapeva bene che la visibilità era un metodo di affrancamento ma anche un rischio laddove la situazione politica o culturale si dimostrava particolarmente avversa.¹ John M. Clum apre il suo volume *Still Acting Gay*, proprio con un capitolo sull'importanza del vedere, osservare gli atti omosessuali in scena mostrando così «il principio teatrale secondo cui i corpi contengono un enorme pericolo potenziale per il pubblico contemporaneo, e che il potere del teatro deriva proprio da questo pericolo».² Alan Sinfield ha dimostrato come le scene inglesi e statunitensi fornirono non solo un luogo di affermazione omosessuale in virtù della rilevanza sociale che i teatri avevano in quanto istituzioni culturali, ma anche uno spazio di elaborazione identitaria della comunità omosessuale: «il teatro è stato un luogo particolare per la formazione delle identità sessuali dissidenti».³ Andare a teatro e assistere a gesti, comportamenti, emozioni, che indicavano l'omosessualità diventava ancor più controverso quando quest'ultima non poteva essere 'detta' nelle parole a causa di censure e divieti; la possibilità di 'far vedere' diventava quindi un mezzo per aggirare questi divieti e, nello stesso tempo, proponeva una esperienza ancor più scabrosa e sconcertante in quanto implicava la co-presenza e poneva gli spettatori nell'imbarazzante ruolo di testimoni.

Anche in Italia, nel Novecento è possibile rintracciare un percorso di affermazione sociale dell'omosessualità all'interno delle strategie di

¹ Cfr. M. Paller, *Gentlemen Callers*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

² Cfr. J. M. Clum, *Still Acting Gay*, New York, St. Martin's Griffin, 2000, p. 7.

³ A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2020, p. 15.

rappresentazione nei luoghi teatrali. Per individuare i momenti in cui il teatro inteso come spazio pubblico sia capace di riflettere le direzioni politiche, le tensioni sociali e l'atmosfera culturale di un paese, ci accingiamo a tracciare una breve storia di come gli spettacoli di prosa e poi le performance del teatro off, abbiano presentato ai propri pubblici personaggi o temi omosessuali. Procederemo però inquadrando solo i momenti in cui l'omosessualità è stata presentata in modo più diretto (tenendo conto delle situazioni storiche), evitando di includere tutta la vasta e indefinita produzione spettacolare in cui la non corrispondenza alla norma binaria dei generi, la cosiddetta 'inversione sessuale' è soltanto allusa, magari utilizzata in modo irrisorio o come facile espediente comico. In sostanza cercheremo di ricostruire un percorso che individui un esplicito percorso di emersione, visibilità e affermazione, lasciando fuori tutte le numerose forme spettacolari in cui il travestimento, o la femminilizzazione dell'uomo o la virilizzazione della donna erano funzionali alla repressione o sfruttavano il fascino dello scabroso. Per questa ragione non terremo conto di tanta produzione spettacolare, come ad esempio le 'macchiette' in travesti di Nicola Maldacea nei primi decenni del secolo, e di tutto lo spettacolo di arte varia anche più recente, come il Bagaglino di Roma.⁴ Di certo si tratta di esperienze che meritano di essere osservate anche in una prospettiva di ricerca sulla rappresentazione dell'omosessualità ma bisogna anche notare che non c'è ancora una sufficiente letteratura che fornisca gli strumenti per leggere le forme della 'dissidenza sessuale' (per utilizzare il termine caro a Sinfield) in quel vasto mondo dello spettacolo dal vivo che includa anche circo, varietà, cabaret.

I primi accenni all'omosessualità nei teatri di prosa italiani

Molto probabilmente uno dei primi riferimenti espliciti all'omosessualità nel teatro di prosa italiano apparve in *Il Dio della vendetta* (*God of Vengeance*) di Sholem Asch, scritto nel 1907 e messo in scena, in prima nazionale il 3 novembre 1916 al Teatro Filodrammatici di Milano dalla compagnia di Alfredo de Sanctis, nel quale partecipò una giovanissima Paola Borboni nel ruolo di Rifkele figlia Yekel Shepshovitch tenutario di un bordello. Mentre il padre sogna per lei un matrimonio e un futuro borghese, la ragazza s'innamora di una delle prostitute, Manke. L'ambiente e il tema avevano sollevato i dubbi della censura milanese che nel 1907 aveva impedito alla compagnia Talli di rappresentare l'opera all'Olimpia. Il traduttore del dramma, O. Piltz, in una lettera al «Corriere della Sera», aveva perorato la causa del dramma mettendo in luce la punizione orribile sofferta dal padre nel vedere la figlia condannata a diventare preda di un «abbietto mezzano»

⁴ Cfr. A. Meroni, *Oh Gay! Al bagaglino. Uno spettacolo omosessuale di nome, ma non di atto*, «Mimesis Journal», 10,2, 2021, pp. 91-113.

Shloyme.⁵ Questi altri non è che il fidanzato e magnaccia di un'altra ragazza del bordello con la quale Rifkele e Menke si assoceranno per svolgere la loro professione più liberamente e sfuggire al rigore di Yekel. Ma La fuga è anche una scelta amorosa ed erotica che nel testo emerge chiaramente nella scena in cui Manke e Rifkele immaginano una vita da marito e moglie: Manke stringe a sé Rifkele, la bacia e le sussurra all'orecchio

«E andremo a dormire insieme. Nessuno vede, nessuno sente. Solo tu ed io...
Così (*Stringe forte a sé Rifkele*) Vuoi dormire così con me stanotte? Eh?».⁶

Quando l'altra accetta, diventa chiaro che la proposta è anche di un legame sessuale oltre che amicale. Lo spettacolo fu l'anno successivo riproposto all'Olimpia di Milano, e poi al Teatro Argentina di Roma, al Goldoni di Venezia e al Carignano di Torino. Certo in questo caso la relazione lesbica restava sommersa in un più ampio discorso sulla moralità, e possiamo supporre che apparisse oscura a coloro che non partecipavano in qualche modo di quei sentimenti. Una relazione che, infatti, resta obliterata anche agli occhi di Antonio Gramsci che, dopo aver visto lo spettacolo a Torino ritenne che la ragazza fosse «avvelenata dall'ambiente» e dal «contatto con donne della casa [che] hanno pervertito il suo spirito».⁷

La trama di *Il Dio della vendetta* si reggeva sulla figura del padre ed era logico che il pubblico fosse spinto ad osservare il contratto tra le sue aspirazioni e le condizioni in cui viveva, mettendo in luce proprio la tragicità di questo insanabile dissidio. Ciò non fu possibile due decenni dopo, quando Édouard Bourdet pose il lesbismo proprio al centro della trama di *La Prisonnière* (1926), un dramma in cui la giovane e volitiva protagonista Irene è presa da una cocente passione per un'altra donna Madame d'Aiguines. La storia si svolge a Parigi in un'ambiente altolocato; Irene è figlia di un diplomatico rimasto vedovo, ma sta facendo perdere la pazienza al padre perché non vuole seguirlo a Roma, sede del suo prossimo incarico. La ragazza fa di tutto per restare a Parigi, fino a millantare una proposta di matrimonio di un suo amico, Jacques. L'ignaro giovane la ama per davvero e quindi accetta di sposarla, ma poco dopo si rende conto che la moglie non lo desidera e anzi preferisce passare il tempo a casa Aiguines. Fin qui il pubblico poteva ancora immaginare un dramma di infedeltà coniugale e, quando il signor Aiguines arriva in casa, avrebbe avuto diritto ad aspettarsi lo scontro di due uomini che si contendono la stessa donna.

⁵ «Corriere della Sera», 23 settembre 1907.

⁶ S. Asch, *The God of Vengeance*, Boston, The Stratford, 1918, p. 63. Non abbiamo la traduzione utilizzata dall'edizione italiana ma il «Corriere della Sera» indica come traduttore O. Piltz. Esiste una traduzione recente di Sigrid Sohn pubblicata a Torino dalle edizioni indipendenti Free Ebrei nel 2019.

⁷ A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 253.

Ma invece la sorpresa è che il signor Aiguines, con un lungo monologo, svelerà a un incredulo Jacques la vera ragione delle assenze di Irene: la relazione con Madame Aiguines.

Il nome dell'amante di tua moglie? Essa non ha amanti. Sei contento? Ma forse, sarebbe meglio ne avesse uno! Di un amante, fosse il peggiore degli uomini, ci si libera, si guarisce, mentre essa... Non è la stessa schiavitù! E questa... Non soltanto un uomo può essere pericoloso per una donna. In certi casi, può esserlo anche una donna. È per una donna che essa piange.⁸

La pièce ebbe successo a Parigi, e in altri paesi europei. A Broadway suscitò tale scandalo che, dopo pochi mesi, la polizia fece irruzione in teatro arrestando impresari e attori. A Londra poté andare in scena solo nel 1934. La notizia arrivò anche in Italia dove il «Corriere della Sera» ne scrisse in un trafiletto in cui si chiedeva se il proibizionismo fosse diventato anche sessuale.⁹ Ma evidentemente nessun impresario italiano voleva correre il rischio proprio negli anni in cui il Fascismo stava ridisegnando i codici della virilità e della femminilità. Si pensi che proprio nel 1927 Arturo Rocco presentava il suo progetto di riforma del Codice penale in cui all'art. 528 (e per la prima volta) si punivano in modo esplicito gli atti omosessuali.¹⁰ Sebbene l'articolo non fosse poi incluso nella riforma, tutto sconsigliava di presentare una simile vicenda in scena. Il pubblico italiano dovrà attendere la liberazione di Roma per assistere, il 1° settembre 1944 alla prima rappresentazione al Teatro Quirino con la compagnia Maltagliati - Cimara e la partecipazione straordinaria di Gino Cervi e Vivi Gioi.¹¹ Non abbiamo molte notizie degli esiti ma supponiamo che siano stati soddisfacenti: non solo Evi Maltagliati mantenne l'opera in repertorio negli anni successivi (la propose ancora nell'ottobre del 1950 al teatro Odeon di Milano), ma nel 1946 la rivista «Sipario» pubblicò il testo italiano con un'introduzione in cui Maltagliati raccontava tutti gli sforzi fatti per portare in scena l'opera di Bourdet, senza dimenticare naturalmente di dichiararsi una «donna equilibrata e normale (la mia vita di sposa e madre lo dimostra)».¹² Fu la

⁸ E. Bourdet, *La prigioniera*, tr. it. non accreditata, «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 26.

⁹ *Proibizionismo sessuale sulla scena? Impresari e attori arrestati*, «Corriere della sera», 11 febbraio 1927.

¹⁰ L. Benadusi, *Il Nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 107-108.

¹¹ L'annuncio dell'inizio repliche appare su «L'Avanti» nelle cronache di Roma, 30 agosto 1944. «Il Dramma», in calce alla pubblicazione del testo fornisce una diversa distribuzione delle parti «Alla prima rappresentazione di questa commedia, le parti sono state così distribuite: Evi Maltagliati (Irenè); Mirella Pardi (Francesca); Paola Veneront (Gisella); Franca Bertramo (Signorina Marchand); Lia Giovanella (Giuseppina); Luigi Cimara (Aiguines); Augusto Mastrantoni (Montrel); Mario Colli (Giacomo); Giulio Galliani (Giorgio)». a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 35.

¹² E. Maltagliati, «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

prima volta in cui il pubblico del teatro di prosa poté assistere a una vicenda al cui centro c'era esplicitamente la relazione lesbica. Ma ciò avvenne solo a patto che quella relazione fosse chiaramente descritta in termini derogatori. Come nota Alan Sinfield, in questo testo le lesbiche «provano una ineluttabile compulsione a esprimersi; non è possibile cambiarle, e gli uomini che cadono nella loro orbita sono perduti».¹³ Sia chiaro che, in quegli anni, il tema era ancora considerato tra i più scabrosi, nella società italiana c'era ben poca attrazione per il gusto libertino e gli anni del Fascismo avevano ulteriormente irrigidito i canoni del binarismo di genere. Lo spettacolo poteva essere proposto solo come denuncia della depravazione e dei pericoli del desiderio omosessuale.

Eppure, la forza seduttiva dello spettacolo era proprio il brivido di vedere in piena luce della ribalta una figura che nella vita quotidiana era destinata all'ombra. «Basta guardarsi intorno; anzi senza nemmeno guardarsi intorno, giacché per noi donne, più spesso che non si creda, ecco apparirci davanti, all'improvviso, una 'Irene' [...] Basta chinare il capo, naturalmente, e quella 'Irene' passa oltre senza sfiorarci, cercando con l'ansia sua tormentata, un'altra 'Irene' su cui posare quello sguardo di orrore e di pietà».¹⁴ Se Maltagliati suggeriva una qualche compassione per il proprio personaggio, il redattore del «Il Dramma» indicava soltanto l'aspetto cupo e turpe della vicenda chiamando in causa il «peccato contro la normalità della vita animale prescritta da Dio» e sottolineando, infine, che proprio dove si parla di «invertiti e corrotti fra i corrotti» dove «si torce il dolore» la poesia vibra.¹⁵ Maltagliati chiude la sua presentazione del testo con una nota dai toni progressisti per quei tempi. Invocando per Irene lo stesso perdono che il pubblico ha concesso a Marguerite Gautier, riconoscendole l'unico peccato di aver molto amato. Dato il quadro in cui il lesbismo era iscritto, bisogna notare che teatri come il Quirino di Roma e l'Odeon di Milano hanno potuto accogliere la vicenda per due fondamentali intuizioni di Bourdet. La prima: collocare la vicenda in un ambiente altoborghese che copriva tutto con una patina di decenza e buone maniere (esattamente l'opposto di quanto avveniva con *Il Dio della vendetta*), e seducendo così il pubblico con un lesbismo meno riconducibile ai tratti del tribadismo promossi dalla recente sessuologia. La seconda: obliterare l'atto, nascondere alla vista l'attrazione lesbica; infatti, il pubblico non vide mai le due donne insieme perché Madame Anguines non appare mai in scena e la sua presenza è solo evocata dai fiori di violetta che Irene riceve in regalo.

