

Capitolo 12

Modelli di visione, scenari di identificazione

A prima vista, i film di Valentino sembrano ripetere la coreografia classica dello sguardo quasi fino alla parodia, presentando inquadrature soggettive che affermano la gerarchia culturale di genere nel campo della visione. Da *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* alla morte, Valentino interpretò quattordici film per varie case di produzione e con registi diversi¹. Tutti i film, illustrando il significato autoriale della star e al contempo il suo valore commerciale, ripetono il modello consueto nella messa in scena dello scambio di sguardi tra Valentino e i personaggi femminili. Quando Valentino guarda una donna per la prima volta, possiamo essere sicuri che sarà la donna dei suoi sogni, la partner legittima di una relazione romantica. Ogni volta che una donna inizia a guardarlo, è contraddistinta immancabilmente come vamp da condannare e sconfiggere nel corso della storia.

Nella sequenza di apertura de *The Eagle* (*L'aquila nera*, Clarence Brown, United Artists, 1925, basato sul romanzo di Puškin *Dubrovskij*), la Zarina (Louise Dresser), sta per passare in rassegna il suo reggimento preferito, «il più bello di tutta la Russia» quando una carrozza che perde il controllo spinge il protagonista a un salvataggio alla Fairbanks. La prima inquadratura di Valentino lo mostra di spalle mentre guarda in un telescopio tascabile. La prima volta che vediamo il suo viso (Fig. 12. 1) è riquadrato, in mezzo primo piano, dalla finestra della carrozza, mentre lancia uno sguardo incuriosito all'interno. Il controcampo che completa questa soggettiva, però, è illeggibile, poiché nasconde l'oggetto sotto un involto di pelliccia (Fig. 12. 2); solo il suo sguardo ripetuto rende leggibile l'immagine, distingue la figura femminile dalla scenografia, letteralmente la produce per lo spettatore (Fig. 12. 3). Come la giovane donna (Vilma Banky) restituisce lo sguardo, entra nel contratto romantico, riconoscendo il potere del(dei) suo(i) sguardo(i). L'equivalente negativo è la Zarina, una corpulenta donna di mezza età che è vista guardare Valentino, indipendentemente dallo sguardo di lui, cosa che provoca immediatamente l'emergere del desiderio



Fig. 12. 1 *L'aquila nera*

¹ Per la filmografia, si vedano le opere citate *supra*, capitolo 11, nota 18.

sul volto di lei. Mentre la Zarina è masculinizzata da una tenuta militare e contemporaneamente ridicolizzata per la mancanza di doti fisiche maschili, il suo desiderio è negato nel modo più deciso per la sua associazione con il potere politico. Mentre la donna continua l'ispezione del corpo di Valentino (Fig. 12. 4) nel privato del suo appartamento imperiale, girandogli intorno e immobilizzandolo (senza inquadrature soggettive), l'orrore negli occhi di lui sottolinea lo scandalo della situazione, il capovolgimento delle posizioni di genere nel campo della visione, attuato unilateralmente dalla monarca. Non appena Valentino coglie le implicazioni sessuali della sua posizione, decide di ristabilire il tradizionale (dis)equilibrio, rischiando la morte come disertore, ma riguadagnando il potere dello sguardo.

Un modello simile si può osservare in *Sangue e arena*. Doña Sol (Nita Naldi), nipote del Presidente, è mostrata guardare ammirata con un binocolo il torero vincitore (Figg. 12. 5-6), prima che egli la guardi; dal punto di vista linguistico, questo la caratterizza come vamp. Invece, Carmen (Lila Lee), la sua futura moglie, è colta dalla macchina da presa secondo il punto di vista dell'uomo (Fig. 12. 7), come nella sequenza della carrozza de *L'aquila nera*. Un primo piano del viso di lui mostra il destarsi del desiderio (Fig. 12. 8), alternato a un'indecifrabile inquadratura in campo lungo della folla (Fig. 12. 9). La ripetizione dello sguardo desiderante di Valentino (Fig. 12. 10), che provoca una dissolvenza che astrae la donna dalla folla (Fig. 12. 11), risolve il puzzle



Fig. 12. 5 *Sangue e arena*



Fig. 12. 6 *Sangue e arena*



Fig. 12. 10 *Sangue e arena*



Fig. 12. 11 *Sangue e arena*

di immagini per lo spettatore e, per la stessa logica della visione, la elegge a compagna legittima (sanzione ulteriormente ribadita dall'inclusione della madre di lui nella soggettiva che segue). In questo modo, la figura femminile legittimata è privata dell'iniziativa dello sguardo erotico, relegata nella posizione di oggetto scopico all'interno della diegesi. In rapporto allo spettatore, però, ella condivide con Valentino tale posizione di oggetto scopico.

