

Capitolo 11

Star maschile, fan femminili

Uno è Rodolfo Valentino – quello con le sopracciglia perfettamente delineate e i capelli imbrillantinati, mento, naso e guance simmetrici, lo sguardo profondo, ipnotico, sottile e affascinante. L'altro è Will Rogers, Will il Brutto. Con le sopracciglia che la natura gli ha dato, gli abiti che gli cascano male, i lineamenti marcati e lo sguardo franco dove non si leggono segni di segrete storie d'amore. Will il mandriano – che probabilmente non ha mai speso un dollaro per la manicure in vita sua e pensa che i saloni di bellezza siano un posto solo per donne. *Does Beauty Pay? Take a Look at These Two. Then Answer.* «Cleveland Press», 16 May 1922

Niente illustra meglio la rapida ascesa del paradigma classico dell'estesa mutilazione di *Intolerance* da parte di Griffith nel 1919 e la distribuzione di parti linearizzate del film come *The Mother and the Law* e *The Fall of Babylon*. Eppure, anche se certamente il sistema classico sconfisse opzioni alternative a livello di stile cinematografico, il cinema americano mostrò nel decennio seguente significative caratteristiche che non si possono comprendere solo in riferimento al modello classico. La persistenza di pratiche di esercizio che privilegiavano l'esperienza della sala su quella del film era tendenzialmente in conflitto con gli interessi monopolistici delle società di produzione e di distribuzione, con lo sforzo nel controllare e prevenire la ricezione dei film attraverso particolari strategie testuali. La concezione dello spettacolo come performance, l'importanza attribuita alle attività non-filmiche e l'orientamento di quartiere delle sale minori, conferirono alle forme locali di ricezione un certo margine di imprevedibilità e di autonomia. Questo rese il cinema un'istituzione con una diversità relativamente maggiore di quella permessa dalle modalità di proiezione successive, più standardizzate. È quindi molto probabile che permanesse una considerevole tensione, anche *dopo* la completa formalizzazione dei codici classici, tra lo spettatore-soggetto costruito dal testo del cinema classico e il pubblico empirico, definito da associazioni sociali particolari e molteplici, e capace di condividere letture culturalmente e storicamente specifiche. Questa tensione mette in dubbio, non solo il presupposto dell'efficacia immediata, non problematica, dei codici classici, ma anche la centralità di tale presupposto nei modelli correnti di storia del cinema e le nozioni correlate di cinema come istituzione¹.

Una sfida simile al paradigma classico, sia come norma industriale sia come costruito storiografico, venne dallo star system. Il fenomeno del divismo non solo sfugge all'attenzione formalistica sulla narrazione (principi di completa motivazione, chiarezza, unità e chiusura), ma rende più complessa anche la relazione psicoanalitico-semiotica con i meccanismi illusionistici dell'apparato classico e del lavoro inconscio delle modalità classiche di enunciazione. Poiché la star è definita dalla sua esistenza al di fuori dei film, dalla pubblicità sulla sua personalità professionale e

¹ Uno di questi modelli è D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, cit. Per una critica a questo modello, cfr. R. Altman, *Dickens, Griffith and Film Theory Today*, cit. Si veda anche *supra*, capitolo 2, dopo la nota 81.

discorso, tra un modo di rivoluzionare la finzione e l'attivazione della pubblicità e pubblicitari. I livelli di dialogo si reciprocamente. L'attribuzione di un ruolo finzionale del film, poiché i meccanismi psicologici a lungo termine in un certo tempo, la riapparizione della finzione pubblicitaria². Anche una specifica modalità di fruizione e la spettatorialità classica.

regimi di piacere e modalità di fruizione derivano dai codici visivi del cinema (si). [...] Lo star system implica una fruizione (benché momentaneamente) che, da Münsterberg a Mulvey,

Concentrando il fuoco sulla storia e sul regime scopico del film, la presenza di una star in realtà colpisce l'apparente supremazia, l'unità e la chiusura di quel regime. Attivando un discorso esterno alla diegesi, la presenza della star accresce una tendenza centrifuga nella relazione dello spettatore con il testo filmico e in questo modo contrasta l'obiettivo generale di concentrare il significato nel film come prodotto e merce. La performance della star indebolisce il fascino della diegesi a favore di una serie di momenti spettacolari che mostrano l'"essenza" della star (e che spesso sono fatti circolare separatamente sotto forma di fotografie pubblicitarie o trailer). In tali momenti di esibizione lo star system sembra attingere alla tradizione, sotterranea ma ancora vitale, del "cinema delle attrazioni".