I teatri italiani dovettero attendere un altro decennio prima di poter accogliere la tematica omosessuale sulle proprie scene e, ancora una volta, mediante la traduzione di un testo straniero. *La calunnia* (*The Childrens*

¹³ A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, cit., p. 379.

¹⁴ E. Maltagliati, «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

¹⁵ «Il Dramma», a. 22, n. 9 (nuova serie) (1946), p. 8.

Hours) di Lillian Hellman era stato un successo a Broadway già nel 1934, ma aveva anche suscitato non poco scandalo. La trama prendeva spunto da un processo in Scozia del secolo precedente in cui due insegnanti (Marianne Woods e Jane Pirie) fondatrici di un collegio per ragazze furono accusate da una studentessa (Jane Cumming) di intrattenere una relazione lesbica. Il testo teatrale ripropone la situazione mettendo le due amiche e insegnanti Marta e Karen di fronte all'improvviso annichilimento del loro sogno professionale e imprenditoriale a causa della calunnia di Mary Tilford, una ragazzina prepotente, nipote di una delle principali finanziatrici del collegio. Come nella storia originale, le due insegnanti fanno causa per diffamazione ma, al contrario di quanto avvenne nella causa scozzese, perdono e, poiché le famiglie hanno ritirato tutte le ragazze dalla scuola, devono avviarsi a trovare un'altra professione. Nel finale, quando le due amiche pensano a come affrontare il futuro, a come superare lo stigma dell'accusa subita, e quando Karen si rende conto che questa disavventura impedisce anche il coronamento del matrimonio con il suo promesso sposo, Marta ha un'improvvisa rivelazione e confessa (a se stessa oltre che all'amica) che quelle accuse hanno un fondamento di verità:

Ti ho amata nel modo che hanno detto loro [...] C'è sempre stato qualcosa che non andava. Sempre... per quanto posso ricordarmi. Ma non me ne sono mai resa conto fin che non è accaduto tutto questo. [...] Devi saperlo. Non posso più resistere. Devo dirti come sono colpevole [...] È così. Non so come, non so perché. Ma ti ho amata. Ti amo. Il tuo matrimonio mi irritava; forse perché ti desideravo; forse ti ho sempre desiderata; forse non potrei dare un nome alla cosa; forse è stato così fin da quando ti ho conosciuta... [...] Non ho mai provato questo per altri che per te. Non ho mai amato un uomo... (*si ferma. Piano*) Non avevo mai capito perché prima. Forse è così.¹⁶

Anche in questo spettacolo, nulla di scabroso accadeva di fronte al pubblico sebbene le due protagoniste spendessero molto tempo insieme in scena. La novità più sorprendente non era la manifestazione dell'atto bensì l'emersione della coscienza omosessuale. Come chiarisce Alan Sinfield, il problema del dramma è il riconoscimento del lesbismo in ciò che fino al secolo precedente poteva essere derubricato come amicizia romantica. A quell'altezza storica, sorellanza e passione sessuale erano due ambiti già chiaramente compartimentati: le due protagoniste «venivano colte come sospese tra il residuo delle visioni antiche della propria sessualità e quelle più aggiornate e in fase di emersione».¹⁷

In Italia il testo fu tradotto solo nel 1950 per andare poi in scena in prima nazionale il 6 dicembre 1955 al Teatro Manzoni di Milano con la

¹⁶ L. Hellman, *La calunnia*, tr. it. Giulio Cesare Castello, «Sipario», a. 5, n. 53, 1950, p. 64.

¹⁷ A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, cit., p. 131.

Compagnia de Lullo, Falk, Guarnieri.¹⁸ Fu riproposta durante tutta la stagione ed era al Carignano di Torino ancora nel febbraio del 1956. Il recensore della prima milanese si guardò bene dal nominare il tema e usò le solite parafrasi quali 'anomalia', 'colpa' 'inconfessata verità', ma ci teneva a che il tema fosse chiaro e pertanto chiamò in causa il dramma di Bourdet. Sembra quindi che lo spazio del teatro borghese riuscisse ad ospitare l'omosessualità solo se coperta dal manto della psicologia, così come era stata compresa dalla cultura di massa. Quindi la scabrosità del tema poteva essere alleggerita se contestualizzata come dramma psicologico, indagine dell'anima e dei suoi più reconditi recessi. Il recensore milanese però colse il tratto più inquietante del dramma: nel testo la piccola vipera Mary non vede o ascolta direttamente nulla, bensì le vengono riportati i brandelli di una conversazione tra Martha e sua zia, la signora Mortar, che l'aiuta nella scuola:

Tu vuoi più bene a Karen, e io so anche questo. Ed è innaturale, proprio innaturalissimo. A te non fa piacere che stiano insieme. Sei stata sempre così fin da bambina. Se avevi un'amichetta, andavi sempre su tutte le furie quando lei voleva bene a qualcun altro. Beh, adesso faresti meglio a prenderti un'innamorata tutta per te... una donna della tua età.¹⁹

Se una ragazzina riesce a riconoscere una relazione lesbica in queste poche frasi che altre ragazze le hanno riferito «quella sua prontezza nell'immaginare rivela un subcosciente turbato e acceso»²⁰. In scena Mary non pronunciava mai la calunnia ma la sussurrava alla nonna e il pubblico restava con in dubbio se la piccola avesse una reale cognizione degli atti ai quali alludevano le sue parole o se solo la più avveduta nonna ne riconoscesse la reale natura. Hellman costruì il dramma in modo che il pubblico dovesse fare ciò che fa il personaggio della nonna: sentire ciò che non è stato detto, vedere ciò che non è stato fatto. In sostanza sollecitava nel pubblico quel subcosciente 'turbato e acceso' senza prendersene mai direttamente la responsabilità. Dunque, il lesbismo restava negli occhi di chi guardava, almeno fino alle ultime scene in cui la calunnia si rivelava una realtà, lasciando doppiamente sgomenti gli spettatori. Eric Bentley lo aveva intuito quando scriveva che in questo testo c'erano due storie: una in cui la società borghese condanna una innocente e un'altra in cui condanna il lesbismo.²¹ Hellman si dedica per la maggior parte del tempo alla prima storia e comprime l'altra negli ultimi minuti; ma così facendo lasciava il pubblico impreparato ad associarsi alla condanna del lesbismo perché

¹⁸ E. Possenti, *La Calunnia*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1955. Nella messa in scena Rossella Falk interpretava Karen ed Elisa Albani aveva il ruolo di Martha.

¹⁹ L. Hellman, *La calunnia*, cit., p. 48.

²⁰ E. Possenti, *La calunnia*, cit.

²¹ E. Bentley, *The Dramatic Event*, Beacon, Boston 1922, 74.

aveva per molto più tempo simpatizzato con le vittime della calunnia. Resta il fatto che, nella migliore tradizione di quei decenni, il pubblico dei teatri italiani poteva tornare a casa rassicurato che la lesbica alla fine facesse una fine tragica, sebbene, allo stesso tempo, l'azione scenica gli avesse dato il gusto di simpatizzare con lei, almeno per una parte del tempo. Il recensore torinese testimoniò la buona accoglienza ma non nascose una certa diffidenza iniziale: «Certo la materia è scabrosa e quanto avviene sulla scena può giustificare lo sconcerto di alcune signore, affiorante nei commenti sussurrati durante gli intervalli. Ma si tenga conto che siamo nella terribile provincia americana dove l'educazione puritana e il gioco degli istinti repressi che si scatenano possono combinare brutti scherzi [...] Superato qualche attimo di perplessità, gli spettatori si sono resi conto dell'elevato valore del testo e hanno applaudito con calore».²²

Nonostante gli apprezzamenti della critica per la recitazione e per la regia di De Lullo, alla sua seconda prova, questa non fu tra le più fortunate produzioni della Compagnia dei Giovani, e per tutta la stagione fu proposta in alternanza con *Gigi* tratto dal romanzo di Colette. Il lesbismo aveva trovato di nuovo spazio sui palcoscenici borghesi italiani per la singolare combinazione tra un testo, in cui l'omosessualità era tematizzata nei termini di emersione piuttosto che esposizione, e un giovane regista omosessuale, che amava lavorare soprattutto sulla struttura drammatica dei personaggi piuttosto che sull'allestimento scenico.

Lo stesso recensore del «Corriere della Sera», qualche mese dopo, nell'aprile 1956, trovava ancora una volta scabroso, e simile a *La Calunnia*, l'argomento di *Tè e simpatia* di Robert Anderson presentato al Manzoni di Milano. Lo spettacolo aveva debuttato a Broadway nel 1953 e fu presentato in prima nazionale al Teatro Valle di Roma il 14 dicembre del 1955, prodotto dalla compagnia di Ivo Garrani, Aroldo Tieri, Olga Villi e Zora Piazza, con la regia di Luigi Squarzina, e con un giovane Luca Ronconi nel ruolo del protagonista Tom Lee. In effetti, il testo presenta alcune similitudini: si svolge in un collegio (in questo caso maschile), si basa su una diceria che colpisce il giovane Tom, accusato di essere poco virile e per questo tormentato da Bill, il direttore del suo dormitorio. L'evento scatenante è una gita al fiume che Tom ha fatto con un suo giovane professore; alcuni compagni però li hanno visti prendere il sole nudi e, considerate alcune voci sulla sessualità del professore, nel collegio si diffonde la calunnia che Tom possa essere omosessuale. Non c'è dubbio che in questo spettacolo l'elemento centrale fosse l'omosessualità perché era proprio il panico che causava nella società borghese a spingere l'intreccio. Però, al contrario di quanto avveniva nel testo di Hellman, qui la calunnia si rivelava tale e lo spettacolo si chiudeva con Tom che si

²² Vice, *Un angolo di provincia americana sul palcoscenico del teatro Carignano*, «La Stampa», 17 febbraio 1956.

accingeva a far l'amore con Laura (la moglie del direttore Bill) che era stata l'unica a stargli vicino e accudirlo durante lo scorrere dell'azione. Quindi il pubblico poteva assistere al brivido della perversione sessuale ma godere anche del 'pericolo scampato' e della ristabilita norma, grazie alla più consueta delle iniziazioni sessuali, in cui la donna materna e più matura insegna il sesso al giovane timido: «Fra qualche anno – diceva Laura nell'ultima battuta dello spettacolo – quando parlerai di questo... perché ne parlerai... sii gentile...». ²³

Ma Anderson era riuscito a superare il bigottismo di quegli anni con una serie di espedienti drammatici che aprivano il testo a una ulteriore lettura. Tom è chiaramente presentato come un ragazzo che non corrisponde ai canoni tradizionali del maschio americano (ama il teatro più che lo sport, s'interessa di musica e di letteratura) ma è anche colui che nel corso della storia dimostra una saggezza e umanità che lo rendono di gran lunga più affascinante degli altri personaggi maschili che, al contrario, sono presentati come turbati, complessati, impauriti e anche inaffidabili. Insomma, è vero che l'orientamento sessuale di Tom è ristabilito in senso eterosessuale, ma la cosa più importante è che non ha pregiudizi e per questo potrà condurre una vita felice e appagante. Si tenga inoltre presente che negli Stati Uniti, in quegli anni, lo spettacolo appariva una poco velata allusione alla caccia alle streghe promossa da Joseph McCarthy, alla *red scare* che cercava di stanare i comunisti nella società, così come alla cosiddetta *lavander scare* che perseguitava le persone omosessuali (nel 1953 il presidente Eisenhower firmò un Executive Order che proibiva alle persone omosessuali di lavorare negli uffici del governo federale). ²⁴ Il pubblico italiano non avrebbe avuto motivo per questa lettura allegorica del testo poiché in Italia il sistema centrista democristiano reggeva ancora contro la crescita del PCI e la società non manifestava quella sorta di psicosi anti-comunista che aveva colpito gli Stati Uniti. Ma proprio per questo, l'omosessualità restava l'unico argomento conduttore della vicenda, e pertanto rendeva lo spettacolo più scabroso. Tanto che Luigi Squarzina, traduttore del testo, stando alla versione pubblicata, preferì censurare la parola 'omosessuale', ed evitò di tradurre i termini *fairy* e *queer* (il cui significato in inglese, in quegli anni, era già ampiamente condiviso e decisamente inequivocabile) con i termini italiani (altrettanto diffusi, almeno nella parlata comune) 'frocio', 'checca', 'invertito', i quali avevano lo stesso tono derogatorio e offensivo, optando per il più generico 'smidollato'. La conseguenza era che al teatro Valle di Roma o al Manzoni

²³ R. Anderson, *Tè e Simpatia*, tr. it. Luigi Squarzina, «Sipario», vol. 11, no. 118, 1956, p. 56.

