

diegesi potenzialmente mette
el cinema classico dalla teoria
ma componente esplicita della
zio-sottomissione socialmente
getto nella reciprocità erotica.
i masochismo femminile nella
ppresentava per i modelli do-
te, dopo tutto, è l'emblema del

orprendente con la coreografia
probabilmente il più perverso.
anky) rappresenta una combi-
Anche se è chiaro allo spetta-
una trappola facendolo cattu-
erato in una scena precedente,
un primo piano nel film, è sul
corrispondente primo piano di
entino sta guardando le gambe
Yasmin conferma infine che
erta della donna attraverso lo
lla situazione avvilente, dalla
esibire lo sguardo romantico.
oggettiva della donna, impli-
modo la sua caratterizzazione
getto scopico e masochistico.
vita da Ahmed e imprigionata

livello diegetico, permane un'asimmetria nel capovolgimento del ruolo sado-masochistico: un personaggio femminile può avere una parte attiva solo a prezzo di essere bollato come vamp; il piacere sadico è speculare, riservato alla donna di fronte allo schermo.



Fig. 12. 16 *Il figlio dello sceicco*



Fig. 12. 17 *Il figlio dello sceicco*

o sguardo erotico, culmina in
te dello stupro. La violazione
ilmente giustificata dalla for-
edente del film (Fig. 12. 18).
ribuita all'autorità di Yasmin,
spettatore. Indubbiamente, a



ello sceicco sono in contrasto
nalità sessista e razzista delle
e sfruttare senza dichiararlo
sovrainscritta al limite della
pone strenuamente il padre,
tà paterna. Valentino, degno
prensiva, Lady Diana (Agnes
Il padre riconosce e accetta il
mento, questa volta per libe-
mano nel mezzo di un tumultu-
Toggetto della loro impresa.
iazioni, che irradiano, in una
a tutti i livelli della messa in
orientali e paesaggi desertici,
ppo della storia. Campi lun-
rme di seni e di natiche. Egli
e allegoriche illuminate dalla
castrazione. Pur nasconden-
esiderio polimorfo, nel quale
re dei casi, giocattoli fallici.
menti pulsionali a ribellarsi

rtante dimensione "spirituale" da
cit., p. 19.

contro la loro subordinazione. Questa trama non proietta uno spazio realistico al quale l'eroe, attraversandolo, dovrebbe assoggettarsi. Al contrario, crea un palcoscenico onirico che non si cura di prospettiva e di verosimiglianza. Con un grado d'irrealità, che il cinema muto ancora era in grado di rendere, l'ultimo film di Valentino introduce nella realtà di una fantasia che assimila la scena edipica al proprio scopo. Non solo costringe il padre a identificarsi con i capricci fallici della propria giovinezza, ma addirittura sovverte lo schema edipico nell'attribuzione delle parti. Valentino stesso interpreta il ruolo del padre nella cui immagine allo specchio il figlio acquisisce presumibilmente un'identità maschile adulta che, appena mascherata, si rivela narcisistica e incestuosa.

Il fascino della fantasia di Valentino è regressivo, e invita la spettatrice (per correggere Mulvey) oltre il demone dell'identificazione fallica, nel mare profondo della perversione polimorfa. Un tale tipo di fascino non può che evocare connotazioni di mostruosità, che i film dislocano su figure come la vamp o il nano sado-masochista de *Il figlio dello sceicco*, una caricatura maligna dell'orientalismo. La minaccia rappresentata dalla complicità di Valentino con la donna che guarda, come l'affinità tra il mostro e la donna nell'analisi dei film horror di Linda Williams, non è soltanto una minaccia di differenza sessuale, ma un *tipo* diverso di sessualità, diverso dalla norma eterosessuale, genitale³⁵. Mentre le convenzioni narrative affermano l'eterosessualità (la formazione della coppia), i film di Valentino consentono agli spettatori di ripetere e riconoscere le componenti pulsionali più arcaiche, ricordi della costruzione precaria dell'identità sessuale. Collocando il piacere nel conflitto – se non nell'eccesso – di una libido parziale con la genitalità, essi proiettano un regno dell'erotismo che devia dall'ideale di una «healthy sex life»³⁶ socialmente coltivato.

