

Travestire Rudy

Il tipo di identificazione meno equivoco presente nei film di Valentino è quello che si alimenta con il riconoscimento, con la memoria-spettacolo che si prova ad ogni apparizione dell'oggetto erotico ipervalutato, la star¹⁹. Il piacere del riconoscimento implicato dall'identificazione della (e con la) star è rappresentato in molti film di Valentino attraverso lo schema narrativo ricorrente citato sopra, associato al fascino e al rinnegamento della sua diversità etnico-razziale. Spesso il personaggio di Valentino combina due aspetti di un dualismo melodrammatico, come buio vs. luce, o tentazione vs. lecito, che egli mette in scena con una serie di travestimenti e di identità anonime, spesso implicanti anche una differenza di classe. Ne *Lo sceicco*, il barbaro figlio del deserto si rivela essere di origine britannica; ne *Il mozzo dell'Albatros*, il dandy di San Francisco si dimostra un bravo marinaio e un innamorato sincero; il duca di Chartes in esilio diventa Monsieur Beaucaire; e Black Eagle, quando assume l'identità di Monsieur Le Blanc, s'impegna nel corteggiamento anziché nella vendetta²⁰. La spettatrice-fan riconosce la sua star in tutti i suoi travestimenti e mascheramenti – a differenza della protagonista la cui prova d'amore consiste nel “conoscerlo” indipendentemente dalle sue sventure narrative o dallo status sociale.

Come la maggior parte dei film al servizio di una star, anche quelli di Valentino sono notoriamente deboli sul piano narrativo, e probabilmente non riuscirebbero a coinvolgere lo spettatore se non fosse per il carisma del protagonista; anzi, ostentano una certa dissociazione tra significato e piacere, tra logica diegetica e stile spettacolare. Molti dei suoi film sono adattamenti di famosi romanzi popolari, preferibilmente di drammi in costume. Come fece notare un recensore di *A Sainted Devil (Notte nuziale, Joseph Henabery, Famous Players-Lasky, 1924)*: «Indubbiamente ha un intreccio, ma può essere descritto in modo più preciso come Mister Valentino circondato da donne e da un guardaroba»²¹. Anche se i film trasmettono un certo piacere nell'azione, c'è ben poca suspense nell'attività, nel movimento fisico e nei gesti, ben poco del gioco di nascondere e svelare, della dialettica di desiderio, conoscenza e potere che ha condotto teorici come Barthes, Bellour, Heath e de Lauretis a sostenere che ogni racconto è fondato sull'Edipo. L'identificazione in termini di movimento narrativo non è in grado di durare per tutto l'intreccio; la chiusura tende a presentarsi in unità più piccole, attraversando registri visivi e narrativi, definiti dalla successione di mascheramenti, travestimenti, ambienti e scenari.

Lenfasi su costumi e travestimenti, su rituali di vestizione e svestizione, mina la struttura voyeuristica dello spettatore in quanto lo riconosce implicitamente come parte della scena. Nella loro esibizione chiaramente teatrale, i film di Valentino ritornano al “cinema delle attrazioni”, soprattutto ai film erotici nei quali l'interprete lancia uno sguardo complice in macchina. Ne è un esempio emblematico la famosa scena di vestizione di *Monsieur Beaucaire*, nella quale Valentino procrastina l'azione interrompendola con occasionali a parte in direzione della macchina da presa. Questi rituali di riconoscimento reciproco tra star e fan, uniti alla superiorità epistemologica dello spettatore sulla protagonista, incoraggiano l'identificazione attraverso una fantasia in cui la spettatrice stessa autorizza il mascheramento. La pubblicazione di un libro di immagini da ritagliare di Valentino (*paper-doll*), ancora nel 1979, testimonia la persistenza di questa fantasia nell'iconografia popolare. Se esiste un prototipo per una fantasia di questo tipo – e questa è una speculazione puramente autobiografica – esso potrebbe essere il gusto pre-adolescenziale delle bambine di vestire un fratello minore come una sorellina²².

¹⁹ Cfr. R. Dyer, *Star*, cit.

²⁰ Il modello combinatorio delle opposizioni chiaro e scuro in un unico personaggio deve essere stato concepito come tipico del testo Valentino; pertanto lo pseudonimo di Dubrovskij ne *L'aquila nera* venne cambiato da Monsieur Deforge di Puškin a Monsieur Le Blanc di Valentino.

²¹ «Sun», November 24, 1924.