²⁴ Cfr. il paragrafo *Latenza* in A. Sinfield, *Out on Stage. Una storia del teatro LGBT nel ventesimo secolo*, cit. pp. 267-277,

di Milano lo spettacolo eliminava le affermazioni o le frasi più provocatorie o le trasformava in pause ammiccanti e le allusioni.²⁵

Pochi anni dopo fu lo stesso Aroldo Tieri a interpretare un omosessuale latente (il giovane luogotenente Wicziewsky) quando, il 24 ottobre 1958 presentò al Teatro Ridotto dell'Eliseo a Roma *Sud (South)* di Julien Green nella traduzione di Raffaele La Capria. Il testo era stato allestito per la prima volta a Parigi nel 1953 ed era uno di quei casi in cui l'omosessualità non veniva mai nominata ma (se riconosciuta) sottendeva a una delle scene più drammatiche dello spettacolo. La vicenda è ambientata durante la Guerra Civile americana, e rappresenta i tormenti di giovani uomini che devono mettere a repentaglio la propria vita per difendere la loro società e i loro privilegi. Sono momenti di forte tensione che fanno emergere emozioni profonde e pongono gli individui di fronte a verità anche nascoste. Nel terzo atto Wicziewsky (per tutto il testo descritto come un outsider, uno destinato a restare estraneo alla società) discute con un altro giovane militare Mac Clure. Questi è un ragazzo semplice e diretto, innamorato di una ragazza alla quale non è ancora riuscito a dichiarare il proprio amore. Entrambi stanno per andare in guerra e sanno che rischiano di non tornare, e per questo emergono confidenze che non avrebbero altrimenti avuto il coraggio di confessare. Wicziewsky inizia la conversazione con un tono molto intenso come se si trattasse di una questione di vitale importanza ma non arriva mai al punto sebbene le sue parole alludano a qualcosa di personale e inconfessabile. Quando Mac Clure finalmente comprende che il tema sono di sentimenti interpreta che entrambi siano innamorati della stessa ragazza. Però Wicziewsky nega e diventa ancor più sibillino:

Mi avete detto che la persona di cui siete innamorato non sa niente di questo amore. Non siete stato tentato di rivelarglielo? [...] Non è forse perché non avete osato, perché vi è mancato il coraggio, perché avete tremato, per la prima volta tremato, davanti a un essere umano? [...] Concepite che un uomo manchi di coraggio al punto da non poter sconfessare il suo amore?²⁶

A questo punto forse Mac Clure intuisce qualcosa forse perché improvvisamente ricorda di un altro affetto maschile in un ambiente tipicamente omosociale

Tenente Wicziewsky qualcosa mi attira verso di voi, qualcosa che io stesso non saprei spiegare, perché in fondo non vi conosco. Ricordo che cinque anni fa, quando ero ancora in collegio, mi sentii legato da un grande affetto a un compagno [...] Credo che in circostanze più favorevoli, avremmo potuto essere amici, voi ed io, e rimanere amici per molti anni... Non lo credete? Perché non dite niente? Vi sembra indiscreto, forse?²⁷

²⁵ Cfr. R. Anderson, *Tea and Sympathy*, Samuel French, 1955.

²⁶ J. Green, *Sud*, tr. it. Raffaele La Capria, «Sipario», vol. 11, no. 121, 1956, p. 53.

²⁷ Ivi.

Il candore di Mac Clure imbarazza e quasi delude il luogotenente che impallidisce ma poi, preso dall'ira per l'ingovernabilità delle proprie pulsioni omosessuali diventa aggressivo, finisce per offendere l'amico mettendone in dubbio la forza dei sentimenti vantati, e dandogli in sostanza dell'imbelle. La situazione degenera e alla fine i due si confrontano in un duello dove Wicziewsky resta ucciso.

Ghigo De Chiara nella recensione su «L'Avanti» giudicò negativamente il testo anche perché non ebbe dubbi sul significato, notando con un certo fastidio che il giovane militare, pur circondato di belle ragazze «improvvisamente si accende per un uomo» e leggeva l'aggressività finale come dovuta alla «vergogna», al «senso di colpa», all'«orrore del peccato». A suo avviso il racconto «pure castissimo nella torbidezza dell'argomento» era «confuso, reticente, sfuggente», e forse proprio per questo offriva agli «spettatori meno sensibili alle tortuosità del sesso» una lettura più consolatoria «pensando che finalmente si morirà, nella Carolina del Sud, per qualche motivo più confessabile». ²⁸ Dunque, c'era un pubblico che avrebbe potuto seguire una trama di eroici combattenti per gli ideali del Sud, ma – evidentemente – c'era anche un altro pubblico, capace di cogliere, interpretare e apprezzare quelle 'tortuosità'. I teatri di prosa aprivano le porte a un pubblico eterogeneo all'interno del quale c'erano anche persone, più disposte a cogliere le passioni che non rientravano nella norma dei generi, che potevano seguire una trama nascosta e partecipare emotivamente con personaggi nei cui comportamenti leggevano un desiderio omosessuale mai chiaramente 'detto' dalle righe del testo. Se questo quadro appare plausibile sulla base del confronto tra gli spettacoli e la loro ricezione, resta difficile chiarire se quelle trame nascoste fossero il reale motivo della scelta da parte delle compagnie.

Una simile strategia di dissimulazione era presente in *Sapore di miele* (A Taste of Honey), scritto dalla giovanissima Shelagh Delaney, che aveva avuto successo nell'allestimento di Joan Littlewood in Inghilterra nel 1958. Il testo, tradotto da Gigi Lunari, arrivò l'anno dopo in Italia in prima nazionale il 23 novembre 1959, al Politeama Genovese prodotto dalla Compagnia Gioi-Giovampietro-Mainardi con la regia di Silverio Biasi. A dicembre dello stesso anno andò in scena al Teatro Olimpia di Milano, per poi proseguire nel 1960 al Valle di Roma e al Carignano di Torino. La vicenda è ambientata a Manchester tra condizione proletaria e ambizioni piccolo borghesi: la giovane Jo aspetta un figlio da un marinaio di colore che l'ha abbandonata; vive con la madre prostituta e semi-alcolizzata con la quale ha un rapporto molto conflittuale. La trama ruota sulla scelta di Jo, se porterà o meno avanti la maternità. Nel secondo tempo Jo vive da sola e nella sua vita appare Geoffrey Ingram, conosciuto per caso, con il quale

²⁸ G. De Chiara, *Un'ambigua scelta morale nel "sud" di Julien Green*, «L'Avanti», 30 ottobre 1958.

stringe una amorosa amicizia. Scorrono i mesi e i due formano una coppia atipica che immagina di formare una famiglia. Ma l'atipicità deriva dal fatto che i due non hanno alcuna relazione sessuale perché Geof è gay. Tutto di lui dice che è un bravo ragazzo, amorevole, assennato e responsabile, con un desiderio di famiglia e disposto ad occuparsi del nascituro. La pièce anticipa la contestazione politica degli anni a venire mostrando il desiderio dei due giovani di inventare una vita diversa dalla generazione precedente che, nelle figure della madre Helen e del suo nuovo compagno Peter, è rappresentata come volgare e corrotta. Nel testo l'omosessualità è presentata semplicemente, come un dato di fatto, e non è per nulla tematizzata. Geof non si dimostra particolarmente a disagio con il proprio orientamento ma certo aspira a una paternità all'interno della simulazione di una coppia etero poiché la società e le leggi gli impediscono altre strade. Anche qui l'omosessualità non è mai detta ma lasciata intendere dai comportamenti e da alcune allusioni: Geof ammette di non aver mai baciato una ragazza; si descrive come un'ottima moglie e immagina che lui sia stato cacciato dalla sua precedente abitazione perché trovato con un altro uomo; Helen lo chiama 'femminetta' e 'mezza femmina'.²⁹ Da un lato l'omosessualità non era presentata come 'il problema' della vicenda, dall'altro era un tratto fondamentale del personaggio. In questo modo si lasciava al pubblico la possibilità di riconoscerla o meno. Dalle recensioni si evince che l'interpretazione di Carlo Giuffrè nel ruolo di Geof era costruita su toni delicati, in cui si sottolineava la sensibilità umana del personaggio con atteggiamenti affettuosi, compassionevoli e vagamente femminili. Le stesse recensioni però si dividono tra quelle in cui questi comportamenti erano associati all'omosessualità e quelle che li interpretavano come i tratti di una generazione priva di sicurezze e ai margini della società. Questo spettacolo si colloca in un momento di passaggio e quindi c'erano coloro che, come Sandro De Feo su «L'Espresso» riconoscevano chiaramente «il personaggio dell'omosessuale» addirittura riconoscendo il ruolo positivo nella vicenda, c'erano altri (come Eligio Possenti sul «Corriere della Sera») che facevano allusioni a qualcosa di femminile, e c'erano infine coloro che sembravano non accorgersi di nulla, come ad esempio Vincenzo Talarico, su «Momento

²⁹ Le citazioni sono tratte da S. Delaney, *Sapore di miele*, tr. it di Gigi Lunari, «Sipario», vol. 15, no. 168, 1960, pp. 41, 42, 39, 43. Come spesso accade, la traduzione italiana utilizza 'femminuccia' per l'inglese *pansy* che pur ammettendo il significato di 'femminuccia' o 'mammoletta' è più vicino (specialmente in quegli anni) a 'checca' o 'finocchio'. Helen definisce Geof «This pansified little freak» oppure «Bloody little pansy», mentre il patigno Peter lo chiama «that little fruitcake parcel», S. Delaney, *A Taste of Honey*, London, Methuen, 1959, pp. 63, 79 e 68.

Sera» che vide in scena solo «un giovane, timido e ambiguo [...] spasmante sfortunato».³⁰

Arrivano i primi testi originali italiani sulle scene nazionali

Fino ad allora i teatri di prosa italiani avevano importato la tematica omosessuale mediante la traduzione di testi stranieri. Ma già nel 1955 ci fu un primo esempio italiano di inserimento di un personaggio omosessuale in un dramma serio, quando Eduardo De Filippo presentò a il 18 gennaio, al Teatro Eliseo di Roma la sua nuova commedia *Mia famiglia*.³¹ All'apertura del sipario il pubblico in sala assisteva al dialogo tra il giovane Beppe Stigliano e il suo amico Guidone che lo ha convinto a tentare la fortuna a Parigi come attore cinematografico, inviando alcune sue foto a torso nudo, a un tale Achille Sereno, detto Serené. Sebbene l'omosessualità non fosse nominata, tutto congiurava affinché il pubblico in sala comprendesse che Beppe stava trafficando con ambienti omosessuali. Nel testo, Guidone non perde occasione per definirsi 'sensibile' e aggiunge che Serené ha fatto «salti da cerbiatto» quando ha visto le foto, definendo il giovane come «un dio greco».

Quella di Guidone è una parte ampia in tutto il primo atto, ma fin lì il tema poteva rientrare nel più generale biasimo dell'ambiente giovane 'moderno', e così mostrare al pubblico la degenerazione dell'istituzione familiare (e con essa della società intera), vero obiettivo di tutta la commedia. Ma nel secondo atto la vicenda prende una piega più drammatica perché Beppe scappa da Parigi, e ritorna a casa, temendo di essere incolpato dell'omicidio

³⁰ Le scenografie dello spettacolo furono di Mischa Scandella il cui archivio è conservato dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e dal quale abbiamo tratto buona parte della rassegna stampa. A. G. Bragaglia, *Miele e teddy-boys per l'arrabbiata minorene*, «Lo Specchio», dicembre 1959-gennaio 1960; Anonimo, *La "prima" a Genova di "Sapore di miele"*, «Corriere d'informazione», 26 novembre 1959; E. Bertuetti, *"Sapor di miele" della ventenne Shelag Delaney*, «Il Gazzettino», 8 dicembre 1959; E. Possenti, *Un sapore di miele*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 1959; Anonimo, *Un fumetto arrabbiato*, «Corriere Lombardo», 21-22 dicembre 1959; Anonimo, *Al Genovese Sapore di miele*, «Il Secolo XIX», 24 novembre 1959; G. Prosperi, *Sapore di miele al Valle*, «Il Tempo», 13 gennaio 1960; G. De Chiara, *"Sapore di miele" di Shelag Delaney al Teatro Valle*, «Avanti!», 13 gennaio 1960; N.C., *"Sapore di miele" di Shelag Delaney al Valle*, «Il Paese», 13 gennaio 1960; Mario Roberto Cimnaghi, *Sapore di miele*, «Il Popolo», 13 gennaio 1960; A. Savioli, *Sapore di miele*, «L'Unità», 13 gennaio 1960; M. Raimondo, *"Sapore di miele" al Valle*, «La Giustizia», 13 gennaio 1960; R. Radice, *"Sapore di miele" di Shelag Delaney più che una protesta una prepotenza innata*, «Il Giornale d'Italia», 23-14 gennaio 1960; Vice, *"Sapore di miele" al Teatro Valle*, «Paese Sera», 13-14 gennaio 1960; V. Talarico, *"Sapore di miele" di Shelag Delaney ieri sera al Valle*, «Momento sera», 14 gennaio 1960; S. De Feo, *Adulterio e prostituzione*, «L'Espresso», 30 gennaio 1960; F.B., *Sapore di miele di S. Delaney al Carignano*, «La Stampa», 9 febbraio 1960; S. Surchi, *Più fiele che miele*, «Italia domani», dicembre 1959-gennaio 1960.

³¹ La commedia ebbe un'anteprima al Teatro Morlacchi di Perugia il 16 gennaio 1955, E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005; traiamo le informazioni sulla fortuna scenica dalla *Nota storico teatrale*, pp.1347-1370, e il testo pp. 1371-1449.

di Serené, trovato «in un lago di sangue... scannato come un capretto». Anche in questo caso il pubblico poteva ricordare i non rari articoli di cronaca nera di cui le persone omosessuali erano tragiche protagoniste. A quel punto dello spettacolo, il pubblico era indotto a considerare l'omosessualità non come una coloritura d'ambiente ma come una pericolosa devianza contagiosa. Corrado, futuro cognato di Beppe, ricorda: il morto «era amico di Guidone, e noi sappiamo di che panni veste Guidone»; ancor più esplicitamente suggerisce che Beppe potrebbe aver ucciso Serené perché questi avrebbe 'osato' sedurlo, e questa era la più diffusa descrizione - e giustificazione - degli omicidi a sfondo omofobico. Quindi, sulla scena il personaggio di Guidone è l'evento scatenante della disgrazia di Beppe, ed è anche il primo di una serie di 'corruzioni' che tormentano la famiglia Stigliano (l'infedeltà coniugale dei genitori, il mito di liberazione sessuale della figlia).

