

Mater dolorosa: estetica masochista e diva film

Valeria Festinese

Nel cinema italiano degli anni Dieci, convenzionalmente a partire da *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini, 1913) interpretato da Lyda Borelli, si sviluppa un genere che è stato definito «diva film»¹. Analizzandone lo stile visivo, la struttura narrativa e il piacere spettoriale, vorrei mettere in relazione il genere con il masochismo e l'estetica masochista. La mia riflessione si basa sul modello esposto da Gaylyn Studlar in *In the Realm of Pleasure*², una contro-teoria rispetto alla precedente teoria femminista sul film fondata sulla psicoanalisi freudiana e lacaniana. Studlar affronta la relazione tra piacere cinematografico e masochismo e altre questioni, quali la differenza sessuale, il processo di identificazione e la rappresentazione delle donne nei film. Nel contesto degli approcci femministi psicoanalitici, l'egemonia del modello Freud-Lacan-Metz ha ridotto il campo delle domande teoriche riguardo alle specifiche forme di enunciazione nel cinema narrativo classico e riguardo alle possibilità di posizionamento del soggetto. Studlar invece offre un modello alternativo, derivato da *Il freddo e il crudele*³ di Gilles Deleuze.

Deleuze applica un approccio letterario-psicoanalitico alle novelle di Leopold von Sacher-Masoch per sfidare i principi freudiani che riguardano la dualità sado-masochistica e l'eziologia del masochismo come risposta al Padre e alla paura della castrazione: «Il masochismo è innanzi tutto formale e drammatico, ossia raggiunge una combinazione di dolore e piacere soltanto attraverso un particolare formalismo, e vive la colpa soltanto attraverso una storia specifica»⁴. Deleuze considera il masochismo una fenomenologia dell'esperienza che va oltre la definizione limitante di sessualità perversa. Così l'estetica masochista si estende oltre il regno clinico, nell'arena del linguaggio, della forma artistica, della narrazione e della produzione di piacere testuale.

La linea di pensiero rappresentata da Christian Metz e Laura Mulvey sottolineava la somiglianza tra le strutture del sadismo e quelle del piacere visivo. Freud nei suoi studi poneva come momento centrale per lo sviluppo del desiderio e dell'identità sessuale la fase fallica. Concentrandosi, invece, sul periodo pre-genitale, una considerazione dell'estetica masochista e del film sposta l'attenzione a uno stadio della vita psico-sessuale che è stato trascurato nel «modello sadico» di spettatorialità cinematografica. Il «modello masochista» rifiuta questo atteggiamento che ha enfatizzato la fase fallica e il piacere del controllo e quindi offre un'alternativa ai modelli strettamente freudiani.

Come nota Deleuze, il paradosso della dinamica masochistica è esemplificato, all'interno del lavoro di Masoch, dal rovesciamento delle tradizionali posizioni patriarcali di potere/mancanza di potere, padrone/schiavo. E il paradosso più grande deriva dal fatto che è la volontà dello schiavo stesso (cioè del maschile) a conferire il potere al femminile, mediante un vero e proprio contratto. Nel testo masochista il femminile è dunque una figura potente e idealizzata, pericolosa e al tempo stesso confortante. Deleuze rende la Madre il fattore determinante nella struttura della fantasia masochistica e nell'ezi-

logia della perversione. Oggetto d'amore e agente di controllo per il bambino indifeso, la Madre è vista come una figura ambivalente durante la fase orale. La bambina assume la stessa posizione del bambino in relazione alla «madre orale». Quando il bambino cresce, la percezione della Madre come figura forte continua a essere cruciale nonostante aumenti l'importanza del Padre. La Madre, dunque, assume autorità nel masochismo sulla base della sua importanza per il bambino. In questo modo vengono sovertite le tradizionali nozioni psicoanalitiche che riguardano l'origine del desiderio umano e i ruoli della Madre e del Padre nello sviluppo psichico del bambino.

