

All'ombra dello schermo: appunti su cinema, omoerotismo e letteratura 1945-1980

Fabio Libasci

Il mio intervento propone di rileggere il rapporto che c'è tra il buio della sala e l'espressione dell'omoerotismo, rapporto che è sfociato spesso in una scrittura investita dal ruolo di dover raccontare le ombre della sala e la luce dell'eros. Questi appunti raccontano una storia che ai più dirà poco, fatta com'è di reticenze, silenzi, struggimenti, improvvise paure ed effimere gioie. Educati prima dalla pornografia, poi alla solitudine dall'home video e infine esasperati dalle possibilità vertiginose dei video scaricabili da internet, sorriderete forse agli stratagemmi messi in atto da questi protagonisti per pochi minuti di scomodo piacere. Per più di una generazione di omosessuali, nel vecchio come nel nuovo mondo, e *Il bacio della donna ragno* si erge a reperto irrinunciabile e perfetto, il cinema ha costituito, però, la casa e la fuga dal reale, la prossimità del desiderio e la rivincita sulla paura, la vicinanza e la disponibilità dei corpi al di là delle identità. Lo schermo, un film quasi sempre mediocre, le luci bassissime, la garanzia dell'anonimato erano la condizione per vivere un omoerotismo altrimenti impossibile. Con il venir meno di quelle condizioni repressive, con l'avvento dei cinema a luci rosse – il primo a Milano, il Majestic, nel 1977 (Pini 2011: 94) - e con la nascita di un mercato cinematografico dedicato all'omosessualità muore quel mondo di timore e tremore, di disponibilità dei corpi come ebbe a dire Roland Barthes in un articolo del 1975: "En sortant Du Cinéma". Il semiologo li loda quel mondo, oramai alla fine, dove è possibile essere nel film e altrove, identificarsi nel desiderio e sciogliersi nell'anonimato di un godimento possibile se discreto, discreto se possibile...

Questa nota è, se possibile, l'archeologia, il prequel di un bel saggio di Giulio Iacoli, "Tema latente. Materiali e appunti per un'individuazione del cinematografo porno" (Iacoli 2010: 201). Lì si va dai primi anni '80 alla chiusura dell'Italico nel 2007, ultimo cinema porno della città di Bologna (*ibid.*: 204), i protagonisti di quei racconti partecipano a incontri illeciti ma consapevoli, la prostituzione è largamente ammessa all'interno così come sono presenti vari gradi di complicità tra tutte le figure presenti in loco; qui si tratterà di ripercorrere gli anni che vanno dalla fine della guerra al 1980, dall'esplosione del cinematografo nella cultura popolare alla crisi delle sale con l'avvento delle antenne private, ma soprattutto da un'omosessualità impronunciabile all'identità gay; da *Ombre rosse* di Piero Santi ad *Altri libertini*. Parlerò anzitutto di due brevi romanzi di Pasolini, *Atti impuri* e *Amado mio*, scritti tra il 1946 e il 1948 e pubblicati postumi nel 1982 e secondo Bazzocchi pagine sotto forma di diario «dove [l'autore] cerca di dare forma alla rappresentazione della propria omosessualità» (Bazzocchi 2005: 168), e importanti perché «rappresentano il primo momento in cui nella letteratura italiana compare la figura dell'omosessuale, modellata su esperienze precedenti di origine europea» (*ibid.*: 169). In questi brevi romanzi Pasolini mette in scena un amore-passione vissuto in uno scenario idilliaco dove i giovani sembrano angeli della tradizione stilnovista. L'inseguimento, la fuga, la possibile trasgressione si consuma all'ombra della collettività (*ibid.*: 170), la gioia e la delusione tra l'entrata e l'uscita del cinema. «Mi fermai al cine a Castiglione: poi, verso le dieci, senza speranza, ma accanitamente deciso a mantenere la calma, andai verso San Pietro, pensando all'assurda probabilità di trovare Severino all'uscita del cinema» (Pasolini 1982a: 114). Ancora più esplicito in una pagina datata 12 febbraio 1947, «al cinema di San Pietro veniva proiettato il secondo episodio dei *Miserabili*, e io vi ero corso con la segreta speranza di incontrare Donnino [...]. Entrammo insieme, e insieme, stringendoci per la mano, ci vedemmo il vecchio film» (*ibid.*: 116). Appare chiaro come il cinema rivesta qui il desiderio, rendendolo a un tempo nascosto e presentabile, invisibile e diffuso e come il film, ciò che giustifica la presenza dei due, non sia che il pretesto per un incontro ravvicinato; il

