

Regola e pregiudizio. La transessualità del cinema e del diritto

Leoluca Armigero

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Abstract: Rule and Prejudice. Transsexuality of Cinema and Law

By acting on the progressive overcoming of a social normative system, some Italian and foreign films have contributed to marking fundamental points of progress in the construction of a more inclusive legal normative system over time. In particular, in the Seventies and Eighties of the last century, the representation offered to the public of LGBTQIA+ people in Italy initially provided a negative image, in a vicious circle between the process of collective stigmatization in and outside of cinemas, with the law being dramatically complicit; then, gradually, the screen represented a mirror for the collectives of homosexual activists, in which they could decide if and how (not) to recognize themselves through media languages in which they struggled to conquer spaces of self-representation. The contribution tries to investigate the changes in sensitivities around the time of law 164/1982 approval, the law which gave trans people the possibility of having their gender identity recognized by institutions for the first time.

Keywords: Cinema, Law, Trans, Representation, Italy

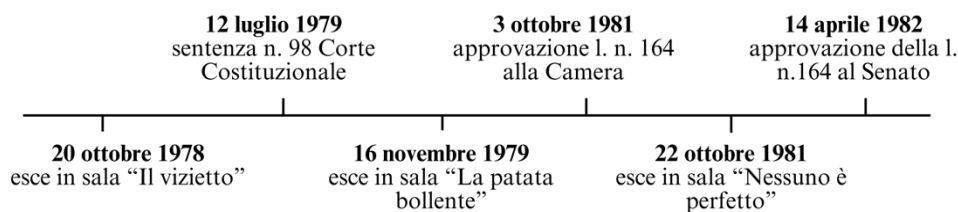
Sommario: 1. Introduzione – 2. *The faggotting Seventies: gli scheccanti anni '70* – 3. Il documentario come strumento di autorappresentazione: dai programmi per l'accesso Rai al *biopic* di Romina Cecconi – 4. *Il vizietto*: temporaneità di un mascheramento e durata di un'identità di genere (la vita!) – 5. Un nuovo spazio per le persone trans in Italia – 6. Conclusioni.

1. Introduzione

Quando si parla del rapporto bidirezionale fra cinematografia e diritto, non si può fare a meno di riflettere sulla rappresentazione di alcuni gruppi sociali e sul modo in cui l'immaginario collettivo e l'opinione pubblica vengano influenzati dalle immagini sul grande schermo, in grado di alimentare (quando non addirittura di fondare) uno stereotipo o di decostruirlo. Nel saggio "*Parole che provocano. Per una politica del performativo*"¹ Judith Butler definisce l'offesa come descrizione completa del soggetto a cui è rivolta; se consideriamo il linguaggio quale

¹ J. Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, Raffaello Cortina, Milano, 2010.

dispositivo di potere in grado di plasmare la realtà, secondo la definizione di “enunciazione performativa” fornita ben prima da Austin² (1962), quando qualcuno definisce le persone-bersaglio attraverso gli insulti, altro non sta compiendo che atti performativi di creazione del reale. Quelle etichette saranno dunque strumenti di controllo e di gestione sociale; attraverso le parole dispregiative, sarà possibile non solo creare categorie sociali e stigmatizzarle ma anche sospingere fisicamente quelle persone fuori dallo spazio pubblico e relegarle in una dimensione privata, se non segreta, instillando in loro un sentimento di paura e di vergogna. Anche il linguaggio cinematografico ha a lungo preso parte a questo processo di creazione della realtà, contemplando l’insulto come unica parola per indicare le sessualità dissidenti; l’immagine che se ne costruiva attorno era letteralmente irrisoria, e cioè secondaria e votata allo scherno, alla dimensione del ridicolo, dell’espedito comico e alla squalificazione del soggetto rappresentato.



Se proviamo a collocare sulla linea del tempo alcuni dei principali avvenimenti che hanno caratterizzato la storia politica, giuridica e sociale del nostro paese, a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta nel Novecento, ci renderemo presto conto di quanto sia facile individuare una certa continuità o, se non altro, una interessante prossimità fra i picchi di successo per alcuni filoni cinematografici popolari, con particolare riferimento a pellicole che divennero un vero e proprio fenomeno di costume, posizionandosi in cima alle classifiche degli incassi al botteghino, e le lotte per il riconoscimento di “nuovi diritti”: diritti vecchi invero, fino a quel momento calpestati quando i soggetti del diritto in esame fossero relegati nell’ombra, ai confini di una cittadinanza sessuata secondo precise istituzioni, in grado di scandire i termini di un comune senso del pudore. A investire quelle ombre, quei torbidi anfratti della cronaca nera e della stampa scandalistica, in cui criminalità, dissidenza sessuale, *freak-show* della lussuria e patologia psichiatrica sembravano pericolosamente mescolarsi, furono tanto le luci dei riflettori sui set cinematografici, che illuminavano di riflesso l’immaginario del grande pubblico, sfumandone i confini, quanto i fari della lotta politica nei corpi intermedi, sapientemente calati in un sistema di rappresentanza parlamentare, determinati

² J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti 1820, Bologna, 2019; Ginocchietti, M. (2012), “La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin”, in *Esercizi Filosofici*, vol. 7, n. 1, pp. 65-77.

com'erano rispetto all'obiettivo di ottenere finalmente riconoscimento giuridico, quindi pubblico. In questo senso, le persone trans in Italia sono esistite prima nelle sceneggiature che nel diritto, sono state riconosciute formalmente e legittimate nella propria esistenza prima dalle parole scritte sui copioni e dalle immagini sul grande schermo che dalla produzione giuridica quale produzione culturale, in grado di nominare e per ciò stesso di creare un'identità a lungo sordidamente nascosta. I punti di contatto fra questi due universi apparentemente distanti possono essere rintracciati nel faticoso processo di soggettivazione collettiva delle persone *queer* in Italia, ancora oggi ai confini del diritto.