Il fascino di Valentino dipende in larga misura dal modo in cui in lui si combinano il controllo maschile dello sguardo e la qualità femminile dell'"essere oggetto da guardare", per usare l'espressione piuttosto involuta di Laura Mulvey². Quando Valentino s'innamora, di solito a prima vista, il primo piano del suo volto supera quello del personaggio femminile come valore spettacolare. In un raddoppiamento narcisistico, il soggetto dello sguardo si costituisce come oggetto, illustrando in modo preciso la formulazione freudiana del dilemma autoerotico: «Peccato che io non possa baciarmi»³. Inoltre, nella loro splendida qualità pittorica, queste inquadrature arrestano temporaneamente l'impulso metonimico del racconto, con un effetto simile alla presenza visiva della donna

² L'espressione è «to-be-looked-at-ness», che letteralmente in italiano suonerebbe «l'essereguardatità» [N.d.T.].

³ S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 492.

in momenti di contemplazione
tema sia una modalità attiva sia
doppio gioco di visione.

oggetto di spettacolo, egli su-
come avviene nei testi pubbli-
implica processi più complessi
are del narcisismo femminile,
zionismo, atteggiamento che,
cento, venne culturalmente as-
esibizionismo, assegnandogli
oni esotiche o storiche lontane,
campi mantelli e cappelli, che
gliamento e sul travestimento.
924, tratto da un romanzo di
piacevolmente autoriflessivo.
caucaire, è introdotto in scena
g. 12. 12). L'ambientazione di
e contenuto nell'alternanza di
ali del pubblico intradiegetico.
ella spettatorialità femminile.
estatico su di lui, egli si ferma
a vita: una donna che non lo
le capovolgimento dell'econo-
ura del film, un particolare di
ti si rivelano essere quelle del
ma la propria virilità solo per
non fa la differenza.



Joseph Henabery, 1925), quando un
ato: «Guarda la donna con la torcia:
fuelli» e «balletti» dello sguardo in
l. (a cura di), *Die Unterblicken des*

Prima di considerare le possibilità di identificazione implicite in questa peculiare coreografia della visione, vorrei ricapitolare alcune riflessioni sul piacere visivo femminile e sulla sua sorte sotto il tallone del tabù patriarcale. Particolarmente interessanti sono alcuni aspetti della scopofilia che Freud analizza nel suo evolversi nella sessualità infantile, un periodo in cui il bambino è ancora ben lungi dall'aver un solido senso dell'identità di genere. Stimolata nel processo dello sguardo reciproco tra madre e bambino, la pulsione scopica femminile è costituita da una componente bisessuale e da una autoerotica. Anche se queste componenti in seguito soccombono alle gerarchie culturali dello sguardo, che tendono a fissare la donna in un ruolo passivo, narcisistico-esibizionistico, resta un'ambivalenza sostanziale nella struttura della visione come componente pulsionale. In *Pulsioni e loro destini* (1915), Freud sostiene che la componente passiva di una pulsione rappresenta il rovesciamento di quella attiva nel suo opposto, che ritorna sul soggetto. Tale costituzione contraddittoria delle componenti libidinali può giustificare la coesistenza, nelle loro fissazioni successive come perversioni, di pulsioni diametralmente opposte nella stessa persona, anche se di solito è una tendenza a prevalere. Pertanto, un voyeur è sempre in qualche misura un esibizionista e viceversa, proprio come un sadico condivide i piaceri del masochista⁷.

Il concetto di ambivalenza è cruciale per la teoria della spettatrice, proprio perché il cinema, mentre applica gerarchie patriarcali alla sua organizzazione dello sguardo, offre anche alla donna un'opportunità istituzionale di violare il tabù della scopofilia femminile. Il successo di un personaggio come Valentino, egli stesso sovradeterminato come oggetto e soggetto della visione, ci spinge a insistere sulla natura ambivalente del piacere scopico, sulla potenziale reversibilità e reciprocità dei ruoli. Inoltre, come una tra le più antiche pulsioni parziali la cui integrazione è sempre, nel migliore dei casi, precaria, la scopofilia deve essere distinta, sul piano concettuale, dal suo ritorno nella perversione adulta del voyeurismo, culturalmente attribuito agli uomini e fondato sul regime unilaterale del buco della serratura e della minaccia della castrazione. Anche se la scopofilia come componente pulsionale non esiste al di fuori delle norme della genitalità, precipitarla *a priori* in una teleologia edipica limita la possibilità di interpretare la spettatrice (o, a questo riguardo, anche lo spettatore) in modo diverso rispetto a una prospettiva binaria a-storica; in questo modo essa tende a riprodurre un'economia fallica a livello della critica⁸.