Come il cinema dell'esperiente, lo star system è un elemento chiave di una sfera pubblica industriale e commerciale, caratterizzato da voracità, opportunismo e volatilità simili. Il fascino del divismo iniziò nel periodo del nickelodeon, quando il pubblico cominciò a mostrare interesse per certi attori, anche se le case di produzione, soprattutto la Biograph, perseveravano con cast anonimi. Presto lo star system fu regolarizzato e sfruttato da tutti gli *studios* – come una strategia di individuazione e standardizzazione del prodotto, un strumento di mercato efficace a livello nazionale e internazionale⁴. Le attività di promozione della star – riviste e club di fan, interviste, concorsi, apparizioni pubbliche – erano pensate, cinicamente parlando, per mobilitare il sostegno popolare, ma queste attività erano completamente orchestrate dall'alto. L'arbitrarietà del mercato cinematografico, l'elemento casuale nella "scoperta" di una star, divenne parte del discorso promozionale, essenziale al mito della creazione della star da parte del suo pubblico adorante.

Tuttavia, le dinamiche del culto della star come sfera pubblica industriale e commerciale comportavano anche una certa dose di autentica imprevedibilità e instabilità, e così alimentavano formazioni potenzialmente alternative. Una fonte d'instabilità era la star stessa che, specialmente nel decennio successivo alla Prima Guerra mondiale, esercitò un potere economico che poteva opporsi alla gerarchia dello studio. Sono ben note le operazioni di Chaplin, Pickford e Fairbanks che portarono alla fondazione della United Artists. Inoltre, la condotta morale e il comportamento sessuale di certe star divennero un problema durante i primi anni Venti, come prova l'empia alleanza tra discorsi di auto-regolazione industriale e giornali scandalistici che distrussero la carriera di Fatty Arbuckle e gettarono un'ombra anche sulla quella di Valentino⁵. Un'altra fonte d'instabilità, più diffusa, era la programmatica mobilitazione della partecipazione del pubblico come *attività collettiva* che, benché organizzata dall'alto, era tendenzialmente in conflitto con la posizione isolata e relativamente passiva dello spettatore classico. Come dimostrò il culto di Valentino, la star poteva eludere il controllo dello studio e diventare autonoma. In quanto merce il cui valore dipendeva dalla sua capacità di stimolare momenti esperienziali nella vita delle persone, la star funzionò come un perno tra interessi immediati del mercato e strutture ideologiche a lungo termine, e spesso incorporò le contraddizioni che esplosero nella tensione tra i due poli.

Queste contraddizioni erano particolarmente violente nell'ambito del genere e della sessualità, considerando il ruolo cruciale del cinema nel trasformare e regolare l'accesso delle donne alla sfera pubblica. Come ho indicato nel capitolo terzo, l'offerta dell'industria al pubblico femminile – e il prosperare su di esso – accelerò l'erosione della segregazione gerarchica di pubblico e privato. Minò anche un'economia di visione patriarcale di lunga durata che iniziava ad affermarsi tanto più fortemente nell'organizzazione formale del nascente paradigma classico. Il paradosso tra l'aumentata importanza delle donne come consumatrici e la simultanea imposizione di forme maschili di visione e di soggettività furono acuite dalla proliferazione di star, specialmente maschili.

⁴ Cfr. R. deCordova, *The Emergence of Star System in America*, «Wide Angle», 6, 4, 1985, pp. 4-13; J. Staiger, *Seeing Stars*, «Velvet Light Trap», 20, 1983, pp. 10-14 e J. Staiger, *The Hollywood Mode of Production to 1930*, cit., capitolo 9; T. Gunning, *D. W. Griffith and the Origin of American Narrative Film*, cit., capitolo 7.

⁵ Cfr. T. Balio, *United Artist: The Company Built by the Stars*, University of Wisconsin Press, Madison, 1976; R. Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St. Martin's, New York, 1986, pp. 6-7 e *passim*; R. Sklar, *Cinemamerica*, cit., capitolo 5.