Il testo indica chiaramente che questa è la prima disgrazia che rompe definitivamente il delicato equilibrio di silenzi sui quali si reggeva la famiglia. Eduardo De Filippo, nei panni del protagonista Alberto Stigliano, recita uno dei monologhi più omofobi di quegli anni, descrivendo Guidone come un disgraziato, come l'ingranaggio di una setta diabolica mondiale, i cosiddetti 'raffinati' che si servono dell'arte per corrompere il mondo. Mentre sul piano dell'intreccio drammatico l'omosessualità ha una funzione rilevante, sul piano contenutistico resta un elemento superficiale, anche se Eduardo aveva pensato al «tema scottante della inversione sessuale» fin dalle prime idee di composizione.³² Il tema appare chiaramente strumentale ai fini morali della commedia eduardiana, tanto è vero che la vicenda lo abbandona appena può, e - sorprendentemente - il personaggio di Guidone non appare più, anche se un suo amico è morto e un altro è sospettato dell'omicidio. Eduardo aveva usato tutti gli strumenti per far balenare agli occhi del pubblico gli stereotipi della 'inversione sessuale' solo per costruire il proprio racconto morale, ma non riesce a trarne una qualche conclusione, tanto è vero che anche Beppe, nella vicenda scagionato dalle accuse di omicidio, sparisce dalla scena. Le uniche linee narrative che appaiono poi sufficientemente elaborate e portate a conclusione sono quelle della relazione di coppia tra Alberto Stigliano e la moglie, e quella tra la figlia e il fidanzato. In altri termini, Eduardo aveva coscientemente individuato un tema emergente in quegli anni ma poi aveva deciso di non farlo esplodere in scena, preferendo contenerlo nella funzione di espediente drammatico. Questa strategia di contenimento potrebbe essere avvalorata anche dalla scelta dell'interprete Giuseppe De Martino, caratterista che aveva lavorato al cinema nelle commedie con Renato Rascel e poi fu spalla in alcuni film con Totò. L'opzione comica è

³² Intervista a R. Radice, «L'Espresso», 22 gennaio 1953, citato in E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, cit., p. 1348.

ribadita anche dalla presenza di Pietro de Vico in una probabile successiva edizione, ma soprattutto trova conferma nell'interpretazione di Orazio Orlando che, nella versione televisiva del 1964, propose un catalogo dei cliché di effeminatezza, fatti di volteggianti movimenti delle mani e toni mellifluidi della voce. Queste scelte drammaturgiche e interpretative potrebbero anche spiegare perché, pur se in bella vista, l'omosessualità scomparve agli occhi della critica che, nella quasi totalità dei casi, eluse del tutto la questione, registrando velocemente solo «le cattive compagnie», gli «ambigui figure» e «i costumi equivoci».³³

Ma sappiamo anche che *Mia Famiglia* è un testo sull'importanza della parola, sottolineata dall'improvvisa afasia che colpisce il protagonista speaker radiofonico. Proprio questa attenzione alle parole, unita alla affettazione con la quale Eduardo caratterizza il personaggio di Guidone produsse, forse inconsapevolmente, il primo monologo camp al quale il pubblico potette assistere in un teatro di prosa italiano e in un testo di autore nazionale. Quando Guidone, improvvisamente si compiace dell'efficacia espressiva del termine appena pronunciato, «Frocoleaténne» si lascia andare a un fugace delirio sulla potenza espressiva del dialetto:

come se il mondo si frantumasse in minutissime scaglie di mica... Come se un'enorme torta millefoglie sparpagliesse felice le sue squame profumate alla vaniglia sulla tela di Penelope.³⁴

Nicola Di Blasi nota che con questo breve monologo Eduardo denuncia la perdita di senso del linguaggio, e nello specifico del dialetto come «strumento primario e spontaneo di comunicazione», mettendone in luce i caratteri artificiosi e falsi.³⁵ Ma sono proprio questi caratteri di artificialità, estetizzazione, insieme al tono onirico delle immagini evocate, a denotare la matrice camp che in quegli anni appariva in tutta la sua chiarezza come cifra della subcultura omosessuale.³⁶ Se da un lato *Mia Famiglia* metteva in

³³ Cfr. A. Savioli, *Mia famiglia*, «L'Unità», 19 gennaio 1955, F.B. *Mia Famiglia an Carignano*, «La Stampa», 8 febbraio 1955; V. Pandolfi, *Mia famiglia*, «Il Dramma», anno 31, n. 221, febbraio 1955, pp. 49-50. Per una più ampio quadro dell'accoglienza critica si veda P. Quarenghi, *Nota storico-teatrale* in E. De Filippo, *Teatro*, cit. in cui si nota che Francesco Càllari è «uno dei pochi a citare esplicitamente, senza eluderlo, il tema dell'omosessualità», p. 1363.

³⁴ E. De Filippo, *Teatro*, Volume secondo, cit., pp. 1383-1384.

³⁵ N. De Blasi, *Nota filologico-linguistica*, in E. De Filippo, *Teatro*, cit., pp. 1471-1472; si veda la nota anche per altri riferimenti alle definizioni dell'omosessuale in questo testo.

³⁶ Il termine era stato introdotto da C. Isherwood, *Il mondo di sera*, Milano, Sugar, 1958 (ed. originale inglese *The world in the Evening*, 1954). Il termine inizia ad essere discusso a partire da un famoso articolo di S. Sontag, *Note sul Camp* del 1964, in cui è definito come qualcosa di esoterico, un codice privato che segnala l'identità di piccoli gruppi urbani; in Italia contributo appare come una serie di annotazioni numerate progressivamente nel volume di S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, tr. it. E. Capriolo, Milano, Mondadori, 1967. Per una

bella vista tutti i termini derogatori sull'omosessualità, e se dall'altro la comprimeva a pura funzione drammatica nell'intreccio, dette però la possibilità al pubblico di osservare, in un dramma serio, un carattere maturo nelle forme al quale mancava ormai solo la consistenza psicologica. Il 9 aprile 1960, al Teatro Donizetti di Bergamo, l'omosessualità fece ancora capolino in un testo originale italiano: *Anima nera* di Giuseppe Patroni Griffi, prodotto dalla compagnia De Lullo-Falk-Guardieri-Valli.³⁷ Lo spettacolo andò in tournée nei principali teatri italiani, al Manzoni di Milano, al Carignano di Torino, al Politeama di Genova, al Valle di Roma, ma anche a Firenze, a Pisa, raccogliendo molti consensi. Paolo Ferrari interpretava il protagonista Adriano, un bel ragazzo del sottoproletariato che, grazie ad alcuni debiti, era riuscito a organizzare un commercio d'auto usate e poi a sposare Marcella (Anna Maria Guarnieri), malgrado l'opposizione della famiglia borghese e benestante di lei. Ma Adriano nasconde un segreto che in breve riappare e mina la sua apparente tranquillità: il denaro che sta attendendo per saldare i debiti proviene dall'eredità che gli ha lasciato un ricco uomo gay con il quale «si era legato in un groviglio di viziosa lussuria», come scrive «Il Dramma» recensendo la prima dello spettacolo.³⁸ Come in *Mia famiglia*, l'omosessualità non è mai nominata esplicitamente nel testo, ma in questo caso non è nemmeno impersonata in atteggiamenti o figure, bensì allusa soprattutto nei ricordi di Alessandra, la sorella del defunto, che minaccia Marcella di rivelare i traffici di Adriano se questi non rinuncia all'eredità. Il nodo della vicenda è rappresentato dal prezzo che Adriano deve pagare (letteralmente il denaro dell'eredità) per accedere allo status borghese; ma quel misto di avventura picaresca e vizio morale dal quale deve affrancarsi è sostanzialmente riassunto nello stigma dell'omosessualità. Anche in questo caso, il tema era trattato come una minaccia latente, un male del quale non si può dire, e ripropone anche la questione delle 'degenerazione' questa volta attraverso il «mito della disponibilità, della purezza sottoproletaria, contaminata dalla corruzione delle classi più alte».³⁹ Si noti però che lo spettacolo era attento a non mettere mai in dubbio l'eterosessualità del protagonista, utilizzando lo

comprensione storica del fenomeno camp si veda l'importante raccolta curata da F. Cleto, *Pop Camp*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.

³⁷ Lo spettacolo fu ufficialmente presentato in prima nazionale al Teatro Comunale di Bologna per il "Festival della Prosa" il 16 aprile del 1960 e la rappresentazione di Bergamo doveva essere una anteprima di rodaggio, che però ebbe più eco di quanto la compagnia si aspettasse, cfr. A. Pizzo, *Teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. XIV-XVIII. Il testo è pubblicato in G. Patroni Griffi, *Tutto il teatro*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1999.

³⁸ G. G., *Anima nera*, «Il Dramma», n. 284, maggio 1960., p. 63.

³⁹ Riprendiamo qui un commento di Francesco Gnerre a proposito di *Ragazzo di Trastevere* (1955), un romanzo di Patroni Griffi in cui le relazioni omosessuali sono descritte in modo più esplicito; F. Gnerre, *L'eroe negato*, Roma, Rogas, 2018, p. 242; per *Anima nera* si vedano anche Ivi pp. 245-247.

schema che abbiamo già discusso per cui l'omosessuale è sempre 'l'altro'; in *Mia Famiglia* erano Guidone e Serené, in questo caso è la più oscura figura del benestante corruttore che fu puntualmente individuato dalla critica come «eccentrico», «invertito», «vizioso».⁴⁰ Ma la bellezza del maschio è un tema sempre scivoloso sul terreno della virilità; così come le foto a torso nudo di Beppe segnalavano un'affinità con i 'raffinati', così in *Anima Nera* il protagonista consapevole della propria bellezza, sempre occupato a pettinarsi davanti lo specchio, troppo preso del proprio potere seduttivo, feticizzava la propria mascolinità tanto da metterla in crisi. In questo modo, Patroni Griffi era riuscito a materializzare nel corpo di Adriano il fascino omoerotico del corpo maschile come oggetto di desiderio. Lo aveva capito Giovanni Calendoli che scrisse una recensione in cui definiva il dramma come «un documento raccapricciante» proprio a causa della natura e della morale incarnata dal protagonista; e lo aveva capito forse anche il procuratore di Milano Carmelo Spagnuolo che il 23 aprile del 1961 sequestrò lo spettacolo perché nella prima scena i due giovani protagonisti erano troppo discinti.⁴¹ Come spesso accadeva, l'omosessualità, celata nei testi e sulle scene, appariva chiara e palese agli sguardi più omofobi.

La tematica omosessuale esplose sulle scene italiane pochi mesi dopo, il 22 dicembre 1960, quando *L'Arialdia* di Giovanni Testori andò in scena al Teatro Eliseo di Roma, diretta da Luchino Visconti. Fin dalla concezione dello spettacolo, il tema aveva creato problemi e la compagnia Morelli-Stoppa dovette faticare per superare il divieto alla rappresentazione, ottenendo il permesso dopo circa due mesi e solo a patto che lo spettacolo fosse vietato ai minori di diciotto anni (primo caso in Italia).⁴² Dopo la prima romana, lo spettacolo andò al Teatro Nuovo di Milano ma il giorno successivo alla prima milanese del 23 febbraio 1961 subì un'ordinanza dal procuratore capo Spagnuolo che sequestrava il copione e impediva la rappresentazione su tutto il territorio nazionale. Quello fu il punto di partenza di un iter processuale che si concluse solo nell'aprile del 1964 con

⁴⁰ Le definizioni sono tratte da alcune recensioni: G. D'Arpe, *Conflitto di sensi e di coscienze in "Anima nera" di Patroni-Griffi*, «Gazzetta del Popolo», 16 aprile 1960; E. Grassi, *Anima nera di G. Patroni-Griffi*, «Il Roma», 21 maggio 1960; E. Ferdinando Palmieri, *Anima nera sì ma redimibile*, «La notte», 7/8 aprile 1961.

