

## ***That Certain Summer* (1972): scene da “una sorta di matrimonio”**

Leonardo Buonomo\*

Il primo novembre 1972 è una data che merita di essere ricordata nella storia della televisione e, più in generale, della cultura popolare degli Stati Uniti. In prima serata, sui canali affiliati alla ABC, andò in onda il primo film televisivo a tematica omosessuale: *That Certain Summer*. Fortemente voluto e ostinatamente difeso dai due sceneggiatori/produttori Richard Levinson e William Link, il film fu salutato come un evento eccezionale, una pietra miliare nella storia di un medium che, prima dell'avvento dei canali via cavo (per non parlare dei più recenti canali in streaming), raggiungeva un vastissimo numero di spettatori, oggi inimmaginabile. Al grande impatto che *That Certain Summer* ebbe sull'opinione pubblica, e al responso largamente favorevole della critica, contribuì non poco l'apporto dei principali collaboratori di Levinson e Link: il regista Lamont Johnson, gli attori Hal Holbrook, Martin Sheen, Scott Jacoby, Hope Lange, e il direttore della fotografia Vilis Lapieneks. Il film ricevette sette candidature (tra cui miglior film televisivo, migliore regia, miglior sceneggiatura) ai premi Emmy, conferiti dall'*Academy of Television Arts & Sciences*, e vinse nella categoria “miglior attore non protagonista” grazie alla pregevole interpretazione del giovane Scott Jacoby. Inoltre, Lamont Johnson ricevette il prestigioso riconoscimento di miglior regista televisivo dalla *Directors Guild of America*.<sup>1</sup> Ulteriore prova del carattere di evento che contraddistinse la messa in onda di *That Certain Summer* fu la pubblicazione, nel 1973, di una *novelization* del film, ovvero un romanzo tratto dalla sceneggiatura di Levinson e Link in edizione tascabile a firma di Burton Wohl, operazione editoriale solitamente riservata ai *blockbuster* del grande schermo.<sup>2</sup>

*That Certain Summer* racconta la storia di Doug Salter, quarantenne imprenditore edile, divorziato, che vive nei dintorni di San Francisco con il compagno trentenne Gary McClain, di professione ingegnere del suono. Nell'estate a cui fa riferimento il titolo, Gary è costretto a trasferirsi temporaneamente a casa di sua sorella a causa dell'imminente arrivo da Los Angeles di Nick, il figlio adolescente di Doug. D'accordo con l'ex-moglie Janet, Doug non ha mai detto a Nick di essere omosessuale, principale causa della dissoluzione del suo matrimonio. Doug ritiene che Nick non sia abbastanza maturo per comprendere la nuova situazione e pensa di poter far passare Gary per un semplice amico. In realtà, sin dai primi momenti del suo soggiorno a casa del padre, Nick prova un disagio a cui non sa dare un nome. Quando scopre, accidentalmente, che il legame tra Doug e Gary è qualcosa di più di un'amicizia, scappa da casa e telefona alla madre per dirle che vuole tornare immediatamente a Los Angeles. Quando Nick rientra a casa del padre dopo aver vagato per San Francisco e Sausalito, a Doug non rimane che parlargli,

con evidente imbarazzo, della propria omosessualità e del suo rapporto con Gary, ovvero “una sorta di matrimonio”, per usare le sue parole. Poco dopo Nick riparte per Los Angeles con sua madre, arrivata poche ore prima, senza nemmeno salutare il padre. Prima di salire sul taxi, Janet tenta di consolare l'ex-marito, dandogli a intendere che col tempo l'atteggiamento di Nick potrà cambiare. Il film si chiude con il primo piano di un affranto Doug con lo sguardo fisso su uno schermo. Davanti ai suoi occhi scorrono le immagini di un filmato amatoriale che lo mostrano nel ruolo di padre affettuoso e felice durante l'infanzia di Nick.

A quasi mezzo secolo dalla sua messa in onda, *That Certain Summer* può apparire esageratamente e, a tratti, persino comicamente, timoroso nel suo ritratto di una coppia di uomini che si amano e convivono. Si può essere pertanto tentati di liquidarlo come un curioso artefatto di un'epoca remota in cui il riconoscimento legale delle unioni tra persone dello stesso sesso negli Stati Uniti sembrava lontano anni luce e la comunità LGBTQ doveva necessariamente dare priorità alla conquista di diritti basilari, a cominciare da quello di non subire violenza o discriminazione. Inoltre, se confrontato con recenti esempi del genere film televisivo (le produzioni di canali quali HBO, Lifetime, PBS, Discovery, History Channel, etc.), i cui standard tecnici e formali rivaleggiano con quelli delle grandi produzioni cinematografiche, *That Certain Summer* può sembrare esteticamente dimesso e drammaturgicamente convenzionale. È tuttavia opportuno ribadire che quest'opera è stata la prima del suo genere nel panorama televisivo degli Stati Uniti. Bisogna considerarla nel suo contesto e dare il giusto rilievo al coraggio e alla determinazione dei suoi autori che, come vedremo, dovettero confrontarsi con non poche resistenze e interferenze da parte del network che aveva accettato il loro progetto: un network, è bene ricordarlo, a vocazione commerciale.

*That Certain Summer* merita attenzione anche perché presentò a un vasto pubblico, con notevole anticipo sui tempi, la questione tuttora rilevante della genitorialità omosessuale. Attraverso la vicenda di Doug e del figlio Nick, il film poneva domande importanti sull'impatto che un nucleo familiare alternativo alla famiglia eteronormativa poteva avere su figli nati da matrimoni precedenti. In particolare, il film invitava gli spettatori a interrogarsi sul diritto di un padre omosessuale ad avere accesso al figlio senza dover rinunciare al rapporto con il suo compagno, un diritto che sarebbe stato al centro di accese battaglie legali nei successivi tre decenni.<sup>3</sup> Infine, è opinione di chi scrive che *That Certain Summer* possa essere rivalutato anche per quanto concerne le sue qualità stilistiche (la finezza della scrittura, la composizione delle scene, la direzione degli attori), a suo tempo comprensibilmente passate in secondo piano rispetto al rivoluzionario contenuto o sottovalutate com'era consuetudine quando il medium della televisione godeva di scarso credito.