2. *The faggotting Seventies: gli scheccanti anni '70*

Fiumi di inchiostro sono stati spesi per descrivere il cinema come estremamente problematico in ordine alla rappresentazione delle persone lgbtqia+, dapprima nel contesto statunitense; la stagione di quella che poi sarebbe diventata una riflessione interna ai collettivi di attivisti omosessuali, sostanziandosi in Italia in numerosi articoli apparsi nel corso degli anni su riviste come *F.U.O.R.I.!*, *Lambda*, *Babilonia*, fu inaugurata dallo storico del cinema Vito Russo nel 1981 con il suo "armadio di celluloidi"³. Volendo restringere il campo d'indagine al contesto italiano a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, Andrea Meroni⁴ ha sapientemente tracciato un quadro completo ripercorrendo in modo meticoloso gran parte della produzione cinematografica di quegli anni in cui figurassero personaggi *queer*, attraverso il documentario indipendente *Ne avete di finocchi in casa?*, titolo che trae origine da una battuta di Totò nel film *Sua eccellenza si fermò a mangiare* (1962)⁵. La parola *queer* oggi ci consente di indicare in maniera molto più ampia e trasversale tutte le soggettività non-cisgender, non-eterosessuali ma a questo punto si rende necessario operare una riflessione proprio sul linguaggio. Per comprendere a fondo la sensibilità dell'epoca rispetto ai processi di soggettivazione collettiva cui *gli omosessuali* non erano ancora andati incontro, infatti, occorre dismettere per un momento l'acronimo "lgbtqia+" e guardare a come le sessualità dissidenti si incarnassero nei personaggi cinematografici dell'epoca. Le sceneggiature presentavano il più delle volte personaggi di uomini gay, molto più di quanto non rappresentassero lesbiche o persone che noi oggi definiremmo trans *stricto sensu*,

³ V. Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Harper and Row, New York, 1981. In inglese, per indicare le persone *queer* che non abbiano ancora fatto coming out, dichiarato cioè pubblicamente il proprio orientamento sessuale, si utilizzano le espressioni "in the closet", "closeted". Russo riparte da questa espressione gergale per rintracciare nel cinema, dunque nella celluloidi, le origini di uno stigma diventato patrimonio di immaginario comune.

⁴ A. Meroni, *La rappresentazione dell'omosessualità nelle commedie italiane dal 1980 al 1984*, Università degli Studi di Milano, 2018.

⁵ "In casa proprio no, ma in paese qualcuno si trova" sarà la risposta; possiamo considerare che questa ambiguità inauguri una stagione comica di sdoganamento degli insulti come parole valide per definire gli omosessuali al cinema.

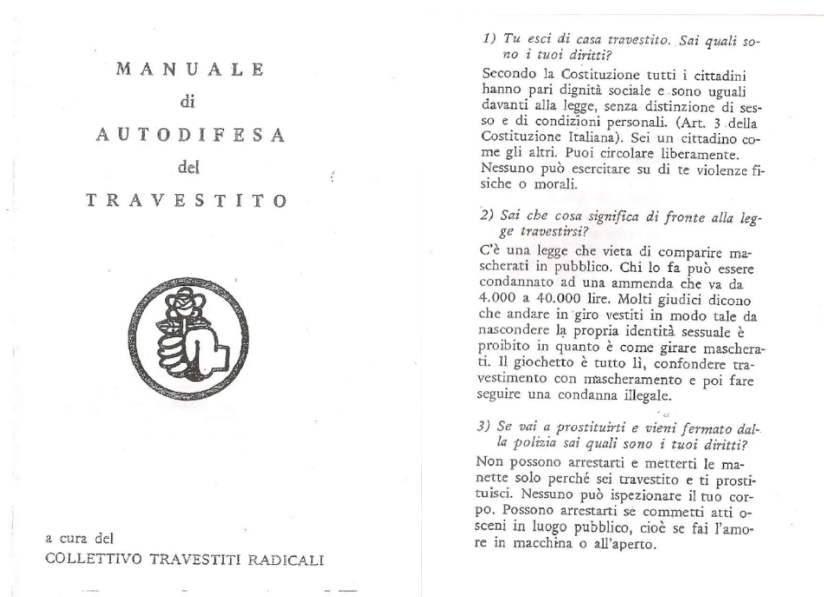
per riferirci in maniera appropriata alla loro identità di genere; quello che possiamo notare, guardando gran parte di questi film, è certamente una forte confusione prepolitica rispetto alle definizioni che sarebbero state fondate solo in seguito. Noi oggi sappiamo che orientamento sessuale e identità di genere sono due caratteristiche ben distinte, che attengono rispettivamente alla sfera sessuale e/o relazionale (la prima) e personale (la seconda) di un individuo; esse sono assolutamente indipendenti fra loro: una persona omosessuale può ben essere cisgender o trans tanto quanto una persona trans può indifferentemente essere omosessuale o eterosessuale, o avere altri orientamenti; la sovrapposizione di queste due sfere nell'allora rappresentazione delle persone che più genericamente oggi definiremmo *queer*, nel dubbio (dubbio che muove perlopiù da un'espressione di genere che, discostandosi da un modello eteronormativo, facciamo fatica a "catalogare" con immediatezza), rivela grande ignoranza attorno a queste definizioni che la scienza medica, d'altronde, non aveva ancora coniato per come le conosciamo oggi. Ne consegue che la linea di demarcazione fra i due aspetti, nella rappresentazione delle persone *queer*, si facesse sottile, assecondando l'idea erronea eppure ancora oggi piuttosto diffusa che transessualità e omosessualità siano l'una il *continuum* dell'altra. Drammaticamente, gli uomini gay sarebbero stati presi di mira e insultati in quanto effeminati; le donne trans sarebbero rimaste inchiodate al sesso assegnato alla nascita e identificate come omosessuali alquanto appariscenti, facendo fatica, come vedremo, a trovare legittimazione pubblica rispetto alla propria identità di genere. Le rappresentazioni di personaggi *queer* sono, nella quasi totalità, rappresentazioni negative, caricaturali, macchiettistiche (oltre che molto spesso marginali rispetto allo sviluppo della storia, ancor più dunque gratuite) di personaggi gay, il cui orientamento sessuale si fa palese agli occhi dello spettatore non già per le relazioni sessuali o affettive che essi intrattengono con altri uomini, bensì grazie ad un'espressione di genere così "femminile" da cancellare il confine, sempre con riferimento alla sensibilità dell'epoca, fra omosessualità e transessualità, fra donne trans e uomini gay *en travesti*.

Una prima, più corposa, riflessione va operata proprio su quello che oggi potremmo definire "travestito"; col termine "travestitismo" intendiamo comunemente riferirci alla pratica di indossare abitualmente o occasionalmente, nel pubblico o nel privato, come mera espressione di genere, per dare adito ad una pratica sessuale o come espressione della propria identità, abiti considerati del genere opposto al proprio. Il riferimento più appropriato oggi, trasladando il concetto di *travestito* nella contemporaneità, sarebbe da farsi a figure quali quelle delle drag queen e/o dei drag king, una maniera di *disfare il genere*⁶ non priva di risvolti politici ma pur sempre relegata alla dimensione teatrale o professionale del mascheramento. Fuori dalle sale cinematografiche, tuttavia, le persone trans *ante litteram* venivano arrestate per il reato di *mascheramento* (art. 1926 Tups, poi art.