concentrare l'attenzione sulla
gioco, sviluppate negli ultimi
entazione e sulla spettatoria-
re visivo e cinema narrativo
i dei modelli psicoanalitici di
dai punti ciechi e dalle diffi-
il meccanismo con cui il film
convenzioni di coinvolgimen-
la visione e di strutturazione
psichiche come voyeurismo,
ono dalla polarità convenzio-
l'immagine della donna come
attoriale e sistema gerarchico
ente implica ciò che Mulvey
ore, indipendentemente dal-

del soggetto maschile – e una
i Mulvey è stata criticata per
Nel decennio successivo alla
to di riscattare la spettatrice
l'attenzione sulla sistematica
è stata per lo più affrontata
ne ipotetico destinatario del
di ricezione. Una linea di
io, nei generi classici, il we-
che le spettatrici (incluse le
prospettiva verte sul corpo di
olti ai pubblici femminili e
nta e altre varianti del melo-

trando la sua tesi preceden-
e e di controllo sul mondo
» facendo ricorso ai residui
la spettatrice, per così dire,
onferma la polarità sessuale
simili. Come il personaggio
g Vidor, 1948) la spettatrice
le e il demone della virilità

onferma l'idea del cinema

ocere visivo e cinema narrativo,

cinematografica, cfr. C. Gledhill,
Williams (a cura di), *Re-Vision*,
r. D. Rodowick, *The Difficulty*
Feminist Film Theory, «Wide
a spettatorialità metziana-mul-
z, «Quarterly Review of Film
Feminist Film Theory, «New

patriarcale come sistema di opposizioni binarie. Ma dimostra anche la necessità di rendere più complessi tali termini. La spettatrice di generi “maschili” non si adatta al modello dello spettatore-soggetto previsto da questi film; non può assumere questo modello in modo non problematico, come si suppone faccia lo spettatore maschile. Nello stesso tempo, l'identificazione narcisistica con i personaggi femminili è, al massimo, di interesse marginale, in particolare in film in cui lo spettacolo si dissemina sul paesaggio e sull'azione, più che focalizzarsi sul piacere visivo dell'immagine del corpo femminile. Ma, come ho sottolineato precedentemente, il “dis-equilibrio” tra spettatrice e spettatore-soggetto del cinema classico non rende la ricezione della spettatrice meramente accidentale, arbitraria o personale. Piuttosto, l'oscillazione e l'instabilità che Mulvey e altre studiosse hanno osservato nella spettatorialità femminile costituisce una deviazione significativa a livello collettivo, una deviazione che ha la sua base storica nell'esperienza delle spettatrici come donne, come gruppo differenziato per classe, razza, etnia e preferenza sessuale. Se questa deviazione collettiva fu sviluppata e contemporaneamente acquisita dal discorso del consumo, gli agenti della cultura consumistica offrono alle donne anche un orizzonte pubblico dove si poté riconoscere e riflettere sulle costruzioni sociali della soggettività femminile, come inscritta e negoziata nelle configurazioni testuali dei film, un orizzonte in cui si poté interpretare e rivendicare un'esperienza commercialmente appropriata.

La metafora del travestito indica che la spettatorialità femminile implica dimensioni di auto-ri-flessività e di interpretazione del ruolo più che soltanto un'opposizione attivo/passivo. La performance percettiva della mobilità sessuale anticipa, su un piano giocoso, finzionale, la possibilità di disposizioni sociali non fondate su un'identità sessuale fissata gerarchicamente⁹. Ma, come obietta Mary Ann Doane, la stessa mobilità sessuale è «un elemento distintivo di femminilità nella sua costruzione culturale». Pertanto il travestimento, spettatoriale e in generale, «sarebbe pienamente accettabile»¹⁰. Potrebbe essere, forse; ma non penso che questa obiezione esaurisca le possibilità del travestito come concetto e come metafora. La mobilità sessuale, accettabile nelle adolescenti, è ancora considerata incompatibile con gli standard della femminilità adulta. Se tale mobilità è un sottoprodotto della ricezione femminile dei film per uomini, essa inaugura un registro diverso di temporalità, permettendo l'espressione di sviluppi psichici a-sincroni. L'identificazione fallica, benché ufficialmente – nel presente del testo filmico, trasportato dal flusso lineare della narrazione – allineata a posizioni di istanza e di controllo maschile, per la spettatrice dipende da processi di memoria e di fantasia (a livello conscio e inconscio), e può così riattivare strati repressi della sua storia psichica e della sua socializzazione¹¹. /

E i film che offrono posizioni spettatoriali specificamente rivolte alla spettatrice? Nel suo studio sui *woman's films* degli anni Quaranta, Doane mostra come l'instabilità strutturale della posizione della spettatrice nel cinema commerciale emerga come instabilità testuale di questo particolare genere: «Poiché i film per le donne, insistentemente e talora ossessivamente, tentano di delineare i contorni della soggettività e del desiderio femminili nelle forme e nelle convenzioni tradizionali della narrativa hollywoodiana – forme che non possono sostenere tale esplorazione –, certe contraddizioni dell'ideologia patriarcale diventano più evidenti»¹². La crisi ideologica,