⁴¹ G. Calendoli, In *"Anima nera" un superomismo rovesciato*, «Fiera letteraria». 4 dicembre 1960; si noti che, dallo stesso articolo, si comprende che questa è la recensione del testo (pubblicato dall'editore Cappelli a Bologna nel 1960) e non dello spettacolo. Traiamo la notizia del sequestro dal «Corriere d'Informazione», 24 aprile 1961, e anche da altri ritagli di stampa (privi dell'indicazione di testata) *Vietate le repliche di "Anima nera"*, 24-25 aprile 1961; *Da stasera al Manzoni. Con una scena castigata riprende "Anima nera"*, 25 aprile 1961; i ritagli sono conservati presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

⁴² Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960*, Milano, Scalpendi, 2015, p. 31; a questo volume rimandiamo per la dettagliata storia del copione, dello spettacolo e della sua censura.

l'assoluzione piena dal reato di offesa al pudore per l'autore e l'editore (Feltrinelli) del testo. È singolare che lo spettacolo che in quegli anni suscitò più clamore intorno «alle manifestazioni note nella patologia [...] come espressione sintomatica dell'omosessualità» abbia però avuto una vita scenica molto breve, troncata dal sequestro.⁴³ Quello spettacolo che poche persone avevano visto, scatenò un esteso dibattito tra recensori, letterati, intellettuali, giudici, (puntualmente ricostruito da Federica Mazzocchi) che ci restituisce l'immagine di una società sul punto di cambiare. Sia il fervore censorio delle autorità, sia le diverse reazioni sugli organi di stampa, mostravano una tensione culturale tra conservazione e progresso, tanto più accesa quanto più il secondo conquistava terreno sulla prima. Erano gli anni in cui l'omosessualità usciva dai trafiletti di cronaca diventando tema sempre più appetitoso per i media. Nel 1959 Giò Staiano pubblicò *Roma Capovolta*, l'anno dopo iniziò l'inchiesta sui cosiddetti 'Balletti verdi', che si svolse quasi in parallelo ai processi che riguardarono *L'Arialda* e terminò nel gennaio del 1964, lo stesso anno in cui partì il famoso processo ad Aldo Braibanti accusato di aver plagiato il suo giovane compagno. Gli effetti di *L'Arialda* non si misurarono nella sua fortuna scenica, che fu per forza di cose brevissima, ma dal clamore suscitato negli ambienti politici e culturali nazionali. Le ragioni sono molteplici e dipendono, come abbiamo detto dal contesto storico, ma anche dalla notorietà dei protagonisti, primo fra tutti Luchino Visconti. Non ultimo però, il motivo risiedeva anche nei contenuti specifici del dramma, laddove l'autore aveva sviluppato un complesso discorso sull'omosessualità, che era descritta secondo i modelli derogatori della società ma anche mettendo in gioco l'omofobia interiorizzata dell'autore, alludendo così a un tragico dissidio che sottraeva l'omosessuale agli schemi di rappresentazione fino ad allora utilizzati nella drammaturgia italiana.⁴⁴

Nonostante la sua breve vita, *L'Arialda* fu il momento in cui la tematica omosessuale trovò inequivocabilmente sede anche nelle sale teatrali più tradizionali. Di lì a poco, dopo che nel 1962 fu abolita la censura preventiva a teatro, fu portato in scena quello che tuttora possiamo considerare il primo testo italiano in cui si mostra esplicitamente il desiderio omosessuale.⁴⁵ Nel 1951 Vitaliano Brancati aveva scritto *La governante* che però non aveva superato il visto della censura e potette essere presentata solo il 23 gennaio 1965 al Teatro Duse di Genova, diretta da Giuseppe

⁴³ La frase è tratta dall'ordinanza di sequestro pubblicata dal «Corriere Lombardo», 25-26 febbraio 1961. Ringrazio Federica Mazzocchi che mi ha permesso di consultare il documento.

⁴⁴ Per una più ampia discussione sull'omosessualità in *L'Arialda* rimando ad A. Pizzo, *Omofobia nell'Arialda di Testori*, «Mimesis Journal», 5, 2, 2016, pp. 55-65.

⁴⁵ Sulla censura teatrale cfr. F. Festa, *Teatro proibito*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.

Patroni Griffi alla sua prima regia.⁴⁶ Anche se erano passati solo cinque anni, l'argomento già appariva meno scabroso, tanto che Raul Radice, nella recensione alla prima, ipotizzava che il pubblico avrebbe potuto chiedersi «perché mai la censura si fosse per tanti anni accanita contro una commedia il cui tema doloroso, espresso con rigorosa castigatezza, da un paio di decenni alimenta invece, e nessuno vi si oppone, la trivialità di gran parte degli spettacoli di rivista».⁴⁷ Dello stesso parere era Giovanni Mosca per il quale i quattordici anni d'attesa avevano nociuto al testo perché «i tempi camminano velocemente» e «molto di quel che la censura vide come diabolico si rivela ingenuo».⁴⁸ La vicenda si svolge a Roma negli anni Cinquanta, in casa del siciliano Leopoldo Platania (interpretato da Gianrico Tedeschi), dove vivono agiatamente anche il figlio e la nuora. Con loro c'è Caterina (Anna Proclemer), la governante francese, donna colta e intelligente di formazione calvinista. Nel tempo la donna acquista un ruolo sempre più importante nelle dinamiche familiari, guadagnandosi la stima e il rispetto di tutti, finanche del cinico scrittore Alessandro (Giorgio Albertazzi); riuscirà finanche a far licenziare la giovane cameriera Jana alla quale Leopoldo è molto affezionato tanto da averla portata con sé a Roma dalla Sicilia. Jana è cacciata in malo modo perché Caterina l'accusa di avere desideri lesbici; ma alla fine Leopoldo, aprendo improvvidamente una porta, scopre la stessa Caterina in atteggiamenti intimi con la nuova cameriera. La fine è tragica perché Caterina, pur se 'perdonata' da Leopoldo, si uccide, distrutta dal senso di colpa dopo aver scoperto che Jana, tornando in Sicilia, è stata vittima di un incidente ferroviario ed è morta per le ferite.

Dopo Eros di *L'Arialdà*, il pubblico teatrale poteva osservare un altro personaggio inequivocabilmente omosessuale, ascoltarne la confessione e, questa volta, compatirne la morte. La presenza dello spettacolo sulle scene dei teatri italiani assunse il carattere di una di vittoria sulla censura; i quotidiani misero in evidenza la lotta condotta da Anna Proclemer, moglie di Brancati, per la quale era stato scritto il personaggio, ma segnalano anche una certa morbosità che forse aveva attirato il pubblico. Mario Fazio notò che fuori al teatro Duse si era formata una fila fin dalla mattina per contendersi i posti della prima: «si fa la fila perché *La governante* è stata

⁴⁶ Cfr. A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...*, cit. Sulla censura del testo si veda S. Gentili, *Il male della banalità. Nuovi documenti su Vitaliano Brancati e la censura*, «Bollettino di italianistica» a. IV, n. 2. 2007. Sul teatro di Brancati cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, Lecce, Milella, 1972.

⁴⁷ R. Radice, *È andata in scena a Genova "La governante" di Brancati con La Proclemer e Albertazzi*, «Il Corriere della sera», 24 gennaio 1965.

⁴⁸ G. Mosca, *Un trionfo di Anna Proclemer. La calunnia*, «Corriere d'informazione», 25-26 gennaio 1965. Notare che il titolo si riferisca alla calunnia lanciata dal personaggio protagonista ma forse riprende anche il più antico e omonimo testo di Hellman.

proibita per tanti anni, e chissà quali sollecitazioni nascoste può offrire». ⁴⁹ I teatri di prosa potevano adesso utilizzare lo scandalo omosessuale come elemento di richiamo, liberi come erano dai timori di censura e avendo un pubblico per il quale il tema non solo era diventato ammissibile ma anche fonte di curiosità. I numerosi articoli che anticiparono la messa in scena sui vari quotidiani nazionali da un lato salutavano la liberazione dalla censura, dall'altro però depotenziavano la ipotetica scabrosità dell'opera e del suo tema. Lo spettacolo girò tutta l'Italia con successo durante l'intera stagione, arrivando a dicembre all'Odeon di Milano, per poi essere ripreso dalla stessa compagnia anche nelle stagioni successive (al Carignano di Torino nel febbraio 1970), riscuotendo ampio successo di pubblico e critica. ⁵⁰ Anche in questo caso però funzionava quel meccanismo che abbiamo visto nella commedia eduardiana, per cui l'omosessualità, pur esposta in piena vista, non era il tema dell'opera che invece era stata concepita per mettere in evidenza l'inadeguatezza della morale della famiglia Platania e, con essa, della società italiana. Se nel caso di *La governante* il personaggio omosessuale era protagonista e restava in scena per l'intera durata dello spettacolo è indubbio che il suo suicidio permetteva al pubblico, secondo un modello drammatico in auge in quegli anni, di partecipare emotivamente con un personaggio segnato dal 'vizio' ma di godere di una sorta di assoluzione grazie all'espiazione finale. Anche in questo caso, sale teatrali italiane poterono accogliere la versione nazionale del 'turpe vizio' grazie alla assenza di una sua reale tematizzazione poiché la vicenda lo utilizzava strumentalmente come metafora di una più ampia degenerazione della società; il pubblico in platea aveva così la possibilità di scandalizzarsi per la doppiezza morale, eccitarsi per l'erotismo lesbico e redimersi mediante il sacrificio del personaggio emblema di tutto ciò. Ma le cose stavano effettivamente cambiando, tanto che, pochi anni dopo, un'altra grande coppia di attori portò sui palcoscenici italiani *Il sottoscala* (The staircase), che Charles Dyer aveva presentato a Londra nel 1966. Paolo Stoppa e Renzo Ricci debuttarono, con la regia di Sandro Bolchi, il 3 dicembre 1968 al Teatro Eliseo di Roma rispettivamente ruoli di Harry Leeds e Charlie Dyer, una coppia di maturi uomini gay che gestivano un negozio di barbiere. ⁵¹ La vicenda si svolge tutta in un sabato sera durante il

⁴⁹ M. Fazio, *Nella "Governante" di Vitaliano Brancati il dramma di una società falsa e corrotta*, «La Stampa», 22 gennaio 1965.

⁵⁰ *La Governante* ebbe anche una trasposizione cinematografica nel 1974 per la regia di Giovanni Grimaldi e con Turi Ferro e Martine Brochard nei ruoli di Leopoldo e Catherine. Nel 1978 la Rai produsse la versione televisiva diretta da Giorgio Albertazzi riprendendo in buona parte il cast della prima versione teatrale.

⁵¹ La traduzione italiana del testo si trova in «Il Dramma», n. 280, agosto 1969. Anche se non firmata possiamo supporre che sia di Masolino D'Amico perché a lui è attribuita la traduzione per la messa in scena di Stoppa e Ricci, cfr. Al. Cer., *"Il sottoscala" all'Eliseo con Renzo Ricci e Paolo Stoppa*, «Corriere della sera», 13 novembre 1968.

quale, a negozio già chiuso, i due sono in tensione perché Charlie è stato denunciato per comportamenti impropri in un pub, dove ha fatto avances a un poliziotto. In un clima di attesa i due riflettono sulla propria relazione e battibeccano di continuo rinfacciandosi le proprie meschinità. Alla fine, arriva la citazione in tribunale e i due sono sempre più preoccupati per il proprio futuro ma rivelano anche una temprata solidarietà abituata al mutuo soccorso. Il tono generale è di commedia amara, in cui la sostanziale difficoltà ad accettarsi in quanto omosessuali è bilanciata dal gusto per la battuta camp e per la parodia melodrammatica. Stoppa e Ricci avevano avuto buoni motivi per cimentarsi con questo testo, sia perché a Londra era stato interpretato da Paul Scofield e Patrick Magee diretti da Peter Hall per la Royal Shakespeare Company, sia perché di lì a poco sarebbe uscita nelle sale la versione cinematografica con Richard Burton e Rex Harrison.

Se agli inizi degli anni Sessanta Stoppa era stato tra i protagonisti di *L'Arialda* che fece scandalo, pochi anni dopo partecipava a uno spettacolo su argomenti ancora più espliciti senza alcun problema e con grande successo. Ciò che era cambiato però non era il giudizio sull'omosessualità; sulle pagine dei giornali si parlò ancora di «falsi uomini [...] uniti dal triste sodalizio», «un vincolo [...] destinato tristemente e squallidamente a continuare».⁵² La novità era che questi personaggi, seppur ritenuti immorali, erano entrati a far parte del catalogo di varia umanità che il pubblico delle sale ufficiali era disposto a incontrare; cioè, era venuta meno l'irrepresentabilità sostituita da una visibilità parziale, a patto che fossero i comportamenti e la situazione a rendere visibile il tema, e non il discorso esplicito, e tantomeno la parola 'omosessualità'. Aggiungiamo inoltre che il tema poteva entrare nei teatri in modo più spudorato a patto che fosse trattato secondo i canoni della commedia brillante (seguendo lo stesso paradigma censorio che qualche anno dopo avrebbe permesso il successo di *La Cage aux Folles* a Parigi). Aggeo Savioli individuò puntualmente la strategia dell'autore quando lo accusò di barare: secondo il critico «la speciale condizione dei due protagonisti» aveva scarsa importanza sulla vicenda, e tra l'altro solo sulla sua parte aneddotta.⁵³ Infatti, lo spettacolo metteva in scena due uomini gay ma li 'travestiva' con i ruoli più consueti della vecchia e logorata coppia eterosessuale. E ciò ribadisce che l'omosessualità era diventata un espediente per attrarre il pubblico proprio perché 'scandalosa' ma era, in quel momento storico, anche 'addomesticabile' mediante il filtro della commedia o l'obliterazione della componente sessuale. La relazione omosessuale tra due persone trovava spazio sulle scene ufficiali solo nei termini della parodia dell'isolamento e

⁵² Ivi.

⁵³ A. Savioli, *È davvero una strana coppia?*, «L'Unità», 6 dicembre 1968. Le recensioni sono concordi nell'attribuire a Stoppa (Harry) il ruolo della 'moglie' e Ricci (Charlie) quello del 'marito', cfr. Mosca, *La barba non basta*, «Corriere d'informazione», 21 dicembre 1968.

solo facendo sparire la pulsione erotica e cancellare il desiderio sessuale. Ma lo spettacolo fu ben accolto nella tournée nazionale e Mosca, pur definendo il tema tra l'osceno e il pietoso, segnalò che aveva retto anche a Milano (Teatro Nuovo) che, memore della censura a *L'Arialdà*, è un «città notoriamente scomoda per il teatro immorale».⁵⁴

Spazi in movimento

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta la situazione volse verso un veloce cambiamento. In un'inchiesta su «Panorama» si dava conto del fermento negli Stati Uniti e, per quanto riguardava il teatro e il cinema, si richiamava un'opinione comune: «l'omosessuale viene presentato come anti-eroe; nei suoi confronti sta emergendo, nella finzione artistica, la stessa simpatia che ha trasformato banditi e capelloni».⁵⁵ In un lungo articolo su «Playmen» Fernanda Pivano raccontò della nascita dei vari movimenti di liberazione includendo un resoconto della famosa rivolta di Stonewall del 1969 e annunciando la nascita del primo movimento omosessuale in Italia, il FUORI, tra aprile e maggio del 1971.⁵⁶ Sebbene in quegli anni fosse opinione diffusa che i teatri avessero sovente ospitato la tematica omosessuale, e che in generale le persone omosessuali si muovessero con più agio e libertà nell'ambiente delle arti e dello spettacolo, era ormai giunto il momento in cui i fatti storici e i cambiamenti culturali operavano una pressione che non era più sostenibile nelle forme di rappresentazione fino ad allora utilizzate.