## Un percorso a ostacoli

La genesi di *That Certain Summer*, raccontata da Levinson e Link nel libro *Stay Tuned*, fu del tutto casuale. Un giorno, nel 1971, un loro amico gay, regista, declinò un invito a pranzo perché doveva dedicarsi a suo figlio che in quel periodo stava

a casa sua. I due sceneggiatori sapevano che il regista era divorziato ma furono colti di sorpresa dal riferimento al figlio. Questa informazione li indusse a porsi una serie di domande: la famiglia del regista era al corrente “delle sue preferenze sessuali”? In che situazione si trovava il suo compagno in occasione delle visite del figlio del regista? Si doveva assentare? Ma soprattutto: come si passava da “uno stile di vita eterosessuale” a uno “stile di vita omosessuale” e “quali erano gli effetti di questa profonda metamorfosi”<sup>4</sup> di un padre sui figli? Se il lessico utilizzato da Levinson e Link (“preferenze”, “stile di vita”) dimostra palesemente i suoi anni (il libro è dei primi anni Ottanta), è da notare come ancor prima di pensare alla vicenda del regista come possibile materiale narrativo, i due autori avessero immediatamente individuato nella combinazione omosessuale/genitore il fulcro della situazione. Si erano chiesti subito se si potesse conciliare un modello di relazione alternativo<sup>5</sup> alla famiglia tradizionale con il ruolo di genitore. Se la spinta iniziale per lo scambio di idee tra Levinson e Link era stata la curiosità, questa lasciò ben presto il campo all’interesse professionale e all’esplorazione delle possibilità narrative che si potevano estrarre dalla premessa. Tra queste, parve particolarmente promettente quella di ritrarre il figlio che scopre l’omosessualità del padre come un ragazzo alle prese con la fase dell’adolescenza in cui si inizia ad acquisire consapevolezza della propria sessualità.<sup>6</sup>

Levinson e Link erano autori televisivi affermati. Insieme avevano scritto, tra gli altri, episodi di *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-65), e della popolarissima serie di loro creazione *Columbo* (1971-2003). Si erano altresì cimentati con successo nel genere del film televisivo, con la sceneggiatura (premiata con l’Emmy) di *My Sweet Charlie* (1970), in cui avevano affrontato il tema della discriminazione razziale, prima di allora scarsamente frequentato dai network americani. In quell’occasione avevano assunto per la prima volta anche il ruolo di produttori in modo da esercitare un maggiore controllo sulla realizzazione del film e proteggere l’integrità della sceneggiatura. Così facendo, avevano seguito l’esempio di molti loro colleghi, partecipando a una fase di libertà creativa, e soprattutto di espansione delle possibili tematiche da trattare sul piccolo schermo, che avrebbe caratterizzato il panorama televisivo americano degli anni Settanta. Seppur lontana dagli standard del cinema di allora in quanto a sperimentazione del linguaggio visivo, la televisione americana degli anni Settanta era, a suo modo, innovativa sul piano dei contenuti, al punto da attrarre anche sceneggiatori che precedentemente avevano snobbato il piccolo schermo.<sup>7</sup>

Avendo recentemente procurato alla NBC elevatissimi indici di ascolto e grandi consensi con *My Sweet Charlie*, a Levinson e Link era sembrato naturale sondare quel network sulla possibilità di realizzare *That Certain Summer*. La reazione del dirigente del network a cui parlarono del progetto fu però di assoluto e allarmato rifiuto. Con grande sorpresa dei due autori, l’accoglienza fu diametralmente opposta da parte della ABC, in particolare nella persona di Barry Diller, il responsabile del network per il settore dei film televisivi.<sup>8</sup> Diller, tuttavia, avvertì i due autori che, data la natura delicata del progetto, dovevano aspettarsi resistenze e obiezioni da parte della componente strettamente aziendale della ABC, una previsione che si sarebbe rivelata corretta. Ma il primo ostacolo che Levinson e Link dovettero

fronteggiare una volta iniziato il lavoro di dar forma alla storia e delineare i personaggi non fu esterno bensì interno, ovvero la constatazione di aver interiorizzato i più comuni stereotipi sugli omosessuali. Nella ricerca di una professione da attribuire al protagonista Doug Salter, le prime opzioni che vennero in mente agli autori rispecchiavano la percezione degli omosessuali nell'immaginario collettivo eterosessuale: il campo dell'arredamento o del teatro, oppure la vendita di oggetti d'antiquariato.<sup>9</sup> La scelta definitiva – fare di Doug un imprenditore edile e di Gary un ingegnere del suono – e gli altri tratti distintivi con cui Levinson e Link caratterizzarono la coppia (due uomini di ceto medio-alto, bianchi, dai modi convenzionalmente maschili), nacque dal desiderio di favorire l'identificazione con i protagonisti da parte del pubblico televisivo, un pubblico immaginato come uniformemente *mainstream*. Nelle intenzioni degli autori, allo spettatore medio americano non doveva essere consentito di trovare facile rassicurazione nella distanza socioeconomica, culturale e morale che, presumibilmente, lo separava dai cosiddetti ambienti gay, largamente percepiti all'epoca come marginali e oggetto di grossolane generalizzazioni che ne ignoravano la varietà interna (di estrazione sociale, etnia, etc.). Sarebbe stato arduo liquidare i personaggi omosessuali come *loro* (in contrapposizione a *noi*), se avessero avuto le sembianze del cordiale vicino della porta accanto.<sup>10</sup>