⁹ Sulla metafora del travestito, e in particolare sui diversi usi negli scrittori e nelle scrittrici, cfr. S. M. Gilbert, *Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature*, «Critical Inquiry», 7, 2, 1980, pp. 391-417, soprattutto pp. 404 ss. Sul significato teorico di mobilità sessuale in un particolare periodo della storia del cinema e della cultura di massa, cfr. P. Petro, *Joyless Streets*, cit., pp. 221 ss., 110 ss.

¹⁰ M. A. Doane, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, cit., p. 72.

¹¹ La questione della temporalità come aspetto cruciale della spettatorialità femminile è stata sollevata da T. de Lauretis, *Alice Doesn't*, cit., pp. 96 ss; si veda anche T. Modleski, *Time and Desire in the Woman's Film*, «Cinema Journal», 23, 3, 1984, pp. 19-30. Modleski fa riferimento a J. Kristeva, *Women's Time*, «Signs», 7, 1, 1981, pp. 13-35. Per una discussione di registri temporali conflittuali e aree di genere dell'esperienza sociale, cfr. O. Negt, A. Kluge, *Sfera pubblica ed esperienza*, cit., p. 213. Si veda anche *supra*, capitolo 3, nota 41.

¹² M. A. Doane, *The Desire to Desire*, cit., p. 13. Cfr. anche Id., *The "Woman's Film": Possession and Address* in M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams (a cura di), *Re-Vision*, cit., pp. 67-82.

dominante che crea l'analogia tra differenza sessuale e dicotomia soggetto/oggetto. Componente essenziale di tale sistema dominante è la coincidenza tra soggettività maschile e agente dello sguardo»¹⁶. La figura del maschio come oggetto erotico mette innegabilmente in gioco meccanismi fetistici e voyeuristici, accompagnati – nel modo più straordinario nel caso di Valentino – da una femminizzazione della *persona* dell'attore. Questi meccanismi, tuttavia, non possono essere naturalizzati così facilmente come avviene nella rappresentazione di un corpo femminile. Essi sono evidenziati come aspetti di una teatralità che avvolge sia l'attore sia lo spettatore, e che può avere significati diversi a seconda del genere e dell'orientamento sessuale del pubblico. Il rovesciamento perciò costituisce una differenza *testuale* che deve essere considerata caso per caso, e che non si può ridurre, *a priori*, al suo contenuto simbolico in un'economia fallica di significazione. Sembra più promettente, in via sperimentale, affrontare la differenza testuale di un oggetto erotico maschile come una figura di sovradeterminazione, una figura composita instabile che connota «la simultanea presenza di due posizioni di desiderio» (Teresa de Lauretis), e così mette in discussione proprio l'idea stessa di polarità più che invertirne semplicemente i termini¹⁷.

Poiché la dialettica se/o della differenza sessuale sembra inadeguata a spiegare il significato testuale di tali figure composite, questa inadeguatezza indica anche la necessità di integrare i metodi di analisi testuale fondati sulla psicoanalisi con approcci storicamente e culturalmente più specifici. In questo modo, la posizione di Valentino, in un'economia di visione di genere, è resa più complessa da molti altri discorsi, che in parte si sovrappongono, come il fascino e la rimozione di diversità etniche e razziali; la riconosciuta crisi della mascolinità; lo star system e le tradizioni del *matinée idol* – e dei suoi imitatori – negli spettacoli popolari; e la congiunzione tra consumismo e trasformazioni della sfera pubblica. Perciò, il ricostruire un possibile orizzonte di ricezione per Valentino implica maneggiare diversi livelli di materiali, e portarli a sorreggersi l'un l'altro in un intreccio di analisi testuale e di riflessione storiografica. Ciò significa tracciare le contraddizioni della spettatorialità femminile all'interno e all'esterno dei film: da una parte, attraverso configurazioni testuali che tradiscono una tensione tra posizioni di lettura dominanti e subalterne, spesso segnate da una dissociazione della narrazione in spettacolo e intreccio, e, dall'altra, attraverso il discorso pubblico su Valentino – recensioni, interviste, pubblicità dello studio, articoli nelle riviste per i fan e sulla stampa in genere, biografie popolari –, fonti che immediatamente documentano, manipolano e costituiscono la sua ricezione¹⁸.

