

CHE COSA È 'QUEER' NELLA STORIA DEL CINEMA ITALIANO?
RAPPRESENTAZIONI NON NORMATIVE DAL MUTO AGLI ANNI SESSANTA

a cura di Monica Dall'Asta, Dalila Missero, Micaela Veronesi

Introduzione

Lo schermo obliquo: tracce queer nella storia del cinema italiano

MONICA DALL'ASTA, DALILA MISSERO, MICAELA VERONESI

Cinema italiano e storiografia queer: un rapporto in divenire

Questo numero nasce dalla volontà di stimolare la ricerca intorno alla presenza di rappresentazioni e soggettività queer nella storia del cinema italiano. Siamo infatti convinte che il confronto con le nuove prospettive di ricerca aperte dalla teoria queer, già da tempo declinate anche in chiave storiografica, sia un compito eminente per gli studi sul cinema italiano. La resistenza a integrare punti di vista queer nella ricerca storica sul cinema italiano non fa che riprodurre la stessa situazione che per lungo tempo ha impedito lo sviluppo di approcci femministi, ostacolando l'emancipazione degli studi da una tradizione critica di stampo patriarcale che in questo Paese, complici le eredità del fascismo e del conservatorismo cattolico, è sempre stata particolarmente opprimente¹.

Eppure, fin dalle origini, anche il cinema italiano è stato sotteraneamente attraversato da forme di rappresentazione e di ricezione destabilizzanti. Da Fregoli a comici come André Deed (Cretinetti), Raymond Frau (Kri Kri) o Gietta Morano, a un film unico nel suo genere come *Filibus* (1915), il motivo del travestitismo è stato ampiamente sfruttato nel periodo muto in farse che non di rado hanno offerto modelli di genere anticonvenzionali. I celebri 'forzuti' degli anni Dieci hanno introdotto un modello di virilità ipertrofica (per quanto fondamentalmente asessuale) che ha continuato a sollecitare sguardi non solo femminili, ma anche maschili, e ben oltre gli anni Sessanta². I generi popolari fioriti negli anni Cinquanta, dal western all'horror, hanno nutrito le fantasie di spettatori e spettatrici queer

con immagini ambigue di duelli tra pistoleri e danze di vampire e streghe ribelli, intrisi di desiderio omoerotico. Dai primi anni Sessanta, in Italia come altrove, le sale cinematografiche sono state più o meno segretamente elette dalle comunità a luoghi di *cruising*, e questo non solo in grandi città come Roma, Milano e Firenze, ma anche nei piccoli centri di provincia³. Più in generale, e analogamente a quanto si è potuto registrare in altri luoghi del mondo⁴, il rito collettivo della visione in sala ha offerto alle soggettività queer la possibilità di condividere e mettere in pratica modalità alternative di spettatorialità e cinefilia⁵.

Naturalmente, prima ancora di interrogare casi specifici di film, generi o autrici e autori, si pone il problema di definire non solo che cosa significhi 'queer', ma anche in che modo una ricerca di tipo storiografico possa trarre profitto da un approccio critico improntato ai concetti e alle elaborazioni di quella che, ormai da tempo, è conosciuta con il nome di 'teoria queer'. Com'è noto, l'introduzione di questo termine nel dibattito culturale contemporaneo si deve a Teresa De Lauretis, curatrice, nel 1991, di un numero monografico della rivista "Differences" dal titolo *Queer Theory: Gay and Lesbian Sexualities*, che raccoglieva i contributi presentati in un convegno tenutosi nel febbraio del 1990 presso l'Università della California a Santa Barbara. Nel suo articolo introduttivo, De Lauretis propone di pensare la *queerness* come quell'elemento perturbativo che destabilizza la referenzialità del significante facendo sì che "l'iscrizione della sessualità nel testo si manifesti come eccedente rispetto al sesso"⁶. Sempre nel 1990 uscivano anche due dei libri più influenti nello sviluppo della teoria queer, *Gender Trouble* di Judith Butler⁷ e *Epistemology of the Closet* di Eve Kosofsky Sedgwick. Questi contributi hanno posto le basi di un nuovo e assai complesso apparato teorico-critico che punta a decostruire la naturalità del binarismo sessuale e di genere (ciò che Michael Warner ha definito con l'espressione "eteronormatività"⁸), al fine di rivelare i processi di esclusione all'opera nella costruzione socio-culturale dell'identità e quindi di fornire a un ampio ventaglio di soggettività, non riducibili alle sole categorie di 'gay' o 'lesbica', gli strumenti per rivendicare il diritto alla visibilità e a spazi di agibilità sociale e politica.