Affermare che la perversione polimorfa, come tale, ha una funzione sovversiva, è molto problematico, sostiene Foucault, dato il livello con cui il discorso che lega piacere e potere si è appropriato di sessualità disparate³⁷. Perciò è più che mai importante riconsiderare il momento storico nel quale Valentino entra in questo discorso, segnandone l'associazione con altri discorsi, in particolare quelli della mobilità sociale e della diversità etnico-razziale. Con un gesto liberale, Alexander Walker riflette sul paradosso della mania per Valentino, che ebbe luogo in concomitanza con la progressiva liberazione delle donne americane dai ruoli tradizionali: «È stato un modo perverso di celebrare l'emancipazione del vostro sesso»³⁸. Perverso, certo, ma non così paradossale. Come hanno osservato gli storici revisionisti, la Nuova Donna non era di solito così emancipata come suggeriva la sua immagine, e il suo accesso alla cultura del consumo spesso implicava un lavoro sottopagato, solitudine e insicurezza sociale, oppure, nel caso delle donne sposate, i molteplici

³⁵ L. Williams, *When the Woman Looks* in M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams (a cura di), *Re-Vision*, cit., pp. 83-96. Il significato che Williams rivela in relazione a numerosi classici dell'horror illumina anche la divisione chiaro-scuro del personaggio di Valentino: «Il potere e la potenza del corpo del mostro [...] non dovrebbero essere interpretati come un'eruzione della sessualità animale, normalmente repressa, del maschio civilizzato (il mostro come doppio dello spettatore e dei personaggi del film), ma come i temuti potere e potenza di un tipo diverso di sessualità (il mostro come il doppio della donna)», p. 87.

³⁶ T. W. Adorno, *Sexualität und Recht heute*, cit., p. 537, l'espressione è in inglese e senza le virgolette; si veda anche *Al di qua del principio di piacere* in *Minima moralia*, cit., pp. 51-53. La difesa della perversità polimorfa di Marcuse in *Eros and Civilization*, Beacon Press, Boston 1966 (tr. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1964) è più problematica, specialmente alla luce dell'analisi di Foucault dell'«impianto perverso» in *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris, 1976 (tr. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 1985); Marcuse stesso ha una visione più pessimistica nella sua *Prefazione* del 1966, pur mantenendo una distinzione utopica tra «sexual liberty» e «erotic-political freedom», pp. 33-34. I profeti della «healthy sex life» erano numerosi già negli anni Venti, sulla base della psicologia sessuale essenzialistica di Havelock Ellis, della «dottrina» psicoanalitica scoperta da poco e delle posizioni libertarie sviluppate tra i bohémien del Greenwich Village, anche se non necessariamente così liberatrice per le donne; si vedano i lavori di H. Hapgood, M. Eastman, V. F. Calverton e probabilmente l'esempio più repressivo di igiene sessuale, F. Dell, *Love in the Machine Age: A Psychological Study of the Transition from Patriarchal Society* (1930).

³⁷ M. Foucault, *La volontà di sapere*, cit.

³⁸ A. Walker, *Rudolph Valentino*, cit., pp. 8, 47 e *passim*.

Benché l'ossessione rivelatri-
rmare la tesi di Foucault sulla
i Valentino devono aver avuto
onne di orientamenti sessuali
n opposizione alle mogli, per
pettive posizioni e dai rispet-

e.
rimevano la possibilità di un
erandolo dal doppio modello
deale di reciprocità erotica⁴⁰.
alla Elinor Glyn (la scrittri-
no un problema di etichetta,
il piacere su un protagonista
più intensamente sentivano
saggio, la precarietà di una
solo inaugurò un esplicito
di razionalità strumentale,
zza alle attese del pragmati-
possono spiegare la segreta
rente contrasto con i modelli
woodiane, i film di Valentino
ella feticistica, e la metteva-
one della diversità etnica fa
e razziali e sessuali in una
mento storico dell'istituzio-
nativistica a Valentino, un
del tabù della razza e il suo

za funzione di orizzonte di
sualità. Mentre il forte im-
un altro fenomeno prima o
saustivo dalle sue funzioni
Valentino come «di auten-
do di una bellezza rivelata
minati dai meccanismi dei
entino non possono essere
tali perversioni specifica-
del suo viso - «visage» vs.

