

L. Borelli
A. Novelli



DENIS LOTTI *Il fauno (e la serpe).*
Una via mascolina all'erotismo nel muto italiano

L. Borelli
A. Novelli



¹ Cfr. il saggio di Micaela Veronesi presente in questo volume.

² Mi riferisco a *La serpe* di Roberto Roberti (Roberto Leone) con Francesca Bertini.

³ Riguardo al *male gaze* rimando alle teorie proposte da Laura Mulvey a partire dal saggio seminale *Piacere visivo e cinema narrativo*, «NuovaD-WF», n. 8, 1978, pp. 26-41 (ed. orig. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», n. 3, 1975, pp. 6-18), tesi elaborate e discusse nei decenni successivi dalla comunità accademica. Per un inquadramento generale cfr. il capitolo *Occhio e sguardo* in Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, vers. ebook (ed. orig. Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2007).

IN PRINCIPIO ERA IL MALE GAZE

L'erotismo nel cinema muto italiano trova le prime convincenti espressioni nel cosiddetto diva-film, fenomeno produttivo che conosce la fase aurea negli anni a cavallo della Prima Guerra Mondiale.¹ Il pubblico italiano dell'epoca si confronta così con una processione di donne fatali, *dannunziane*, ammaliatrici, in una parola "serpi", per citare l'omonimo film² del 1920. Gli spettatori hanno la possibilità di rispecchiarsi in una sequela di modelli inediti e spiazzanti, ma percepiti come verisimili, maschi compresi. Come vedremo, infatti, queste tipologie sono spesso filtrate attraverso uno sguardo maschile, più spesso maschilista, che in alcuni celebri studi di settore è inquadrato quale *male gaze*.³ Le maliarde del grande schermo guadagnano così un ruolo nell'immaginario collettivo che di rado corrisponde alla donna calata nella realtà coeva, se non per qualche rara eccezione, ovviamente legata alle classi agiate. Tra le altre possiamo ricordare Franca Florio e la marchesa Casati, dame che segnano la moda del tempo, ma che parimenti rappresentano un punto di riferimento nel primo Novecento italiano, condizionando e ispirando, più o meno direttamente, anche i film divistici stessi. Quello della serpe è, però, uno stereotipo tanto potente quanto effimero che non sopravviverà al clima di violenta resa dei conti del primo dopoguerra. Gran parte dei modelli proposti dall'invecchiato – anzitempo – mondo di celluloidi italiani sarà spazzato via senza troppi rimpianti, sia dalle profonde crisi sociali che attraversano l'allora regno d'Italia, sia dall'avvento del fascismo con le sue linee normative legate alla tradizione patriarcale. Negli anni '20, per quanto riguarda la distribuzione in sala, la fallimentare produzione cinematografica nazionale sarà presto sostituita dai modelli divistici hollywoodiani, almeno quelli ritenuti compatibili con la necessità del nascente regime mussoliniano.

Il filo rosso che collega questi diversi, se non opposti, segmenti produttivi del cinema italiano primonovecentesco rappresenta, comunque sia, lo sguardo ideale, centrale per il nostro intervento, ossia quello che potremmo definire il punto di vista di Pigmaleone. Cioè uno *scontato* sguardo maschile che si fa regia, fulcro narrativo morale, culturale, editoriale e che connota non solo la posizione di chi guarda, ma anche le prospettive conseguenti. È uno *status quo* visivo-normativo che non sarà mai messo realmente in discussione e non solo per quanto riguarda l'epoca del muto, considerando che di *male gaze* e di problematiche percettive collaterali si discute ancor oggi, al netto di posizioni più o meno ideologiche. Perciò il percorso seguente tenterà di individuare la presenza di alcune vie mascoline all'erotismo nel muto italiano, nella certezza che spesso si troverà un eventuale riscontro solo tra le allusioni o tra le pieghe della rappresentazione, tra le crepe del conformismo e della tradizione, ma esse non mancheranno di far capolino, talvolta, proprio dove non ci si aspetterebbe di trovarle. Ovviamente è un erotismo che va in coppia non solo con l'evocazione sessuale addomesticata in un regime di censura puritana, ma fa rima con il voyeurismo, forse la cifra che distingue la cinematografia italiana erotica, non solo nel primo Novecento.

IL MASCHIO EROTICO-CINEMATOGRAFICO: ADAMO, LA PREDA SESSUALE O MEFISTO, IL SEDUTTORE?