Nella lingua inglese, 'queer' (derivato, sembra, dal tedesco *quer*, 'diagonale', 'di traverso', e para-sinonimo di 'freak') è impiegato fin dal sedicesimo secolo con l'accezione di 'strano', 'eccentrico', 'bizzarro'. Il termine andò acquisendo implicazioni dispregiative nel corso dell'Ottocento, quando sempre più spesso cominciò a essere utilizzato come epiteto riferito a persone omosessuali, con un significato dunque equivalente all'italiano 'frocio'. Il ribaltamento grazie al quale ha acquisito una valenza positiva è uno dei tanti esempi di appropriazione culturale da parte di comunità emarginate e stigmatizzate proprio di quei vocaboli che più rappresentano la traccia di una storia di esclusione e di oppressione.

L'applicazione di questo paradigma teorico allo studio del cinema e dei media ha conosciuto grande fortuna negli ultimi decenni nel mondo anglofono. Senza pretendere di fornire qui un elenco anche solo parzialmente rappresentativo dei principali contributi in questo ambito, ci sembra importante ricordare, oltre ai lavori pionieristici di Vito Russo e di Richard Dyer¹⁰, alcune pubblicazioni che hanno posto al centro proprio il dialogo tra teoria e ricerca storica, a partire dai saggi raccolti nell'antologia a cura di Harry Benshoff e Sean Griffin, *Queer Cinema: The Film Reader*¹¹, fino alle 'contro-storie' del cinema muto offerte da Barbara Mennel, Laura Horak e Susan Potter¹². Pur concentrandosi sul periodo contemporaneo, l'ottimo volume di Rosalind Galt e Karl Schoonover, *Queer Cinema in the World*¹³, offre numerose riflessioni utili a inquadrare la relazione tra storia del cinema e teoria queer, oltre a una messe di informazioni bibliografiche sugli studi relativi alla storia di cinematografie non occidentali, in una prospettiva dichiaratamente transculturale e postcoloniale¹⁴.

In questo contesto, gli ultimi anni hanno visto la pubblicazione di diversi contributi attorno ai temi della sessualità non normativa e della fluidità di genere nel cinema e la televisione italiani¹⁵. Seppur con alcune parziali eccezioni, come il volume di John Champagne sul melodramma e la raccolta *Queer Italia* di Gary P. Cestaro¹⁶, gran parte di queste ricerche si concentra sulla produzione audiovisiva contemporanea, e presenta una forte commistione con la comparatistica, lo studio delle arti visive e l'italianistica¹⁷. Questo dialogo interdiscipli-

nare, che per certi versi s'intreccia alla ricezione della teoria queer in alcune aree delle scienze politiche e della filosofia¹⁸, ha prodotto una serie di studi che adottano principalmente la metodologia dell'analisi testuale, applicata in particolare sul cinema d'autore, sul cinema popolare e sul documentario¹⁹. Altri contributi recenti si sono soffermati sul tema della spettatorialità queer²⁰, prendendo in esame film 'canonici' come *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e *Ossessione* (Luchino Visconti, 1960)²¹. Tuttavia, mancano ancora all'appello studi più organici, in cui la ricezione delle teorie queer si unisca all'adozione dei metodi della ricerca storiografica e filologica, o di altre metodologie come lo studio della ricezione e dei pubblici. In altre parole, il dialogo parziale con le ricerche internazionali e le altre discipline ha prodotto un corpus di studi ancora frammentario, che si affianca a una serie di contributi individuali che spaziano dagli studi sulla mascolinità a quelli sulle culture cinematografiche femminili e delle rappresentazioni di genere e della sessualità.,

Infine, possiamo finalmente salutare l'uscita del primo studio accademico su *Omosessualità e cinema italiano*, anch'esso pubblicato in prima battuta in inglese, in cui Mauro Giori affronta brillantemente il compito di ricostruire la storia del cinema nostrano tra anni Quaranta e Settanta dal punto di vista dei suoi rapporti con la cultura omosessuale (maschile), attraverso un vero e proprio corpo a corpo con le fonti filmiche e archivistiche²². Questo studio aggiorna una bibliografia rimasta per anni decisamente scarna, che include per lo più storiografie orali e militanti come quella di Andrea Pini nel suo *Quando eravamo froci*, e dai numerosi contributi, a volte tangenziali ai temi del cinema e della letteratura, di Giovanni Dall'Orto²³. Alla prevalenza di autori maschili nell'area dei *gay studies*, si affiancano i preziosi lavori di storia orale e di memoria attivista di Elena Biagini e di Porpora Marcasciano²⁴, i quali pur focalizzandosi sulla storia del movimento lesbico e dell'attivismo trans, evidenziano l'esistenza di immaginari e pratiche contro-culturali in stretto dialogo con la cultura popolare, incluso il cinema. Si tratta di archivi in divenire, che pur non interessandosi direttamente di cinema indicano nuove possibilità e percorsi d'indagine per i *film studies* italiani²⁵.