Una chiara cesura con il passato fu la messa in scena di *Persone naturali e strafottenti* di Giuseppe Patroni Griffi, (qui anche in veste di regista).⁵⁷ La commedia si svolge in epoca contemporanea, a Napoli, la notte di Capodanno; tutta l'azione avviene nel modestissimo appartamento dell'anziana Violante (interpretata da Pupella Maggio) che affitta ad ore al 'travestito' Mariacallàs (Mariano Rigillo). Di solito Maricallàs usa l'appartamento per portarci i propri clienti ma questa notte intende subaffittarla al giovane Fred (Gabriele Lavia) e al più adulto Byron (Arnold Wilkerson). Il primo viene da Roma ma è nato a Napoli, il secondo è un afroamericano in viaggio in Italia; si sono appena conosciuti in un bar e hanno bisogno di una stanza dove fare sesso. Da questo punto di partenza,

⁵⁴ Mosca, *Charles e Harry*, «Corriere della sera», 26 febbraio 1969.

⁵⁵ Anonimo, *Quei due, quelle due*, «Panorama», 8 gennaio 1970, p. 44.

⁵⁶ F. Pivano, *Le pantere rosa*, «Playmen» novembre 1971, pp. 117-127. Cfr. anche Paolo Bugiatti, «Happening» fra i grattacieli, «Corriere della sera», 14 settembre 1970. Per un sintetico resoconto della rivolta di Stonewall e anche della nascita del Fuori si veda Gianni Rossi Barilli, *Il Movimento Gay in Italia*, Milano, 1999, pp. 46-54; Su Stonewall si veda anche il resoconto in prima persona di E. White nel suo romanzo *La bella stanza è vuota*, Roma, Playground, 2013, pp. 263-268).

⁵⁷ Il testo è pubblicato in G. Patroni Griffi, *Tutto il teatro*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1999. Per una discussione più ampia sul testo e lo spettacolo si veda A. Pizzo, *Il teatro gay in Italia...* cit., pp. XXVIII-XXXIV.

l'intreccio si basa soprattutto sul confronto delle quattro diverse personalità. Le recensioni raccontano di una calorosa accoglienza di pubblico e sostanzialmente concordano nel giudizio positivo, a parte (prevedibilmente) «L'Avvenire» che scrisse di «viziosa inclinazione» e «cattivo gusto» secondo i consueti stereotipi clericali.⁵⁸ Comunque spettacolo suscitò un certo clamore per l'argomento e fu vietato ai minori di diciotto anni, ma «L'Unità» indovinò la futura popolarità del testo e soprattutto ne indovinò lo spessore non solo perché riconobbe la centralità dei personaggi di Fred e Mariacallàs, ma anche perché comprese la loro differente collocazione nel panorama di ciò che oggi individueremmo come orientamento sessuale e identità di genere.⁵⁹ L'interesse fu dovuto allo spazio che quei personaggi avevano sulla scena così come alla rappresentazione esplicita di atti omoerotici: Fred e Byron si spogliavano e si baciavano alla fine del primo atto, mentre il secondo si apriva con il ragazzo steso sul tetto e Violante occupata a fermare l'emorragia anale con delle pezze fredde. Ma è anche vero che quella fu la prima volta in cui i palcoscenici dei teatri di prosa ospitavano una articolata tematizzazione dell'omosessualità, non solo mediante la narrazione delle vite personali ma anche con un confronto/scontro tra diversi modi di vivere la propria sessualità.⁶⁰ Lo spettacolo si apriva a letture molteplici che eccedevano l'esposizione della tematica omosessuale, intrecciando le sessualità dissidenti con le radici culturali napoletane e la denuncia antirazzista: proprio questa nuova postura ne ha assicurato sopravvivenza nel tempo, al contrario della maggior parte degli altri casi che abbiamo finora preso in considerazione, e rendendolo uno dei pochi testi 'classici' della drammaturgia italiana a tematica omosessuale riproposto ancora in anni recenti.⁶¹

Lo spettacolo scritto e diretto da Patroni Griffi ebbe, infatti, una eco maggiore di quella che fu, effettivamente, la prima «commedia italiana tutta omosessuale»: *Ragazzo e ragazzo* di Riccardo Reim presentata con la regia di Dacia Maraini al teatro Tordinona a Roma il 13 ottobre 1972.⁶² L'opera di Reim metteva a confronto due modi opposti di vivere il proprio orientamento sessuale e si schierava apertamente per una scelta di libertà

⁵⁸ O. Bertani, *Un dramma di vite sbagliate*, «L'Avvenire», 13 dicembre 1974.

⁵⁹ A. Savioli, *Incontro e scontro di quattro individualità*, «L'Unità», 13 gennaio 1974.

⁶⁰ Sull'accoglienza della critica e sulla letteratura saggistica intorno a questo spettacolo rimando alla più estesa trattazione in A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit., pp. XXVIII-XXXIV.

⁶¹ Una traccia della specifica influenza dello spettacolo sul teatro LGBT la troviamo in un breve articolo di Leo Pantaleo, attore e attivista omosessuale, che ricorda come la messa in scena di Patroni Griffi lo avesse spinto a creare allestimenti dichiaratamente gay come, ad esempio una versione en travesti del *La dame aux camélias, ovvero la vera storia di Alfonsina Du Plessis*, «Fuori!» VIII, 19, 1978, pp. 4-5.

⁶² La citazione è della recensione di C. Augias, per «L'Espresso», 22 ottobre 1972; traiamo quest'ultima e le informazioni sullo spettacolo da R. Reim, *Teatro scelto 1972-2005*, Libreria Croce, Roma 2007.

contro l'oppressione della società benpensante. Questa impostazione implicitamente politica era favorita da un contesto teatrale che poteva contare su nuovi soggetti produttivi e nuovi spazi di distribuzione che offrivano inedite opportunità alle proposte drammaturgiche e registiche. Il Convegno di Ivrea del 1967 aveva già messo in luce la nascita di un Nuovo Teatro, alternativo a quello ufficiale, in cui emergevano luoghi atipici come «circoli di cultura, le Università, le fabbriche, le scuole, i teatri-club, le gallerie d'arte»⁶³. Nel passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta l'impeto di questa nuova sperimentazione teatrale aveva spesso esiti scenici che alludevano o ricorrevano esplicitamente alla sessualità divergente dalla norma eterosessuale, sia nei temi sia nei personaggi rappresentati. È pressoché impossibile ricostruire in dettaglio questo vasto repertorio: a titolo esemplificativo ricordiamo che nel 1969 il Teatro Esse di Napoli mise in scena *I negri* Genet per la regia di Gennaro Vitiello, con Leopoldo Mastelloni che interpretava il personaggio della Regina bianca; nel 1972 (17 febbraio) Giancarlo Nanni presentò al Teatri La Ribalta di Bologna la sua regia di *Risveglio di primavera* di Wedekind nel quale Vinicio Diamanti interpretava la Signora Bergman; alcuni mesi dopo (16 novembre) Giuliano Vasilicò presentò al teatro Beat 72 di Roma *Le 120 giornate di Sodoma* tratto da Sade, e in cui il personaggio del Duca imponeva varie sevizie sessuali a diversi giovanotti.⁶⁴ Sempre a Roma, negli anni Settanta, Dominot (nome d'arte del performer *en travesti* Antonio Jacono) collaborava a diversi spettacoli di Giancarlo Nanni al Teatro La Fede, ma aveva presentato anche alcune sue performance al cosiddetto Convento Occupato (Palazzo Silvestri-Rivaldi) per poi continuare ad essere l'animatore del suo locale Baronato Quattro Bellezze in via di Panico.⁶⁵

Negli anni Settanta, anche il pubblico delle sale teatrali tradizionali assistette al crescente successo di spettacoli di prosa, recital, performance nei quali il travestimento di genere giocava un ruolo centrale. A parte il consolidato successo di Paolo Poli, furono gli anni in cui prima Leopoldo Mastelloni e poi Erio Masina s'imposero come artisti *en travesti*.⁶⁶ Ma si ricordano anche i ruoli *en travesti* nei lavori di Roberto De Simone: in *La canzone di Zeza*, nel 1974, che diede vita alla collaborazione con la Nuova Compagnia di Canto Popolare; in *La gatta Cenerentola* che debuttò a Spoleto nel 1976 e divenne un successo internazionale replicato fino ad anni più recenti. Quest'ultimo non solo includeva due protagonisti *en travesti* (Peppe Barra nel ruolo della matrigna, e Patrizio Trampetti in quello della

⁶³ D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus. 2010, p. 232; a questo volume rimandiamo per una dettagliata descrizione del Convegno di Ivrea.

⁶⁴ S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus. 2013, p. 203 e p. 226.

⁶⁵ Cfr. M. Boggio, *Dominot. Racconto confidenziale di un artista en travesti*, Roma, Armando, 2016; in particolare il paragrafo *Gli spettacoli romani*, pp. 122-125.

⁶⁶ Cfr. A. Pizzo, *Professione Attrice. La carriera teatrale di Erio Masina*, «Acting Archives Review», IX, 17, 2019, pp. 84-109.

figliastro) ma anche il personaggio del ‘femminella’ interpretato da Giovanni Mauriello.⁶⁷

Dunque, da quegli anni in poi, nei teatri di prosa così come nelle nuove sale del teatro di ricerca, il pubblico poteva incontrare diverse proposte di spettacoli in cui l’identità di genere o l’orientamento sessuale diventavano fattori centrali nella drammaturgia e nella messa in scena. Dalla presentazione nel 1979 di *Bionda Fragola* di Mino Bellei al Teatro La Comunità di Roma, dalla prima di *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello il 1980 al ‘Na Babele Theatre di Napoli, e dal successo del personaggio di Mezzafemmena proposto da Alfredo Cohen, fin dal 1978, nelle sale romane e poi in giro per l’Italia, i cartelloni teatrali non hanno smesso di presentare personaggi e storie il cui nucleo drammatico si fonda sulla appartenenza alla comunità omosessuale o transessuale, o meglio a quell’ambito culturale e politico che poi sarà individuato dalla sigla LGBT. La rapida emersione di questa tematica fu tale che nei decenni successivi apparvero anche specifiche rassegne come il Garofano Verde curata da Rodolfo Di Giammarco a Roma o la più recente Illecite Visioni curata da Mario Cervio Gualersi a Milano.

C’è stato però un decennio, tra il 1976 e il 1986, in cui la tematica omosessuale a teatro non solo produsse una particolare combinazione di drammaturgia e spettacolo ma si saldò con i luoghi in cui il movimento di liberazione omosessuale stava formandosi. In linea generale questa saldatura si manifestò nella consuetudine di proporre eventi teatrali nelle numerose manifestazioni all’aperto, uscendo dagli spazi dedicati e occupando strade e piazze. Fu certamente una tendenza che seguiva i modi del Nuovo Teatro e che emerse anche grazie al confronto con le esperienze straniere; ma anche nello specifico della militanza omosessuale alcuni protagonisti ricordano quanta influenza ebbe su di loro, ad esempio, l’incontro con il Living Theatre, e come ciò orientò la pratica performativa nei gruppi teatrali omosessuali.⁶⁸

Negli anni Settanta, le manifestazioni e dei raduni della sinistra rivoluzionaria si moltiplicarono e divennero anche l’occasione d’incontro

⁶⁷ Cfr. A. Sapienza, *Il segno e il suono. La gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida 2006.