L'arco di tempo del muto italiano, per quanto riguarda la produzione di finzione, va dal 1905 al 1931, comprendendo la Grande Guerra, l'epidemia di spagnola e l'avvento del regime fascista. In questo lasso di tempo, transitano sullo schermo figure maschili eterogenee che si misurano con la dimensione erotica soprattutto nei diva-film. A prima vista, la dimensione melodrammatica – la più nota storiograficamente –, ambientata di volta in volta tra i salotti borghesi e i bassifondi, non cura troppo le caratteristiche del mascolino, limitandole al ritratto impressionistico. Ossia un ruolo di testimone del dramma viceversa incarnato dalla protagonista assoluta. Una sorta di Adamo che accetta una mela, spesso avvelenata, e non può che soccombere egli stesso oppure subire la morte della sua innamorata, ma in entrambi i casi costui è condannato a una dimensione di *impotenza*. In due film, in particolare, si nota questa figura, tanto subalterna quanto narrativamente importante: **Ma l'amor mio non muore** (1913) di Mario Caserini, e **Malombra** (1917) di Carmine Gallone. Pellicole in cui, rispettivamente, Mario Bonnard e Amleto Novelli subiscono in diversa misura e con diversi esiti le decisioni della loro amata. Ma l'erotismo? Da parte maschile è tutto atteso e respirato nel languore costante che impregna ogni fotogramma del diva-film. La figura virile pare tramutarsi in specchio e poi *transfert* a uso del pubblico maschile. Un emblema di passività lo si riscontra anche nel film danese **Afgrunden** (*L'abisso*, 1910) di Urban Gad nella celebre sequenza del ballo provocante – sorta di "pole dance" *ante litteram* – messo in scena da Asta Nielsen. Qui l'uomo è sì fisicamente al centro della *performance*, ma, in sostanza, è poco più che uno *sparring-partner* della dominatrice. Così la vittima della *vamp* (ancora Adamo), nell'ordine, è: iniziata alla passione, vampirizzata e abbandonata. Così accade in **Il fuoco** (1915) di Giovanni Pastrone, film tra i più emblematici degli anni '10. Un passo a due che fa emergere Mario, il pittore interpretato da Febo Mari, che non avrà mai la presenza scenica della protagonista Pina Menichelli, vestale simbolista nel ruolo di donna-gufo spietata. L'erotismo esplicito diviene via via disagio, generato dall'improvviso rifiuto che la rapace Menichelli oppone all'ingenuo Mari. Il pittore non può che interiorizzare la delusione, ossessionato da chi l'ha sedotto, iniziato al sesso, ne ha sfruttato il talento di pittore per poi gettarlo via senza scrupoli. Perciò è condannato a creare compulsivamente origami che rappresentano la donna-gufo. Talvolta la vittima corrisponde allo stereotipo del traditore: un esempio è nel pirandelliano **Lo scaldino** (1920) di Augusto Genina. Una donna percepita come ordinaria – Kally Sambucini – è abbandonata, incinta, dal seduttore che inizia una relazione con l'avvenente Ria Bruna. Al colmo della gelosia Kally vendica l'umiliazione a colpi di arma da fuoco e scompare dall'orizzonte. Una *damnatio memoriae* immediata che la cornice narrativa sancisce mostrando solo la figlia, ormai cresciuta, e *condannata* dalla condotta scellerata dei genitori a prendersi cura del vecchio padre putativo, per giunta miserabile.

Anche il seduttore è presente nel muto italiano, ma è un ruolo che si intreccia con altre tipologie che tenteremo di rilevare cammin facendo. Il modello di riferimento rimane il Mefistofele di **Rapsodia satanica** (1917) di Nino Oxilia, laddove il ridanciano demone ricorda di essere all'origine – simbolica – di ogni atto di seduzione, in sé attraente, erotizzante, ma al contempo mortifero.

⁴ Cfr. Wilhelm von Gloeden, *Il grande fauno* (1898) e *Il fauno* (1900-1908).

⁵ Testo di una didascalia tratto dal film. Mi permetto di rimandare al mio "Il fauno pigmalione. Dal 'cine-poema' alla 'Gesamtkunstwerk'", in Denis Brotto, Attilio Motta (a cura di), *Interferenze*, Padova University Press, Padova 2019, pp. 17-29.

⁶ Valentino è fotografato nelle vesti di un fauno da Helen MacGregor nel 1921.