Storicismi e antistoricismi queer

Occorre precisare, tuttavia, che nel suo testo Giori dichiara apertamente alcune riserve rispetto all'uso del termine queer, e più in particolare rispetto allo "spostamento di peso dalla ricerca storica alla riflessione teorica" che gli approcci queer avrebbero prodotto negli studi sul cinema, esonerando "dalla necessità della precisione del dato storico e della sua verifica" e postulando la superiorità di "una speculazione teorica esigente solo nell'invitare a riflettere su se stessa, ben più che sull'oggetto selezionato nell'analisi"²⁶. Pur riconoscendo che l'instabilità costitutiva del concetto di queer può in taluni casi favorire un certo slittamento retorico nel quale la storia rischia di perdersi, non crediamo che gli articoli di questo numero, come del resto nessuno dei testi sopra ricordati, possano prestare il fianco a questo genere di critica. Al contrario, crediamo che assumere il paradigma queer possa servire ad allargare il campo della ricerca e permettere di individuare tracce di esperienze e soggettività 'devianti' che sfuggono pure alle categorie identitarie faticosamente affermate in decenni di battaglie dalle comunità LGBT. Per esempio, sebbene sia corroborante scoprire che Cinecittà non dovrebbe essere concepita

come una semplice replica della Hollywood omofoba descritta da Russo, ovvero un'industria coerentemente impegnata a censurare l'omosessualità, a fabbricare racconti contro l'Altro, a costringere gli autori omosessuali ad autocensurarsi e a imporre agli spettatori posizioni costrittive²⁷

ci pare che l'esercizio di decifrare immagini apparentemente convenzionali in chiave queer, rintracciando turbolenze categoriali laddove sembrerebbe esistere solo la lettera di una rappresentazione eteronormativa, sia l'unico modo di fare giustizia del fatto che, come scrivono Galt e Schoonover,

la *queerness* è, ed è sempre stata, dappertutto; non esiste solo quando dice il suo nome ad alta voce, ma si svela a chiunque avverta la cadenza musicale di una voce, o l'incedere mascolino di una camminata. L'influente storia dell'omosessualità nel cinema di Vito Russo ha aperto la strada alla lettura in chiave queer di rappresentazioni dell'identità nazionale, dei discorsi ideologici e del rapporto complesso tra testi e pubblico. Russo sosteneva che il desiderio gay fosse

sempre stato in mostra per il pubblico [...] Questo approccio sgancia in modo definitivo il cinema queer dall'intenzionalità, così che un film gay può essere creato dal pubblico gay non meno che da un regista gay. Prendendo a prestito i metodi della storia culturale LGBT, studiosi come Richard Dyer e Alexander Doty hanno teorizzato il piacere queer della trans-identificazione e del piacere trasgressivo che il cinema ha offerto nel corso della sua intera storia²⁸.

D'altronde, se le fonti storiche permettono di verificare, documenti alla mano, le contraddizioni esperite nel corso della loro carriera da tanti registi gay, davvero bisogna rassegnarsi a non poter dir nulla, per esempio, del desiderio lesbico nel contesto di un cinema in cui quasi nessuna donna prima degli anni Duemila ha avuto accesso alla professione di regista?

Il dibattito appena tratteggiato circa la liceità di applicare una categoria contemporanea come quella di queer alla ricerca storica sul cinema riecheggia alcune preoccupazioni di ordine metodologico che sono oggi al centro di ampie e variegiate discussioni nell'ambito della storiografia generale. Non appena ci si accinga a interrogare la storia – nel nostro caso particolare la storia del cinema italiano, ma le cose non cambiano anche laddove al centro dell'interesse vi siano altri periodi, luoghi e forme espressive – sorge infatti immediatamente un problema: fino a che punto è lecito applicare una categoria emersa alla fine del Novecento nel mondo occidentale come emblema militante di una nuova cultura a periodi in cui non solo la nozione di *queerness* non esisteva nei termini in cui oggi la intendiamo, ma in generale le soggettività omosessuali (lesbiche, gay) o intersessuali erano costrette a esistere *in the closet*, ovvero nell'invisibilità e mascherandosi per adeguarsi alle aspettative e alle convenzioni del sistema eteronormativo? (Situazione peraltro ancora attuale in molte parti del mondo e che non può certo dirsi del tutto superata nemmeno in Italia). Fino a che punto è lecito rinvenire nella produzione culturale di altre epoche storiche allusioni a forme e articolazioni della sessualità e dell'affettività che certamente esistevano nell'esperienza di molte persone, ma erano costrette a rimanere nell'alveo del non detto e del non rappresentabile, dunque destinate a non lasciare alcuna traccia negli archivi?