A dimostrazione di quanto fosse ancora radicato lo stigma dell'omosessualità negli Stati Uniti nei primi anni Settanta, la scelta del cast di *That Certain Summer* si rivelò impresa assai complessa. Era opinione diffusa tra gli attori, i loro agenti, i produttori, i giornalisti, e gran parte delle persone che ruotavano attorno all'industria dello spettacolo, che interpretare un ruolo omosessuale equivalesse a una sorta di suicidio professionale. In particolare, si riteneva che l'omosessualità fosse incompatibile con il ruolo di *leading man*, perché il divismo maschile traeva forza dall'infatuazione del pubblico femminile e l'ammirazione/emulazione del pubblico maschile. Non a caso, tra i pochi attori di prima grandezza che avevano osato rompere questo tabù prima del 1972, troviamo il ribelle Marlon Brando (in *Reflections in a Golden Eye*, 1967), l'antidivo Rod Steiger (in *The Sergeant*, 1968), e due star non americane: l'inglese Dirk Bogarde e l'anglo-australiano Peter Finch (rispettivamente in *Victim*, 1961, e *Sunday Bloody Sunday*, 1971, in entrambi i casi pellicole di produzione inglese). Com'era prevedibile, il ruolo di Doug Salter in *That Certain Summer* fu rifiutato da diversi attori. Cliff Robertson, vincitore nel 1969 del premio Oscar per *Charly* (1968), affermò che non poteva interpretare un omosessuale perché i suoi fan non lo avrebbero mai accettato in quel ruolo, mentre avrebbe incarnato Hitler senza esitazioni.<sup>11</sup> Dopo qualche tentennamento, e nonostante il parere contrario del suo agente, fu Hal Holbrook, noto e apprezzato soprattutto come attore di teatro, ad accogliere la proposta di interpretare Doug. Anche il giovane Martin Sheen si dimostrò inizialmente preoccupato all'idea di interpretare un omosessuale, ma si fece infine convincere ad accettare il ruolo di Gary. Ricordando quell'esperienza molti anni dopo, Sheen notò che pur avendo impersonato ogni sorta di criminale e psicopatico sul grande e piccolo schermo, nessun ruolo gli aveva procurato una quantità di lettere astiose pari a quella generata da *That Certain Summer*.<sup>12</sup> Anche il ruolo di Janet, l'ex moglie di Doug, non

fu facile da assegnare, perché molte attrici non desideravano essere associate a un film che trattava di omosessualità. Il ruolo andò a Hope Lange, evidentemente incurante di compromettere l'immagine rassicurante che l'aveva portata al successo nella sitcom *The Ghost and Mrs. Muir* (1968-70). Infine, persino la ricerca della casa che nel film sarebbe diventata la dimora di Doug e Gary si dimostrò difficoltosa, perché diversi proprietari negarono il consenso per l'utilizzo del loro immobile, temendo di subire un danno alla loro reputazione.<sup>13</sup>

La vera battaglia per Levinson e Link cominciò quando ricevettero i commenti e le richieste di modifica della sceneggiatura dei due consulenti dell'ufficio *Standards and Practices* della ABC: Melvin S. Heller e Samuel Polsky, entrambi docenti universitari, rispettivamente di psichiatria e di giurisprudenza. Per mettere il network al riparo dalle ire della parte più conservatrice e religiosa del pubblico americano, la sceneggiatura, secondo Heller e Polsky, avrebbe dovuto includere il punto di vista di chi considerava l'omosessualità un peccato e/o una malattia. Significativamente, i due consulenti fecero ricorso, come esempio, a una figura molto nota e controversa dell'intrattenimento televisivo di quegli anni: Archie Bunker, il protagonista della sitcom *All in the Family* (1971-79), creata da Norman Lear.<sup>14</sup> Archie Bunker era un uomo bianco di mezza età, che dalla sua casa (il bunker a cui allude il cognome) nel quartiere popolare di Queens, assisteva sbigottito e indignato ai cambiamenti e ai conflitti che scuotevano la società americana: l'emancipazione femminile, il movimento per i diritti civili, la protesta contro la guerra nel Vietnam, ecc. Ultraconservatore, razzista, sessista, omofobo, Bunker era, non a caso, un grande sostenitore del presidente Richard Nixon.<sup>15</sup> Dopo lunghe discussioni, Levinson e Link riuscirono a far passare una controproposta che, come vedremo, si sarebbe tradotta in una delle migliori scene del film: invece di un conservatore stile Archie Bunker, l'antagonista della coppia omosessuale sarebbe stato un falso progressista. Il personaggio del cognato, presso il quale Gary trova ospitalità durante la visita di Nick, avrebbe rappresentato la tolleranza maldestramente esibita dietro la quale si nasconde il pregiudizio radicato.

Piuttosto che aggiungere altri personaggi per dar voce ai custodi di Dio, patria e famiglia (Heller e Polsky avevano anche suggerito di inserire un poliziotto), Levinson e Link scelsero di mettere in bocca a Doug, nella sua conversazione finale con il figlio, l'opinione di chi disapprovava l'omosessualità. Si trattava di un compromesso di cui, per loro stessa ammissione, si pentirono amaramente, ma che poteva essere parzialmente motivato dalla concezione del personaggio: un uomo che, sposandosi, aveva provato a ignorare il proprio orientamento sessuale e che, com'era comune per la sua generazione, non era ancora pronto a vivere apertamente il suo ruolo di uomo gay. Come vedremo, le parole attribuite a Doug attirarono sui due autori gli strali di alcuni attivisti per i diritti degli omosessuali. Riguardo a un altro passaggio della conversazione finale tra Doug e Nick, di cui la ABC aveva chiesto il taglio, Levinson e Link si dimostrarono invece irremovibili. E così, quando il film andò in onda, milioni di spettatori americani sentirono per la prima volta un uomo che, riferendosi al suo compagno, diceva "ci amiamo".<sup>16</sup>

## Ritratto di famiglia

*That Certain Summer* si apre e si chiude con sequenze prive di dialoghi o voci narranti, in cui Doug Salter rivisita il suo passato di padre e marito apparentemente eterosessuale osservando le immagini di un filmato amatoriale. Questa cornice serve a stabilire la *normalità* di Doug, il suo essere un *everyman*, il patriarca di una tipica famiglia americana. Significativamente, in una delle sequenze vediamo suo figlio Nick, quando aveva forse quattro o cinque anni, su un triciclo accanto a una staccionata bianca, proverbiale emblema di domesticità suburbana. Le immagini sono instabili, a causa della poco sofisticata tecnologia di allora (e forse dell'imperizia di chi maneggiava la telecamera), ma proprio per questo servono lo scopo del regista che, senza ricorrere a una sola parola, suggerisce la fragilità di quel ritratto familiare. L'espressione di intensa concentrazione sul volto di Doug nella scena iniziale (assai diversa da quella della scena finale, in cui il volto è rigato di lacrime), fa pensare che il protagonista stia studiando se stesso, come se cercasse di capire il percorso che l'ha portato alla sua nuova vita. Inoltre, allo spettatore viene ricordato cosa Doug si è lasciato alle spalle quando ha formato la sua nuova famiglia con Gary. Il messaggio viene anche reiterato da una scena, inframezzata alle immagini del filmato, che ci porta nella stanza dell'ormai adolescente Nick, e ci mostra una foto recente appesa alla parete che ritrae lo stesso Nick con il padre.

