

La spettatrice muta.
Il pubblico cinematografo femminile nell'Italia del primo Novecento:
ipotesi per una ricerca

Silvio Alovio

Negli studi, ancora piuttosto esigui, dedicati allo spettatore del cinema muto italiano¹, il pubblico femminile non è stato ancora l'oggetto di una ricerca capace di investigarne le articolate identità sociali e culturali, i comportamenti e le modalità di consumo, gli orientamenti del gusto e i portati emotivi. Una delle principali ragioni di questa emarginazione risiede senz'altro nell'oggettiva difficoltà di individuare un corpus rappresentativo di fonti che riescano ad attestare più o meno direttamente l'esperienza delle spettatrici italiane in quella fase storica.

Le prove di esistenza di un pubblico cinematografico femminile sono infatti affidate a tracce per lo più sporadiche e indirette, caratterizzate da livelli molto spesso elevati di mediazione discorsiva, disperse nella stampa di opinione, nelle riviste popolari di settore, nelle rubriche della posta, nella narrativa maschile e femminile di ambientazione cinematografica. nelle fonti legislative.

Per progettare l'avvio di una ricerca il più possibile documentata sull'argomento è indispensabile provare a individuare organicamente le tipologie e le caratteristiche di queste tracce, puntando alla graduale composizione di un insieme significativo da sottoporre al lavoro critico dell'interpretazione storica. L'obiettivo prioritario di questo intervento consiste proprio nel presentare alcune ipotesi di lavoro per il recupero delle fonti disperse, interrogandosi sulle tracce di documentazione ancora reperibili e sulla loro problematicità come testimonianze critiche di una storia quasi del tutto dimenticata.

Prima di sviluppare queste ipotesi, tuttavia, è ancora necessaria una premessa: il soggetto spettatoriale convocato in questa sede non è una spettatrice "empirica" storicamente attestata, una pluralità di corpi concreti e determinati, inseriti nella loro fattiva contingenza sociale, quanto una *costruzione discorsiva* che si attualizza in una serie differenziata di occorrenze rappresentative. Non si tratta però di una costruzione discorsiva inscritta all'interno del testo filmico quanto piuttosto di una rappresentazione che abita i discorsi sviluppati intorno al nuovo medium nel periodo del muto, implicati o generati dall'istituzione-cinema in via di formazione, e variamente approfonditi nella stampa di opinione, in quella di settore, nella narrativa di consumo, nella letteratura d'intervento ecc. Inoltre, ulteriore e ultima precisazione, le occorrenze rappresentative di cui proverò a rendere conto non sono auto-rappresentazioni di

¹ Cfr. F. Casetti, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani: riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Roma, Carocci, 2006; F. Casetti, S. Alovio, *Lo spettatore disciplinato. Regole di etichetta, di morale e di igiene nella fruizione filmica dei primi tempi*, in M. Canosa, G. Carluccio (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. 2*, Venezia, Marsilio, in corso di stampa; L. Mazzei, *Amor de terra loidana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914*, in A. Autelitano, V. Re (a cura di), *Il racconto del film*, Udine, Forum, 2006, pp. 427-438. L. Giuliani, *"Magnifico l'effetto corrida". Stampa e pubblico alle origini del cinema in Italia*, in A. Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. 1*, Venezia, Marsilio, in corso di stampa.

genere (come nel caso dei testi analizzati da Luca Mazzei in questo volume) quanto eterorappresentazioni prodotte dall'universo maschile.

I due principali soggetti in gioco, in questo caso, sono dunque il pubblico femminile e i discorsi su di esso. Per capire meglio le modalità della loro interazione è necessario ricollocare temporaneamente questi due soggetti all'interno di una dinamica storica più ampia, legata all'evoluzione primo-novecentesca dei rapporti tra cinema, sfera pubblica borghese, poteri economici e istituzioni.

La crescente socializzazione di massa del consumo cinematografico ha rappresentato al tempo stesso uno dei sintomi e una delle cause più evidenti di un fenomeno storicamente più vasto e complesso che investe la storia sociale dell'Occidente soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento: la lenta ma progressiva erosione della separazione gerarchica tra pubblico e privato, intesi come domini di prevalenza, rispettivamente, del maschile e del femminile².

Come si colloca l'avvento del cinema nel quadro di un processo di crisi della sfera pubblica borghese? L'egemonia di quest'ultima, sin dalle origini, come sottolinea Landes, era sempre stata prerogativa dell' "uomo pubblico", e se esisteva una donna pubblica, questa era essenzialmente "la prostituta, la cittadina di basso rango, una pubblica moglie"³. Il cinema offre invece alla donna, così come ad altri soggetti esclusi o emarginati dalla sfera pubblica borghese, un luogo di esperienza che fuoriesce dal privato.