cinema, insomma come “scuola di sesso” (Brunetta 1989: 63). Brunetta, commentando una lettera di Pasolini a Silvana Mauri nella quale racconta le esperienze al Cineguf bolognese parla di quel tempo, di poco anteriore alle esperienze qui narrate, più «come momenti di alta concentrazione di energia sessuale che come appuntamenti culturali» (Brunetta 1989: 206). In *Amado mio*, Desiderio, questo è il nome del protagonista, è più esplicito nei confronti dei ragazzi nelle cui seminudità intravede il mistero, nei discorsi il febbrile erotismo che non ha nome. Desiderio approfitta del cinema per eccitare e raffreddare a un tempo i sensi, «nella luce violacea del cinema, egli aveva potuto dirsi che sulla panca si era seduto un angelo; se il fascio luminoso sfiora il capo, traendone quasi delle scintille, gli occhi restano spalancati sul film di avventure, in ombra, carichi di luce invisibile (Pasolini 1982b: 159). Qualche pagina dopo Desiderio, Iasis e la banda dei fanciulli in fiore vedono *Gilda* al cinema estivo di Caorle.

Poi si spensero le luci ed ebbe inizio quello che avrebbe dovuto essere il più bel film visto da Desiderio. Davanti a *Gilda* qualcosa di stupendamente comune invase tutti gli spettatori. La musica di *Amado mio* devastava. Così che le grida oscene che si incrociavano per la platea, gli: “attento che ti si spaccano i bottoni”, i “quanti te ne fai stasera”, parevano fondersi in un ritmo dove il tempo pareva finalmente placarsi, consentire una proroga senza fine felice (*Ibid.*: 191-192)

La proiezione sospende il tempo, avvolge la musica di una colonna sonora oscena e liberatoria, le parole stereofonizzano il corpo che già parla ricoprendolo di un discorso secondo celebrativo e proiettivo. La platea «è percorsa da uno scambio fittissimo di sguardi e messaggi e il corpo unitario del pubblico appare come un accumulatore di tensione» (Brunetta 1989: 258)¹. Le immagini liberano il corpo di Iasis che gli posa

¹ Sull'importanza del film *Gilda* si veda l'intero capitolo “*Gilda* si è fermata a Eboli”, in Brunetta 1989: 245-264.

il capo sulla spalla sciogliendo così il petto di Desiderio: «fu una commozione alzata a un livello dove le lacrime si gelavano» (Pasolini 1982b: 192) Rita Hayworth, sorella e prostituta, equivoca e angelica si rivela essere il doppio del protagonista, figura della sua stessa tragica rassegnazione. Per Bazzocchi «l'immagine di Rita Hayworth-Gilda che balla incarna e ripropone tutti i contrasti tra colpa e purezza, amore e morte che percorrono il romanzo» (Bazzocchi 1998: 49) Rinunciataro, Desiderio accarezza Iasis «come si accarezza un fratello» (Pasolini 1982b: 192), al contempo però, Iasis, dalle medesime immagini trae le parole per dargli appuntamento per dopo, vedendo forse nella disponibilità dell'altro un doppio di segno opposto della diva. «Fu come un urlo di gioia, un dolce cataclisma che facesse crollare il cinema e tutta Caorle. Mentre Gilda, intanto, contro il cielo, sul pubblico ansimante, con delicata libidine e furiosa pazienza si sfilava il guanto del braccio» (*ibid.*). Il tempo-spazio della canzone, delle immagini si prolunga nel tempo e nello spazio del cinema, le immagini che scorrono sullo schermo fanno passare nei protagonisti un desiderio insopprimibile ma inconfessabile. Questa scena può essere intesa come il paradigma delle altre che intendo mostrarvi.