Nella sequenza successiva, reagendo con tipica impazienza adolescenziale alle ultime raccomandazioni della madre che lo sta accompagnando all'aeroporto, Nick dice: "Hey, non vado mica in Vietnam!"<sup>17</sup> Oltre a collocare temporalmente la vicenda nei primi anni Settanta, in cui la guerra, ancora in corso, era al centro del dibattito nazionale e di un acceso scontro generazionale, la battuta di Nick prefigura il suo arrivo in uno spazio (la casa di Doug e Gary) che, sebbene ben lontano dall'essere un campo di battaglia, si rivelerà per lui inquietante e insidioso. Uno dei punti di forza del film, grazie al sapiente uso degli interni da parte del regista, alla disposizione degli attori e, in particolare, all'interpretazione di Scott Jacoby, è il senso di disagio che si percepisce sin dall'arrivo di Nick nella casa del padre. Nick sale le scale di corsa, quasi incapace di contenere il suo entusiasmo, ma pochi istanti dopo si trova faccia a faccia con uno sconosciuto: un giovane uomo di bell'aspetto che emerge dalla cucina con indosso un grembiule su cui si asciuga le mani. Doug lo presenta a Nick come un suo amico, ma i gesti di Gary, il modo in cui abita lo spazio domestico, ne tradiscono la familiarità con quell'ambiente. Nonostante Gary cerchi di comunicare amichevolmente con Nick, questi lo vede da subito come un intruso, una presenza inaspettata e inspiegabile, nonché un rivale per l'attenzione di Doug. Durante la cena, Nick parla solo con il padre e quando Gary porta in tavola una torta con una candelina per dare il benvenuto a Nick, l'atteggiamento del ragazzo si fa apertamente antagonista. Nel rifiutare la torta, Nick simbolicamente rifiuta Gary, intuendo che la torta è un'offerta di amicizia e di affetto e forse sentendo, inconsciamente, che Gary sta usurpando un ruolo tradizionalmente femminile. Per Nick, vedere Gary con il grembiule che serve il cibo a tavola, vuol dire confrontarsi con un corpo maschile che ha preso il posto del corpo della madre. A rimarcare la difficoltà di comunicazione tra Nick e Gary, nel-

la sequenza successiva li vediamo distanti e assorti nelle rispettive attività: Nick è impegnato in una partita a scacchi con il padre mentre Gary, isolato dalle cuffie acustiche, ascolta musica. In seguito, una breve conversazione tra Gary e Doug sui rispettivi gusti musicali, serve a introdurre il tema della differenza d'età tra i due uomini, fattore strettamente collegato, come vedremo, al modo in cui vivono il proprio orientamento sessuale. Un efficace primo piano di Nick ci fa leggere sul volto del ragazzo l'imbarazzo per lo scambio di bonario sfottò tra i due adulti, una forma di comunicazione che denota confidenza e affetto.

Come Gary non manca di fargli notare, Doug sottovaluta le capacità percettive di suo figlio. Giudicandolo immaturo, ha ritenuto di non rivelargli la vera natura del suo rapporto con Gary. In un certo senso, lo vede ancora come il bambino del filmino amatoriale: una strategia di autodifesa per aggrapparsi a un passato che non vuole disconoscere ed evitare di condividere la sua nuova condizione. Come ha giustamente osservato Stephen Tropiano, *That Certain Summer* racconta un *coming out*, ma non nel modo più ovvio (un uomo lascia la moglie per un altro uomo), bensì presentandoci un protagonista che, pur convivendo con il suo compagno, non riesce ancora a vivere apertamente il suo nuovo ruolo.<sup>18</sup> L'insicurezza di Doug è confermata dalla sequenza successiva in cui, accompagnato da Nick, accorre in soccorso di una sua cliente che ha chiesto il suo intervento per riparare un'infiltrazione d'acqua nella sua nuova casa. Quando la donna, approfittando della temporanea assenza di Nick, fa capire a Doug di sentirsi sola e di provare interesse nei suoi confronti, Doug non profferisce parola sul suo status relazionale. In seguito, alle domande di Nick sulla sua vita sentimentale, Doug risponde che non ha intenzione di risposarsi. Ineccepibile nel contesto giuridico degli anni Settanta, l'affermazione è tuttavia reticente e fuorviante perché, come vedremo, Doug considera il suo rapporto con Gary "una sorta di matrimonio".

## Cautela e coraggio

Una delle condizioni più stringenti e controverse che la ABC impose agli autori di *That Certain Summer* fu l'esclusione del contatto fisico tra Doug e Gary e persino di qualunque espressione d'affetto tra i due uomini, con la significativa eccezione della battuta "ci amiamo", pronunciata da Doug nelle sequenze conclusive.<sup>19</sup> Non sorprende che proprio l'assenza della dimensione corporale nell'ambito di una relazione tra due uomini fu oggetto di severe critiche da parte di attivisti gay nei primi anni Settanta. È indubbio che quell'assenza rappresenti l'aspetto più datato del film. Per usare l'efficace espressione di Stephen Tropiano, Doug e Gary sembrano più compagni d'appartamento che amanti.<sup>20</sup> Come ha giustamente notato Steven Capsuto, la quasi totale mancanza di contatto fisico è particolarmente "problematica" nel finale, quando Doug è seduto sulle scale, visibilmente sconvolto, e Gary si limita a sfiorargli la spalla con la mano prima di andare al lavoro.<sup>21</sup> La situazione richiederebbe il potere consolatorio che solo il contatto tra i corpi può dare, ma tra i due personaggi si erge invalicabile la barriera della censura. L'unico altro momento di comunicazione epidermica tra i due uomini ha luogo durante una festa, quando Doug accoglie Gary, appena sceso dalla macchina, cingendogli

le spalle con il braccio. Tanto basta a Nick, che assiste a questo fugace contatto da una finestra, per confermare le sue paure sulla vera natura del rapporto che unisce suo padre a Gary.