La questione di che cosa sia, o che cosa possa essere, una storiografia queer ha visto contrapporsi diverse posizioni, che pur nelle loro differenze appaiono tutte estremamente stimolanti. La materia del contendere è ben rappresentata in un articolo in cui Valerie Traub, studiosa di storia moderna, difende i metodi del neostoricismo dalle critiche di una nuova corrente a-storicista [*unhistoricalist*] da lei definita “teleoscettica”²⁹. Prendendo le distanze dall’approccio genealogico di derivazione foucaultiana, questa nuova corrente “omostorica”, mentre da un lato rifiuta di porsi di fronte al passato con l’obiettivo di rinvenire gli antecedenti del presente, dall’altro, e in qualche modo paradossalmente, respinge però l’idea che il passato debba essere pensato come qualcosa di radicalmente altro rispetto al presente. In altri termini, ciò che gli storici e le storiche teleoscettici prendono di mira è l’attitudine neostoricista di costruire cronologie lineari che, modulate in una successione di periodi che si avvicinano l’uno all’altro, finiscono inevitabilmente per allontanare il passato in un’alterità che rischia di renderlo del tutto estraneo ai bisogni del presente.

Al contrario, l’approccio “omostorico” dichiara provocatoriamente di voler “curvare” la temporalità attraverso “una relazione fantasmatica con la storicità che possa dar conto della forza affettiva del passato nel presente, del desiderio che, provenendo da un altro tempo, interroga il presente nella forma di un imperativo etico”³⁰. Come scrivono ancora Galt e Schoonover, “il queer devia la storicità lineare e rifiuta di evolvere, di disporsi lungo una linea retta o di dispiegare ondate di determinismo. Al contrario, la storia si presenta come una serie asincronica di desideri cancellati e riconosciuti”³¹. Si tratta dunque di un approccio che prende le distanze dall’empirismo esasperato del neostoricismo, nonché dalla sua tendenza a definire tassonomie inevitabilmente ricavate da nozioni contemporanee del genere e della sessualità, ivi incluse quelle implicate nei processi di riconoscimento identitario che hanno luogo oggi nello stesso campo LGBTQIA+, mentre, secondo Carla Freccero, “il potere destabilizzante, verbale e aggettivale, del queer” è tale che “in teoria, qualsiasi cosa può sovvertire [*queering*] l’identità di un’altra, e ogni cosa, sottoposta a una certa torsione eccentrica, può diventare queer”³². Nello stesso solco,

nell'introduzione a uno studio che si propone di sovvertire il canone del cinema classico, Alexander Doty afferma che

impiegare il termine queer solo come sinonimo di 'gay' o 'lesbica' non serve a molto se non a conferire una certa patina contemporanea al discorso [mentre] alcuni degli usi più intriganti del termine sono legati alla sua capacità di descrivere una complessità [...] che resiste alla categorizzazione, ma che sfida o sfugge alla eteronormatività³³.

Di nuovo, è impossibile dar conto della complessità di questo dibattito in questa sede, ma crediamo sia interessante notare come il lavoro della storiografia queer stia squadrando tutta una serie di problematiche metodologiche che appaiono di interesse ben al di là del campo specifico qui indagato. Senza voler necessariamente prendere partito contro i metodi empirici che hanno enormemente arricchito la nostra conoscenza della storia del cinema italiano dal convegno di Brighton a oggi, è difficile non riconoscere che il tema della legittimità di un approccio volto a far collidere passato e presente per fare apparire analogie impenstate e imprevisi punti di contatto (proprio nel segno di quanto, ora come allora, si dà meno come uno stato di cose che come un orizzonte d'attesa, un potenziale o una virtualità, in fin dei conti: un'utopia) emerge ogni volta che si abbia a che fare con le tracce di una realtà minoritaria, o piuttosto – come direbbe Gayatri Spivak³⁴ – subalterna: tracce sempre lacunose, offuscate, per loro natura ambigue e giunte fino a noi quasi sempre per caso, cioè non tramandate all'interno di una genealogia, ma coesistenti con il nostro presente allo stato di rovine, sopravvissute accidentalmente all'incessante processo di distruzione *che è la storia*. Si pensi al lavoro straordinario compiuto negli ultimi due o tre decenni da tante studiosi in tutto il mondo per dar senso alle tracce del lavoro di un gran numero di donne nell'industria cinematografica dei primi tempi.³⁵ A volte i film ritrovati sono stati visti per la prima volta in pubblico poco meno di un secolo dopo la loro realizzazione.³⁶ Che posto dare a questi film, a queste tracce, dentro una storia che li ha espulsi, che li ha rescissi dal loro contesto, che ha impedito il loro innesto in una genealogia riconoscibile, interrompendo di fatto la loro esistenza storica e privandoli di un qualsivoglia *destino*? È lecito, nell'impossibilità di *ricostruire* la genesi di un oggetto privo di destino,

proiettare su di esso i bisogni del presente, catturarlo dentro una rete di somiglianze, analogie, identificazioni, desideri, affezioni? È ancora lavoro storico, per esempio, usare i film delle cineaste di un secolo fa, da cui ci dividono molteplici fratture storiche, per riflettere sulla condizione di marginalità delle cineaste contemporanee?