Le persone si scambiano per i personaggi (Metz 2002: 70), l'immagine rimpiazza, colma una mancanza e tempera un dispiacere come ebbe a dire Régis Debray in *Vita e morte dell'immagine* (Debray 1999: 35); l'immagine nella scena che abbiamo letto può essere pensata come una sorta di negativo che il linguaggio aspira a sviluppare, negativo visibile che si compie nell'udibile e ancora in leggibile (*ibid.*: 45). Gilda funziona economicamente perché accorcia certo le parole, le spiegazioni, le dichiarazioni, rendendole superflue e fa passare il desiderio quasi trasparente, per lo meno nel tempo della proiezione. Vedere è allora, «abbreviare. Tagliar corto con la logica lineare delle parole» (*ibid.*: 93-94). Il cinema, la proiezione di una pellicola per tutti, che mette in scena e scambia continuamente i desideri mostrati con quelli da realizzare, diventa la condizione per un tête-à-tête altrimenti impossibile, coscientemente insostenibile. Il cinema, allora come scrive Metz,

rappresenta una sorta di parco o di “riserva”, un atto lecito e tuttavia uno “strappo” nel tessuto sociale, una “feritoia” che si apre su qualcosa di più folle, di un po’ meno ammesso di quanto non lo sia quello che si fa durante il resto del tempo (Metz 2002: 80)

In Piero Santi quello che è qui embrionale ma perfettamente dispiegato diventa spunto per otto racconti dove all’affabulazione si accompagna in nuce l’analisi sociologica e terribile di un mondo destinato, condannato alle ombre. Nel cinema si raggiunge «una unione che altrove è assai rara» (Santi 1954: 7), «al cinema si va come al caffè, ma lì per conversare, qui per tacere; e quei silenzi legano più di mille parole» (*ibid.*: 9). Santi riconosce al pubblico del cinema una certa autonomia rispetto allo schermo. Quel che era taciuto ancora in Pasolini qui parla chiaro: si va al cinema anche e soprattutto per tentare altro. Il cinema diventa il tempio del peccato omoerotico, «i sacerdoti entravano là come per un rito che ognuno sapeva di compiere, anzi di dover compiere» (*ibid.*: 12). È chiaro che questo pubblico segue le vicende che in fondo nessuno ascolta; ci si isola nel fondo dove la sala è ancora più scura e se Santi sembra parlare degli anni del fascismo è chiaro che la situazione nel momento in cui scrive, i primi anni '50, non è affatto cambiata, anzi. Andrea Pini nel suo *Quando eravamo froci* racconta attraverso i protagonisti diretti il mondo del cinema qui solo abbozzato, una geografia che meriterebbe ulteriore approfondimento. Diversi sono i cinema a Roma frequentati come la Sala Umberto, il mitico Nuovo Olimpia, sorta di eden, «dove si incontravano principi e commessi, professionisti e operai» (Pini 2011: 94) l’Ambra Jovinelli, il Brancaccio, l’Arenula e poi l’Apollo a Milano e l’Ideal a Torino, il Gambrinus a Firenze, il Garibaldi a Padova «specie di Sodoma e Gomorra» *ibid.*: 95), a Napoli il Colosseo e la Sala Margherita e a Brescia praticamente tutti i cinema. Al Monteverdi di La Spezia, pieno di divise bianche e blu di leva si creava la fila fuori dalla porta di un palchetto (*ibid.*). Spesso per andare al cinema si cambia perfino quartiere e «v’è chi fugge qualcosa o qualcuno, un amante abbandonato, un offensore, anche un ricattatore» (Santi 1954: 77). Vediamo, dunque, che il mondo idilliaco del villaggio pasoliniano fa spazio alla città e alle sue trappole dove ci si fa ombra

soprattutto fuori quando la protezione del buio non è più. Il cinema è per i protagonisti dei racconti di Santi una casa, un rifugio che grazie alla luce oscura muove dentro «i sentimenti più segreti» (*ibid.*: 157); la sala promette ciò che fuori nessuno tenterebbe, quella vicinanza senza parole che fa sperare in un appagamento più facile che altrove (*ibid.*). Solo lì si può scrutare i giovanotti coi giubbotti di pelle non appena il film si fa più scuro (*ibid.*: 155).