È tuttavia opportuno valutare la natura asessuale del rapporto tra Doug e Gary nel contesto della storia dei network commerciali americani, fino a non molto tempo fa caratterizzata da un approccio puritano nei confronti della sessualità in generale. Il giudizio severo sulla cospicua assenza di fisicità nel matrimonio tra due uomini (per usare la definizione di Doug) può essere parzialmente ridimensionato se si ricorda che si è dovuto aspettare fino agli anni Sessanta per vedere in una serie televisiva una coppia eterosessuale sposata dormire in un letto matrimoniale piuttosto che in letti singoli pudicamente separati da un comodino.<sup>22</sup> Paradossalmente, il matrimonio asessuale descritto in *That Certain Summer*, prevedibilmente giudicato innaturale dai conservatori evangelici e cattolici, assomiglia non poco a quelli che proprio quella fetta di pubblico ricorda o rievoca spesso con nostalgia. Se non fosse per il loro orientamento sessuale, Doug e Gary, con la loro convivenza apparentemente casta, potrebbero trovare posto tra le coppie idealizzate degli anni Cinquanta, l'età d'oro delle famiglie bianche borghesi e suburbane sul piccolo schermo.<sup>23</sup>

È degno di nota come Levinson e Link, pur cedendo ad alcune delle richieste della ABC, cercarono di adattarle alla psicologia dei loro personaggi, rendendole drammaturgicamente plausibili. Per esempio, il disagio che Doug esprime vedendo due uomini mano nella mano (seppure per pochi istanti) mentre passeggia in un parco con Nick e Gary, testimonia della sua difficoltà ad accettarsi. Se la brevità del contatto imposta dalla censura rende la scena bizzarra (se non addirittura ridicola), la reazione di Doug ne rivela efficacemente le profonde contraddizioni e lo indentifica come rappresentante della generazione pre-Stonewall.<sup>24</sup> È comprensibile che Doug, preoccupato che Nick scopra il suo segreto, sia turbato dalla vista di due uomini il cui linguaggio del corpo sembra disvelare, come in uno specchio, la verità sul suo rapporto con Gary. Anche l'alternativa che Levinson e Link trovarono al possibile inserimento di un personaggio omofobo nella storia contribuisce a rimarcare la differenza generazionale tra Doug e Gary. A differenza del compagno, Gary è un giovane uomo diventato adulto nel periodo delle lotte per i diritti civili, in particolare della ribellione degli omosessuali contro la discriminazione e la persecuzione da parte delle forze dell'ordine. Nella scena della sua conversazione con Phil (suo cognato), il comportamento di Gary denota la consapevolezza di chi comprende che la tolleranza implica un rapporto di forza sbilanciato tra chi la concede e chi ne è destinatario. La sequenza che si svolge la mattina, a colazione, rappresenta il punto più alto del film per finezza di scrittura, misura nella recitazione e sapiente uso della macchina da presa, nonché la parte più militante dell'opera, forse anche al di là delle intenzioni degli autori. Particolarmente efficace è la resa di una tensione che, come un corso d'acqua sotterraneo, affiora a tratti, alterando la superficie di scena domestica apparentemente serena. Dopo un iniziale scambio di convenevoli con Gary, Phil si dice desideroso di incontrare Doug e propone di invitarlo a cena insieme a Gary. Che ci sia qualcosa di insolito e artificiale nella sollecitudine e cordialità di Phil, lo si capisce dall'espressione di sorpresa che leggiamo sul volto di sua moglie. Il secondo indizio della possibile



insincerità di Phil è verbale. Nel tentativo di rassicurare Gary, di convincerlo che lui e Doug sono i benvenuti a casa sua *come coppia*, Phil gli dice che non deve provare “imbarazzo”. La reazione di Gary (“Perché mai dovrei provare imbarazzo?”) è inaspettata, perché invece di esprimere gratitudine implica un rigetto delle premesse dell’invito, e cioè che avere una relazione con una persona dello stesso sesso è irregolare, e che quindi invitare una coppia gay a casa propria è una grande concessione. È significativo che Gary, di professione ingegnere del suono (in una scena lo vediamo lavorare insieme a un pianista), colga immediatamente l’ipocrisia nelle parole e nel tono di voce del suo interlocutore. Per quanto Phil si sforzi di presentarsi come eterosessuale progressista (“Penso che ognuno debba vivere la propria vita come vuole”), Gary riconosce la qualità performativa del suo atteggiamento, la finzione che nasconde ben altro. Le parole con cui Gary si congeda da Phil prima di andare al lavoro sono una dichiarazione politica (in senso lato), un’affermazione di dignità che non ha perso la sua forza dopo quasi cinquant’anni:

GARY: Senti Phil, è bello da parte tua essere di larghe vedute nei miei confronti. Apprezzo la tua tolleranza, davvero, ma devi perdonarmi se non manco di avvertire, allo stesso tempo, un sentore di condiscendenza. [...] Senti Phil, ne sono stato oggetto tutta la vita. Se non dagli etero militanti, dai progressisti benevoli con la loro benevola curiosità.

Appena Gary esce di casa, Phil getta la maschera: “Stavo solo cercando di essere cordiale. [...] voglio dire, c’è chi non l’avrebbe fatto nemmeno entrare in casa”.<sup>25</sup> La convinzione di Gary che essere trattati con rispetto è un diritto inviolabile, non una concessione, è messa in evidenza anche nella scena del suo incontro con Janet, l’ex-moglie di Doug, arrivata da Los Angeles per capire cosa ha sconvolto Nick. Anche se Janet ha divorziato da Doug, il suo iniziale atteggiamento di superiorità morale nei confronti di Gary ricorda il confronto tra la buona moglie e l’altra donna dei classici hollywoodiani.<sup>26</sup> Come in altre scene del film, il regista si dimostra molto abile nell’uso degli interni (in questo caso il salotto della casa di Doug e Gary), nella composizione della sequenza e nella direzione degli attori. In particolare, Martin Sheen con il linguaggio del corpo, oltre che con le parole, comunica con assoluta chiarezza il diritto di Gary di abitare quello spazio. Quando Janet insinua che Doug e Gary abbiano agito in modo irresponsabile, turbando Nick con il loro stile di vita, Gary rivendica di aver compiuto un gesto non insignificante, allontanandosi temporaneamente da casa: “Non mi fa particolarmente piacere sgattaiolare dalla porta sul retro con una valigia. Forse per Lei non conta Signora Salter, ma si dà il caso che io viva qui”.<sup>27</sup> Come farà in seguito Doug nella conversazione con il figlio, Gary significativamente equipara la sua relazione con l’uomo che ama a un matrimonio. Tuttavia, in linea con la consapevolezza politica di cui ha già dato prova, Gary sottolinea come, a fare la differenza (una differenza fondamentale) tra il suo rapporto con Doug e quello che precedentemente univa Doug e Janet, sia il riconoscimento giuridico riservato esclusivamente a una coppia eterosessuale. È degno di nota che, prendendo spunto dalla parola *credenziali*, usata sarcasticamente da Janet (“Lei ha stabilito le Sue credenziali”),