Questo non significa trattare i film come testi e il discorso pubblicitario come un contesto apparentemente dato, stabile ed accessibile. Al contrario, quando consideriamo la diversità di materiali, di interessi e di meccanismi ideologici all'opera in questo discorso, i due livelli emergono solo con uno sforzo di lettura. Questo sforzo prende l'avvio da momenti emblematici dei testi filmici

¹⁶ M. A. Doane, *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice*, cit., p. 67. Si veda anche E. A. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Methuen, New York-London, 1983, p. 29. Tra i numerosi studi sulla rappresentazione del corpo maschile e sulla questione della virilità, cfr. P. Cook, *Masculinity in Crisis?*, «Screen», 23, 3-4, 1982, pp. 30-53; R. Dyer, *Don't Look Now: The Male Pin-Up*, «Screen», 23, 3-4, 1982, pp. 61-73; S. Neale, *Masculinity as Spectacle*, «Screen», 24, 6, 1983, pp. 2-16.

¹⁷ T. De Lauretis, *Alice Doesn't*, cit., p. 83.

¹⁸ Molto di questo materiale è disponibile su microfilm e rassegne stampa alla Theatre Collection, New York Public Library al Lincoln Center (le informazioni bibliografiche sono spesso incomplete). Per la filmografia e la bibliografia compilata da Diane Kaiser Koszarski, cfr. E. Orbanz (a cura di), *There Is a New Star in Heaven...: Valentino*, Volker Spiess, Berlin, 1979; si veda anche A. Walker, *Rudolph Valentino*, Penguin, Harmondsworth, 1976 (tr. it. *Rodolfo Valentino*, Bompiani, Milano, 1977). Per la grande quantità di biografie popolari, che per lo più si differenziano per il tipo di mitizzazione della vita di Valentino, si veda B. Steiger, C. Mank, *Valentino: An Intimate and Shocking Exposé*, MacFadden, New York, 1966; E. Ramond, *La vie amoureuse de Rudolph Valentino*, Librairie Baudiniere, Paris, 1926.; V. Tajiri, *Valentino: The True Life Story*, Bantam, New York, 1977; I. Shulman, *Valentino*, Pocket Books, New York, 1968; N. Botham, P. Donnelly, *Valentino: The Love Gold*, Ace Books, New York, 1977. Le fonti che non ho consultato sono le comunicazioni interne dello studio, i contratti e i procedimenti penali. Osservazioni importanti si possono ottenere utilizzando i metodi della storia orale, soprattutto seguendo la ricezione di Valentino nelle donne non bianche e negli omosessuali.

grafica, e le norme e i codici
licitario, le mie letture sono
vicissitudini ermeneutiche
traduce in una prospettiva
nso di Benjamin: delineare
oni e complicità, nell'istitu-

ità femminile, illuminando
zione di una sfera pubbli-
siamo ignorare il fatto che
patriarcale nei media della
re, nelle configurazioni te-
le specificamente femmi-
te la funzione economica,
e correlati e alternativi alla
evole.

una carriera

di Valentino si sia fondata
à che resse questa carriera
gendaria vita *post mortem*,
etnica e la questione della
minanti di identità sociale e
lità che lo resero oggetto di
nicità e della sua ambiguità
a di Valentino: la sua enor-
nda Valentino, promuoven-
sue ammiratrici divennero
mento degli ammiratori fu
ettatorialità non fu mai più

che ho già descritto, come
ntata presenza delle donne
fu un'anomalia nel suo im-
va del potere del desiderio
ywood»²¹. Certamente egli
man, o Lou Tellegen, che
carriera trovò formidabili
Wallace Reid, John Gilbert
nte diversi furono Antonio
ino ha uno statuto speciale
r la teatralità collettiva e la

i studi cinematografici «Frauen
timo paragrafo.
Consumer Culture, «Quarterly

struction of Rudolph Valentino
rmi permesso di leggere il ma-
lentino («Cinema Journal»), 25,

persistenza nel ricordo; è anche perché sembra aver combinato le proiezioni della diversità etnica e sessuale in modo tale che le strategie difensive mobilitate per ognuno di questi termini in realtà alimentavano la minaccia dell'altro.