Al cinema «emerge una sconosciuta complicità con l'altro che può portare alla luce zone segrete della coscienza con l'allentamento dei freni inibitori» (Gnerre 2000: 195) Il cinema è soprattutto in Santi un luogo di formazione, una tappa, l'ultima rappresentazione forse parodica di quel *Bildungsroman* di cui si è occupato Franco Moretti², luogo non elettivo, spersonalizzante, eletto a direttrice nella crescita dei giovani protagonisti come pure ammette Gian Piero Brunetta nel suo *Buio in sala*³. È il caso di Francesco, giovane sedicenne iniziato allo Splendor,

un profumo acre lo avvolse d'un tratto e gli appesantì il respiro. Egli continuò tuttavia a guardare il film che in quel momento era assai commovente. E il profumo divenne fortissimo; d'un tratto, sulla gamba nuda sentì come un alitare leggero e poi una carezza, ma così lieve come se il corpo dolce e umido di un serpe gli sfiorasse la carne. Egli si abbandonò di colpo a quel piacere [...] e non guardava alla sua destra dov'era seduto l'uomo; sapeva soltanto che v'era un uomo poiché l'aveva visto sedere qualche tempo prima; si lasciò andare a quel piacere che ora s'era fatto ebbrezza [...]. Ora sapeva che esistevano altri come lui. (*Ibid.*: 146-147)

Il cinema crea la condizione nello spettatore di essere a un tempo esibizionista e riservato, muto e loquace (Metz 2002: 101). Il cinematografo non rappresenta però solo il momento di formazione-agnizione, quello scorrere felice di due film, uno visto l'altro

² Si veda in particolare l'ultimo capitolo di Moretti 1999: 257-273.

³ Si veda in particolare il capitolo "Bildungsroman", in Brunetta 1989: 181-209.

interpretato, l'uno che non esiste senza l'altro, il precario equilibrio tra il celarsi e lo svelarsi. Spesso è anche il luogo dove il destino si compie. Quello stesso Francesco ora adulto, si decide a tornare in quel cinema e a pagare quel film che aveva gustato una prima volta e si trova accanto «a un garzonaccio che aveva inteso i suoi desideri» (*ibid.* 165). Lionello è un viveur che ha capito come si può vivere alla giornata speculando sui vizi dei cittadini, che non gira attorno alle cose e conosce il linguaggio crudo della realtà: «che vuoi che facciamo? Parla» (*ibid.*: 173). Si può pensare al cowboy e al ragazzino in *Un uomo da marciapiede*, film del 1969, come rappresentazione di questo mondo. Il tono mette Francesco in allarme al punto tale che risponde "niente", il contrario di quello che avrebbe voluto dire. Lionello lo incalza fino a minacciarlo e a frugargli la giacca, sapendo che l'altro non avrebbe mai osato protestare, fino a chiedergli l'orologio. Non ancora contento e sapendolo del tutto in suo potere gli lancia la vittoria finale: «e ora vado dalla maschera e gli dico tutto» (*ibid.*: 180). Francesco si nasconde nei gabinetti ma sente che in nessun posto sarà più al sicuro; e se l'altro si nasconde in strada, sul bus, se ha visto bene il suo volto «ad ogni istante l'altro sarebbe potuto, per un caso qualunque, entrare, vederlo, guardarlo, parlargli» (*ibid.*: 187). Siamo ben lontani dall'idilliaca complicità pasoliniana, dal cinema quale luogo eterotopico; la sala è la minaccia, la rappresentazione dell'inferno dell'omosessuale: essere riconosciuto. Riconoscendolo, infatti, sopra una scalinata Francesco non fa in tempo a scansare una macchina che lo colpisce in pieno. «La pace era calata nel cuore di Francesco» (*ibid.*: 191). Del cinema *Splendor*, questo il titolo del lungo racconto, è emblematico del cambiamento in corso in quegli anni, il passaggio dalla campagna alla città, dalla leggerezza della ragazzata, dall'omosessualità come passaggio, momento di formazione allo stigma, al mondo della prostituzione che si affaccia e regna in un mondo dove la discrezione è tutto a costo della vita. Come se Santi avesse voluto mettere in guardia il suo lettore ideale, fraterno dai pericoli insiti in quelle ombre rosse, in quella possibilità, in quel peccato senza pena. Brunetta stesso sottolinea nei racconti di Santi «il senso di solitudine, la nostalgia per la giovinezza che si perde, la morte e l'inesorabile decadenza fisica» (Brunetta 1989: 346).