⁶ J. Butler, *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano, 2014.

85 del Codice Penale Tups). Quello per cui venivano riconosciute per le strade dalle forze di polizia era proprio il loro aspetto, per l'appunto, femminile⁷. Mentre il cinema italiano ha più volte rappresentato personaggi *en travesti*, in un gioco di specchi con la società in cui effettivamente le persone trans esistono, camminano per strada e costituiscono già da tempo una fibra del tessuto sociale, la legge italiana prima del 1982 e lungo tutto il decennio precedente sembra operare per rimozione e non contempla donne che non siano nate biologicamente tali; anzi, le perseguita. L'infrazione più spesso contestata affonda le proprie radici nel regio decreto n. 773 del 18 giugno 1931, "Approvazione del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza", annesso al Codice Rocco. "È vietato comparire mascherato in luogo pubblico. (...) Il contravventore e chi, invitato, non si toglie la maschera, è punito con la sanzione amministrativa da lire 20.000 a lire 200.000".

Quella, tuttavia, non era una maschera. Lo era al cinema per gli attori che interpretavano grottesche figure di travestiti ma fuori dal grande schermo si trattava di un'identità di genere misconosciuta e negata, interpretata dal legislatore e dalla pubblica sicurezza come la reiterazione di un reato, poiché non si trattava di un travestimento episodico a fini ludici o professionali ma di espressione della propria personalità, in maniera continuativa nel tempo. La conseguenza era che le persone trans potessero essere considerate "delinquenti abituali", "pericolosi per la pubblica sicurezza e per la pubblica morale", quindi – in base alla legge n. 1423 del dicembre 1956 - colpite con diffide, misure di prevenzione, confino, sequestro dei documenti.



[Immagine: Manuale di autodifesa del travestito (1974), Collettivo travestiti radicali]

⁷ Parliamo di donne trans, cioè persone trans che oggi potremmo definire *m2f* (male to female) o, meglio, *amab* (assigned male at birth).

Gli anni Settanta furono il decennio in cui questa condizione emerse prepotentemente, sia nel cinema che nel diritto vivente. I moti di Stonewall (1969) avevano innescato la nascita del movimento di liberazione omosessuale in ambito statunitense, proprio a partire dalla rivolta di uomini gay e donne trans di fronte agli abusi della polizia che poggiavano spesso su una legge simile alla nostra: era vietato indossare indumenti considerati del sesso opposto; diverse ricerche su questo divieto sono state condotte e hanno messo in luce come non esistesse un riferimento normativo specifico quanto più una prassi consolidata presso le forze di polizia atte a perseguire le persone *queer*, controllare i loro indumenti (anche quelli intimi, come forma di umiliazione, poiché si dovevano indossare almeno tre indumenti propri del genere di appartenenza), col pretesto di una vecchia legge dello stato di New York sul mascheramento, risalente al 1845, volta a punire gli agricoltori che si *travestissero* da nativi americani per trarre in inganno gli esattori delle tasse. “It declared it a crime to have your ‘face painted, discolored, covered, or concealed, or [be] otherwise disguised... [while] in a road or public highway’.”⁸

Anche l’Italia conobbe i suoi “moti di Stonewall”, il 5 aprile 1972: un piccolo gruppo di attivisti di quello che poi sarebbe diventato il F.U.O.R.I.! (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) decise di scendere in piazza a Sanremo contro un convegno di sessuologi che affrontava il tema dell’omosessualità in un’ottica fortemente patologizzante, ponendosi il problema di curarla mediante il ricorso a terapie riparative. Fu la nascita del movimento *lgbtqia+* italiano: ben presto il F.U.O.R.I.! costituì cellule nelle più importanti città italiane; fu l’inizio di un processo di soggettivazione collettiva, di presa di parola proprio attraverso il giornale omonimo e le trasmissioni di Angelo Pezzana su Radio Radicale e questo diede un forte impulso ai momenti collettivi e individuali di visibilità. Il 1970 era stato l’anno di *Splendori e miserie di Madame Royale* di Vittorio Caprioli ma il film, che raccontava la sordida vita di un gruppo di omosessuali e travestiti, si classificò solo al 95° posto fra i 100 film di maggiore incasso della stagione 1970-1971 e forse per questo rimase un *unicum* (con personaggi *queer* come protagonisti) almeno fino al 1978, anno di uscita in sala de *Il vizietto*. Nel cast, scelto sul campo, figura Gianna Parenti, fondatrice del movimento italiano transessuale; nella stessa pellicola, il regista Vittorio Caprioli interpreta il personaggio “bambola di Pechino”, nome che - come riferisce Porpora Marcasciano⁹, storica attivista del movimento trans in Italia - diventò proverbiale nel linguaggio della comunità dell’epoca, per indicarsi a vicenda fra donne trans *ante litteram*.

Il sodalizio fra cinema e diritto su questi temi, tuttavia, conosce sul nascere una battuta d’arresto: lo spazio di rappresentazione delle persone *queer* resterà fortemente compresso fino alla fine del decennio. Ritroveremo diversi travestiti specialmente nelle sceneggiature dei film di genere poliziesco ma si tratterà di

⁸ H. Ryan, “How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century”, in *History*, Recuperato da <https://www.history.com/news/stonewall-riots-lgbtq-drag-three-article-rule>, [Data di consultazione: 11/08/2023]

⁹ Nel già citato documentario di Andrea Meroni.

figure secondarie e fortemente connotate in maniera negativa sul piano valoriale: saranno personaggi torbidi, vicini al mondo della criminalità, picchiati sia dai malviventi che dalla polizia senza alcuna conseguenza sociale, in scene che danno libero sfogo ad una violenza deliberata, in modo tale da rendere impossibile o quantomeno indesiderabile l'immedesimazione da parte dello spettatore; è emblematico il film capostipite della tradizione appena descritta, *La polizia ringrazia* (1972) di Steno, in cui il personaggio del commissario Bertone dichiara espressamente il proprio disprezzo verso quella che oggi riconosceremo come una donna trans: "E adesso osservate un po' questo bel campione, lo chiamano La Principessa ma il suo vero nome è Otello Palumbo. Certo, molti si scandalizzano, e anche a me francamente certi spettacoli danno il voltastomaco". La scena ritrae in maniera pacifica l'atteggiamento che la polizia assumeva in quegli anni nei confronti di persone travestite e transessuali, un atteggiamento di aperta ostilità e violenza anche ad opera forza pubblica.