⁶⁸ Sulla presenza del Living Theatre in Italia si vedano i paragrafi ad essa dedicati in D. Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit.; sulle influenze negli anni successivi si vedano i puntuali riferimenti nelle attività dei gruppi italiani in S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, cit.; M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015. La specifica influenza nelle pratiche spettacolari e performative dei gruppi LGBT è ricordata da: S. Malacarne (C. Grimaldi, *Il teatro en travesti del KTTMCC, alias Punitrozzole*, «Mimesis Journal 10, 2, 2021, p. 2014; F. Cossolo (J. Beck, T. Walker, Argento, Ilion Troy, *The Living Theatre, intervista a cura di Felix Cossolo*, «Lambda», 26, 1980, p. 4.). C. Tosetto ricorda la particolare influenza del Living Theatre citato come alfiere della liberazione sessuale dalla rivista «Lambda» che addirittura riprende l’alfabeto corporeo dello spettacolo *Paradise Now*, C. Tosetto, *Sesso, carta e palco*, «Mimesis Journal» 8,1, p. 80.

per le persone gay, lesbiche e trans, ospitando spesso le performance di artisti che hanno fatto la storia del teatro gay in Italia. Ad esempio, Alfredo Cohen, cantautore, poeta e attore, militante del FUORI, si esibì sul palco del Festival di Licola (Napoli) nel settembre 1975 dove presentò un recital di canzoni che fu «un altro fortissimo momento di sensibilizzazione sulla realtà omosessuale [...]».⁶⁹ Ma la piattaforma politica della sinistra non sempre si dimostrava aperta alle istanze della liberazione omosessuale, tanto è vero che Angelo Pezzana, fondatore del FUORI, sottolineò la novità della presenza di Cohen e dell'interesse verso la lotta omosessuale a Licola, rispetto ai precedenti rapporti con i movimenti proletari.⁷⁰ Del resto, anche a Licola le strategie performative di lotta omosessuale dei gruppi milanesi, «truccati in maniera violenta ed esagerata, con paillettes e i lustrini dorati», erano state accolte con qualche diffidenza.⁷¹ Il momento di conflitto più duro tra i gruppi milanesi e i militanti dell'autonomia ebbe luogo, probabilmente, alla 6° festa del proletariato giovanile organizzata da «Re Nudo» al Parco Lambro di Milano nel 1976, dove Mario Mieli salì sul palco per denunciare l'aggressione subita dallo stand dell'attivismo omosessuale. Questi raduni erano occasione per i gruppi e i collettivi omosessuali di elaborare il proprio attivismo secondo una strategia di visibilità nella quale le performance - spesso improvvisate ed estemporanee - erano politicamente orientate alla liberazione della sessualità. Nel tempo i gruppi omosessuali conquistarono una presenza più influente negli spazi di aggregazione che proliferavano all'interno degli ambienti della contestazione. Si ricorda il caso del campeggio 'La comune' di Capo Rizzuto, avviato su iniziativa di Felix Cossolo della rivista «Lambda» nel 1979, in cui la componente gay organizzò spettacoli e «deliranti sfilate di moda». Naturalmente, col passare degli anni, quegli stessi gruppi presero a organizzare specifiche manifestazioni al cui centro non c'era più la rivoluzione proletaria bensì quella (omo)sessuale. Ovviamente, in questi casi, le performance di matrice gay o lesbica avevano una maggiore rilevanza nel cartellone di eventi e azioni pubbliche: ad esempio, Ciro Cascina, attore e performer omosessuale, che rielaborava la figura del femminiello napoletano, si esibì in occasione della prima marcia contro le violenze omofobe a Pisa il 24 novembre 1979 e della giornata dell'orgoglio omosessuale a Bologna nel 1980, dando vita al monologo *Madonna di Pompei* che poi svilupperà e riproporrà anche negli anni successivi.⁷²

⁶⁹ Cfr. M. Bianchini, *Musica Politica e Sesso*, «Fuori!», 5, 15, primavera 1976, p. 18.

⁷⁰ A. Pezzana, *Editoriale. Il movimento degli omosessuali radicali*, «Fuori!», 5, 15, primavera 1976, p. 3.

⁷¹ Da una cronaca su «Il manifesto» (20 settembre 1975) citata da R. Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia*, cit. p. 77.

⁷² Sul campeggio di Capo Rizzuto e le altre manifestazioni si veda il reportage fotografico in G. Rodella, *Come eravamo. La presa di coscienza del movimento omosessuale italiano 1976-1983*, Firenze, Nardini, 2021. La prima festa dell'orgoglio omosessuale fu organizzata dal FUORI

Proprio perché cresciute al di fuori dei canali produttivi e distributivi ufficiali, le esperienze dello spettacolo militante di matrice omosessuale hanno difficoltà ad essere puntualmente ricostruite.⁷³ Del resto anche il panorama di attivismo al quale questo spettacolo partecipò appare altrettanto complesso, intrinsecamente connesso ai mutamenti politici e culturali della società italiana, a malapena riconducibile a una qualche unità. Tra la fondazione del FUORI a Torino nel 1971 e la nascita del primo circolo Arcy-gay a Palermo nel 1981, si sviluppò un percorso non lineare in cui emersero (e spesso scomparvero) diverse iniziative che hanno formato quel ricco arcipelago di movimenti che andrà poi sotto la sigla LGBT: collettivi, associazioni, circoli distribuiti in tutta la penisola.⁷⁴ Nei primi anni, specialmente con la moltiplicazione dei circoli del FUORI, le sedi coincidevano con quelle del Partito Radicale; a volte l'attivismo omosessuale si svolgeva all'interno dei luoghi della sinistra antagonista, ma nel tempo conquistò spazi autonomi e indipendenti, non di rado in edifici occupati e autogestiti. Erano punti d'incontro, di discussione ma anche di socializzazione, nei quali organizzare feste, eventi culturali e, non di rado, diventavano sale per spettacoli, o addirittura erano sale teatrali off che ospitavano l'attività dei movimenti.

Un caso esemplare è il Teatro Quarto (oggi Arsenale) di via Cesare Correnti a Milano che fu utilizzato dai Collettivi Omosessuali Milanesi dopo la loro uscita dal FUORI nel febbraio del 1976.⁷⁵ Proprio lì, il 9 marzo dello stesso anno, alcuni di loro, riunitisi nel gruppo Nostra Signora dei Fiori, presentarono *La Traviata Norma, ovvero: vaffanculo... ebbene sì*. Nonostante le poche repliche, che inclusero anche tappe a Firenze e a Roma, fu un evento che ebbe molta eco tra gli attivisti e le attiviste. Lo spettacolo nacque anche grazie alla partecipazione di Mario Mieli, che ne ispirò le posizioni liberazioniste in seguito esposte più compiutamente nel suo volume *Elementi di critica omosessuale*.⁷⁶ L'eco dello spettacolo fu dovuta alla

ai Giardini Cavour di Torino, dove si esibì Alfredo Cohen in concerto, cfr. il catalogo della mostra a cura di R. Mastroianni, C. Miranda, *FUORI 1971-2021*, Torino, 2021, p. 78.

⁷³ La prima ricostruzione più organica di questo è apparsa nei «Quaderni di critica omosessuale», in *Teatri in delirio*, a cura di S. Casi, Centro di documentazione Il Cassero, Bolona 1989, in cui S. Avanzo propone una breve ricostruzione dello spettacolo LGBT in quegli anni, pp. 27-40. Cfr. anche A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit.

⁷⁴ Per una storia del movimento si vedano G. Rossi Barilli, *Il Movimento Gay in Italia*, cit.; M. Prearo, *La fabbrica dell'orgoglio. Una genealogia dei movimenti LGBT*, Pisa, ETS, 2015; M. Cristallo, *Uscir Fuori. Dieci anni di lotte omosessuali in Italia: 1971-1981*, Roma, Sandro Teti, 2017.

⁷⁵ La fondazione dei Collettivi Omosessuali Milanesi e l'indicazione della loro sede sono dichiarate nel numero unico di «Il vespasiano degli omosessuali», 1976, p. 2 e p. 25.

⁷⁶ Cfr. M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi, 1977. Mieli è ricordato come uno dei più importanti militanti e teorici della liberazione sessuale in Italia, elaborata su basi chiaramente marxiste; è stata una figura di riferimento in tutti gli anni della sua militanza e, specialmente dopo la pubblicazione del volume, divenne un personaggio pubblico, intervistato dalla stampa nazionale e dalla TV.

capacità di far deflagrare la performance come potente pratica movimentista omosessuale. I due livelli, della rappresentazione teatrale e della manifestazione politica, apparivano clamorosamente complementari nella prospettiva del teatro LGBT in virtù del fatto che la questione della 'visibilità', o in altri termini il *coming out*, era centrale nella lotta per i diritti civili e per la liberazione sessuale. Questa complementarità, unitamente al più generale rinnovamento iniziato nella sperimentazione teatrale, indusse un forte vitalità nella produzione performativa LGBT, stimolando la creazione di molte e analoghe esperienze. Di questa vitalità si rese per primo conto Antonio Attisani che pubblicò un dossier nella rivista «Scena», da lui fondata e diretta, documentando l'emersione di questi nuovi gruppi con resoconti e interviste ai protagonisti, tra cui lo stesso Mario Mieli.⁷⁷ Erano esperienze che avevano fatto tesoro delle nuove pratiche performative di quegli anni e le interpretavano con grande libertà mescolando un festoso diletterismo con la serietà e l'impegno dei temi. *La Traviata Norma* ... era costruito come una parodia dell'eterosessualità, a partire da un meccanismo retorico di inversione di ruoli (le persone omosessuali rappresentano 'la norma' mentre quelle eterosessuali sono 'diverse'), e si articolava come un varietà militante in cui brevi dialoghi si alternavano alle dichiarazioni programmatiche, il tutto intervallato dalla rielaborazione di canzoni famose. Nei decenni successivi, *La Traviata Norma*... è diventata un caso di studio in quanto simbolo della lotta LGBT proprio perché è opinione condivisa che diede vita a una stagione, durata circa dieci anni, di esperimenti analoghi.⁷⁸ Ribadiamo però che la ricostruzione del fenomeno è parziale poiché si è conservata memoria soprattutto di quelle esperienze teatrali sorte all'interno delle organizzazioni che durarono nel tempo, o che con queste furono in qualche modo connesse.

Non ci sono, ad esempio, spettacoli o gruppi teatrali direttamente riconducibili all'attività del FUORI; ma in quella organizzazione aveva militato Alfredo Cohen e in quel contesto aveva costruito la sua carriera di cantautore, anche se la sua successiva produzione teatrale si sviluppò autonomamente e in modo non organico al movimento. Fu organica alla militanza, la produzione teatrale di Massimo Consoli che nel 1975, a Roma, aveva fondato il bollettino «Ompo» (Organo del Movimento Politico degli Omosessuali) e nel febbraio del 1976 inaugurò in via di Monte Testaccio 45, la sede dell'associazione Ompo's; qui organizzava conferenze,

⁷⁷ *Di che sesso è il teatro?*, a cura di A. Attisani, «Scena», 1, 1978.

⁷⁸ Lo spettacolo *La Traviata Norma*... ha ricevuto molta attenzione soprattutto nei decenni successivi, quando si iniziò a storicizzare in modo più strutturato il movimento LGBTQ+ in Italia. Tra i numerosi interventi che valorizzano quell'esperienza segnalò solo S. Casi, *Teatro performativo queer. Scene fluide degli anni Dieci*, «Mimesis Journal», 10, 2 (2021), pp. 13-40.

presentazioni di libri, mostre e spettacoli e, il 31 dicembre 1977, presentò una sua breve opera teatrale intitolata *Solo i froci vanno in Paradiso*.⁷⁹

Nel settembre del 1976, i Collettivi Omosessuali Milanesi occuparono la parte abbandonata di un antico palazzo del centro di Milano in via Morigi 8; questo fu il primo esperimento italiano di comune gay (che fu tale fino al 1978) e ospitò feste ed altri eventi pubblici, tra cui (il 21 maggio 1977) la prima rappresentazione di *Questo spettacolo non s'ha da fare: andate all'inferno*, del gruppo teatrale Immondella Elusivi, fondato da Mario Mieli dopo lo scioglimento del gruppo Nostra Signora dei Fiori.⁸⁰ Da questo spettacolo Mario Rovere trasse la sua reinvenzione camp dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria, che tornò a riproporre autonomamente durante la sua permanenza nella casa occupata.⁸¹ Nella stessa sede s'incontrava il gruppo 'Le Gaye', appartenenti al Collettivo Donne Omosessuali, che presentò due spettacoli *Io sono lesbica e tu?* e *Metti un Saffo a Spettacolo* (quest'ultimo al teatro CTH - Compagnia Teatrale dell'Hinterland milanese). Altri fuoriusciti del gruppo Nostra Signora dei Fiori, costituirono il Collettivo Caramelle al Mughetto e debuttarono nel maggio del 1977 a Milano con lo spettacolo *Al maschio non far sapere*.⁸²

Sempre a Via Morigi, il gruppo KTTMCC, nato all'interno dei Collettivi Omosessuali Padani, presentò per tre sere (15, 17 e 17 aprile 1977) *Pissi pissi bau bau*.⁸³ Lo spettacolo aveva debuttato il 3 aprile al Teatro Enal (oggi Teatro 2) di Parma. In questo stesso teatro, il 6 e 7 dicembre 1977, ebbe luogo la rassegna intitolata *Facciamo presente* organizzata dal gruppo padano (ampliato con l'aggiunta di alcuni componenti romani): il programma prevedeva, oltre a una rassegna cinematografica, proposte musicali (Ivan Cattaneo) e teatrali (il KTTMCC, Mario Mieli e il gruppo lesbico 'Le Gaye').

La storia del KTTMCC è emblematica della complessa rete di spazi nella quale si dipanò l'esperienza del teatro LGBT, non solo perché il gruppo è

⁷⁹ M. Consoli, *Solo i froci vanno in Paradiso*, in A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit., pp. 115-128.

⁸⁰ *Questo spettacolo non s'ha da fare! Andate all'inferno*, intervista di Antonio Attisani al Collettivo teatrale Immondella Elusivi, in *Di che sesso è il teatro?*, cit., pp. 8-10.

⁸¹ Un breve brano, da *Questo spettacolo non s'ha da fare...*, tutto incentrato sul personaggio interpretato da Mario Rovere, si trova in *Di che sesso è il teatro?*, cit., pp. 11-12 (si veda anche la foto in copertina del numero in cui Rovere è ritratto nei panni del personaggio). Un resoconto dell'esperienza di Via Morigi si può trarre dal romanzo di V. C. Pescatori, *La Maschia. La prima storia da una comune gay*, Milano, Re Nudo 1979.