Una teoria del masochismo che enfatizzi i conflitti e il piacere pre-edipici invita a una rilettura delle reazioni ai film degli spettatori di entrambi i sessi che entra in conflitto con i tradizionali assunti culturali della differenza sessuale e dell'identità di genere. La teoria di Deleuze sfida la nozione che il piacere scopico maschile si debba basare sul controllo del femminile e non sulla identificazione o sottomissione ad esso. Studlar sottolinea:

Nel masochismo, come nello stadio infantile della totale dipendenza, il piacere non implica il controllo del femminile ma la sottomissione ad esso, al suo corpo e al suo sguardo. Questo piacere si applica all'infante, al masochista e anche allo spettatore. [...] La teoria filmica deve riconoscere la possibilità di un'immagine materna potente, l'immagine inconscia dell'agente materno visto come un complesso e piacevole ricordo di copertura (*screen memory*), sia dallo spettatore maschile che da quello femminile anche in una società patriarcale⁵.

Il femminile nell'estetica masochista è più che il solo oggetto passivo del desiderio di possesso maschile: è anche una figura dell'identificazione.

Il piacere associato alla «madre orale» è legato nel masochismo al bisogno del dolore. Il soffrire non scoraggia o confonde il desiderio masochista, bensì lo infiamma. Il piacere nel masochismo è inseparabile dal dolore della sospensione. La fantasia masochista non può, per sua natura, colmare il suo desiderio primario – «l'unione e la completa simbiosi tra il bambino e la madre»⁶ – eccetto che nell'immaginazione. Il desiderio masochista si basa dunque sulla distanza dall'oggetto per garantire la sua struttura ambivalente. Al contrario del sadismo, che richiede l'azione e una soddisfazione immediata, il masochismo assapora la sospensione e la distanza. In effetti il piacere cinematografico è molto più vicino al piacere scopico masochista che al piacere sadico, di controllo. Prima di tutto c'è una distanza tra lo schermo e lo spettatore così che l'oggetto/schermo/immagine non può essere fisicamente posseduto o controllato. Inoltre, lo spettatore regredisce a uno stato di oralità simile a quello del masochista e sperimenta la perdita dei confini del proprio corpo.

Von Sternberg, Dietrich e l'estetica masochista

Gaylyn Studlar applica la sua teoria sul piacere visivo ai sei film realizzati da von Sternberg con Marlene Dietrich, per la Paramount negli anni Trenta. La studiosa spiega cosa intende per estetica masochista: prima di tutto, i film di von Sternberg/Dietrich sono caratterizzati da una struttura narrativa insolita e da un'ornatezza visiva estrema. Essi incarnano una narratività perversa, che si inscrive nel desiderio masochistico. E sottolinea:

Le strutture narrative dei film von Sternberg/Dietrich sono decisamente implausibili secondo gli standard convenzionali di verosimiglianza e di logica causa/effetto: sono melodrammatici ed episodici, con azioni contraddittorie dei personaggi giustapposte senza motivazioni che le spieghino. Ci sono molti intervalli temporali, o lacune, come pure dislocazioni spaziali, sovrappressioni e lunghe dissolvenze che rendono il tempo e lo spazio astratti⁷.

Ma i paradossi della narrazione di von Sternberg sono proprio quelli del desiderio masochista che rifiuta la razionalità dell'«efficienza» fallica dei classici racconti edipici. Nell'estetica masochista la

Francesca Bertini in *La serpe* (1920) di Roberto Roberti. Bertini è una perfetta icona del diva film, che prevedeva sempre nel ruolo di protagonista una donna sensuale e drammaticamente ammaliante. La diva, nell'esposizione della sua sessualità e nel rifiuto di accettare le norme sociali, divenne il simbolo dell'età moderna.

Foto CSC-Cineteca Nazionale.



suspense drammatica prende il posto della ripetizione accelerata dell'azione tipica dei racconti di de Sade. Il tempo e il movimento sono sospesi in un disconoscimento feticista reso manifesto nella ripetizione compulsiva di presenza/assenza tipica del masochismo. «L'emozione intensa di attesa e arresto del movimento unifica la temporalità della fantasia masochista nella quale il piacere consiste nel desiderio inappagato»⁸.