Al di là dell'oceano due modelli, fra i moltissimi, si possono facilmente individuare: uno nordamericano e uno sudamericano.

Un giovane Edmund White, fa il suo apprendistato delle emozioni al cinema; in *Un giovane americano* rievcherà la sua adolescenza - siamo nella metà degli anni '50 - in sala sospesa tra il desiderio di aderire a un modello per lui impossibile e la realtà terribile della sua verità, tra il mondo sotterraneo della checca profumata di Vitalis che approfitta di un film che promette erotismo, per strizzare la coscia del giovane Edmund (White 1990: 39), e il mondo dell'apparenza dove è giusto afferrare la mano della ragazza a mezz'ora dall'inizio. Edmund sente gli altri come cineprese, tanta è l'influenza del mondo del cinema nell'americano medio negli anni '50.

Il bel libro di Manuel Puig, *Il bacio della donna ragno* pubblicato nel 1976, sembra invece liberare un presente mitico, un tempo sospeso dove tutto è cinema. In una cella di Buenos Aires sono rinchiusi due giovani: un militante d'un movimento clandestino, dunque un politico, un intellettuale e un omosessuale condannato per corruzione di minori con una passione sfrenata per i film hollywoodiani di un tempo. L'omosessuale intrattiene il compagno con le trame di quei film, vero e proprio catalogo mélo, l'altro prova a catechizzarlo ma è la realtà da film ad avere la meglio, l'eros a vincere, a essere più politico di qualsiasi politica. Tutto ciò che interessa Molina è il film, «perché in fin dei conti mentre sono chiuso qui dentro non posso fare nient'altro che pensare a cose belle, per non diventare matta, no? Perché dovrei disperarmi ancora di più, vuoi che mi metta strapparmi i capelli come una matta? Se li avessi lunghi come una hawaiana allora sì» (Puig 1976: 62). Quello che all'inizio del libro sembra una messa in scena isterica - così è vista dal compagno di cella, una follia, una fuga vigliacca dalla realtà - sarà alla fine la sola realtà possibile. «Dentro a quel mondo immaginario, riusciva a trovare la forza per sopravvivere» (Brunetta 1989: 242). Non solo sopravvive ma, ciò che l'appassionato di cinema racconta e sogna avrà rispondenza lì, sul posto; l'antagonista possibile si fa l'eroe certo della sua vita. Come se tutti quei film avessero bombardato la corazza del militante liberando infine il desiderio. Il carcere in un certo senso si costituisce come la parodia del cinema, il non luogo che rende possibile

tutto, «per un minuto solo, m'è sembrato di non essere qui... né qui né fuori» (Puig 1976: 170).

Lo schermo, in questo caso assente, rappresentato solo linguisticamente, impedendo forse di accedere direttamente all'oggetto della visione, di distinguere nettamente il vero dalla finzione, permette una vacanza dal reale che lascia però i protagonisti frastornati: eroe e militante o nessuno dei due, omosessuale e diva o altro ancora? Il cinema, il racconto in questo caso permette un cruising senza appropriazione (Bal 2003: 286), quel fantasticare che la liberazione da un lato, il mondo del porno dall'altro non renderà più possibile a meno di non recuperare parodicamente, nostalgicamente questo passato. *Il bacio della donna ragno* è in effetti il canto del cigno di questo mondo perduto, non a caso messo in scena nel mondo del carcere, inteso come immutabile.

La generazione successiva vivrà questo mondo nel ricordo, sospeso tra la sala che ha appena conosciuto e il mondo del cinema porno e dell'home video che sta per esplorare e cantare.