Gary rimarchi come gli sia negata proprio la possibilità di *accreditare* il suo ruolo: "Ci vuole un certificato di matrimonio". Ma per una coppia di uomini negli Stati Uniti dei primi anni Settanta non vi sono documenti che possano attestare il loro status di nucleo familiare. Al posto del tradizionale anello, è un orologio (donato da Gary a Doug) a simboleggiare l'unione tra i due protagonisti. Ed è proprio l'accidentale scoperta dell'iscrizione sul retro dell'orologio ("A Doug con amore, Gary") che provoca la fuga di Nick.<sup>28</sup> È significativo che gli sceneggiatori abbiano scelto l'orologio come chiave del mistero. L'orologio è stato a lungo il tradizionale dono che un padre faceva a un figlio, spesso per salutarne l'ingresso nell'età adulta e nella piena virilità. In *That Certain Summer* è un giovane a donare un orologio al suo maturo amante, una dinamica che agli occhi di Nick non può che apparire come un sovvertimento della norma. Simbolicamente, inoltre, l'orologio indica che è venuto il momento per padre e figlio di affrontare la realtà.

L'incontro/scontro tra Gary e Janet precede di poco il ritorno a casa di Nick e l'assai controversa scena in cui Doug, parlando al figlio del suo rapporto con Gary, cita le opinioni negative sull'omosessualità allora diffuse in larghi strati della società americana:

Molte persone, la maggioranza, credo, pensano che sia sbagliato. Dicono che è una malattia. Dicono che deve essere curata. Non so. So che non è facile. Se fosse stato possibile non è qualcosa che avrei scelto per me. Ma è l'unico modo in cui posso vivere. Io e Gary abbiamo una sorta di matrimonio [...] Nick. Ci amiamo.<sup>29</sup>

Come ricorda Vito Russo, le parole di Doug suscitarono l'indignazione di diversi esponenti dei movimenti per i diritti degli omosessuali.<sup>30</sup> Particolarmente offensivo fu ritenuto il riferimento di Doug alla propria omosessualità come a una condizione che, potendo, non avrebbe scelto.<sup>31</sup> Un esempio rappresentativo delle critiche mosse al film dai militanti gay lo si trova in una lettera pubblicata in *The Village Voice* a firma di John Powers Jr, esponente dell'organizzazione Gay Revolutionary Network. Sottolineando che il film non mostrava baci né altre manifestazioni di affetto tra i due amanti per paura di offendere gli spettatori eterosessuali, Powers paragonava significativamente *That Certain Summer* a *Guess Who's Coming to Dinner?* (1967), il celebre film di Stanley Kramer interpretato da Sydney Poitier, Katharine Hepburn e Spencer Tracy. Così come quella pellicola, per far accettare al pubblico una relazione interraziale, aveva presentato un protagonista afroamericano il più vicino possibile agli standard bianchi, *That Certain Summer* proponeva un omosessuale (Doug) praticamente indistinguibile da un eterosessuale.<sup>32</sup> A difesa del film, tuttavia, si levò una voce molto autorevole della comunità gay, ovvero quella dell'editorialista Merle Miller. Sulle pagine del *New York Times*, Miller sostenne che l'uso della parola malattia, per quanto ripugnante, non faceva altro che registrare la realtà: indubbiamente, una parte dell'opinione pubblica americana considerava l'omosessualità una malattia.<sup>33</sup> Se le parole di Doug sono, per stessa ammissione degli sceneggiatori, il prezzo che dovette essere pagato per portare *That Certain Summer* sugli schermi televisivi, è altrettanto vero che i due autori fecero il possibile per armonizzarle con il profilo psicologico di Doug e controbilan-

ciarle con una chiara affermazione del diritto di ogni individuo di amare chi vuole. Le affermazioni di Doug, riconducibili alla sua formazione e alla sua esperienza, dimostrano fino a che punto abbia interiorizzato la condanna dell'omosessualità da parte della cultura dominante. Come abbiamo visto, Doug è infastidito dal contatto, per quanto momentaneo, tra due uomini in un luogo pubblico. Come molti omosessuali della sua generazione, aveva provato a vivere da eterosessuale sposandosi e formando una famiglia. Come apprendiamo dalla conversazione tra Janet e Gary, Doug non aveva nascosto alla futura moglie la sua omosessualità, ma si era lasciato convincere che con il suo aiuto avrebbe potuto cambiare. Sebbene stridenti, sofferte e autolesive, le parole con cui Doug si rivela e si giustifica al figlio dimostrano quanta strada abbia fatto nel percorso verso l'auto-accettazione. L'uso della parola matrimonio, sebbene parzialmente sminuita ("una sorta di"), è una potente rivendicazione dell'impegno reciproco tra le parti su cui si fonda il nucleo familiare che Doug ha costituito con Gary. Sebbene consapevole che la maggioranza giudica innaturale e immorale il rapporto tra due persone dello stesso sesso, Doug non esita a caratterizzare il suo legame con Gary come un legame di amore. Lo fa, per di più, rivolgendosi al figlio il cui volto dimostra palesemente quanto l'argomento sia per lui doloroso. Vale anche la pena di sottolineare come Doug, pur avendo chiesto a Gary di andare via di casa durante la visita di Nick, non abbia voluto rinunciare alla sua presenza. Stare lontano dall'uomo che ama era un sacrificio che non era disposto a fare, anche a costo di compromettere il suo rapporto con Nick. Persino Janet, prima di ripartire per Los Angeles con Nick, sembra riconoscere la legittimità e la forza dell'unione tra l'ex-marito e Gary quando dice (rivolta a Doug): "Dagli tempo". Con queste parole dimostra di non avere obiezioni a una futura frequentazione tra Nick, Doug e Gary, quando Nick avrà elaborato la nuova situazione. Attribuendo questo atteggiamento a Janet, Levinson e Link lasciano aperta una possibilità che nei primi anni Settanta era tutt'altro che scontata. Come ha ricordato Katherine Arnup, sono proprio questi gli anni in cui l'opinione pubblica americana scopre l'esistenza dei genitori gay in seguito al clamore suscitato da una serie di battaglie legali per l'affidamento dei figli. I gay e le lesbiche dovevano lottare per mantenere anche il semplice diritto di visita ai figli avuti da precedenti matrimoni. Secondo la filosofia giuridica allora prevalente, l'omosessualità di un genitore poteva sortire effetti perniciosi sui figli, ma tali effetti potevano essere evitati se il genitore accettava di non coabitare con il nuovo compagno o la nuova compagna e se si asteneva dal "mostrare affetto di qualunque tipo" nei suoi confronti in presenza dei figli.<sup>34</sup> Se la condotta di Doug è in piena conformità con queste regole (per effetto della censura), bisogna rilevare come l'atteggiamento di Janet, nel finale del film, sia decisamente avanzato rispetto al contesto socio-culturale e giuridico dell'epoca.<sup>35</sup>