La rottura dei codici convenzionali da parte di von Sternberg è il risultato di un discorso iconico e dei principi formali del masochismo. Infatti questi film hanno uno stile visivo peculiare e sono caratterizzati da una spiccata enfasi sul décor. Deleuze sostiene che il piacere visivo si basi sul principio che un eccesso di stimolazione sia erotico. Così il piacere del masochista si intensifica nello spettacolo dell'eccesso decorativo, che sostituisce la tradizionale progressione narrativa con la persistente voluttà della sospensione masochista. Lo spettatore è sedotto dall'eccesso del piacere visivo, dove dolore e piacere si fondono nell'atto del guardare, e non può mai colmare la distanza dallo schermo e dall'oggetto del desiderio. La narrazione masochista si afferma, dunque, nello spettacolo del guardare, dell'aspettare, del desiderare.

I film di von Sternberg sono creazioni di una sublime bellezza visiva, i chiaroscuri rimandano a un'atmosfera simile al sogno e un décor quasi soffocante è lo sfondo di melodrammi pervasi da una diffusa sessualità. Quadri e statue, come pure maschere e bambole, esemplificano la sospensione iconica delle leggi temporali e spaziali. Marlene Dietrich appare in una serie di primi piani altamente erotizzati che la rendono feticcio e oggetto per lo sguardo diretto dello spettatore, e che interrompono l'azione creando un effetto di sospensione. Maschere e costumi sono gli oggetti di scena per eccellenza del masochismo. All'interno del costrutto masochista la mascherata prende di frequente la forma del travestimento animale, che evoca una metaforica bestialità e un'auto-umiliazione del desiderio masochista. Sia i film di von Sternberg sia i racconti di Masoch abbondano di immaginario animale che viene metaforicamente associato con il femminile proteiforme. Masoch mette a confronto il femminile con l'imprevedibilità della Natura: la donna «ha il carattere della belva, che si mostra fedele e infedele, magnanima e crudele, a seconda dell'umore e della circostanza»⁹.



Studlar (e prima di lei Deleuze) nota che all'interno della costruzione masochista è frequente il travestimento animale. Non si può non pensare a Pina Menichelli in *Il fuoco* (1915, Giovanni Pastrone), dove l'attrice indossa il famoso cappello a forma di gufo e abita in un castello che è chiamato «il nido dei gufi». Foto CSC-Cineteca Nazionale.

L'estetica masochista e il diva film

I tratti dell'estetica masochista¹⁰ descritti da Studlar si ritrovano nello stile visivo, nelle trame non lineari e nella costruzione dei personaggi del diva film. Anche l'esperienza dello spettatore e il suo piacere lavorano di fronte al film in maniera simile.

Nel suo *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Angela Dalle Vacche scrive: «Nel cinema muto italiano, diva significava una star femminile in un film di finzione che durava almeno 60 minuti e includeva alcuni primi piani dell'eroina e un uso piuttosto statico della macchina da presa»¹¹. Infatti il diva film prevedeva sempre una donna in un ruolo centrale, una donna che, nella sua volontà di proiettare la sua sessualità e nel suo rifiuto di accettare le norme sociali, diviene il simbolo dell'età moderna. La lunghezza dei film era una caratteristica necessaria alla costruzione dell'identificazione da parte dello spettatore e dunque a un certo tipo di piacere. L'introduzione di lunghi primi piani della protagonista interrompeva il fluire della narrazione e contribuiva a enfatizzare lo stile recitativo della diva e il suo predominio del visivo.

La tesi centrale di Dalle Vacche è che la diva italiana del cinema muto fosse una combinazione della *femme fatale* e della *modern woman*, ma, al contrario di ogni altra star europea o americana del periodo, esibisse anche un forte aspetto di mater dolorosa, attingendo alle tradizioni artistiche e religiose mistico-cattoliche.

La star femminile del cinema muto italiano era caratterizzata da un'aurea sofferente e materna (mater dolorosa). [...] Inoltre nel cinema muto italiano il diva film era considerato un melodramma con ambientazione orientale che trattava questioni di donne quali invecchiamento, abbandono, divorzio, adulterio, gravidanza, lavoro e così via¹².