La potenziale dissociazione della pulsione sessuale dall'istinto di sopravvivenza, che è implicita nella nozione freudiana di anaclisi e che egli discute in riferimento alla pulsione scopica nella sua analisi del disturbo psicogeno della visione, è ugualmente pertinente a una concezione alternativa di piacere visivo. L'occhio svolge sia una funzione pratica per l'orientamento dell'individuo nel mondo esterno sia la funzione di zona erogena. Se questa ultima si rifiuta di accettare il suo ruolo subordinato nei preliminari e prende il sopravvento, l'equilibrio tra la pulsione sessuale e l'istinto di sopravvivenza è minacciato. A questa minaccia l'Io può reagire reprimendo la componente pulsionale pericolosa. Il disturbo psicogeno della visione rappresenta a sua volta la vendetta della pulsione repressa, retrospettivamente interpretato dall'individuo come la voce della punizione che sembra dire: «Poiché volevi abusare del tuo organo visivo per un cattivo piacere sensuale, ben ti sta se non vedi niente del tutto»⁹.

Mentre nel quadro della teoria psicoanalitica il disturbo psicogeno della visione funziona chia-

⁷ S. Freud, *Pulsioni e loro destini*, cit., pp. 13 ss; Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, cit., p. 472, 469 ss., 508-509 e *passim*.

⁸ In questo caso sono profondamente in debito con G. Koch, *Why Women Go to the Movies*, «Jump Cut», 27, 1982 e *Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust und Unlust am Kino: Mutmassungen über vergangene Freuden und neue Hoffnungen* in G. Dietze (a cura di), *Die Überwindung der Sprachlosigkeit*, Luchterhand, Darmstadt, 1979, pp. 116-138.

⁹ S. Freud, *Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung* (1910), Fischer Verlag GmbH, Frankfurt-Imago Publishing Co., Ltd, London, 1940-1950 (tr. it. *I disturbi visivi psicogeni nell'interpretazione psicoanalitica in Opere*, vol. 6, Bollati Boringhieri, Torino, 1974, p. 294).

ente antitetica tra pulsione
er descrivere la differenza
la dissociazione nevrotica
cosiddetta visione normale
maschile controlla il mondo
la visione monoculare nel-
li imposti all'osservazione
dalle quali le donne sono
na varietà di codici sociali
on piante velenose all'opi-
n si dovrebbe «corteggiare

per sé promessa di incom-
ver diminuito la pressione
, sono forse insufficiente-
pulsione scopica dalla sua
l soggetto femminile, non
ud considera responsabile
ne, è più probabile che le
nsualità della visione che
chile. Christa Karpenstein
guardo deviante e mobile,
eterminano socialmente il
uramente visibile»¹¹.

come aspetto storico della
e dell'essenzialismo. Nella
per cominciare, le qualità
la un personaggio maschi-
trariamente alla leggenda
do in termini di dominio
o in modo insistente il suo
esse stata scoperta da esso,
di milioni di sguardi¹².

ile di Valentino come "es-
nce, «Screen», 19, 3, 1978, pp.

«Kursbuch», 49, 1977, p. 62.
im Auge der Camera, «Frauen
sione femminile alla modalità
e è così preciso proprio perché
ini di fantasia che mescola alle
ficazione che le donne in modo

focalizzazione di Valentino è
Beauties (1923), che lo mostra
analisi del volto di Valentino
misterioso, splendore esotico,
ta, ma si sa fin troppo bene che
male, questa bocca nera – tutto
trafiggere», *Visages et figures*,
solo il sospetto che lo sguardo
circonda.