⁸² Le informazioni sono tratte da S. Avanzo, *C'era una volta... Racconto per chi ancora non c'era, per chi non ha visto, per chi non se ne interessava, di qualche vicenda della storia del teatro del movimento di liberazione omosessuale in Italia*, cit., e da R. Polce, *Teatro gay in Italia (cronistoria e petteolezzi)*, a cura di A. Attisani, *Di che sesso è il teatro?*, cit., p. 6. Polce era tra i protagonisti di *Al maschio non far sapere*. Un riferimento al teatro del Collettivo Donne Omosessuali si trova in M. Rusconi, *E tu adesso non far tanto il maschietto*, «L'Espresso», XXIV, 2, 15 gennaio 1978, pp. 26-27 (consultato su < <http://www.leswiki.it/> > il 24 aprile 2023).

⁸³ G. Bovo, M. Zanardi, *Pissi pissi bau bau*, in A. Pizzo, *Teatro gay in Italia...* cit. pp. 91-118.

stato tra i più longevi (nel 1979 cambiò nome in Pumitrozzole e restò attivo fino al 1986) ma anche perché ha incontrato tutti i luoghi della militanza teatrale omosessuale. Il gruppo iniziò a elaborare l'idea di uno spettacolo durante la coabitazione in via del Conservatorio 9 a Parma; nei primi anni di attività presentò i propri lavori nei teatri off, come il già citato ENAL, il Teatro la Ribalta di Bologna⁸⁴, il Cabaret Voltaire di Torino; fu anche invitato a manifestazioni (come la festa di Primavera organizzata dai militanti de «Il manifesto» il 11 e 12 giugno 1977) e festival (come a Santarcangelo nel 1980) e in seguito, negli anni Ottanta, divenne una presenza molto conosciuta nel giro delle discoteche con performance in cui presentavano imitazioni stravaganti delle grandi cantanti pop.⁸⁵

Nel passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta gli obiettivi della sempre più variegata comunità LGBT cambiarono. Da un lato iniziò a strutturarsi il rapporto con il Partito Comunista e il Partito Socialista, e con le loro diramazioni sui territori; dall'altro le visioni massimaliste e rivoluzionarie furono affiancate (se non soppiantate) da strategie che iniziavano a porre l'accento sulle azioni che favorissero la visibilità delle persone omosessuali e soprattutto fossero improntate alla costruzione di una convivenza civile che migliorasse il quotidiano dei gay, delle lesbiche e dei transessuali. Infatti, furono gli anni in cui la socializzazione LGBT lasciò i circoli e gli spazi occupati per svolgersi in locali commerciali, nelle discoteche in cui si organizzavano anche serate a tema e spettacoli. Anche il FUORI aveva creato una propria serata intitolata *Disco Dance Fuori!* Presso il club Fire di Via Principessa Clotilde a Torino. Alcuni locali divennero particolarmente famosi, come nel caso del Banana Moon di Borgo Albizi 9, storico locale freak-rock a Firenze, nel quale crebbero nuove tendenze musicali e di costume, e dove si incontrava spesso il teatro LGBT, come ad esempio il gruppo Immondella Elusivi che vi presentò il proprio spettacolo (11, 12, e 13 novembre 1977).⁸⁶ Di questa vitalità dà conto Cristina Tosetto in un suo recente articolo sul rapporto tra teatro e riviste LGBT, ricordando l'apparizione del foglio «Dalle cantine frocie», supplemento a «Stampa alternativa», dove si potevano trovare estratti di diversi spettacoli che

⁸⁴ Il teatrino del Dopolavoro della Provincia di via D'Azeglio, poi rinominato La Soffitta, cfr. V. Franceschi, *Non si uccidono così anche i teatri? Ovvero multi-usa e getta*, «Drammaturgia», 16/07/2002, 2002,

<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=1585>

⁸⁵ Per una ricostruzione della carriera del gruppo KTMCC (poi Pumitrozzole) cfr. l'intervista curata da C. Grimaldi, *Il teatro en travesti del KTMCC alias Pumitrozzole*, «Mimesis Journal» 10, 2, pp. 211-228. La presenza a Genova è ricordata in un articolo di G. Delfino, «Lambda» 7 febbraio 1977, p. 2; la presenza a Santarcangelo è riportata nel fascicolo del X Festival Internazionale di Teatro in Piazza, Santarcangelo di Romagna, 1980.

⁸⁶ Per la storia del locale cfr. B. Casini, *Banana Moon. C'era una volta un freak-rock club a Firenze, sul finire degli anni Settanta*, Arezzo, Zona, 2008.

animavano il movimento, e dove si faceva eco alla stagione teatrale delle cantine propria di quegli anni.⁸⁷

L'emblema di questa nuova tendenza fu certamente il Cassero di Bologna, insediatosi il 24 giugno 1982 nella sede di Porta Saragozza che il Comune (prima volta in Italia) aveva concesso a un'organizzazione LGBT (il circolo XXVIII giugno, precedentemente conosciuto come Collettivo Frocialista perché si riuniva in una sede locale del Partito Socialista). Grazie all'intensa attività dei gruppi omosessuali che avevano animato la città negli anni precedenti, e favorito dal posizionamento all'interno del centro storico, il Cassero divenne subito uno dei luoghi di aggregazione LGBT più famosi in Italia, proponendo attività di militanza e documentazione ma anche feste e spettacoli. Tra gli animatori c'era Stefano Casagrande che si occupava degli eventi culturali, organizzando feste a tema, brevi animazioni e dando poi vita al Cassero Gay Band & Ballet. Questo gruppo, il cui acronimo KGB&B era una evidente parodia dei servizi segreti dell'Unione Sovietica, fu uno degli ultimi nati nel panorama del teatro omosessuale, in parte erede delle esperienze precedenti ma più orientato a sviluppare il lato goliardico e comico del radical drag. Composto da un gruppo variabile in cui le presenze costanti erano Alessandro Fullin (che continuerà poi la carriera professionale in TV e a teatro) e Rinaldo Luchini, il KGB&B presentò diversi spettacoli che parodiavano in chiave camp i prodotti di intrattenimento di massa (*Danzing gays* del 1983), lo sport (*Sodomiadi* del 1984), l'opera lirica (*Laida* del 1985) fino al loro ultimo spettacolo, *Fascistissima* del 1986, che proponeva la delirante rivisitazione di una trasmissione EIAR.⁸⁸

Ritorno a teatro

Tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Ottanta, era cambiato l'interno panorama teatrale italiano, inclusa la nascita di nuove sale teatrali aperte alla sperimentazione dove trovarono ospitalità gruppi e artisti storici del movimento. Ad esempio, sia il KTTMCC, sia Mario Mieli (con il suo gruppo e poi da solo) furono ospiti del Cabaret Voltaire a Torino. Il cartellone di questa sala, creata e gestita da Edoardo Fadini, esemplifica la permeabilità tra Nuovo Teatro e lo spettacolo LGBT in Italia. Nel novembre del 1977 il teatro presentò una rassegna sulle 'devianze' in cui si proiettarono film e si ospitarono gli spettacoli di Mario Mieli e Paolo De Manincor.⁸⁹ Oltre alla specifica rassegna, sfogliando la programmazione

⁸⁷ C. Tosetto, *Sesso, carta e palco*, «Mimesis Journal», 8, 1, 2019, p.78. Per una breve introduzione al fenomeno delle cosiddette cantine si veda N. Viesti, *Il teatro delle cantine alla soglia degli anni Settanta*, «Prove di drammaturgia» VIII, 1, luglio 2002.

⁸⁸ A. Fullin, R. Luchini, *Fascistissima*, in A. Pizzo, *Il teatro gay in Italia... cit.*, pp. 191-217.

⁸⁹ Cfr. O. Guerrieri, *Sesso "diverso" in teatro e film*, «La Stampa», 10 novembre 1977; Mario Mieli presentò *Questo spettacolo non s'ha da fare*; O. Guerrieri, *spogliarello con revolver*, e P. De Manincor presentò *Sesso forse un rito*; per gli spettacoli si vedano rispettivamente le due

dei successivi dieci anni, si riconoscono praticamente tutti i nomi della nuova generazione: Erio Masina vi presentò il suo successo di esordio *Duse Duse Duce Duce*, Alfredo Cohen la sue recente creazione *Mezzafemmina e za' Camilla*, il KTTMCC propose in sequenza il suo spettacolo di esordio e la sua reinterpretazione di Copi (*La difficoltà di essere omosessuale*), Dominot fu presente con *Naked*, e poi arrivarono, negli anni Ottanta anche Annibale Ruccello con *Le cinque rose di Jennifer* ed Enzo Moscato con *Occhi gettati*.⁹⁰ Ma a quell'altezza storica, le presenze di questi artisti non erano da considerarsi eccezionali; il circuito dei teatro off della penisola era già molto articolato, in ogni città era possibile trovare piccole sale nelle quali il pubblico incontrava (tra le altre proposte) la nuova drammaturgia LGBT. Anche le istituzioni ufficiali colsero il cambiamento aprendosi a proposte nuove. Forse il segno più evidente di ciò è il cartellone della Biennale Teatro di Venezia nel 1982, diretta da Maurizio Scaparro, in cui, nella speciale e ampia sezione *Napoli a Venezia* accanto ai grandi nomi come Eduardo De Filippo, Pupella Maggio, i Giuffré, trovarono posto la sperimentazione di Falso Movimento con *Tango Glaciale*, la nuova drammaturgia di Manlio Santanelli, ma anche spettacoli e figure che vent'anni prima sarebbero state definite 'scabrose': Leopoldo Mastelloni con *Pierrot Napolitain*, Alfredo Cohen con *L'albergo della Palomba*, Annibale Ruccello con *Le cinque rose di Jennifer*. Questi nomi, insieme a Erio Masina, Enzo Moscato hanno tutti iniziato la propria carriera professionale nel circuito dei teatri off e sono poi passati ai teatri di prosa più blasonati, con tournée che coprivano l'intero territorio nazionale. Al volgere degli anni Ottanta, gli spazi dello spettacolo a tematica omosessuale si erano moltiplicati e, anche se non esistevano teatri con una stagione specificamente orientata su questi temi, resta inteso che i teatri di prosa incorporarono sempre più nei propri cartelloni i temi e le figure che avevano fatto le loro prime apparizioni negli spazi alternativi, così come questi ultimi si organizzarono in modo da rendere più stabile e ufficiale la propria attività, restando un trampolino per le nuove generazioni di artisti e artiste LGBT.

recensioni P. Per., *Mieli provocatore* e O. Guerrirei, *Spogliarello con revolver*, entrambe apparse su «La Stampa», 15 novembre 1977. La recensione di Mieli è sostanzialmente negativa mentre quella su De Manincor è positiva e presenta un brevissimo profilo biografico in cui ricorda che si è laureato in architettura nel '68 per dedicarsi al teatro prima come scenografo ne *I masnadieri* dell'edizione Nanni e poi come attore nel *Crazy Freud* di Gaio Fratini e ne *La domanda di matrimonio* di Cechov. Anche il «Lambda» recensisce la serata ma con pareri opposti, G. Di Girolamo, *Com'è normale questa rassegna sulle devianze!*, 3, 10, 1978, p. 3.

⁹⁰ Per lo spoglio del cartellone del Teatro Cabaret Voltaire ringrazio il Dr. Gabriele Giannasca che ha condotto una specifica ricognizione sulla presenza della performance a tematica LGBTQ+ sul territorio torinese, nell'ambito di un assegno di ricerca dell'Università di Torino.

Abstract

The history of LGBTQ drama in Italy follows a pattern quite similar to that in other countries of the Western world. In the half of the XX century, mainstream theatres performed translations of plays that were already successful abroad and caused scandals. From the sixties onwards, we can expect a slow emergence of characters and stories by Italian authors in which the theme was the object of human and social reflection, even if it was usually controversial and often presented in derogatory terms. Later, in the seventies, a more politically oriented drama emerged, directly related to the growth of the gay and lesbian liberation movement in the country. Since then, and along the eighties, there has been a new generation of artists using the identity perspective as a tool of analysis, as well as the proliferation of discourses on homosexuality and transsexuality in the various genres and forms of live entertainment. This history can also be told by tracing the spaces in which LGBTQ drama was produced and distributed, and also by defining the elements that mark its correspondence with the development of experimental theatre and performance. While the first homosexual characters appeared on the stages of established theatres performed by leading companies in major cities across the country, later small groups of activists and small theatre companies found their way to general audiences in public spaces, political manifestations and newly created theatre venues. Later, from the nineties onwards, this stream of openly LGBTQ drama was reconnected to the official production circuit and settled in theatre seasons and festivals.

Autore

Antonio Pizzo insegna Teatro e Drammaturgia al DAMS dell'Università di Torino. Ha fondato e diretto il CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca su Multimedia e Audiovisivo, coordina il progetto Officine Sintetiche ed è responsabile scientifico del Laboratorio StudiUmLab dedicato alla ricerca e alla creatività digitale nell'ambito dell'audiovisivo e delle arti performative. È autore dei volumi *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, (Napoli, 1991), *Teatro e mondo digitale* (Venezia, Marsilio, 2003), *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo* (Roma, Bulzoni, 2009), *Neodrammatico digitale: scena multimediale e racconto interattivo* (Torino, Accademia, 2013). Studia i personaggi virtuali e le loro implicazioni drammaturgiche e ha partecipato allo sviluppo di una ontologia computazionale (Drammar) per la descrizione degli elementi drammatici in un testo o in una messa in scena (www.cirma.unito.it/portfolio_page/drammar). Sul teatro e la drammaturgia LGBTQ+ ha pubblicato diversi articoli su «Acting Archives Review» e su «Mimesis Journal», ha curato la traduzione italiana del volume di Alan Sinfield, *Out on Stage* (Rosenberg & Sellier, 2020) e ha realizzato la raccolta *Monologhi teatrali LGBTQ+* (Dino Audino, 2022).