Il diva film come genere è dunque prima di tutto collegato al melodramma o al *women's film* perché spesso tratta dei principali problemi sociali che riguardano le donne, quali prostituzione, adulterio e nascite fuori dal matrimonio.

Come ha sottolineato Mira Liehm in *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*¹³, la diva italiana appare generalmente triste o melanconica, sia che venga ritratta come madre single, sia come prostituta, moglie abbandonata o modella di un artista. La diva del muto è principalmente una donna che soffre perché è nata donna, che abbia figli o non ne abbia. Sebbene il dolore della

Lyda Borelli in *Fior di male* (1915) di Carmine Gallone.

La sofferenza della protagonista scaturisce dalla scelta dolorosa di rimanere ancorata al passato o dalla decisione solitaria di rompere le regole, perciò la diva è in una condizione di pena costante e continua a soffrire fino al sollievo finale offertole dalla morte.

Foto CSC-Cineteca Nazionale.



Lydia Quaranta in *Nel vortice del peccato* (1916) di Telemaco Ruggeri. Dal momento che nello scenario masochistico avvengono continui rovesciamenti di ruoli di potere e di comportamenti, il triangolo può essere composto da due uomini che si contendono la stessa donna o da due donne che amano lo stesso uomo, proprio come accade in questo film.

Foto CSC-Cineteca Nazionale.



diva possa derivare dalla perdita di un bambino, come in *Sangue bleu* e *Fior di male* (Nino Oxilia, 1914 e 1915) o in *Cenere* (Febo Mari, 1916), la sua sofferenza scaturisce sia dalla scelta dolorosa di rimanere ancorata al passato, sia dalla decisione solitaria di rompere le regole. Data, dunque, la mancanza di opzioni realmente accettabili, non è sorprendente che alla fine della maggior parte dei melodrammi l'eroina rientri di nuovo nello status quo oppure venga punita o addirittura uccisa. La diva è in una condizione di pena costante, e continua a soffrire fino al sollievo della morte.

Ciò che vorrei suggerire è che il diva film può essere studiato in relazione all'estetica masochista innanzitutto per le sue strutture narrative, spesso incoerenti, ellittiche, erratiche e ripetitive. In questi film, in effetti, il tempo è sospeso e i racconti sono confusi; nelle trame è spesso assente una traiettoria temporale sistematica. Dalle Vacche rintraccia la fonte di questo modello instabile del tempo nella filosofia di Henri Bergson, molto influente in quel periodo. In contrasto con la dimensione tradizionale, lineare e teleologica, il concetto di *durée* di Bergson era un nuovo modo di pensare il tempo: il tempo è invisibile, non è il tempo «reale», e il suo ritmo è lento o veloce a seconda dello stato mentale o fisico del soggetto. Ma, come ho già detto, anche il tempo della narrazione masochista è confuso, sospeso e ripetitivo: «Rintracciando il piacere nel ritorno della perdita, l'economia del desiderio masochista privilegia l'eccesso feticista della ripetizione compulsiva di separazione/riunione, assenza/presenza»¹⁴. Le storie nel diva film spesso confondono passato, presente e futuro attraverso atti di disconoscimento della memoria e dell'immaginazione.

Uno dei dispositivi narrativi tipici del meccanismo masochista, e frequente nei diva film, è il triangolo amoroso che rimanda anch'esso all'impossibilità di colmare il desiderio primario (l'unione con

la Madre). Ma dal momento che nello scenario masochistico avvengono continui rovesciamenti di ruoli di potere e di comportamenti, il triangolo può essere composto da due uomini che si contendono la stessa donna (un esempio fra molti: *Rapsodia satanica*, Nino Oxilia, 1917) o da due donne che amano lo stesso uomo (*Nel vortice del peccato*, Telemaco Ruggeri, 1916).