Il finale di *That Certain Summer* è aperto. Non c'è risoluzione, un'assoluta rarità nelle produzioni televisive degli anni Settanta (e non solo). Nelle ultime sequenze Doug studia se stesso, assorto nelle immagini che rievocano la sua vita precedente di apparente eteronormatività. A loro volta, gli spettatori televisivi osservano Doug che fissa lo schermo in cerca di risposte al suo dilemma. Commentando le reazioni negative della parte più militante del movimento gay al sofferto *coming*

out di Doug, Levinson e Link ammisero, molti anni dopo, che non avrebbero dovuto cedere alle pressioni del network. Tuttavia, giustificarono in parte le parole di Doug (in particolare, quando dice che, potendo, non avrebbe scelto di essere gay) argomentando che il loro protagonista era “un omosessuale in transito”, non ancora sufficientemente “liberato”.<sup>36</sup> Anche di Nick si potrebbe dire che è “in transito”, nel suo caso verso l’età adulta e forse, come lasciano sperare le parole di sua madre, verso una futura accettazione dell’orientamento sessuale di suo padre e della nuova famiglia che questi ha formato con Gary. Doug la sua scelta l’ha fatta: non la scelta di essere omosessuale, bensì quella di amare un uomo e vivere con lui. Pur non rassicurandoci con un lieto fine di maniera, la conclusione del film lascia intendere che sta ora a Nick, e per estensione alla società americana, accettare quello che la politica e la giurisdizione avrebbero sancito solo molti decenni più tardi: la compatibilità tra omosessualità e genitorialità.

NOTE

\* Leonardo Buonomo insegna Letteratura angloamericana all’Università di Trieste. Recentemente ha contribuito al volume *Nathaniel Hawthorne in Context* (Cambridge University Press, 2018) e alla *Henry James Review* (2019). È presidente della Henry James Society.

1 *That Certain Summer* vinse anche la Ninfà d’argento per la miglior sceneggiatura al Festival di Monte Carlo. Levinson e Link appresero in seguito che il premio fu loro assegnato nonostante l’opposizione, all’interno della giuria, dei rappresentanti dell’Unione Sovietica e della Romania, secondo i quali l’omosessualità era un “fenomeno esclusivamente americano” e pertanto di nessuna rilevanza per il resto del mondo (Richard Levinson e William Link, *Stay Tuned: An Inside Look at the Making of Prime-Time Television*, Ace Books, New York 1983, pp. 136-137).

2 Burton Wohl, *That Certain Summer: A Novel*, Bantam Books, New York 1973. Da tempo fuori stampa, questo libro è diventato oggetto da collezione. Chi scrive ha potuto leggerlo nella sala *Manuscripts & Archives* della New York Public Library.

3 Si vedano Robert A. Beargie, “Custody Determination Involving the Homosexual Parent”, *Family Law Quarterly*, 22, 1 (1988), pp. 71-86; Douglas H. McIntyre, “Gay Parents and Child Custody: A Struggle under the Legal System”, *Mediation Quarterly*, 12, 2 (1994), pp. 135-149; Katherine Arup, “Out in This World: The Social and Legal Context of Gay and Lesbian Families”, *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 10, 1 (1999), pp. 1-25.

4 Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., p. 107.

5 Receptendo la definizione proposta da Mary Bernstein e Renate Reimann, si può definire *queer* il nucleo familiare formato da due uomini: il termine “famiglie queer” indica “le diverse strutture familiari formate da chi ha comportamenti di genere o orientamenti sessuali non normativi” (Mary Bernstein, Renate Reimann, a cura di, *Queer Families and the Politics of Visibility: Challenging Culture and the State*, Columbia University Press, New York 2001, p. 3). Con riferimento specifico alla rappresentazione televisiva delle famiglie alternative, Tison Pugh ha sostenuto che il termine *queer* si riferisce a “identità sessuali e di genere contestate” ma, in senso più lato, include anche “identità che mettono in questione le regolamentazioni della normatività” (Tison Pugh, *The Queer Fantasies of the American Family Sitcom*, Rutgers University Press, New Brunswick 2018, p. 2).

6 Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., p. 108.

7 Miranda J. Banks, *The Writers: A History of American Screenwriters and Their Guild*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015, p. 173.

8 Più aggressivamente dei due network concorrenti, la ABC aveva fatto dei film televisivi un

prodotto di punta nel proprio palinsesto, presentandoli con l'altisonante etichetta di "The ABC Movie of the Week". Fu all'interno di questa serie che andò in onda, nel 1971, il capolavoro *Duel* di un giovanissimo Steven Spielberg. Si veda: Michael McKenna, *The ABC Movie of the Week: Big Movies for the Small Screen*, Scarecrow Press, Lanham 2013.

9 Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., pp. 110-111.

10 Nella sua recensione per *Film Quarterly*, Robert Chappetta scrisse che Levinson e Link sembravano determinati a dimostrare che "gli omosessuali potevano essere scialbi come chiunque altro" (Robert Chappetta, recensione di *That Certain Summer*, *Film Quarterly* 26, 4 (1973), p. 63).

11 McKenna, *The ABC Movie of the Week*, cit., p. 83; Stephen J. Abramson, "Interview with William Link", *Television Academy Foundation*, 23 August 2002, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-link>, ultimo accesso il 21/10/2018.

12 Martin Sheen, citato in Steven Capsuto, *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television*, Ballantine Books, New York 2000, p. 84.

13 Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., p. 114.