²² Il travestirsi di Valentino è uno dei motivi principali di N. Rambova, *Rudy: An Intimate Portrait of Rudolph Valentino by His Wife Natacha Rambova*, Hutchinson, London, 1926. Dati i suoi eccessi in fatto di sartoria e il suo essere un fenomeno di moda, è curioso quanto poco i film abbiano partecipato alla promozione dello stile di ab-

mento come un rituale pubblico
 e necessita di essere integrata
masche e analisi dell'Io (1921).
 zione di un'analogia da parte
 una persona che non è ogget-
 ne acquisisce forza, «tanto più
 ponderare all'inizio di un nuovo
 ruolo fondamentale nel culto
 emminile. Nei film la dimen-
 menti di esibizione diretta che
 e come un voyeur isolato.

il solo scenario che struttura
 rappone in modo diffuso a ri-
 rametri del cliché della vamp,
 esprime il desiderio, secondo
 i, per poi quasi portargli via il
 la propensione sado-masochi-
 rarsi del privilegio del primo

o presenti nell'ambito di rela-
 donna della sequenza inaugu-
 quale Valentino, nel ruolo di
 certo punto i suoi uomini la
 Valentino scende da cavallo e
 a scivolare nella pornografia:
 na, tracce della ricerca di un
 frusta contro i suoi uomini: è
ment nel decoro; ma tuttavia

di Valentino lo presentano in abiti
 iamenti di costume transessuale e
ames of the Mind: Transvestism as

Frankfurt-Imago Publishing Co.,
 vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino,
 48-149 e capitolo 5; A. Friedberg,
 (a cura di), *Psychoanalysis and*

masochistiche nell'identificazione
 «Wide Angle», 5, 1, 1982, pp. 4-
 2; K. Silverman, *Masochism and*
 1980, pp. 2-9. Si confronti anche J.
 et al. (a cura di), *Powers of Desire*,

lend. Das erotische Kino, Bucher,
 identità sociale è naturalmente un
 no; si veda la sua critica (e di Max
dialettica dell'illuminismo, i suoi
 g, Frankfurt am Main, 1980 (tr. it.
 come *Sexualtabus und Recht heute*
 pp. 533-554.

non ne diminuisce l'effetto subliminale. Valentino riconosce in Mascha la propria precedente scoperta romantica e, protetto dall'anonimato unilaterale (Fig. 12. 14), continua il gioco in modo più o meno scherzoso. Quando Mascha rifiuta il cavallo e orgogliosamente inizia il viaggio a piedi, Valentino la segue, in sella al cavallo – una situazione che la macchina da presa sfrutta con una carrellata. Quando infine la donna è costretta a terra dallo svenimento d'obbligo, Valentino capovolge la gerarchia spaziale mettendola sul cavallo, rendendola in questo modo complice involontaria del gioco dominio-sottomissione. Questo gioco si realizza in una relazione legittimata solo per mezzo della maschera, che provvisoriamente sospende la reciprocità dello sguardo romantico a favore di Valentino.



Fig. 12. 13 *L'aquila nera*



Fig. 12. 14 *L'aquila nera*

L'accento sugli aspetti sadici della *persona* Valentino echeggia nel lancio pubblicitario de *Lo sceicco*, che promuove la star come “un vero maschio”, “una minaccia”, ripreso ancora nel 1977 da uno dei suoi biografi: «Le donne dovevano trovare ne *Lo sceicco* un simbolo del maschio onnipotente che poteva dominarle come gli uomini delle loro vite non potevano»²⁶. E quando, nel film, il figlio del deserto costringe Lady Diana dagli occhi blu a salire sul suo cavallo, in apparenza per

²⁶ V. Tajiri, *Valentino*, cit., p. 63.

ore di milioni di donne abbia
ppure, come ho sottolineato
o pubblicizzata, del pubblico
minacciosa, una reputazione
7, soprattutto per la sua asso-
valentino furono rafforzati in
oi film. Sono pochi i film di
ale, e la maggior parte mette
spettatore una posizione che
za dubbio, il gusto sadico del
il Codice Hays, e l'esibizione
scene melodrammatiche di
dell'attore²⁷.

sochistiche è un'altra espres-
Un sadico, dice Freud ne *I tre*
sta, sebbene l'aspetto attivo o
appato e costituire la sua atti-
ia del masochismo ossessio-
a volta²⁹. Tra i tentativi post-
recentemente avanzato come
concettuale del masochismo
un'estetica distinte del maso-
e revisionistica a enfaticizzare
il modello di Deleuze sembra
Leopold von Sacher-Masoch
una fantasia essenzialmente
e picchiato (1919) non solo
femminile ma anche perché
getto fantasmatico³¹.

qualsiasi effettiva punizione
William Beaudine, 1926), costruito
mandata da una madre assente
ravvicinati sui frammenti della
frattura di questo genere va ben
ne irrimediabilmente malvagio.
Antic Melodramas of the 1920s,
New York City, April 1989), individua
Valentino nelle pellicole interpretate
Grosland, 1927).