Dalle Vacche riconosce nel diva film alcuni motivi tematici e visivi che chiama *tropi*, intendendo con il termine *tropo* una confluenza di elementi forti: temi, immaginario, simboli, situazioni narrative, tipi di personaggi. I *tropi* che Dalle Vacche menziona sono malattia, immagini dell'acqua e del fuoco, il carnevale e il teatro, quadri, tatuaggi e fotografie, padri assenti, rivalità tra madri e figlie, orientalismo. Si devono però aggiungere anche altri motivi visivi ricorrenti nei diva film, come cancelli, tende, specchi, fiori, piante, statue e pellicce. Oltre alla sofferenza in senso lato e al già rilevato accostamento fra donna e animali. Molti di questi temi, che sono stati ricondotti sia a un'estetica simbolista e decadente sia alla cultura Liberty, possono essere associati con certezza all'estetica masochista. Per esempio Studlar (e prima di lei Deleuze) nota che all'interno della costruzione masochista è frequente il travestimento animale. Non si può non pensare a Pina Menichelli in *Il fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915), dove l'attrice indossa il famoso cappello a forma di gufo e abita in un castello che è chiamato «il nido dei gufi». La somiglianza con il rapace viene resa ancora più evidente dalla presenza di un'inquadratura di un gufo. Anche in *La serpe* (Roberto Roberti, 1920), l'accostamento di Francesca Bertini con l'animale è esplicito: è ribadito più volte a livello di trama, nella descrizione del personaggio con le caratteristiche di una serpe; e a livello visivo, alternando inquadrature di una serpe che uccide un coniglio con quelle dell'attrice che incontra il suo amante.

Anche l'esoticità di molti diva film richiama ciò che Studlar dice riguardo alle ambientazioni dei film di von Sternberg e dei racconti di Sacher-Masoch; sono ambienti che rimandano alla definizione di un secondo mondo masochista: «Lerotismo occidentale convenzionalmente ha associato una sessualità trasgressiva con l'alterità dei luoghi esotici»¹⁵.

Un'altra caratteristica dell'estetica masochista che possiamo riconoscere nel diva film è una messa in scena estremamente ricca di oggetti. Scrive Deleuze: «Gli ambienti di Masoch, i loro pesanti drappaggi, il loro intimo ingombro, *boudoirs* e guardaroba, fanno regnare un chiaroscuro da cui si stagliano soltanto gesti e sofferenze sospese»¹⁶. In molti casi porte, finestre, tende spesse e soglie incorniciano le dive, nascondendo e poi svelando i loro corpi, attivando un meccanismo di presenza/assenza: il desiderio è sospeso e, proprio per questo, accresciuto anziché sopito. Il mondo degli oggetti è incombente nel diva film, con un profluvio di anelli, cappelli, guanti, scarpe, nuvole, treni, rocce, cancelli e caminetti che caratterizzano il genere al pari dello stile recitativo e delle strutture narrative. Per esempio, in *Rapsodia satanica*, durante la prima parte del film, nella quale Lyda Borelli è vestita da Salomè, il contorno della sua figura è quasi confuso nell'affollata composizione dell'immagine: mobili rococò e statuette, stucchi arabescati, pareti coperte di quadri di ogni misura, fiori, tappeti orientali, arazzi, pelli di animali, cornici dorate, specchi e soprammobili circondano la diva. Questo eccesso visivo è considerato erotico all'interno delle dinamiche del desiderio masochista e si ripete spesso anche in altri film.

L'ultima questione da affrontare è il piacere spettatoriale. Richiamo brevemente quanto già detto: nell'estetica masochista il femminile è una figura potente che rimanda alla Madre della fase orale. Nel diva film lo spettatore guarda a figure femminili che sono potenti e che hanno spesso un'aura materna. Inoltre il dominio del registro visivo da parte della diva è indiscutibile, malgrado la sua eliminazione punitiva alla fine della maggior parte delle storie. Così la star femminile è una donna la cui bellezza e il cui potere ipnotizzano chi guarda, ispirando un culto sottomesso. L'uso ripetuto del primo piano e di una luce espressiva che mette in relazione diretta lo spettatore con l'attrice sottolineano il potere del corpo femminile sullo schermo. Ma il diva film attirava anche un largo pubblico femminile perché permetteva alle donne di vedere se stesse e i loro tormenti esistenziali, con un potente effetto di rispecchiamento. Anche se il personaggio della diva non era in grado di abbrac-