Quando non si trattasse di persone picchiate, le persone trans e/o trav venivano rappresentate come picchiatori a loro volta: personaggi violenti: è il caso di *Il poliziotto è marcio* (1974) di Fernando di Leo, *Labbra di lurido blu* (1975) di Giulio Petroni o *Quel pomeriggio maledetto* (1977) di Mario Siciliano. Uno dei rarissimi casi in cui il personaggio travestito è un personaggio positivo, che aiuterà il protagonista a ritrovare sua figlia, è quello di *L'uomo della strada fa giustizia* (1975) di Umberto Lenzi; pertanto sarà punito dai malviventi antagonisti ma nemmeno in quel caso si perderà occasione per gettare ombre sulle identità *queer*, anziché empatizzare con le stesse: mentre viene brutalmente picchiato, il personaggio di Liala lecca in maniera lasciva l'arma sotto i cui colpi perirà; un'azione del tutto priva di senso e di significato, che non fosse quello di porre l'accento sulla perversione di alcuni soggetti, pur apparentemente buoni.

In molti di questi film sopracitati, ad interpretare il ruolo del travestito sono, in maniera ricorrente, attori come Franco Caracciolo o Alberto Tarallo, personalità che avevano dichiarato il proprio orientamento sessuale fuori dalle scene e che pertanto non trovavano altro spazio sul grande schermo, che non fosse quello dei travestiti. Alcuni di questi caratteristi furono personaggi di rilievo anche nella società civile, oltre che sulle scene, proprio in ordine alla cifra pubblica della propria omosessualità dapprima, transessualità poi per qualcuno; risultava impossibile, per un omosessuale dichiarato, interpretare ruoli che non fossero da omosessuale. Viceversa, grandi prove d'attore per importanti personaggi gay e/o *en travesti* che fossero di rilievo rispetto alla trama sarebbero poi state affidate a interpreti assolutamente eterosessuali e cisgender: è il caso, su tutti, di Ugo Tognazzi. Di seguito torneremo su questa tradizione, che ci accompagna fino al cinema contemporaneo.

Marcella Di Folco, scoperta da Federico Fellini, fu maschera di numerosi personaggi gay nel cinema degli anni Settanta, interpretò puntualmente piccole parti per le quali il regista si raccomandava di enfatizzare molto, nel modo di parlare ad

esempio, il proprio orientamento sessuale e la conseguente espressione di genere¹⁰; i ruoli le furono attribuiti prima che Di Folco affermasse la propria identità di genere, in un percorso intrapreso ben due anni prima che la legge italiana lo consentisse: nel 1980, Di Folco si recò a Casablanca per un intervento di riassegnazione chirurgica dei caratteri sessuali primari; questo segnò la fine della sua carriera cinematografica. Marcella Di Folco sarebbe poi diventata presidente del MIT – Movimento Identità Trans e prima persona trans al mondo eletta a una carica pubblica: fu consigliera di circoscrizione per il quartiere Saragozza e poi consigliera comunale di Bologna, dal 1995 al 1999. Un altro personaggio di spicco, tanto nella società civile quanto nel cinema, quale emblema di una “sessualità dissidente” fu Giò Stajano: prima del suo percorso di affermazione di genere, Stajano fu nota alle cronache come uno dei primi omosessuali dichiarati in Italia. Nel 1959 pubblica un romanzo autobiografico con riferimenti espliciti al proprio orientamento sessuale, presto sequestrato in quanto contrario alla morale pubblica; nel 1983 si autodetermina come donna trans, ma per tutti gli anni Sessanta e Settanta figura sul grande schermo nei panni di (poco più che) un figurante omosessuale, diretto da registi del calibro di Fellini, Steno, Risi, Sordi. Di Folco ben più che Stajano assunse un ruolo determinante nella vita politica delle persone lgbtqia+ in Italia quanto al riconoscimento pubblico della propria sessualità, pioniera di una *identity politics* riscoperta negli anni più recenti quale momento fondamentale per la presa di parola nel discorso politico e nell’auto-rappresentanza delle istanze personali condivise con la propria comunità di riferimento; più in generale, tuttavia, occorre riflettere su come, a cavallo fra cinema e diritto, fra costume e politica e/o attivismo, alla nascita dei movimenti si accompagnarono figure solitarie in grado di sfidare il pregiudizio e intaccare i paradigmi di una mentalità imperante, trovando spazio mediatico di rappresentazione proprio attraverso il cinema.

3. Il documentario come strumento di autorappresentazione: dai programmi per l’accesso Rai al *biopic* di Romina Cecconi

Nel 1975 una riforma della Rai promuove per la prima volta i cosiddetti programmi per l’accesso, dedicati ad associazioni o enti che vogliono prendere uno spazio di parola. Tre anni dopo, il 20 settembre 1978, i militanti del neonato movimento per la liberazione omosessuale italiana avranno venti minuti a disposizione in fascia pomeridiana, introdotti da Nicoletta Orsomando, per raccontarsi al grande pubblico. È l’inizio della fine di un tempo in cui le persone *queer* venivano raccontate da qualcun altro, schiacciate negli stereotipi violenti; finalmente parlavano di sé mostrandosi per quello che erano: Angelo Pezzana e Bruno di Donato non

¹⁰ Porpora Marcasciano intervistata da Andrea Meroni nel documentario “Ne avete di finocchi in casa?”, di Andrea Meroni.

rispondevano al ritratto che il cinema di due decenni aveva tracciato degli omosessuali.

Fu proprio il cinema quello stesso anno (1978), sotto forma di documentario, ad accorciare la distanza fra realtà e finzione che aveva sempre caratterizzato le persone trans invece. Mauro Bolognini e Guido Sacerdote dirigono *C'era una volta un ragazzo*, un *biopic* su Romina Cecconi, nota alle cronache come La Romanina, prima donna trans a ricevere un riconoscimento pubblico grazie ad un fortunato quanto isolato responso dal Comune di Lucca, ben prima che la legge 164/1982 fosse persino pensata. Il documentario non approdò mai al cinema, se non negli anni recenti, nell'ambito di festival dedicati alla cultura *queer*; esso fu infatti immaginato per la televisione, e in particolare per un approfondimento del Tg2 dedicato al costume, dal titolo *Tutto quanto fa spettacolo*, il che lascia facilmente intuire quanto la leva su cui poggiava l'interesse del grande pubblico fosse di natura voyeuristica; persino il titolo, "C'era una volta un ragazzo", sembrava – come ancora oggi spesso accade – voler stupire per contrasto con ciò che quel ragazzo fosse poi *diventato*. In ogni caso, per la prima volta l'identità trans viene fuori in maniera consapevole, non distorta dall'intento comico di registi e sceneggiatori, non patologizzata quale devianza sessuale di personaggi controversi o pittoreschi o, ancora, confusa col travestitismo temporaneo ma semplicemente raccontata in pubblico da chi in prima persona la incarnava. Intervistata nel 2022 nel podcast *Le radici dell'orgoglio*, Romina Cecconi racconta:

Cominciai nel 1959 a vestirmi da donna sempre, quando persi il lavoro, cominciai a fare la strada (...) dopo sono diventata troppo celebre perché a un processo con 5 rapinatori di cui uno minorenne (...) confessarono di avermi rapinata (...) Io non avevo denunciato perché non avevo riportato danni (...) ero un teste importante (...) mi portarono al processo (...) ero vestita benissimo, avevo un tailleur stile Chanel, ero appena uscita dal parrucchiere e mi ritrovai in tribunale in Corte d'Assise e il giudice mi disse: 'lei non può testimoniare vestita così, bisogna che si vada a cambiare'.

La Romanina prosegue raccontando che dovette tornare a casa, farsi prestare abiti maschili (in quanto non ne aveva) e tirarsi i capelli per essere considerata, davanti al giudice, un testimone credibile. Questo ci rimanda a ciò che accade ancora oggi ex l.164/1982 nelle aule di tribunale, in cui le persone che si recano dinanzi al giudice in quanto tappa obbligata del proprio percorso di affermazione di genere, devono in qualche misura convincerlo in ordine alla propria adesione, irreversibile, a soggettivi standard di maschile e femminile circa il proprio aspetto, nonostante abbiano già prodotto in giudizio relazioni di carattere medico che certificano la propria identità di genere, come tale riguardante un intimo sentire e non necessariamente l'aspetto fisico o gli abiti del *paziente*. Il racconto di Romina Cecconi si conclude con la sua protesta, presso la redazione del quotidiano *La Nazione*, che aveva, nelle cronache del processo, deciso di porre al centro non già la rapina subita dalla stessa (quindi eventualmente le foto dei malviventi), quanto invece la sua fotografia, corredata dal suo indirizzo di casa.

Parlare di Romina Cecconi ci consente di andare alle origini di quel percorso di mobilitazione e interlocuzione con le forze politiche del parlamento per “portare a casa” la legge 164/1982; su consiglio del suo avvocato, che Cecconi definisce esperto in materia benché all’epoca non esistesse davvero una materia di carattere giuridico né giurisprudenziale su cui formarsi, Cecconi si rivolge al reparto psichiatria dell’ospedale di Pisa (“mi avevano messo accanto a una che gli facevano l’elettroshock”); ancora oggi molti centri specializzati per i servizi offerti alle persone trans nell’ambito della sanità pubblica hanno fisicamente sede presso i reparti di psichiatria degli ospedali; la visita medica a cui venne sottoposta, che Cecconi racconta con ironia, fu invero fortemente invasiva e senza dubbio lesiva della sua dignità in quanto finalizzata a prendere atto degli interventi di cambio di sesso che Cecconi aveva subito all’estero e dei cambiamenti fisici che una terapia ormonale fai-da-te aveva progressivamente provocato. Seguì una prima straordinaria sentenza di riconoscimento di Cecconi quale donna; il Comune di Lucca trascrisse il suo certificato di nascita rettificato nel genere di appartenenza. Sarebbe rimasto un *unicum* nel diritto italiano per quasi un decennio.

Solo nel 1979 la Corte costituzionale fu interpellata circa lo spazio interpretativo che si potesse ricavare nell’articolo n. 454 (R.D.L. 12 dicembre 1938) contenuto nel primo libro del Codice civile e negli articoli n. 165 e n. 167 (R.D.L. 9 luglio 1939 n. 1238) per ottenere il cambio anagrafico delle persone trans. Queste disposizioni prevedevano rispettivamente che la rettifica degli atti di stato civile potesse avvenire, con sentenza favorevole di un tribunale, in caso di omissione, distruzione o smarrimento o, alternativamente, nel caso di errore materiale ricadente sull’identificazione sessuale della persona, dovuto ad erronea dichiarazione del denunciante, o a errore di scritturazione da parte dell’Ufficiale di stato civile responsabile della redazione dell’atto.

Con la sentenza n. 98 del 12 luglio 1979 la Corte stabilì che le norme citate non ponevano “fra i diritti inviolabili dell’uomo quello di far registrare un sesso esterno diverso dall’originario, acquisito con trasformazione chirurgica per farlo corrispondere a una originaria personalità psichica”. I cambi anagrafici dei documenti come quello ottenuto da Romina Cecconi venivano così definitivamente ed esplicitamente vietati; era la fine del “gran sotterfugio”, come lo aveva definito l’attivista trans Roberta Franciolini ai microfoni di Radio Radicale¹¹, e cioè della falsa dichiarazione di erronea registrazione del sesso alla nascita come espediente per affermare la propria identità di genere. Le richieste di rettifica anagrafica dei documenti con riferimento al genere avevano messo in crisi un sistema che, ad un esame obiettivo tanto del medico quanto del giudice, quale si sarebbe configurato di lì a poco con l’approvazione della legge n.164/1982, non poteva che riconoscere la fenomenologia di un corpo e della sua psiche; d’altra parte, la sentenza immediatamente successiva della Corte Costituzionale, la n. 161 del 1985

¹¹ Intervista di Carlo Romeo, 9/03/1981. È possibile ascoltarla dal sito www.radioradicale.it/scheda/1810/1823-il-movimento-italiano-transessuali

riconosceva “un concetto di identità sessuale nuovo e diverso rispetto al passato, nel senso che ai fini di una tale identificazione viene conferito rilievo non più esclusivamente agli organi genitali esterni, [...] ma anche ad elementi di carattere psicologico e sociale”. Nel 1979 tuttavia c’era ancora una lacuna giuridica che alcuni giudici pensarono di colmare con espedienti di natura amministrativa. *Diventata* donna, a quel punto, Cecconi poté senza alcuna difficoltà sposare un uomo; fu anche questo a suscitare l’interesse mediatico che impresse questa storia isolata su una pellicola, in grado di ispirare una rilevante evoluzione dell’immaginario collettivo (che cominciò a contemplare le donne trans come donne “a tutti gli effetti” e non come maschere *pro tempore*, pittoreschi gay effeminati con la passione per il travestimento). All’esperienza fortunata di Romina Cecconi, infatti, non corrispose una “automatica” presa d’atto ma bensì seguirono esperienze negative di rifiuto in tribunale per figure di spicco del movimento trans in Italia quali Paola Astoni e molte altre, dalla cui socializzazione prese vita la protesta.