Queste domande, cruciali in molti ambiti della ricerca storiografica contemporanea, appaiono ancor più difficili e complesse nel caso della storiografia queer. E ciò non solo per l'esclusione ancor più radicale sofferta dalle soggettività queer, e non solo per l'esiguità ancora maggiore degli archivi queer, ma anche perché l'instabilità connaturata alla nozione di *queerness* rende difficoltosa la stessa *identificazione* dell'oggetto di studio. La stessa domanda: "che cosa è 'queer' nella storia del cinema italiano?" si espone di fatto all'ossimoro nell'esatta misura in cui il concetto di *queerness* si sottrae a ogni possibile ontologia, a ogni possibile essenzialismo. Tutto ciò che si può dire è che la *queerness* abbia a che fare con l'esperienza delle soggettività sessualmente 'devianti', ma stabilire il carattere proprio di questa devianza rischia di essere un esercizio sterile se non contraddittorio, al punto che oggi, pur tenendo fermo l'interesse originario per la devianza sessuale e di genere, assistiamo all'apertura di nuovi filoni di ricerca che coniugano la teoria queer con gli studi sulla disabilità, sulla neurodiversità, sull'invecchiamento³⁷, e così via.

Tutto questo per dire che le risposte alle domande metodologiche di cui sopra non possono non tener conto dell'investimento politico-affettivo da cui prende le mosse l'attuale proliferazione di studi storici e culturali di orientamento queer. Senza pretendere in queste poche righe di risolvere la querelle che oppone oggi gli approcci storicisti, fedeli alla ricerca empirica e alla critica rigorosa delle fonti, a quelli anti- o a-storicisti, aperti a letture più radicalmente decostruttive dei testi, crediamo che questo numero di "Immagine. Note di storia del cinema" dimostri come sia possibile far convivere in modo produttivo lo studio delle fonti e l'analisi testuale. La sfida che ci siamo poste nel proporre questo numero è stata appunto quella di verificare fino a che punto la storia del cinema italiano – evidentemente refrattaria, se giudichiamo dal numero davvero esiguo di studi fin qui pubblicati

ad accogliere questa prospettiva storico-critica – possa consentire una lettura originale delle fonti che tenga nel debito conto il contesto storico dal quale provengono.

Di corpi, desideri e identificazioni imprevedibili

La sfida da cui muove questo volume è pertanto dirompente e prospetta una vasta possibilità di percorsi di ricerca. Quella del cinema italiano è una lunga storia, che attraversa differenti approcci culturali e varie sensibilità; affrontarne lo studio con uno sguardo il più possibile neutrale, seppure necessario, non è semplice: significa interrogarsi costantemente su quale relazione intercorre fra noi e le figure storiche che incontriamo nelle nostre ricerche. Significa isolare le identità solitamente considerate come naturali, scoprendole invece quali complesse formazioni socio-culturali, esito di stratificazioni di discorsi diversi e di diversi modelli culturali.

In questo volume, le riflessioni proposte affrontano alcuni degli snodi chiave dell'indagine queer, fluidità di genere, travestitismo, sessualità non normative, ed esaminano testi molto diversi tra loro, dal cinema delle origini alla fantascienza italiana degli anni Sessanta. Muovendosi in un territorio tutto da esplorare, alcuni contributi concentrano l'indagine sui corpi, sulle movenze e le gestualità degli attori, sugli stili recitativi e sulle performance; altri focalizzano l'attenzione sulla scrittura e sul potere delle narrazioni di nascondere tra le pieghe discorsi complessi sul genere e sulla sessualità. Alcuni articoli ripartono da film di autori piuttosto noti – Zurlini, Blasetti, Matarazzo – per proporre una lettura queer che ne illumina aspetti mai approfonditi; altri affrontano l'analisi di pellicole mute solo di recente riemerse dagli archivi.

Nel suo saggio *Una, bina e non so che. L'ambiguità gender di Pierrot nel cinema muto italiano*, Silvio Alovio interroga un corpus di film muti italiani in cui il personaggio di Pierrot è interpretato *en travesti* da dive dell'epoca: *Histoire d'un Pierrot* (1914, Baldassarre Negroni), con Francesca Bertini, *Il disinganno di Pierrot* (1915, Ugo Falena), con Stacia Napierkowska, e *L'anello di Pierrot* (1917, Edoardo Ben-

civenga), con Lucia Fornaroli. Alovisio affronta l'ambiguità di genere della celebre maschera in relazione alla sua trasformazione storica, dal sedicesimo secolo alla modernità, e narrativa, dal teatro al cinema, mettendolo in connessione con le varianti dello *stage cross-dressing* femminile. In una articolata trattazione del contesto culturale in cui si situano le sottili fluidità di genere incarnate da attrici che altrove rappresentano il prototipo della femminilità classica, Alovisio prova a scuotere il tranquillo territorio della storiografia del cinema italiano alla ricerca di identità destabilizzanti e problematizzando il binarismo con cui è sempre stato affrontato lo studio di queste opere.