Hervé Guibert - nato nel 1955 - rievocherà in *Mes parents* nel 1986, l'importanza del cinema nella sua formazione, nella progressiva scoperta del suo omoerotismo. L'autore è sconvolto dalla visione di Terence Stamp, protagonista di un film a episodi per la regia di Fellini, *Toby Dummitt*, «instantanément, je m'éprends, physiquement, de ce personnage pourtant répugnant, décavé» (Guibert 1986: 66), ma già ne *L'image fantôme* si era fatto esplicito nell'evocare l'attore inglese, «à la fois je tombai amoureux de cette sorte d'image, de cette sorte de cinéma, et pour la première fois je tombai amoureux d'une image d'homme, qui était une image extrêmement morbide, l'image du diable» (Guibert 1981: 19). Non sarà inutile notare che è qui il film stesso a entrare nel romanzo di formazione e non più il cinema come luogo con le sue ombre e le sue luci, è l'attore che incarna adesso il desiderio che qualche decennio prima si rivelava nell'immagine del vicino silenzioso e discreto ma attento. Guibert nella sua scrittura votata al progetto dell'indicibile non ci dice nulla del mondo della sala, ci dirà invece che negli anni '80, in *Fou de Vincent*, la seduzione di un giovane passa dalla visione di una cassetta porno etero nella propria casa, al chiuso, è quel film così

esplicito che potrebbe/dovrebbe dar vita per prolungamento a quell'altro altrimenti impossibile rivelando così la giustezza dell'osservazione di Aldo Busi, «fare ciò che gli attori stanno facendo sullo schermo» (Iacoli 2010: 220)⁴.

La crisi delle sale - che normalmente si fa risalire ai primi anni '80 - «minacciate dall'esplosione dell'AIDS e dalla concomitante rivoluzione dell'home video» (*ibid.*: 227) secondo Iacoli, dovrebbe forse essere anticipata di qualche anno. Pier Vittorio Tondelli in *Altri libertini* evoca il mondo ormai degradato e periferico di alcuni cinema come il Lux, «che fa programmazione porca» (Tondelli 1980: 29) dove i protagonisti non si sognerebbero di andare. Certo vanno a vedere *Sebastiane* ma l'eros si tramuta nel tema carnevalesco «e ci divertiamo a sentire parlare latino soprattutto io che proprio non reggo la sequenza del martirio e mi vengo addosso come un pippaiolo» (*ibid.*: 124) e dove già si fa sentire la presenza delle bande selvagge (*ibid.*: 132) che danno *Una stagione all'inferno*, di un universo fatto di solitudine, tè e divano. Renaud Camus, negli stessi anni, nella sua raccolta di 33 *Tricks*, nomina appena tre volte il cinema, ormai sostituito da cabine di proiezione nei cui corridoi tutto è esplicito e visibile. La luce sola è rimasta bassa e rossa (Camus 1979: 66). È in Italia che il protagonista di questi racconti ci descrive ancora un cinema, l'Alce, che pur proiettando film di genere, attira una clientela esclusivamente omosessuale. La descrizione della scena rende assai bene la desolazione di questo tipo di ambiente ormai disertato dai giovani alla fine degli anni '70.

Beaucoup de silhouettes se tenaient groupées derrière le dernier rang de sièges, ou bien se déplaçaient vers la gauche et la droite. La plupart était celles d'hommes assez âgés ou, autant qu'on en puisse juger dans la quai-obscurité, plutôt laids. Le passage de droite entre les sièges et le mur, menait à des toilettes assez haute set profondes. Les toilette des femmes, dont la porte était ouverte, étaient désertes. Dans celles des hommes, deux quadragénaires

⁴ Iacoli cita da Busi 1999: 57.

chauves, un mégot entre le pouce et l'index, étaient postés d'un méditatif devant la porte close des chiottes occupées. (*Ibid.*: 105)