4. *Il vizietto*: temporaneità di un mascheramento e durata di un’identità di genere (la vita!)

Il 1978 era stato l’anno de *Il vizietto*: il celebre film uscì in sala il 20 ottobre e fu un enorme successo di critica oltre che di pubblico, classificandosi al secondo posto fra i film di maggiore incasso della stagione cinematografica 1978-1979. Per la prima volta le “sessualità dissidenti”, come la abbiamo definite nel corso della panoramica sul cinema degli anni precedenti, vengono ritratte in una dimensione relazionale, familiare, che ricalca il modello eteronormativo di famiglia nucleare. Naturalmente quella che vediamo rappresentata è una coppia omosessuale di uomini, di cui uno (il personaggio di Albin) tuttavia viene ritratto come estremamente effeminato; il travestimento per lui marca il terreno professionale di drag queen nel nightclub sotto casa, ma non possiamo fare a meno di notare come chiunque si riferisca a lui con pronomi femminili, ad esempio; non soltanto gli amici, con tono che potrebbe dunque risultare scherzoso e politico, di alleanza e risignificazione dei ruoli di genere fra soggettività femminilizzate, ma anche il dottore che lo visita quando egli accusa un malessere.

Il personaggio di Renato, invece, interpretato da Ugo Tognazzi (le grandi prove d’attore su personaggi omosessuali o trans erano riservate a uomini che fossero rigorosamente eterosessuali e cisgender, relegando invece gli attori gay a ruoli minori e macchiettistici)¹² fornisce una prima rappresentazione in cui

¹² Il cinema contemporaneo, quello straniero quanto quello italiano, presenta ancora questa tendenza: si pensi a *I segreti di Brokeback Mountain* (2005), a *The Danish Girl* (2015) o al più recente *Call me by your name* (2017), solo per citare alcuni dei titoli più noti del cinema *mainstream*; in Italia, pensiamo a film come *Diverso da chi?* (2009) ma anche a molti film di Ferzan Ozpetek come *Mine Vaganti* o *Saturno Contro*. Un’inversione della stessa si è registrata solo di recente trovando terreno

l'omosessualità passa attraverso le sue relazioni sentimentali e affettive, non già attraverso una stereotipata espressione di genere. La vera rivoluzione è nel sentimento di denuncia dell'ipocrisia borghese che corre lungo tutta la trama: i personaggi *queer* non sono più stigmatizzati, allontanati dall'empatia dello spettatore ma, al contrario, si pongono come uno spaccato di verità, una famiglia *sui generis* ma di buoni sentimenti, avversata dagli zotici e dai benpensanti. Intervistato per *Repubblica* da Paolo Griseri¹³, Angelo Pezzana dichiara: "Ho capito che stavamo incidendo il giorno che mi telefonò Ugo Tognazzi", raccontando di quando l'attore volle mostrare in anteprima la pellicola allo storico attivista per i diritti civili, chiedendogli se avrebbero protestato come movimento per il modo in cui era stata rappresentata l'omosessualità. *Il vizietto* segnò il passaggio verso un'epoca in cui i personaggi *queer* non sarebbero stati più solo insultati ma rappresentati in maniera plurale, rotonda, talvolta con un sottotesto progressista e volto al superamento dello stigma sociale, che lentamente comincia a spostarsi dalle persone omosessuali verso quelle omofobiche.

Il (16 novembre) 1979 è la volta de *La patata bollente* di Steno, un film che denuncia l'arretratezza culturale del partito comunista italiano sui temi legati all'omosessualità. Al netto della critica politica, che toccava in effetti un nervo scoperto negli ambienti di sinistra, la pellicola registra un netto cambio di passo rispetto ai vecchi film di Steno (quali il sopracitato *La polizia ringrazia* del 1972). Il film racconta l'amicizia casuale fra un operaio comunista e un ragazzo gay, nata quando il primo salva il secondo da un pestaggio fascista di cui fatica a comprendere le ragioni. Ben presto l'orientamento sessuale del personaggio, interpretato da Massimo Ranieri, viene in rilievo suscitando grande imbarazzo dell'operaio, interpretato da Renato Pozzetto. Quest'ultimo, tuttavia, leggerà sul giornale del tentato suicidio da parte di un omosessuale e ciò risveglierà in lui un sentimento di empatia: il senso di colpa inaugura un'alleanza fra l'operaio e l'omosessuale; quando la "libreria alternativa" in cui il personaggio omosessuale lavora sarà data alle fiamme dai fascisti, l'operaio correrà in soccorso. La polizia, che nel primo film di Steno che abbiamo citato si rendeva complice delle violenze ai danni della comunità lgbtqia+, in una rappresentazione di solo qualche anno dopo interviene tempestivamente per difendere gli omosessuali dai fascisti. La relazione di amicizia fra i due uomini sarà osservata con disprezzo e severamente giudicata dal personaggio della portiera, incarnazione di un'Italia retrograda che è diventata l'attuale oggetto dello scherno a cui lo spettatore è invogliato. Non mancano stereotipi e personaggi ancora schiacciati dai luoghi comuni, ma fra i figuranti non-

fertile nelle produzioni Netflix come *Pose*, "la serie tv con il cast lgbt più grande della storia della televisione" come titola un articolo del *Corriere della Sera*, datato 4 gennaio 2018. Le stesse policies aziendali della grande piattaforma di streaming hanno sempre enfatizzato il ruolo sociale della rappresentazione, favorendo la presenza di persone appartenenti alle minoranze anche nei ruoli decisionali dell'azienda (2022 Inclusion Report Update).

¹³ P. Griseri, "Angelo Pezzana: 'Ricordo ancora quando il professore mi avvertiva: non dire che sei gay'", in *Repubblica*, 13/05/2016.

eterosessuali non ci sono più solo *sex workers* e delinquenti; si introduce la figura di un medico, mostrando una certa trasversalità di ceto. L'omofobia non è più un clima egemonico, unica possibilità nei contesti sociali rappresentati, ma diviene un'alternativa contro la quale i protagonisti oppongono reazioni di rabbia e rivendicazione. L'operaio aprirà una spaccatura interna al partito. Il personaggio omosessuale si trasferirà ad Amsterdam dove sposerà un uomo. E mentre in Olanda ci si poteva già sposare, fra due uomini, l'Italia discuteva in quei mesi di quella che sarebbe rimasta l'ultima legge sulle persone *queer* fino al 2016, quando sarebbe stata approvata la legge n. 76 sulle unioni civili, meglio nota come "legge Cirinnà".