Di *cross dressing* si occupa anche Emma Morton nel saggio *Transitory Imitators, Transgender and Genderfucks: Male Cross-dressing in Italian cinema, 1909-1915*, che indaga le molteplici rappresentazioni del travestitismo maschile nei primi anni del muto italiano. L'autrice prova a dimostrare la portata trasgressiva delle performance di alcuni celebri attori (come Marcel Fabre e André Deed) protagonisti di popolari serie comiche. Il fatto che il nome stesso dei personaggi da loro interpretati – Robinet, Fricot, Cretinetti, per fare alcuni esempi – diventasse il marchio riconoscibile del prodotto, consentiva a questi attori la libertà di interpretare ruoli eccentrici, indossando con disinvoltura persino gli abiti femminili, e superando il binarismo di genere sovvertendo le logiche del paradigma sesso/genere.

Si sofferma invece sulla produzione cinematografica dei primi anni Quaranta il saggio di Paola Zeni, *Caratterizzazioni non-binarie nel cinema sonoro del Ventennio*. La ricerca dell'autrice si concentra sulle interpretazioni di due attrici, Chiaretta Gelli in *Il birichino di papà* di Matarazzo e Luisa Ferida in *La corona di ferro* di Blasetti, al fine di dimostrare come sul finire del Ventennio si sia verificata una graduale problematizzazione di quei modelli femminili stereotipati che avevano in gran parte caratterizzato la produzione degli anni precedenti.

Riscoprendo un romanzo di ambientazione cinematografica audace ma purtroppo caduto per anni nell'oblio, Lucia Cardone ci trasporta in un contesto eccentrico e affascinante. Il saggio, *Sconfinamenti di genere. "La carovana dell'amore" (1934) romanzo cinematografico di Mura*, esamina le relazioni fra mondo del cinema e trasgressività attra-

verso la narrazione originale e caratteristica della sua scrittrice: Mura, all'anagrafe Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri (1892-1940), autrice molto attiva e popolare per tutto il ventennio fascista, ma subito dimenticata dopo la sua morte. L'analisi di Cardone si sofferma prima sulla figura fuori dagli schemi, contraddittoria e sorprendente di Mura; si dipana poi in una brillante e assai istruttiva carrellata sui romanzi della scrittrice; si concentra infine sul personaggio principale del romanzo *La carovana dell'amore*, una sorta di Rodolfo Valentino attraverso il quale Mura sovverte le regole consuete del genere 'rosa', mescolando e ribaltando gli stereotipi tradizionali di genere.

La declinazione queer della mascolinità è al centro del saggio di Rebecca Baumann, *Queer Masculinities in Postwar Italian Cinema*. L'autrice si concentra sui corpi e sulla loro rappresentazione nelle opere di Valerio Zurlini, individuando in particolare lo "spettacolo della malinconia maschile" come fulcro del ribaltamento dei canoni prestabiliti di mascolinità. Attraverso una rivisitazione critica delle opere di questo regista, Baumann propone una lettura nuova della rappresentazione delle identità sessuali sugli schermi italiani.

Chiude il volume il saggio di Francesca Brignoli, *Turbolenze all'orizzonte. Presenze queer nel cinema di fantascienza italiano degli anni Sessanta*. L'autrice evidenzia come, muovendosi in un territorio dell'irrealità, la fantascienza costituisca la dimensione ideale su cui innestare rappresentazioni non binarie. Tuttavia, ciò che emerge dalla ricerca di Brignoli è uno scenario in cui il queer viene a rappresentare soprattutto un'alterità minacciosa e a tratti inquietante. Tra distopie e scenari futuribili, le presenze queer nel cinema di fantascienza italiano degli anni Sessanta si presentano quindi più come una minaccia all'ordine precostituito che come una possibile alternativa rivoluzionaria, segno che nella storia del cinema italiano le tracce di *queerness* sono anche il sintomo di un potenziale che ancora non ha trovato il suo spazio di espressione.

Ripensare la storia del cinema italiano in un'ottica queer significa dunque ripensare ai corpi che ne hanno turbato le certezze normative e restituire loro visibilità come soggetti autonomi e complessi, consapevoli che ciò significa necessariamente prepararsi a scardinare le

narrazioni storiografiche tradizionali e i canoni con cui si sono finora analizzate le opere. Significa anche prepararsi a cogliere l'imprevisto che sempre può emergere quando si ripercorrono territori già esplorati con occhi nuovi.