ciare una pratica di avanguardia realmente femminista, la sua funzione culturale «era quella di incarnare una risposta conflittuale ai grandi cambiamenti all'interno delle relazioni sessuali e sociali»¹⁷. Così, grazie allo sguardo gettato dal diva film sul privato dei personaggi, dive come Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli e altre «espressero la battaglia delle donne strette tra vecchie norme e nuove opzioni per il futuro» e divennero un modello di transizione per le donne italiane¹⁸.

1. Per una panoramica sul cinema muto italiano cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole 1905-1929*, Laterza, Roma-Bari 2008; in particolare sul diva film cfr. Cristina Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 38-46.
2. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1988.
3. Gilles Deleuze, *Il freddo e il crudele*, ES, Milano 1991 [ed. or. Les Éditions de Minuit, Paris 1967].
4. Ivi, p. 120.
5. G. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, cit., pp. 29-30 (questa e le successive sono traduzioni mie). Per il concetto di «ricordo di copertura» cfr. Sigmund Freud, *Ricordi di copertura* (1899), il concetto viene poi ripreso nel IV cap. di *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), contenuti rispettivamente in *Opere*, voll. II e IV, editi a Torino da Bollati Boringhieri.
6. Gustav Bychowsky, *Some Aspects of Masochistic Involvement*, Journal of the American Psychoanalytic Association, 7, aprile 1959, p. 260.
7. G. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, cit., p. 110.
8. Ivi, p. 126.
9. Leopold von Sacher-Masoch, *Venere in pelliccia*, Bompiani, Milano 1978, p. 61.
10. Per un altro esempio di lettura del cinema italiano in chiave masochistica cfr. Veronica Pravadelli, *Il processo di Maria Tarnowska: scenari psichici e innovazioni formali*, in Teresa Antolin, Alberto Barbera (a cura di), *Il processo di Maria Tarnowska: una sceneggiatura inedita*, Il Castoro, Milano 2006, pp. 40-48.
11. Angela Dalle Vacche, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008, p. 1.
12. Angela Dalle Vacche, *Lyda Borelli's Satanic Rhapsody: The Cinema and the Occult*, in «CiNéMAS», XVI, 1, estate 2005, p. 93.
13. Mira Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*, University of California Press, Berkeley 1984.
14. G. Studlar, *In the Realm of Pleasure*, cit., p. 109.
15. Ivi, p. 96.
16. G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, cit., p. 38.
17. A. Dalle Vacche, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, cit., pp. 2-3.
18. Sulle dive del periodo muto cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006.



Armanda Giunchi in *Lea bambola* (Cines, 1913). In un'epoca in cui possedere un'indole docile era per le donne un fattore fondamentale, Lea si traveste da oggetto inanimato pur portando dentro di sé una natura completamente diversa. E grazie a questo stratagemma riesce a prendersi gioco della buona società che vorrebbe rifiutarla.

Abstract

This essay presents a still almost unknown aspect of Italian silent cinema: the comedy actress, considered not as a mask, but rather as a body. In this respect, a very interesting case study is represented by the figure of film comedienne Armando Giunchi. She was the principal of a comedy series produced by Cines and entitled to her own character: the «Lea» series between 1910 and 1916. In the meantime, Giunchi also played in so many different genres, even western and action movies, because of her special physical talents. Giunchi's acting peculiarity consisted in her ability to combine two different aspects in one single characterization: she made use of her body in a very free way, yet at the same time she also managed to be extremely charming and feminine. In her performances Giunchi made use of both the free and unprejudiced movements of her body and a coquettish femininity: this was quite a revolutionary combination of elements for the time in Italian cinema. Lea's comedies were made in the same period when the Vamp and the Diva myths were being established, when even a small piece of skin revealed on the screen was enough to intrigue and scandalize both women and men.