Quando Valentino iniziò la sua carriera cinematografica nel 1917 – all'inizio in piccole parti e poi, a partire dal 1918, come protagonista in numerose produzioni minori nel ruolo del cattivo-seduttore –, il divieto di scritturare attori con specifiche caratteristiche etniche, per non dire razziali, per i ruoli principali era largamente diffuso. Persino una star come il giapponese Sessue Hayakawa poteva avere solo parti di cattivo. Il discorso sociale che sosteneva questo divieto fu il movimento nativista, sorto negli anni Novanta dell'Ottocento, e culminato negli anni Venti del Novecento come risposta alla grande affluenza di “nuovi” immigrati dall'Europa orientale e meridionale – italiani ed ebrei –, ovvero i gruppi che riempivano i nickelodeon ed entravano a far parte dell'industria come esercenti, distributori, produttori ed attori. Dopo la Prima Guerra mondiale, quando il fallimento dell'idea di un'“americanizzazione” istantanea divenne evidente, il discorso sui nuovi immigrati assunse sempre più un accento razzistico, dal momento che le differenze di classe e di nazionalità furono superate dal concetto biologico di razza. Cavalcando l'onda nazionalistica sulla scia dell'imperialismo di Roosevelt, «i guardiani della supremazia bianca [iniziarono] a scaricare i loro sentimenti sul nuovo gruppo di stranieri»²².

Come dimostra chiaramente il caso di Griffith, gli stereotipi razziali ed etnici sono inseparabili dalla dimensione del genere e della sessualità, soprattutto femminile. Il divieto di scritturare un attore caratterizzato etnicamente in un ruolo principale riguardava, per un gran numero di film, la parte dell'innamorato romantico. Con la svolta che il nativismo impresso al discorso sugli immigrati, le precedenti concezioni di assimilazione attraverso matrimoni interrazziali furono sostituite da standard di purezza razziale fondati sul tabù dell'incrocio di razze. Come questo tabù, tuttavia, la crociata nativistica contro l'amore inter-etnico era già uno spostamento, una difesa contro la minaccia della sessualità femminile. La visione del maschio diverso per etnia e razza, come sessualmente potente, incontrollabile e predatore, rifletteva indubbiamente ansie associate alla crisi in corso della virilità WASP. La fonte di queste ansie, però, era più probabilmente la Nuova Donna, con la sua dichiarata indipendenza economica, con il suo stile di vita libero e la sua nuova presenza pubblica (come elettrice e consumatrice), che sembrava anticipare l'espressione del desiderio femminile, di iniziativa e di scelta erotica²³.

Come il tabù dell'incrocio di razze, anche il divieto del sesso inter-etnico ne tradiva l'attrazione. Dall'iconografia primitivistica delle cartoline pubblicitarie e commerciali del XIX secolo, alle storie melodrammatiche di sofferenza e sottomissione nelle fantasie orientaliste della narrativa popolare, le immagini della diversità etnica e razziale erano evocate solo per essere rinnegate, trasfigurate in uno spettacolo esotico a scopo di consumo, principalmente femminile. Considerando lo sviluppo vantaggioso di tale ambivalenza, Studlar ha ragione nel descrivere «l'apparente sovversione delle norme culturali» di Valentino come «parte di una più ampia rete di discorsi popolari, che univano l'esotico all'erotico nel fabbricare uno spettacolo sessuale contraddittorio di diversità maschile etnica, all'interno di una cultura xenofoba e nativistica»²⁴. Ma riconoscere una tradizione narrativa, non cambia necessariamente le contraddizioni presenti

²² J. Higham, *Strangers in the Land: Patterns of America Nativism 1860-1925*, Rutgers University Press, New Brunswick (N.J.), 1988 2nd ed., p. 169. Per ulteriori informazioni sulla ricezione di Valentino nel contesto del nativismo degli anni Venti, cfr. G. Studlar, *Discourses of Gender and Ethnicity*, cit.

²³ M. Rogin, *The Sword Became a Flashing Vision*, cit., pp. 150-195; J. Dowd Hall, *The Mind That Burns in Each Body: Women, Rape, and Racial Violence* in A. Snitow et al. (a cura di), *Powers of Desire*, cit., p. 337; H. K. Bhabha, *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*, «Screen», 24, 6, 1983, pp. 18-36. Sul problematico concetto di Nuova Donna, cfr. E. B. Freedman, *The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s*, «Journal of American History», 56, 2, 1974, pp. 372-393; M. P. Ryan, *Womanhood in America*, 2nd ed., New Viewpoints, New York, 1979, capitolo 5; J. Matthaei, *An Economic History of Women in America*, Schocken, New York, 1982, capitoli 7-9.

²⁴ G. Studlar, *Discourses of Gender and Ethnicity*, cit.