L'auspicio pertanto è che questo numero di "Immagine. Note di storia del cinema" sia lo spunto per far nascere altri studi di questo tipo, volti a indagare che cosa è, o possa essere, queer nella storia del cinema italiano.

- ¹ Si veda in proposito l'articolo di Danielle Hipkins, *Why Italian Film Studies Needs A Second Take on Gender*, "Italian Studies", Vol. LXIII, n. 2, 2008.
- ² R. Dyer, *The White Man's Muscles*, in *White*, New York, Routledge, 1997, pp. 145-83.
- ³ A. Pini, *Quando eravamo froci*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- ⁴ V. Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movie*, New York, Harper & Row, 1987; A. Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993; R. Dyer, *The Culture of Queers*, London and New York, Routledge, 2001.
- ⁵ P. Santi, *Ombre rosse*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- ⁶ T. De Lauretis, *Queer Theory. Gay and Lesbian Sexualities*, introduzione al numero monografico della rivista "differences. A Journal of Feminist Cultural Studies" (n. 3, 1991); citato in R. Galt e K. Schoonover, *Queer Cinema Across the World*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 15.
- ⁷ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of the Identity*, New York and London, Routledge, 1990 (trad. it. *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari, Laterza, 2017); E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990.
- ⁸ M. Warner, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, "Social Text", n. 29, 1991, pp. 3-17.
- ⁹ Si veda la voce *Queer*, a cura di Laura Schettini, nell'Enciclopedia Treccani (www.treccani.it/enciclopedia).
- ¹⁰ V. Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movie*, cit.; R. Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, London-New York, Routledge, 1991.
- ¹¹ H. Benschhoff, S. Griffin (eds.), *Queer Cinema: The Film Reader*, New York-London, Routledge, 2004.
- ¹² B. Mennel, *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Cowboys*, New York-Chichester (West Sussex), Columbia University Press, 2012; L. Horak, *Girls Will Be Boys: Cross-dressed Women, Lesbians, and American Cinema*, New Brunswick (New Jersey)-London, Rutgers University Press, 2016; S. Potter, *Queer Timing: The Emergence of Lesbian Sexuality in Early Cinema*, Chicago, University of Illinois Press, 2019.
- ¹³ K. Schoonover, R. Galt, *Queer Cinema in the World*, Duke University Press, Durham 2016.
- ¹⁴ Tra i testi che si cimentano in una applicazione del paradigma queer alla storia del cinema, vale inoltre la pena di ricordare: S. Brown, *Queer Early Cinema*, in *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*, Wiley Online Li-

brary, 2020, pp. 1-8 (DOI 10.1002/9781119429128); H. Benshoff, S. Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Oxford (UK), Rowman & Littlefield, 2006; S. Brown, *Queer Sexualities in Early Film: Cinema and Male-Male Intimacy*, London-New York, I.B. Tauris, 2016; L. Wallace, *Reattachment Theory: Queer Cinema of Remarriage*, Durham, Duke University Press, 2020.

¹⁵ Solo nel 2020 sono usciti due volumi che raccolgono saggi sul cinema e i media italiani con un approccio queer, con il lavoro di studiosi/e principalmente attive/i nell'accademia anglo-americana: S. Rigoletto, *Le norme traviate. Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Milano, Meltemi, 2020; S. Anatrone, J. Heim (eds.), *Queering Italian Media*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2020. Segnaliamo anche la recente uscita di un volume concepito ed edito da studiose/i che lavorano nell'accademia e nella critica televisiva italiana A. Caruso (a cura di), *Queer gaze. Corpi, storie e generi della televisione arcobaleno*, Sesto San Giovanni, Asterisco edizioni, 2020.

¹⁶ J. Champagne, *Italian masculinity as queer melodrama. Caravaggio, Puccini, contemporary cinema*, New York, Palgrave-Macmillan, 2015; G.P. Cestaro, *Queer Italia. Same sex desire in Italian literature and film*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

¹⁷ Emblematico di questo approccio interdisciplinare di matrice comparatistica è il lavoro del gruppo CIRQUE – Centro Interuniversitario di Ricerca Queer, responsabile della pubblicazione della rivista “Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies” e dell'organizzazione di una conferenza biennale. Cfr. <<https://cirque.unipi.it/>>. Ultimo accesso: 9/03/2021.

¹⁸ Si veda il lavoro e le attività del gruppo di ricerca PoliTeSse – Politiche e Teorie della Sessualità, coordinato da Lorenzo Bernini presso l'Università di Verona.