14 Ivi, p. 119.

15 Ironicamente, proprio *All in the Family* precedette *That Certain Summer*, affrontando il tema dell'omosessualità nell'episodio "Judging Books by Covers" (9 febbraio 1971), in cui Archie scopre con sgomento che un suo amico, ex-giocatore di football americano, è gay. L'episodio suscitò l'indignazione del presidente Nixon, secondo il quale l'omosessualità era la causa del crollo di tutti i grandi imperi della storia (Norman Lear, Burt Styler, "Judging Books by Covers", 9 February 1971, CBS; Richard Nixon, "Nixon Tapes: March 13, 1971", <http://www.youtube.com/watch?v=TivVcf5B-VSM>, ultimo accesso il 9/09/2018).

16 Richard Levinson e William Link, *That Certain Summer*, ABC 1972. Nonostante i timori espressi durante la lavorazione del film e le restrizioni imposte agli autori, la ABC mise in campo tutte le sue forze per promuovere *That Certain Summer* come un evento eccezionale nella storia della televisione americana. In particolare, il network organizzò una serie di anteprime per presentare il film non solo agli addetti ai lavori ma anche, significativamente, a settori della società la cui opinione era ritenuta cruciale per il buon esito del progetto: studenti universitari, membri della *American Civil Liberties Union*, rappresentanti del governo della California, psichiatri, sociologi, esponenti della stampa estera e del clero (Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., pp. 126-127; McKenna, *The ABC Movie of the Week*, cit., p. 83).

17 Levinson e Link, *That Certain Summer*, cit.

18 Stephen Tropiano, *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, Applause Theatre & Cinema, New York 2002, p. 111.

19 In un'intervista rilasciata alla *Television Academy Foundation*, il regista Lamont Johnson ha raccontato di aver ricevuto da un dirigente della ABC un promemoria in cui si raccomandava di evitare persino che i due protagonisti si guardassero a lungo negli occhi (Karen Herman, "Interview with Lamont Johnson", *Television Academy Foundation*, 10 June 2003, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lamont-johnson#interview-clips>, ultimo accesso 21/10/2018).

20 Tropiano, *The Prime Time Closet*, cit., p. 111.

21 Capsuto, *Alternate Channels*, cit., p. 84.

22 Per esempio nella sitcom *Bewitched* (1964-1972). Nella sua recensione su *Film Quarterly*, Robert Chappetta, scrisse: "Se il Movimento di liberazione gay ha ragione a criticare *That Certain Summer* per non aver mostrato più apertamente manifestazioni di affetto fisico tra i personaggi omosessuali, la televisione potrebbe anche essere criticata perché non tratta più liberamente l'affetto fisico tra i personaggi eterosessuali" (Chappetta, cit., p. 63).

23 Si pensi, per esempio, a *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966), *Father Knows Best* (1954-60) e *Leave it to Beaver* (1957-1963). Sui modelli familiari e sugli standard morali propagandati dalla televisione americana nell'era del presidente Eisenhower, si vedano: Ella Taylor, *Prime-Time Families: Television Culture in Postwar America*, University of California Press, Berkeley 1989; Gerard Jones, *Honey, I'm Home! Sitcoms: Selling the American Dream*, St. Martin's Press, New York 1992; Stephani Coontz, *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*, 2nd ed., BasicBooks, New York 2016.

24 È bene ricordare che pur segnando una presa di coscienza politica della comunità LGBTQ, la

rivolta di Stonewall (giugno 1969) non mise certo fine alla clandestinità totale o parziale a cui si sentiva costretta una parte di quella comunità. Anche tra le persone più "liberate" e socialmente impegnate, scriveva Eve Kosofsky Sedgwick vent'anni dopo i fatti di Stonewall, era pratica diffusa condividere il proprio orientamento sessuale con gli altri in modo selettivo, escludendo, di volta in volta, familiari o colleghi di lavoro, a seconda delle circostanze (Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 1990, pp. 67-68).

25 Levinson e Link, *That Certain Summer*, cit.

26 Per esempio, *The Women* (1940) di George Cukor e *When Ladies Meet* (1941) di Robert Z. Leonard.

27 Levinson e Link, *That Certain Summer*, cit.

28 *Ibidem*.

29 Levinson e Link, *That Certain Summer*, cit.

30 Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, New York 1987, p. 222.

31 McKenna, *The ABC Movie of the Week*, cit., p. 84. Oltre alla questione della scelta di Doug, una serie di lettere ai giornali presero di mira l'assenza di contatto fisico tra i due amanti, le lacrime finali di Doug (che potevano essere lette come una sconfessione della sua nuova vita), e l'atteggiamento di rifiuto da parte di Nick nei confronti del padre. Si veda Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., p. 132.

32 John Powers Jr, "That Certain Review", *The Village Voice*, 23 November 1972, pp. 94, 96. La lettera di Powers era una risposta polemica all'editorialista Ralph Sepulveda Jr che aveva lodato *That Certain Summer* sulle pagine di *The Village Voice* il 9 novembre 1972. Ralph Sepulveda Jr, "Beyond the Limp-Wrist Cliché", *The Village Voice*, 9 November 1972, pp. 51-53.

33 Merle Miller, "A Man Who Tried to Play It Straight", *New York Times*, 5 November 1972, p. 19. È opportuno ricordare che nel 1972 della maggioranza di cui parla Doug faceva ancora parte la comunità medica. Solo nel dicembre del 1973, un anno dopo la messa in onda di *That Certain Summer*, l'Associazione Americana di Psichiatria rimosse l'omosessualità dalla sua lista ufficiale delle malattie mentali. Si veda: Barry D. Adam, *The Rise of a Gay and Lesbian Movement*, Twayne Publishers, New York 1995, p. 87.

34 Arnup, "Out in This World", cit., p. 9. Sulle specifiche difficoltà incontrate dai padri gay fino alla fine degli anni Ottanta, si veda: D. R. Wishard, "Out of the Closets and into the Courts: Homosexual Fathers and Child Custody", *Dickinson Law Review*, 93 (1989), p. 420.

35 Per esempio, ancora negli anni Ottanta un tribunale dello stato della Virginia nella causa *Roe v. Roe* poteva concedere l'affidamento (congiunto) della figlia a un padre gay a condizione che non dormisse nella stessa stanza del suo nuovo compagno (Beargie, "Custody Determinations Involving the Homosexual Parent", cit., p. 74).

36 Levinson e Link, *Stay Tuned*, cit., pp. 132-133.