Il 27 febbraio 1980 il deputato radicale De Cataldo presenta l'omonima proposta di legge alla Camera, una proposta nella quale non figura mai la parola trans ma solo la possibilità di ampliare la casistica in cui sia possibile ottenere il cambio anagrafico dei documenti, sempre con sentenza del tribunale ma "in tutti quei casi in cui la realtà attuale non appaia più conforme a quella accertata al momento della nascita". Si stava introducendo nel nostro ordinamento, senza mai parlare espressamente di identità di genere, quello che il sottosegretario di Grazia e Giustizia Giuseppe Gargani definì infatti un "cavallo di Troia". Stefania Voli¹⁴ descrive molto bene l'iter parlamentare che condusse all'approvazione del testo di legge¹⁵, lasciando emergere chiaramente equilibri politici e alleanze fra le forze partitiche in campo. In questo senso, *La patata bollente* aveva denunciato una forte arretratezza del Partito comunista italiano in tema di omosessualità, che tuttavia doveva riguardare la base; o forse il film, classificandosi dodicesimo nella classifica dei film più visti della stagione 1979-1980 aveva provocato, proprio in quella fase, una discussione ai vertici del partito; ad ogni modo, il Pci propose emendamenti che rivelarono grande sensibilità, ad esempio quello con cui il testo di legge originario potesse arricchirsi di un secondo articolo attraverso il quale abrogare le disposizioni del testo unico di pubblica sicurezza con cui le persone trans venivano spesso rese oggetto di violenza da parte delle forze di polizia.

Nell'interlocuzione con i partiti, e in particolare con il Partito Radicale, con cui avevano già condiviso la scrittura del sopracitato *Manuale di autodifesa dei travestiti*, le persone trans (esclusivamente donne) riescono progressivamente a irrobustire la propria rete su scala nazionale; il 4 luglio dello stesso anno fu la data di una protesta che fece epoca: un nutrito gruppo di donne trans accede alle piscine di Piazzale Lotto, a Milano, indossando solo la parte inferiore del costume da bagno: la provocazione consiste nel porre l'opinione pubblica di fronte all'evidenza del proprio corpo (del proprio seno, nello specifico) e alla contraddittorietà di una legge che rifiuta le loro identità, considerandole uomini; se lo fossero, non

¹⁴ S. Voli, "Il parlamento può fare tutto, tranne che trasformare una donna in uomo e un uomo in una donna: (Trans)sexualità, genere e politica, dibattito parlamentare sulla legge 164/1982", in *Italia Contemporanea*, Franco Angeli, 287/2018, pp. 75-103.

¹⁵ La proposta di legge De Cataldo fu poi accorpata dalla Commissione Giustizia con un'altra proposta di legge, che portava il nome del deputato Giorgio Renzo Rosi (Dc) e che avrebbe segnato il solco di un iter medico-legale per come lo conosciamo oggi.

sarebbero tenute a indossare niente di più di ciò che indossano¹⁶. Il dibattito incalza e in Piazza Montecitorio è sempre più frequente la presenza di donne trans a presidio di un percorso di legge che procede, conoscendo delle battute d'arresto, in un clima di incertezza. L'allora presidente della Camera Nilde Iotti dichiara il proprio sostegno alla causa ma bisognerà attendere il 3 ottobre dell'anno successivo (1981) per vedere l'approvazione della legge alla Camera dei deputati.

5. Un nuovo spazio per le persone trans in Italia

Circa due settimane dopo, il 22 ottobre del 1981, esce al cinema *Nessuno è perfetto*, per la regia di Pasquale Festa Campanile. Per la prima volta nel cinema italiano si parla di una donna trans in senso stretto e lo si fa con un lessico nuovo e consapevole, di grande attualità; ma anche in questo caso, ad interpretare il ruolo di Chantal, fotomodella transgender, è Ornella Muti, un'attrice cisgender. Intervistata da Andrea Meroni il 9 ottobre 2018, l'attivista trans Valérie Taccarelli racconta l'accoglienza ingenuamente positiva del film da parte della comunità trans meno politicizzata, e cioè la maggioranza; “ridevano e in qualche modo gli andava bene perché se ne parlava. Noi ‘militante’ - come venivamo chiamate - eravamo invece alquanto incazzate”. Il film narra la storia di Guerrino (interpretato da Renato Pozzetto), un uomo che, rimasto vedovo, s'innamora di una donna bellissima che si scoprirà poi essere trans; il piano estetico, decisamente cambiato rispetto al cinema degli anni precedenti, in cui persone trans ante litteram venivano ritratte come maschere dal trucco pesante e dal gusto *camp*, sembra giocare un ruolo fondamentale nella legittimazione giuridica del soggetto¹⁷; il fatto stesso di “sembrare” una “donna vera” pone Chantal al riparo da ogni forma di discriminazione: la sua vita sarà “normale” fino a che non salterà fuori il suo passato da paracadutista, uomo. Il dibattito interno alla comunità trans attualmente si serve del termine *passing* per indicare la capacità estetica di una persona trans di essere percepita come cisgender dal contesto sociale in cui si muove; Janet Mock, regista e sceneggiatrice nella serie tv *Pose*, scrive che il termine si basa sul presupposto che le persone trans stiano passando, appunto, per qualcosa che non sono¹⁸. Il film racconta l'innamoramento di Guerrino e poi la delusione dello stesso quando Chantal subisce un *outing*: il ritrovamento di un giornale scandalistico, portato alla sua attenzione dal personaggio della suocera, provoca in lui smarrimento e

¹⁶ E. A.G. Arfini, “4 luglio 1980: la prima protesta trans”, in *Rivista Il Mulino*, 4/07/2019.

¹⁷ “Sono 20 mila, belle, giovani, eleganti e solo per la legge rimangono uomini in Italia”, in *La Stampa*, 25/01/1981. È interessante osservare tanto l'utilizzo del femminile, in questo titolo, quanto l'accento sul fatto che siano ‘belle, giovani, eleganti’; la sensazione è che dal loro aspetto possa dipendere il riconoscimento dei loro diritti: il discorso sarebbe forse più debole se fossero brutte, vecchie, volgari?