Qualche pagina dopo evoca anche l'Argentina e il Nuovo Olimpico di Roma, vestigia di un passato ormai lontano. Diversa è la situazione americana in quegli stessi anni. A New York è attivo il 54th St. Playhouse, un cinema porno e esclusivamente gay «par ses films, son public, et ce qui se passe dans la salle et surtout dans les toilettes» (*ibid.*: 255). L'interno della sala sembra il mondo aggiornato e corretto dalla liberazione gay di quello di Piero Santi, «j'avais les yeux tantôt sur l'écran, tantôt sur lui, tantôt sur le reste de la salle [...]. Après deux ou trois minutes de réciproque observation, je me suis mis à côté de lui. Il a aussitôt mis sa main gauche sur ma cuisse droite» (*ibid.*). Certo il protagonista non ha bisogno di nascondersi da vicini indiscreti né di indugiare all'uscita per non essere riconosciuti; sembra finita l'epoca di quegli *amours sans lendemain*.

In un bell'articolo uscito nel 1975, dunque prima della crisi o forse solo all'inizio, Roland Barthes evoca con precisione e già quasi con nostalgia il mondo del cinema, sorta di ipnosi capace di riattivare il più antico dei poteri di questa tecnica, le *guérissement* (Barthes 1975: 778). Il semiologo ci parla di una situazione-cinema, pre-ipnotica che conduce il soggetto «à s'abîmer finalement dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle film» (*ibid.*: 779). Ritroviamo qui le condizioni di accesso dei nostri protagonisti: oscurità, anonimato, indifferenza. Il nero è il colore di un erotismo diffuso «par sa condensation humaine, par son absence de mondanité, par l'affaissement des postures» (*ibid.*). Il cinema come luogo di disponibilità, di libertà dei corpi, «c'est parce que je suis enfermé qui je travaille et brille de tout mon désir» (*ibid.*), mentre la televisione ci condanna allo spazio familiare, alla casa, alla luce. Barthes ci spiega bene quel che accade nei protagonisti di queste storie, «il me faut être dans l'histoire, mais il me faut aussi être ailleurs» (*ibid.*: 780) - questo sembra esigere il semiologia dal film e dalla situazione-cinema; «coller à l'image et décoller», lasciandosi affascinare due volte, dall'immagine e dal

luogo, «comme si j'avais deux corps en même temps: un corps narcissique qui regarde et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image mais ce qui l'excède [...]: la masse obscure des autres corps, l'entrée, la sortie; bref [...], je complique une «relation» par une «situation» (*ibid.*: 782). Alla fine si chiede, forse già dubbioso, se «y aurait-il, au cinéma même, une jouissance possible de la discrétion?» (*ibid.*). Il mondo appena descritto con passione e precisione, discrezione perfino – solo un lettore accorto può indovinare in quella pratica un'abitudine diffusa – volge al termine nel giro di pochi anni. Brunetta dice assai bene che «Barthes usa il tempo presente, ma il suo discorso sulla sala va declinato al passato» (Brunetta 1989: 345).

Nel 1979, nelle *Soirées de Paris*, sorta di diario pubblicato postumo col titolo *Incidents*, dove il semiologo racconta le serate a caccia di avventure più o meno felici in una Parigi al tempo stesso triste e eccitante, il cinema sembra essere un vecchio ricordo, almeno questo cinema; al suo posto ci sono i cinema porno come il Dragon club; Barthes però non apprezza questi film «comme toujours – et peut être encore plus -, lamentable. Je n'ose guère draguer mon voisin, pourtant possible sans doute» (Barthes 1987: 104-105). Come se la visione esplicita, l'esplicita presenza dei vicini bloccasse il desiderio, cosa senza dubbio vera se consideriamo le frasi seguenti, «descente à la chambre noire; je regrette toujours ensuite cet épisode sordide où je fais chaque fois l'épreuve de mon délaissement» (*ibid.*).