Verlag GmbH, Frankfurt-Imago
masochismo in *Opere*, vol. 10, Bollati
rimario" legato alla pulsione di
ma adombrato già nel 1920 in

32; G. Deleuze, *Presentation de*
le, SE, Milano, 1996, pp. 60-61,
er-Masoch incidentalmente (p.
si straordinariamente bene per
à del modello, con il legame di

D. N. Rodowick, *The Difficulty*
s, cit. Sulla fantasia dell'essere

corporale, può dominare le fantasie masturbatorie del periodo di latenza, è notevole in quanto ribadisce in modo stereotipato la semplice descrizione dell'evento, mentre soggetto, oggetto e il ruolo della persona cui appartengono le fantasie restano indeterminati. Sulla base della gelosia destata dalla composizione edipica, Freud ricostruisce tre diverse fasi con esplicito riferimento alle adolescenti: «Mio padre picchia il bambino da me odiato» (presumibilmente un fratello/sorella minore), perciò «ama soltanto me»; «Io sono picchiata – e perciò amata – da mio padre» (il sostituto regressivo della relazione incestuosa); «Un bambino viene picchiato». La seconda fase, sessualmente più minacciosa, cede alla repressione, ma la prima è ridotta alla sua parte semplicemente descrittiva e così risulta nella terza, nella quale il padre è di solito sostituito da una figura autoritaria maschile più distante. In questo modo la fantasia è sadica solo nella forma – ma assicura gratificazione masochistica attraverso l'identificazione con i bambini sconosciuti che vengono picchiati. Questa serie di trasformazioni riduce la partecipazione sessuale della bambina alla condizione di spettatore, de-sessualizzando il contenuto e colui che regge la fantasia (il che non avviene, osserva Freud, nelle varianti maschili della fantasia di essere picchiato). In questo contesto, però, è altrettanto importante l'osservazione che, nelle versioni sia maschili sia femminili della fantasia sado-masochistica, i bambini picchiati sono di solito di sesso maschile. Nel caso della bambina, Freud lo spiega in riferimento al «complesso di mascolinità» – l'inclinazione a immaginare se stessa come maschio – che le permette di essere rappresentata, nei suoi sogni ad occhi aperti, da questi anonimi ragazzi che vengono frustati³².

Il livello più profondo ed efficace della *persona* Valentino è quello del bambino che viene frustato – in questo assomiglia a molti altri personaggi dei racconti popolari divorati da fanciulle adolescenti (uno degli esempi citati da Freud è *La capanna dello zio Tom*). L'analisi freudiana della fantasia sadomasochistica c'invita a distinguere tra il fascino sadico espresso dalla struttura della soggettiva, da un lato, e il piacere masochistico dell'identificazione con l'oggetto, dall'altro. L'identificazione transessuale, anziché essere confinata al semplice travestimento, si fonda sulle caratteristiche femminili del protagonista maschile tanto quanto sull'ambiguità residua della spettatrice. Questa identificazione simultanea è permessa da una struttura interattiva, da una scena la cui forza libidica, protetta da una serie di trasformazioni repressivo-retoriche, può essere ricondotta alla prima infanzia. (Alla luce del gran numero di dettagli che dedica alla ricostruzione delle diverse fasi di questa scena, è davvero strano – e qui si potrebbe essere d'accordo con Deleuze – il modo sbrigativo con cui Freud liquidava il ruolo della madre, soprattutto in rapporto all'enfasi sulla rivalità tra fratelli).

A differenza dell'identificazione masochistica unilaterale con una protagonista femminile, incoraggiata dai *woman's films*, nei film di Valentino, l'identificazione femminile potrebbe essere costruita per imporre tutto lo spettro di trasformazioni proposto da Freud. Poiché Valentino entra ed esce dal ruolo del bambino frustato, relegando la donna ora nella posizione della vittima ora della persecutrice, egli può riuscire a recuperare la fase intermedia della fantasia femminile dalla repressione («Sono picchiata – e perciò amata – da mio padre»), e in questo modo a ri-sessualizzarla. Questa possibilità è suggerita dall'aura chiaramente incestuosa che avvolge la *persona* Valentino. In questo caso, però, non si tratta di una relazione tra padre e figlia, bensì tra fratello e sorella, una relazione che gravita sul desiderio di entrambi per la madre, inaccessibile³³.

picchiati nel contesto del "sogno ad occhi aperti", si veda A. Freud, *Schlagephantasie und Tagtraum*, «Imago», 8, 1922 (tr. it. *Fantasie di percosse e sogni a occhi aperti* in *Opere* vol. 1, Boringhieri, Torino, 1967, pp. 15-31).

³² S. Freud, "Ein Kind wird geschlagen", Fischer Verlag GmbH, Frankfurt-Imago Publishing Co., Ltd, London, 1940-1950 (tr. it. "Un bambino viene picchiato" in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, pp. 46-53). L'inglese distingue tra "phantasy" (in riferimento allo scenario inconscio, come i tipi ricorrenti di "fantasie primarie") e "fantasy" (in riferimento al processo di fare fantasie su un livello più conscio, come nei sogni ad occhi aperti), ma la distinzione è incerta perché i due termini sono epistemologicamente inseparabili, cfr. J. Laplace, J. B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, cit., p. 180.

³³ L'aura incestuoso-narcisistica è racchiusa in un ritratto ovale che mostra Valentino e Rambova, di profilo e naturalmente nudi, ristampato in A. Walker, *Rudolph Valentino*, cit., p. 73 e K. Anger, *Hollywood Babilonia*, cit., pp. 111-112.