⁷ Federico Fellini, *La città delle donne*, Garzanti, Milano 1980, p. 102.

Un seduttore particolarmente spietato e, si suppone, per giunta, vincente lo troviamo nello *Za la Mort* protagonista di ***Sua Eccellenza la morte*** (1919) di Emilio Ghione, che ne interpreta il fosco protagonista. Nel bizzarro gioco di specchi, che anima l'ultradecennale saga dell'apache parigino, troviamo da un lato uno *Za la Mort* giustiziere, votato al bene, e dall'altro un impostore che approfitta della straordinaria somiglianza col primo per usurparne l'identità e commettere efferati delitti. Il *Doppelgänger* è protagonista del citato mélo dal finale tragico che vede soccombere un'onesta ragazza (Sambucini) oggetto delle attenzioni morbose del malvagio *Za*. Il finale prevede un colpo di rivoltella che colpisce la donna facendo trionfare il male. L'erotismo è qui tra le righe, nel gioco di sguardi del seduttore vampiro, che si mangia letteralmente con gli occhi la sua preda, il tutto amplificato dall'istrionismo di Ghione, maschera impareggiabile del muto italiano.

LE DUE METÀ DEL FAUNO

Durante gli anni di guerra, accanto ai modelli borghesi e aristocratici, si affaccia un essere passionale, metà uomo e metà bestia, protagonista di ***Il fauno*** (1917) diretto e interpretato da Febo Mari. Da un lato i numerosi riferimenti sincretici presenti nel film paiono voler stordire lo spettatore. Vi troviamo temi propri della poesia arcadica, che si intrecciano a un erotismo esplicitato, che trabocca. Convitati d'onore paiono essere *L'Après-Midi d'un faune* (1876) di Stéphane Mallarmé e le suggestioni visive rilanciate dal più recente balletto (1912) a esso ispirato e coreografato da Vaclav Nijinskij, o ancora dalle fotografie a soggetto omoerotico di Wilhelm von Gloeden, che tra Otto e Novecento si spinge sino in Sicilia, terra di Mari, e qui fotografa giovinetti acconciati come fauni.⁴ La sensuale ambiguità del film è imperniata su un amore impossibile tra una ragazza e una statua raffigurante un fauno. Tanta purezza è però corretta dalle abbondanti allusioni sessuali, a partire dal simbolo sensuale per eccellenza, il fauno, "l'amore primo", che mette in guardia l'innamorata ingenua: "non dolorare" le dice "tutti gli uomini dal cuore in giù sono come me: bestie"⁵. Questa condizione a metà tra l'uomo e la bestia, ad alta connessione erotica, la ritroveremo in un celebre ritratto fotografico che ritrae Rodolfo Valentino in veste di fauno,⁶ oltretutto in un altro film ad alto tasso di erotismo come ***Maciste all'Inferno*** (1926) di Guido Brignone, dove il forzuto protagonista, vittima di un sortilegio demoniaco e tramutato in capro dalla vita in giù, si ritrova suo malgrado imprigionato nell'Ade. Qui diviene oggetto delle attenzioni di procaci diavolette che tanto turbarono il Fellini bambino.⁷

EROTISMO NEL COMICO OVVVERO L'AMORE DADAISTA-FUTURISTA

Amor pedestre (1914) di Marcel Fabre è un film girato riprendendo gli attori dalle ginocchia alle scarpe. Accanto alla sperimentale intuizione di una messinscena anti-normativa – espressione di un dadaismo involontario –, la pellicola diretta da Fabre, in arte Robinet, lascia emergere l'esistenza di una cultura feticista, non certo ordinaria oggi, figuriamoci per la morale puritana del primo Novecento. Nel contesto filmico peculiare il feticismo è reso possibile e al contempo, almeno in parte, disinnescato ed esorcizzato dal registro comico che tutto stempera nell'ambiguità. Eppure vi leggiamo una didascalia che facilmente si presta a interpretazioni evocative: "I vostri

⁸ Didascalìa desunta dalla visione della copia conservata presso la Cineteca Milano – Fondazione Cineteca Italiana.

⁹ Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1914*, Vol. I, CSC-Nuova Eri, Roma-Torino 1993, p. 35.

¹⁰ Cfr. Silvio Alovio, “Una, bina e non so che. L’ambiguità ‘gender’ di Pierrot nel cinema muto italiano”, «Immagine», n. 23, 2020, pp. 27-54.

¹¹ Cfr. il saggio di Micaela Veronesi presente in questo volume.