¹⁹ Un ottimo esempio in questo senso è la ricerca di Derek Duncan, i cui saggi sul cinema si collocano all'interno di una più ampio studio della letteratura e la cultura italiana del Novecento sino a toccare il tema delle migrazioni globali, coniugando la teoria queer alle teorie post-coloniali. Cfr. D. Duncan, *Trans-regional optics and queer affiliations in the work of Jonas Carpignano* in J.S. Williams (ed.), *Queering the Migrant in Contemporary European Cinema*, London, Routledge, 2020 pp. 188-200.

²⁰ Sul ruolo della spettatorialità si vedano, di D. Duncan, *The Geopolitics of Spectatorship and Screen Identification: What's Queer about Italian Cinema?*, “The Italianist”, Vol. xxxiii, n. 2, 2012, pp. 256-261, e *The Queerness of Cinema* in F. Burke (ed.), *A Companion to Italian Cinema*, Wiley, London, 2017. Per un approccio queer-transfemminista al cinema politico italiano contemporaneo si veda D. Holdaway, D. Missero, *The Neglected Spaces of Feminism and Queer in Contemporary Italian Political Cinema*, in D. Fairfax, A. Keji Kunigami, L. Peretti (eds.), “Zapruder World: An International Journal for the History of Social Conflict”, n. 6, 2020.

²¹ Cfr. F. Trentin, *The Queer Underside of 'La dolce vita': Towards an 'Anal Theory' of Looking*, “Screen”, Vol. lxi, n. 4, 2020, pp. 545-567; L. Fabbri, *Queer Neorealism:*

Luchino Visconti's 'Osessione' and the Cinema Conspiracy against Fascism, "Screen", Vol. LX, n. 1, 2019, pp. 1-24.

²² M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, UTET, 2019 (prima edizione in inglese: *Homosexuality and Italian Cinema: From the Fall of Fascism to the Years of Lead*, London, Palgrave Macmillan, 2017). Di Giori si vedano anche: *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti 1935-1962*, Milano, Libraccio, 2018, e *Intorno a Luchino Visconti. Dieci sguardi ec-centrici*, Torino, UTET, 2021.

²³ A. Pini, *Quando eravamo froci*, cit.

²⁴ E. Biagini, *L'emersione imprevista. Il movimento delle lesbiche in Italia negli anni '70 e '80*, Pisa, ETS, 2018; P. Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive: storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender*, Roma, Alegre, 2018.

²⁵ Vale la pena di ricordare in questo contesto, benché non si occupi specificamente di cinema italiano e non adotti un approccio storiografico, il libro di P.M. Bocchi, *Mondo Queer*, Torino, Lindau, 2005.

²⁶ M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano*, cit., p. xx.

²⁷ Ivi, p. 303.

²⁸ K. Galt, R. Schoonover, *Queer Cinema in the World*, cit., p. 147.

²⁹ V. Traub, *The New Unhistoricism in Queer Studies*, "PMLA", Vol. CXXVIII, n. 1, p.21.

³⁰ Carla Freccero, intervento nella tavola rotonda *Theorizing Queer Temporalities: A Round Table Discussion*, "glQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies", Vol. XIII, n. 2-3, 2007, p. 184.

³¹ K. Galt, R. Schoonover, *Queer Cinema in the World*, cit., p. 252.

³² C. Freccero, *Queer Times*, "South Atlantic Quarterly", Vol. CVI, n. 3, 2007, p. 485.

³³ A. Doty, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, New York and London, Routledge, 2000, p. 7.

³⁴ G. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan, 1988, 271-313.

³⁵ Si veda il progetto digitale *Women Film Pioneers*, a cura di Jane Gaines, Radha Vatsal e Monica Dall'Asta, New York, Center for Digital Research and Scholarship – Columbia University Libraries, <<https://wfpp.columbia.edu/>>.

³⁶ È il caso dello straordinario film di Elvira Giallanella *Umanità* (1919), studiato da Micaela Veronesi in una serie di articoli, tra cui *La donna che non c'era, Elvira Giallanella. Esiti di una ricerca fra dati certi, supposizioni e autorappresentazioni*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 12, 2016, pp. 63-77; *Elvira Giallanella* (2016), in

Women Film Pioneers Project, cit.; *Una donna vuol rifare il mondo. Umanità di Elvira Giallanella*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.

³⁷ Si vedano, tra gli altri: R. McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, New York University Press, 2006; A. Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014; N. Walker, D. M. Raymaker, *Toward a Neuroqueer Future: An Interview with Nick Walker*, "Autism in Adulthood", Vol. III, n. 1, 2021, pp. 5-10; M. Yergeau, *Authoring Autism: On Rhetoric and Neurological Queerness*, Durham, Duke University Press, 2018; J. Gallop, *Sexuality, Disability, and Aging: Queer Temporalities of the Phallus*, Durham, Duke University Press, 2018; L. M. Hess, *Queer Aging in North American Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2019.