and in America, cit., capitolo 5; J.
7-9.

a di una madre la compagna di
sfacciata (specialmente Moran
o al lavoro, e soprattutto una
*New Womanhood: The Movie
sters: Woman in American Life*

ond the Rocks (L'età di amare,
star maschile differenza i film
pubblico ad una "femminilità

«figure» -, ma per Valentino e le sue ammiratrici era non di meno un culto del suo corpo. Questo corpo, come abbiamo visto nella pubblicità e nei film, non poteva non essere feticizzato; nella sua totalità assunse la funzione di sostituto fallico. Il fatto che fosse venduto come idolo di virilità, ne dimostrerebbe il successo come simbolo del pene assente, e tuttavia rappresenta anche un esempio unico di ironia sovversiva. La miracolosa carriera di Valentino come imitazione del maschio illumina la fondamentale differenza tra il pene e la sua rappresentazione simbolica, il fallo, rivelando così la posizione del soggetto maschile nell'ordine simbolico basata su un'erronea interpretazione dell'anatomia. Se il fascino di Valentino sulle donne, a qualsiasi livello di consapevolezza, esprime un riconoscimento di questa differenza, la loro identificazione forte e collettiva con questo particolare feticcio affermava anche l'aspirazione a condividere la reputazione e la rappresentazione del potere fallico.

La cosa più importante è che il culto di Valentino, anche se in qualche modo confermava i meccanismi di un'economia fallica di rappresentazione, ne faceva deragliare l'efficacia attribuendoli a una sottocultura femminile, a un orizzonte collettivo di esperienza basata sul genere. Resa possibile dalla temporanea frizione tra consumismo e ideologia patriarcale, la sindrome Valentino svelò contraddizioni solo in parte assorbite dalle pratiche dominanti. Queste suggerivano un'organizzazione alternativa delle relazioni erotiche, così come di quelle tra la rappresentazione cinematografica e la sua ricezione. Nell'interazione con il pubblico femminile, la feticizzazione del corpo di Valentino assunse forme di teatralità che sovvertirono i meccanismi di separazione intrinseci al voyeurismo e al feticismo cinematografici. Le sue ammiratrici assaltarono le barriere che il cinema classico si era impegnato a riaffermare, prendendo lo star system più alla lettera di quanto volesse l'istituzione. Una volta trovato un feticcio tutto loro, le donne non si accontentarono di guardarlo, vollero toccarlo. E in più, si aspettavano che Valentino rivolgesse loro la stessa devozione. Gli venivano spediti indumenti intimi per posta, chiedendogli di baciarli e restituirli (cosa che egli faceva).

Infine il culto del corpo di Valentino si estese al suo cadavere e condusse agli eccessi necrofilii ben noti. L'ultimo desiderio di Valentino fu proprio quello che il suo corpo fosse mostrato alle sue fan. Questo provocò una corsa feticistica per i bottoni del suo vestito o almeno per le candele e i fiori dell'agenzia di pompe funebri. Ma la messa in scena collettiva di svenimenti, dolore isterico e, per essere precisi, di qualche suicidio, non può essere ridotta a uno spettacolo di manipolazione della cultura di massa. Può essere letta come una sorta di ribellione, una disperata protesta contro la passività e l'unilateralità con cui il cinema patriarcale sostiene la posizione subordinata della donna nella gerarchia dei generi. In una lettura di questo tipo, anche la manifestazione del desiderio femminile, distorta a fini commerciali, potrebbe esprimere una rivendicazione utopica: che le vuote promesse di felicità dello schermo siano liberate alla reciprocità della pratica erotica.