¹² Silvio Alovio, *op. cit.*, p. 39.

¹³ Per “effetto Ridolini” intendiamo l’innaturale accelerazione della proiezione di fotogrammi girati a 18 fps che, in seguito al cambiamento dello standard di velocità (1925), e ciononostante, vennero proiettate a 24 fps. Emblema di questo adattamento forzoso di passo è il caso legato alle comiche di Larry Semon, in Italia noto con lo pseudonimo Ridolini. Nel dettaglio la velocizzazione dello scorrimento offre un risultato particolarmente esilarante oltre che straniante.

piedini mi hanno incantato. Fatemi felice. Vi attendo stasera a casa mia”⁸. Pur essendo giuntaci una copia del film il titolo non risulta inserito nel visto di censura “né è stata reperita alcuna segnalazione critica”⁹, fatti che potrebbero far pensare che il processo di pubblicazione sia stato fermato dalla produzione ancor prima della fase di revisione.

Più in generale nella comica italiana d’inizio secolo pare difficile riscontrare una consuetudine legata all’ostentazione volontaria e/o cosciente di elementi erotici. Si possono individuare, tra le righe, nelle parodie dei *cliché* relativi alle tecniche di seduzione e al mutamento dei costumi. Sovente si tratta di *gag* associabili allo spiazzamento dato dall’inaspettata rilocazione d’identità sessuale dell’interprete. Nel contesto d’epoca troviamo un elemento *queer* che corrisponde al travestimento della donna in abiti maschili, da *Il mercante di Venezia* (1910), attribuito a Gerolamo Lo Savio, all’*Histoire d’un Pierrot* (1914) di Baldassarre Negroni, e variazioni derivate,¹⁰ sino a *Il processo Clemenceau* (1917) di Alfredo De Antoni,¹¹ per citarne solo alcuni. Ma se nel caso, ad esempio, di *Histoire d’un Pierrot*, dove la maschera è interpretata da Francesca Bertini, la “parziale erotizzazione del corpo femminile in abito maschile (o addirittura quasi neutro) potrebbe essere funzionale all’eccitazione della tensione sessuale, al contrario [...] invece avviene nella situazione opposta (un corpo maschile in abiti femminili) [...], dove il corpo maschile camuffato, riconoscibile ma fortemente caricaturale, non genera alcuna tensione erotica”¹². La caricatura femminile, interpretata da un riconoscibile maschio, conosce una evidente fortuna nell’ambito della messinscena comico-cinematografica. Pensiamo al vasto catalogo di macchiette interpretate in *cross-dressing* nel cinema comico italiano di ogni epoca. A partire dalla sequenza di *Totòtruffa ’62* (1961) di Camillo Mastrocinque, che contiene la celebre battuta “lei con quegli occhi mi spoglia: spogliatolo!” esclamata da un Totò *en travesti* all’indirizzo di un irriducibile spasimante, per continuare con lo sterminato numero di siparietti presenti nelle commedie prodotte lungo il secondo dopoguerra, così come insiste nei cosiddetti “cinepanettoni”, sino alla produzione più o meno recente legata a comici di provenienza televisiva. Degno di nota è l’utilizzo citazionista, in omaggio alla comica muta, che ne fa Pier Paolo Pasolini in *La ricotta* (1962). Il protagonista, Stracci, conquista il secondo “cestino” distribuito dalla produzione per la quale lavora grazie a un improbabile travestimento femminile. La comparsa dà vita a una messinscena che vorrebbe ricalcare i modi seduttivi idealizzati di una supposta *vamp* cinematografica. Sta di fatto che Stracci, ogni oltre evidenza, riesce nell’intento mimetico, e ottenuto il bottino fugge a una velocità innaturale assecondando un altro *cliché* della comica muta, il cosiddetto “effetto Ridolini”¹³. Tornando a inizio Novecento, l’esempio che forse offre più riferimenti metaforici di seduzione e sessualità è *Cretinetti che bello* (1909) di e con André Deed. La breve pellicola, sintetizzata in una *slapstick comedy* caratterizzata dall’inseguimento ai danni del protagonista, si guadagna la licenza di mettere in scena le pulsioni animalesche insopprimibili che pervadono quelle donne che hanno la ventura di incrociare la via di Cretinetti medesimo. Dal canto suo, il personaggio principale è ritratto quale *dandy* sofisticato. Lo incontriamo mentre si sta preparando per un matrimonio al quale è invitato. La macchina da presa lo presenta sin *troppo* attento a vestiti, scarpe e trucco (espressi in modalità ipertrofica, clownesca), necessario preludio alle consuete conseguenze catastrofiche. La sua vita peggiora nel momento in cui