¹⁸ J. Mock, *Redefining Realness: My Path to Womanhood, Identity, Love & So Much More*, Atria Books, New York, 2015.

sconcerto; l'uomo tenta il suicidio, poi corre a confessarsi, fino a giungere ad un confronto diretto con sua moglie: "Ho il diritto di sapere se ho sposato un uomo o una donna!". La dimensione dell'inganno cede presto il passo ad una conversazione che sembra assurgere ad una funzione didattica verso il pubblico in sala; la presa di parola della donna trans ("Io sono una donna", "Ti aiuterò a capire come mi sento"), attraverso domande schiette che oggi considereremmo inappropriate ("Tu prima ce l'avevi?"), segna uno snodo fondamentale nella trama: da quel momento Guerrino sembrerà lentamente pacificarsi con la propria transfobia e risponderà sempre con maggiore vigore alle discriminazioni che subisce dal contesto sociale in cui vive in quanto marito di una donna trans. Il film affronta anche il tema della genitorialità, rappresentando dapprima l'ex moglie e il figlio della fotomodella; la legge n.164/1982 affronterà il tema nei termini dell'automatico scioglimento del matrimonio ex art. 4 e del coinvolgimento di coniuge e/o prole come parti necessarie in un processo che abbia ad oggetto l'autodeterminazione di genere del ricorrente (art. 2)¹⁹.

Il tema tornerà per evidenziare l'impossibilità per una donna trans di procreare, apparentemente alla base della fine della relazione; ma il finale del film, non privo di problematiche bordate di carattere comico (anche l'aspetto della genitalità appare cruciale nel riconoscimento dell'identità di genere di Chantal, già a partire dalla locandina del film, che gioca sull'interscambio della parte inferiore del corpo fra il protagonista maschile e quella femminile)²⁰, ne rivela l'impianto ideologico. La storia si conclude con quella che solo diversi decenni dopo sarebbe stata definita *stepchild adoption*; Guerrino soddisfa il proprio desiderio di genitorialità adottando il figlio della coniuge Chantal, promuovendo un modello di famiglia ancora oggi al centro di dibattiti socio-giuridici.

6. Conclusioni

Il 14 aprile 1982, circa sei mesi dopo l'uscita di *Nessuno è perfetto*, la proposta di legge "Norme in materia di rettificazione di attribuzione di sesso" vede finalmente la luce con l'approvazione al Senato: le persone trans, da tempo presenti fra le maglie del tessuto sociale del nostro paese e che il cinema aveva sempre saputo

¹⁹ A. Lorenzetti (2013), "Diritti in transito. La condizione giuridica delle persone transessuali", in *Studi di Diritto Pubblico*, Franco Angeli, Milano.

²⁰ Già l'art. 31 del D.Lgs. 1 settembre 2011, n. 150 introduceva l'importante novità che, per la rettificazione di attribuzione di sesso in Italia, l'intervento chirurgico non fosse più richiesto obbligatoriamente ma solo quando "risultasse necessario". Nel 2015, tuttavia, le sentenze n. 15138 della Corte di Cassazione e n. 221 della Corte Costituzionale negavano *tout court* l'indispensabilità dell'intervento chirurgico di riassegnazione dei caratteri sessuali primari ai fini del riconoscimento dell'identità di genere, stabilendo che questo rappresenterebbe un'indebita ingerenza nella vita privata dei cittadini ex art. 8 CEDU. Autorevole dottrina evidenzia come l'intervento chirurgico comporterebbe la perdita permanente della possibilità di procreare, rappresentando sul piano sostanziale una sorta di dazio all'ingresso del 'nuovo genere'.

rintracciare, evidenziare, in un gioco di specchi costante e non privo di deformazioni nel riflesso reciproco fra realtà e grande schermo, venivano ad esistenza formale, riconosciute con fatica dallo stesso diritto che aveva contribuito alla loro discriminazione. Proprio come c'è confusione nella rappresentazione cinematografica e i confini fra omosessuale, trans e *trav* si rendono spesso labili, alla stessa maniera il dibattito parlamentare aveva confermato l'assenza di un alfabeto chiaro e condiviso per districarsi nelle sfumature correlate al genere. Un elemento però appariva chiaro, e il deputato Luciano Violante lo aveva marcato con grande efficacia nel corso del proprio intervento a Milano nel gennaio 1982, durante il II Congresso nazionale del Mit:

Ovunque si tocchi un problema di sesso, si tocca un problema di potere. Il rapporto di potere tra uomo e donna nella società civile è un nodo che voi (persone trans, ndr) mettete in crisi. Voi fate scoppiare una serie di contraddizioni importanti all'interno delle nostre concezioni culturali (...) molto più del movimento delle donne, perché le donne lo mettono in crisi sotto il profilo della parità, voi rivendicate un'identità sessuale diversa da quella morfologica. Introducete dei meccanismi di contraddizioni estremamente complessi.

Intervenire a stravolgere la correlazione fra sesso e genere, rivendicando il riconoscimento pubblico del genere come costruito sociale, significa interrogare anche strutture sociali più complesse; significa rimettere in discussione i meccanismi di riproduzione sociale e la prima divisione del lavoro fra uomo e donna²¹. Non già i "passaggi di stato" entro i confini di un rigido binarismo di genere ma l'esistenza stessa di un "terzo sesso"²² si pone come elemento di rottura e disordine rispetto alla famiglia nucleare quale elemento essenziale di un preciso sistema economico. Il cinema si fa ostacolo all'uscita da questo ordine in maniera tanto più ferma quanto più vigorosa sarà invece la spinta che imprimerà ai cambiamenti sociali, accompagnandoli, quando questi saranno già stati più forti, avviati dal potenziale trasformativo dei processi politici dal basso. La progressiva disintermediazione fra pubblico e personaggi sul grande schermo, l'accorciarsi delle distanze fra chi racconta e chi viene raccontato, processo ancora oggi in atto per molte categorie sociali marginalizzate, provoca un cambio di paradigma che interviene sui rapporti di potere. Come scrive Chimamanda Ngozi Adichie ne *Il pericolo di un'unica storia*²³, "il problema degli stereotipi non è tanto che sono falsi, ma che sono incompleti. Trasformano una storia in un'unica storia." E la storia delle sessualità dissidenti relegate ai margini, necessariamente coinvolte in affari

²¹ F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato: in rapporto alle indagini di Lewis H. Morgan*, introduzione e note di Fausto Codino, Editori Riuniti, Roma, 1976.

²² L'espressione fu utilizzata per la prima volta da Karl Heinrich Ulrichs per indicare l'omosessualità; la definizione latina a cui ricorreva, tuttavia, "anima muliebris corpore virili inclusa" appare più vicina alla condizione trans.

²³ C. Ngozi Adichie, *Il pericolo di un'unica storia*, Einaudi, Torino, 2020.

torbidi, tagliate fuori dai processi di partecipazione politica, strumento di piacere e oggetto di violenza deliberata nelle mani della maggioranza è certamente una storia... che cinema e diritto non hanno lasciato restasse l'unica.