sere oggetto da guardare” destabilizza il suo stesso sguardo fin dall'origine, rendendolo vulnerabile alle tentazioni che mettono in pericolo la sovranità del soggetto maschile. Quando gli occhi di Valentino si fissano sulla donna che ha scelto, egli sembra paralizzato più che aggressivo o minaccioso, comportandosi come il coniglio più che come il serpente. Colpito dalla bellezza di Carmen, in *Sangue e arena*, la sua capacità d'azione sembra bloccata, sospesa; si passa a Carmen, che gli lancia un fiore, per far ripartire il racconto. Più avanti, nel film, all'apice della sua carriera di torero, inquadrato dall'occhio benevolo dello Stato, Valentino alza gli occhi verso il palco del Presidente, quando il suo sguardo è deviato, letteralmente decentrato, dalla vista di Doña Sol nel palco a destra. Il potere dello sguardo di Valentino dipende dalla sua debolezza – accresciuta dal fatto che era veramente miope e strabico –, dall'oscillare tra attività e passività, tra libido oggettuale e libido dell'Io. Il fascino erotico dello sguardo di Valentino, messo in scena come sguardo nello sguardo, è fatto di reciprocità e di ambivalenza più che di dominio e reificazione.

La peculiare organizzazione dello sguardo di Valentino corrisponde, sul piano narrativo, al conflitto tra principio di piacere e principio di realtà. Tutte le volte che gli interessi amorosi del protagonista si scontrano con i modelli dell'identità sociale maschile – carriera, famiglia, autorità paterna o un giuramento di vendetta –, lo spettatore può sperare che la passione trionfi sul pragmatismo, fino all'autodistruzione¹³. Come vortice generatore di tali narrazioni, lo sguardo di Valentino supera di gran lunga la funzione formale di assicurare coerenza e continuità diegetiche; esso assume quasi un'indipendenza figurale. Perciò i film promuovono un'identificazione con lo sguardo stesso, non con la fonte o con l'oggetto, ma con lo sguardo come medium erotico, che promette di trasportare lo spettatore dalla quotidianità al regno della passione.

La discussione dei modelli di genere della visione porta alla più ampia questione dell'identificazione: la matrice che struttura l'accesso dello spettatore al film, il processo che organizza la soggettività in termini visivi e narrativi. Molto opportunamente, le esponenti della Feminist Film Theory hanno insistito sulla centralità della differenza sessuale, mettendo in discussione il presupposto di una posizione spettatoriale individuale o neutrale costruita su processi di identificazione lineari, gerarchicamente ordinati. All'inizio, Mulvey riduceva l'identificazione cinematografica a una relazione fondamentalmente attiva con il protagonista dello stesso sesso, cioè maschile; ma successivamente ha modificato questa impostazione in rapporto alla spettatrice, che non solo può incrociare ma anche essere divisa da linee di genere (il che a sua volta devia l'identificazione dal fine fittizio di un'identità stabile). La difficoltà nel costruire concettualmente una spettatrice femminile ha portato le femministe a riformulare il problema dell'identificazione in termini di instabilità, mobilità, molteplicità e, aggiungerei, temporalità. Inoltre, numerosi critici cercano di rendere più complesso il ruolo della differenza sessuale nell'identificazione con differenze di classe e di razza, con specificità storiche e culturali. Ciò potrebbe consentire la revisione del concetto di soggettività implicita, al di là del luogo comune secondo il quale i soggetti sono costruiti da e entro l'ideologia. Il problema del soggetto d'identificazione è anche, e non è l'aspetto meno importante, una questione relativa a quale parte dello spettatore viene coinvolta e in che modo, quali livelli di memoria e di fantasia conscie ed inconscie sono attivati, e il modo in cui noi, spettatori e critici, scegliamo di interpretare questa esperienza¹⁴.

A questo punto sembra utile ricordare che Mary Ann Doane individua tre diverse istanze di identificazione che operano nel processo della visione: identificazione *con* la rappresentazione di una persona (personaggio, star); identificazione (riconoscimento) *di* particolari oggetti, persone

¹³ Due dei film più famosi di Valentino, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* e *Sangue e arena* culminano in realtà con la morte del protagonista, mettendo in gioco la profonda affinità tra *eros* e *thanatos* che Freud osserva nel suo affascinante saggio su *Il motivo della scelta degli scrigni* (1913). Secondo Enno Patalas, Valentino si identificava molto più profondamente con questi due ruoli che con il superficiale eroismo dello sceicco, cfr. E. Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, Marion von Schröder Verlag, Hamburg, 1963, pp. 96-97.

¹⁴ Si veda, ad esempio, J. Walker, *Psychoanalysis and Feminist Film Theory*, cit., pp. 20 ss.; T. de Lauretis, *Aesthetic and Feminist Theory*, «New German Critique», 34, 1985, pp. 154-175.