¹⁴ Didascalia desunta dalla visione della copia conservata presso la Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

esce di casa e incontra una teoria di donne, alcune interpretate da uomini anziani o corpulenti, volutamente riconoscibili. La processione sempre più minacciosa si tramuta in inseguimento alla bersagliera e termina con il compimento di una sorta di sacrificio corale. Le spasimanti in preda al furore strazieranno il corpo del novello Atteone, anticipando – *si parva licet* – i malviventi che, inebriati dal desiderio olfattivo incontrollabile, fanno a pezzi Grenouille, protagonista del romanzo di Patrick Süskind *Il profumo* (1985). La possessione di gruppo, per quanto filtrata dal comico, nasconde appena sotto la superficie rimandi sessuali legati agli istinti umani più violenti e animaleschi. Ma c'è un lieto fine: il pinocchio Cretinetti, grazie a un prodigio (animato da Segundo de Chomón), si ricomponne arto per arto e può, quindi, fuggire lontano dalle grinfie delle Erinni.

Il filtro comico riguarda anche un'altra maschera del cinema muto italiano, il già citato Maciste. Il forzuto per antonomasia è collegato ai meccanismi drammaturgico-interpretativi della *gag* comica molto più di quanto si è portati a immaginare. In *Maciste in vacanza* (1921) di Romano Luigi Borgnetto è messa in scena una relazione sentimentale particolare che lo riguarda, fatto più unico che raro per uno scapolo impenitente. Siamo negli Studi della Casa di produzione a Torino, Maciste sta girando una scena d'azione. A una sua collega attrice confida un segreto: "Ho preso moglie"¹⁴. Ma la moglie di Maciste è un'automobile, la Diattolina. Orgoglioso della sua vettura la esibisce all'interno degli studi cinematografici: è una monoposto esclusivamente per lui. Maciste è felice e si appresta a organizzare un viaggio di nozze. Con la scusa d'essere stanco, chiede le ferie alla casa di produzione e, libero da impegni di scena, sfreccia libero per le strade di campagna con il suo amore *futurista*. Irriverente, strampalato quanto autoironico, questo Maciste pare andare in vacanza anche dalle connotazioni più serie del proprio personaggio che, ampiamente sfruttato negli anni della guerra mondiale, comincia a mostrare segni di erosione. Parimenti alle evidenti qualità comiche, l'erculeo Maciste esibisce la sua celeberrima ed esuberante corporeità, che è elemento erotico evidente e (poco) dissimulato. La sua presenza nuda è emblematica di una fase cinematografica aurea, all'origine di numerosi epigoni forzuti e varianti atletico-acrobatiche. La sensualità muscolare è esibita senza troppi limiti sin dalle sue prime epifaniche apparizioni in *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone, così come in *Maciste* (1915) di Vincenzo C. Dénizot e Romano Luigi Borgnetto, ed estremizzate in una celebre sequenza di *Maciste alpino* (1916) di Luigi Maggi e Romano Luigi Borgnetto. Qui la macchina da presa indugia sul suo torso durante una virile doccia montana a base di gelida acqua di sorgente dove pratica, senza apparente nocumento, un vigoroso *scrub* a colpi di pezzi di ghiaccio. Pagano legato alla sua maschera cinematografica lo possiamo sempre riconoscere nell'esibizione atletica, carnea ed erotica, cristallizzata nel forzuto ritratto a petto nudo, stereotipo derivante dai modelli della statuarica con i quali spesso dialoga in pose e citazioni. I rimandi erotici sono consentiti e paralleli al suo sostanziale celibato quasi sacerdotale.

Il *cliché* del forzuto cinematografico sarà parte di un fortunato patrimonio – sospeso a metà tra propaganda indotta e pettegolezzo malizioso – che riguarderà Benito Mussolini, rinnovato modello di mascolinità forgiato su miti politici imperiali, ma pure su modelli cinematografici ispirati all'ostentazione della forza muscolare. Un modello che sarà protagonista assoluto a partire dall'Italia degli anni '20. Tra le numerose eccellenze attribuite al

¹⁵ Cfr. Emilio Gentile, *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993.