Appare chiaro come si disegni qui una frattura generazionale, i nati tra il 1915 e il 1940 e quelli nati tra il 1946 e il 1955. In Barthes il cambiamento è testimoniato dalla sua crisi di fronte a quei nuovi templi del piacere. Ma se il cinema come appare nell'articolo del 1975 è un potente eccitante, il club porno del 1979 è un sedativo efficace (Abruzzese 2001: 777). Le opere meravigliose e meravigliosamente inutili (*ibid.*: 785) sono state sostituite da immagini perfettamente utili e duplicabili ma che mancano per il semiologo di quella forza distruttiva che permetteva di agganciare in silenzio il vicino seduto nella penombra. Lo schermo smette di essere per il soggetto desiderante «una parete di immagini emozionali, un assemblaggio di affetti» da “condividere” (Bruno 2009: 172) con il vicino casuale. Il cinema con le

sue immagini smette di essere quel luogo pubblico, dove ci si sente soli (Debray 1999: 253) per diventare un luogo perfettamente cosciente della vita di ognuno, smette di essere il teatro del possibile, dell'ambiguo (Casadio 2004: 237) dell'incontro istintivo al di là delle definizioni, per diventare il luogo del certo, dell'identità, della rivendicazione. Finisce così una storia che è durata lo spazio di qualche decennio e che qui è stata solo abbozzata, quasi «un'istantanea dei processi che cambiano, di visi, di storie, di narrazioni, di gesti in evoluzione» (*ibid.*: 231). Una storia che deve essere ancora strappata alle sue ombre.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto, "Cinema e romanzo: dal visibile al sensibile", Il romanzo I. La cultura del romanzo, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001.
- Bal, Mieke, "Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la cultura visiva", *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003.
- Barthes, Roland, "En sortant Du Cinéma", *Communication*, 2, 1975, ora in, Id., *Oeuvres complètes V*, Paris, Seuil, 2002.
- Barthes, Roland, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *PierPaolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.
- Brunetta, Gian Piero, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Bruno, Giuliana, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Busi, Aldo, *Manuale del perfetto Gentilomo*, Milano, Mondadori, 1999.
- Camus, Renaud, *Tricks*, Paris, Mazarine, 1979.
- Casadio, Luca, *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 2004.
- Debray, Régis, *Vita e morte dell'immagine*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Gnerre, Francesco, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000
- Guibert, Hervé, *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986.
- Guibert, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.
- Iacoli, Giulio, "Tema latente. Materiali e appunti per un'individuazione del cinema porno", *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Eds. Nicola Catelli, Giulio Iacoli e Paolo Rinoldi, Bologna, Bononia University Press, 2010.
- Metz, Christian, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Pasolini, PierPaolo, *Atti impuri*(1982), Milano, Garzanti, 2000.
- Pasolini, PierPaolo, *Amado mio* (1982), Milano, Garzanti, 2000.

Pini, Alberto, *Quando eravamo froci*, Milano, Il Saggiatore, 2001.
Puig, Manuel, *Il bacio della donna ragno*, Torino, Einaudi, 1976
Santi, Piero, *Ombre rosse*, Firenze, Vallecchi, 1954.
Tondelli, PierVittorio, *Altri libertini* (1980), Milano, Feltrinelli, 2005.
White, Edmund, *Un giovane americano*, Torino, Einaudi, 1990
Gilda, Dir. Charles Vidor, USA, 1946

Filmografia

Un uomo da marciapiede (Midnight cowboy), Dir. John Schlesinger, USA, 1969
Una stagione all'inferno, Dir. Nelo Risi, Italia, 1971
Sebastiane, Dir. Derek Jarman, UK, 1976.
Toby Dammitt, Dir. Federico Fellini, episodio del film, *Tre passi nel delirio*, Francia-Italia, 1968.

L'autore

Fabio Libasci

Fabio Libasci ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura francese in cotutela presso l'Università di Verona e Paris 8 Saint-Denis. Tra le sue pubblicazioni: *Le passioni dell'io. Hervé Guibert lettore di Michel Foucault* (Mimesis 2018), *Littérature et sida, alors et encore*, Eds. Alessandro Badin, Stefano Genetti, Fabio Libasci, Jean-Marie Roulin (Brill-Rodopi, 2016), "La lettera e l'immagine. Barthes sulle arti", *Letteratura&arte*, vol. 13: 2015. Risiede e insegna a Bologna.

Email: libascifabio@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 31/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Libasci, Fabio, "All'ombra dello schermo: appunti su cinema, omoerotismo e letteratura 1945-1980", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>