¹⁶ Cfr. Gustave Le Bon, *Psicologia delle folle*, Edizioni clandestine, Massa 2013 (ed. orig. *Psychologie des foules*, Alcan, 1895).

¹⁷ Rimando a questo proposito al catalogo della fitta corrispondenza passionale femminile indirizzata a Mussolini negli anni del potere, tra il 1922 e il 1943, selezionato da Daniela Baratieri, "Lettere di donne a Mussolini: uno spettro di emozioni", in Penelope Morris, Francesco Ricatti, Mark Seymour (a cura di), *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 ad oggi*, Viella, Roma 2012, pp. 149-167.

capo del fascismo – spesso presunte – insiste anche un notevole numero di amanti, complementare, con il contestuale discorso pubblico basato su retorica familista e morale tradizionalista, possibile in un regime fondato anche sulle contraddizioni della propria guida politica.

DRAMMA DELLA SEDUZIONE (TUTTI I PARTICOLARI IN CINECRONACA)

Al netto delle necessarie cautele, anche Benito Mussolini, se visto in una dimensione metaforica, assume su di sé alcuni tratti propri del *divo cinematografico*, seppure nell'ambito della cosiddetta *non-fiction* – anche se tale definizione appare fuorviante – del primo dopoguerra. La sua presenza in sala è oggettivamente costante, la piazza virtuale è occupata dall'autocrate che tra le varie professioni, idealmente assunte, interpreta anche quella del seduttore. L'immagine virile espressa in modo deciso e consapevole da Mussolini ha un portato erogeno necessario e inevitabile, compatibile con la "sacralizzazione della politica"¹⁵ nell'Italia fascista. Tra i tanti ritratti simbolici che l'Istituto Luce (fondato nel 1924) consegna alla storia è quello del centauro e, seppure in tono minore, quello del seduttore romantico. Il Mussolini ritratto in sella fa parte del perenne monumento equestre di celuloide che il cosiddetto duce del fascismo, comprovato cinefilo, predilige. I servizi cinegiornalistici lo mostrano a cavallo nelle sterminate occasioni formali e informali, dall'alto di quella posa, mentre osserva (ricambiato, soprattutto in sala) la folla. Va da sé che dal punto di vista simbolico il cavallo montato può essere metafora di popolo, ma pure di possessione e dominio aprendo a rimandi di tipo sessuale ed erotico. Il personaggio cinegiornalistico, e dunque seriale, interpretato da Mussolini è ascrivibile sia ai *cliché* imperiali equestri sia a stretti confronti con film di finzione, che anticipano o seguono le cineattualità di regime, nei quali non di rado si vede sfrecciare un attore a cavallo. Ma il cinegiornale racconta anche un lato romantico del capo del fascismo, tra i chilometri di pellicola impressionati, una in particolare, erotizzante, emerge con forza, raccolta nel documentario *Duce* del 1926 che raccoglie frammenti cinegiornalistici ordinandoli in forma di centone delle imprese mussoliniane dei primi anni di governo. Si vede Mussolini avanzare verso l'obiettivo, volontariamente, tenendo in mano un fiore che, prima di uscire fluidamente dall'inquadratura, annusa con voluttà ostentando un perturbante *camera-look*. Egli è conscio non solo della potenza seduttiva del mezzo, ma anche delle sue conseguenze divistiche e monumentalizzanti. Ogni gesto cinematografico di Mussolini è rivolto a una nazione in massa analfabeta, una folla (comprensiva di quella spettatoriale) che egli, sulla scorta delle teorie di Gustave Le Bon,¹⁶ definisce "femmina" con tutte allusioni stereotipe sessualizzanti del caso. Per troppo tempo sottovalutata dalla storiografia, l'immagine cinematografica di Mussolini è viceversa quotidiana e amplificata dal *medium* in un ordine di grandezza ed esclusività tali che oggi, in epoca di superfetazione mediatica, risulta difficilmente percepibile per ricaduta consensuale, fantasie o identificazioni erotiche comprese.¹⁷

LO SGUARDO DI ERODE (CUCKOLD)

Il *male gaze* diegetico nella finzione delle origini pare oscillare tra posa misogino-vittimistica e posa voyeuristica, la cui via di fuga morale è data dall'i-

¹⁸ Antonio Gramsci, "In principio era il sesso...", «L'Avanti» (Edizione torinese), 16 febbraio 1917, ora in Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950, pp. 272.

¹⁹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 98.

pocrisia, da una supposta innocenza, iterando lo stereotipo dell'inganno di Eva. Tra possibili modelli antichi del punto di vista maschile (e forse anche il più iterato e citato nel cinema erotico-allusivo delle origini), è quello celeberrimo di Erode che, tra orrore e desiderio, repulsione e attrazione, osserva (ricambiato) l'abisso sotto forma della danza necrofila messa in scena dalla sua pupilla Salomè. La performance di Salomè esprime nel modo più estremo e decadente il connubio tra *eros* e *thanatos* che, però, include anche il guardonismo, altrimenti definibile *cuckold* o triolismo così come si riscontra nelle categorie erotiche e pornografiche. Il punto di vista maschile si rinnova e rispecchia nella prestazione sadomasochista cui è sottoposto/si sottopone, legato come si conviene nelle pratiche *kinky*, la vittima (volontaria o meno) nella citata *pole dance* erotica di Asta Nielsen. Si giunge all'apoteosi dello sbirciare voglioso che proietta la scopofilia del pubblico che a propria volta spia in sala, protetto dalla quarta parete, sino alla moltiplicazione ipertrofica, mostruosa, aracnomorfica, degli occhi mascholini in *Metropolis* (*Metropolis*, 1927) di Fritz Lang, attratti fatalmente dal ballo lascivo e ipnotico della falsa Maria, incantatrice di serpenti presso il night club che rimanda a riti tribali ancestrali nonostante la proiezione futuribile.

IL MALE GAZE EROTICO-CRITICO

Rispetto al diva-film, percepito quale quintessenza del cinema erotico-voyeuristico, conviene evocare il citatissimo articolo critico pubblicato sull'«Avanti!» da Antonio Gramsci nel 1917 e dedicato al "fenomeno" Lyda Borelli diviso tra teatro e cinema. Preso in esame il caso di studio, l'intellettuale propone un *focus* ambivalente; da un lato analizza le performance dell'attrice, dall'altro – rivolgendosi al lettore stesso – gli suggerisce di praticare un *male gaze* vigile:

Andate ad osservare la proiezione di un film della Borelli. Per una strana fortuna non cadete nel laccio che inconsciamente vi è teso. Rimanete padroni di voi stessi. Potete stabilire in voi stessi un osservatorio. Osservate. Rimanete stupiti. Vi pare incredibile. Poi scrollate le spalle e vi ricordate che qualcuno all'affermazione: in principio era il verbo, ha sostituito l'altra: in principio era il sesso [...]. Ebbene: bisogna studiare il caso Borelli, come un caso di sessualità. Non c'è altra via per comprenderlo, per spiegarlo, e anche per liberarsene. Non voglio dire che il caso Borelli sia talmente pericoloso da domandare l'intervento del famoso ferro chirurgico. Tuttavia esso è poco piacevole, e lo smagare un certo numero di persone può anche essere utile ai fini di una più perfetta umanità.¹⁸

Se dapprima Gramsci evidenzia alcune qualità che considera semi occulte, ma parte del patrimonio performativo dell'interprete (che ammette essere insidioso per lo spettatore più distratto), di seguito si rivolge al lettore e ideale spettatore maschio, proprio perché rischia di essere inghiottito dall'incantesimo della strega di celluloido (il termine "smagare" è significativo). Sostiene Gramsci che chi non cade nel "laccio" tesogli rimane padrone di sé dinanzi alla seducente diva e, infine, non può che accorgersi di assistere a un *bluff*. Un sortilegio che egli consiglia di svelare quanto prima. La visione sessualizzante della diva colta all'opera, per Gramsci, è nociva in quanto riporta a un'era "preistorica, primordiale". Sul filo del paradosso, però, l'analisi spiega, in negativo, la forza propria del magnetismo divistico *tout-court*.¹⁹

²⁰ Anonimo, "Bastano gli austriaci", «Corriere della sera», 24 maggio 1918, p. 3.

Comunque sia, pare utile rilevare che l'articolo di Gramsci viene pubblicato quando Lyda Borelli, edotta da qualche avvisaglia di insuccesso, vive una fase crepuscolare, prossima all'abbandono delle scene.

La quota moralistica, paternalistica e misogina, che sovente caratterizza la critica cinematografica italiana di quell'epoca, pare emergere con più forza nei difficili anni di guerra, acuendosi dopo Caporetto. Ad esempio, la disfatta militare diviene un alibi per colpire anche un'altra grande diva della scena italiana, Francesca Bertini. Un anonimo censore del «Corriere», infatti, per criticare il film di propaganda *Mariute* (1918) di Eduardo Benicivenga, che egli considera umiliante, si scaglia con piglio sarcastico contro l'ostentazione di alcune zone erogene del corpo della diva. In particolare, rileva la "solita esposizione di quel mezzo metro quadrato di seno e di spalle che la Diva considera [...] come una delle glorie più solide (sarà!) dell'Arte muta italiana" invocando, infine, l'intervento deciso della censura e del governo che vieti di mettere in scena "i casi di guerra"²⁰. Sarà presto ascoltato. Di lì a pochi anni anche Bertini sceglie la via di un temporaneo esilio dal cinema, *luogo* divenuto via via ostile per le Dive.

IL PUNTO DI VISTA FRUSTRATO

Parallela alla proiezione cinematografica abbiamo riconosciuto la proiezione dello sguardo sessualizzato del pubblico maschile (non solo tale, ovviamente), più o meno esplicita. In coda a un ideale percorso sensuale non può che esservi la sentenza che decreta la fine – sovente traumatica – della sulfurea licenza erotica resa possibile dalla dimensione onirico-cinematografica. Uno spartiacque narrativo atto a raffreddare gli spiriti prima dell'inevitabile ritorno degli spettatori alla realtà, regolata secondo le convenzioni sociali *perbene* dell'epoca. Perciò a uno sguardo voyeuristico deve corrispondere un contraltare morale (anche per questioni di censura cinematografica, istituzionalizzata nel 1913). Il passo tra morale e moralismo frustrato – conseguentemente punitivo e violento – è assai breve, così come la gerarchia dello sguardo giudicante è patriarcale e porta con sé anche questioni controverse e legate a un'epoca spietata, dove l'orizzonte dei diritti di autodeterminazione dell'essere umano non è considerato nemmeno per sbaglio, figuriamoci l'orizzonte dei diritti femminili. Così, in una selva di stereotipi dati per scontati e, probabilmente, ritenuti inevitabili nonché *giusti*, non manca la rappresentazione del lato uxoricida, massima espressione del mascolino frustrato, purtroppo sempre attuale. Lo riscontriamo in modo esemplare in almeno due pellicole dalle caratteristiche narrative simili, speculari nell'epilogo, che aprono e chiudono l'epoca d'oro del divismo femminile italiano: *Idolo infranto* (1913) di Emilio Ghione, e il citato *Il processo Clemenceau*. In entrambi i casi la protagonista è Francesca Bertini. Nella finzione ella è musa e compagna di vita di uno scultore che, una volta abbandonato, la uccide. Se nel film del 1917 il movente risiede nella gelosia e l'assassinio avviene a sangue freddo, in *Idolo infranto* l'omicidio è involontario e dovuto all'ebbrezza di uno sciagurato *pigmalione* che scambia la modella in carne e ossa con la scultura che la ritrae, da lui realizzata, preludio – altrettanto casuale – all'horror passionale nel cinema italiano. Ma l'esperienza identificativa spettatoriale può collimare con il raggelante sguardo – altrettanto carico di orrore e frustrazione – proprio del principe/Mario Bonnard, protagonista di *Ma l'amor mio non muore*, il quale assiste

impotente alla danza macabra dovuta alle convulsioni conseguenti all'avvelenamento volontario di Elsa/Lyda Borrelli. Elsa si suicida al colmo di un tragico *mise en abyme* con Margherita – ovvero la dumasiana signora delle camelie – e dalla sua morte in scena (stereotipo virtuosistico del diva-film), il maschio, qui *spalla* drammatica, fa da necessario testimone incapace di salvare un'anticonformista, resasi incompatibile con la società, almeno secondo il percorso tracciato dal film. Il principe ormai assurto a simbolo universale dell'osservatore inerte è condannato a rinunciare all'*eros* a causa di *thanatos*, sublimando ciò che rimane del desiderio nei confronti dell'amata in un disincarnato, quanto moralmente compatibile e ammissibile, casto *agape*.

ABSTRACT

Eroticism in Italian silent movies begins with diva-film in the 1910s. An original and coeval point of view is the male eroticism in the period from the First World War to mid-20s. A passionate half-man and half-beast arises and soon becomes a sexist and sensual representation of Mussolini, leader of Fascist Italy. Mussolini himself is, in his own way, a cinematographic star, since he is the main character of Istituto Luce's newsreel.