Pur non essendo riducibile a una sola dimensione funzionale, il cinema del primo Novecento si sviluppa anche come evento-chiave di una logica capitalistica votata alla mercificazione e alla massificazione dell'estetico. Nel suo aprirsi, quasi immediatamente, al coinvolgimento sistematico e reiterato del pubblico popolare, il nuovo medium istituisce quindi una sfera pubblica alternativa (o comunque differenziata) rispetto al modello borghese, una sfera in cui le donne non solo emergono alla luce del "pubblico" come soggetti del consumo, ma vi occupano anche un posto rilevante, perché ne rappresentano la quota prevalente.

Gli apparati economici del cinema, pur interessandosi ai bisogni privati delle donne nella prospettiva di un'appropriazione finalizzata al profitto, propongono a queste ultime - escluse da uno spazio pubblico dominante ma in crisi - un inedito orizzonte di esperienza pubblica potenzialmente contrapposto al perimetro chiuso e sorvegliato della loro sfera privata: esse possono accedere allo spazio buio e promiscuo delle sale fuori dagli orari canonici⁴ e autonomamente, senza il vincolo e la tutela di un accompagnamento maschile.

Da questo punto di vista, dunque, le spettatrici del primo cinema si presentano come soggetti sociali pronti ad emergere in uno spazio poco controllabile, protagoniste di un consumo di massa a sua volta indispensabile per alimentare e incrementare una sempre più significativa attività tecnologico-industriale.

² Per un approfondimento problematico di queste dinamiche alla luce della storia socio-economica del cinema muto si rinvia naturalmente a M. Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991 (tr. it. *Babele & Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006).

³ J. B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 3 (cit. in M. Hansen, *Babele e Babilonia*, cit., p. 22).

⁴ Si legge per esempio nel 1908: "Ecco, quand'è già notte, un gruppo di sartine graziose e dall'aria birichina che invadono la sala d'aspetto col naso in aria, fra squilli di riso" (*Il pubblico del cinematografo*, "La Rivista Fono-cinematografica", n. 11, febbraio 1908, ora in *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 44).

I soggetti in gioco, tra mediazione e conflitto

Il cinema inteso come attività economica più o meno redditizia in grado di coinvolgere ampie fasce di consumatori misura le sue condizioni di esistenza e le sue possibilità di produttività “ideologica” confrontandosi con altri soggetti in gioco: la sfera pubblica borghese da un lato, con i suoi organi di stampa, e le istituzioni (il Governo e il Parlamento, il potere giudiziario, la Chiesa...) dall'altro.

Tra questi soggetti si stabiliscono delle dinamiche di interazione non solo negoziali ma anche conflittuali. La sfera pubblica borghese, almeno nel suo orientamento liberal-conservatore, contesta la massificazione dell'estetico e cerca di riaffermare il suo primato culturale e morale, introducendo dei dispositivi di controllo e condizionamento, e contestando la logica puramente economica come danno per la cultura e la moralità (“sarebbe ben tristo il paese che non l'affare alla morale, ma la morale sottoponesse all'affare”, scrive ad esempio nel 1917 un tipico intellettuale “governativo” come lo storico dell'arte Corrado Ricci⁵).

L'attenzione tutt'altro che occasionale e distratta riservata al cinema dalle forze che orientano l'opinione pubblica borghese in Italia è un sintomo significativo dell'importanza sociale riconosciuta al nuovo medium. Il problema è che queste voci cercano di instradare il cinema come fatto sociale sui binari di un'ideologia borghese i cui fondamenti (tutela della famiglia, integrità della morale domestica, primato dell'estetico ecc.) stridono con le dinamiche economiche e socio-culturali in atto. Gli errori che ne conseguono sono almeno due. Il primo è quello di postulare una scissione tra pubblico colto e popolare: se uno è di estrazione borghese e maschile, l'altro possederebbe invece connotati della primitività, dell'incultura, e sarebbe a larga base femminile⁶. Il secondo errore, conseguente al primo, è quello di non comprendere che il mercato dei consumatori non solo si sta allargando ma si sta anche integrando in una prospettiva interclassista.

All'interno di un conflitto, tutto interno alla borghesia e palesemente dichiarato, tra le logiche della mercificazione del prodotto culturale e la necessità di salvaguardare i fondamenti della società borghese, l'élite liberal-conservatrice si colloca quindi precocemente in una posizione offensiva. Già nel 1907, ad esempio, quando in Italia non si sono ancora stabilizzati i primi apparati di produzione cinematografica, c'è chi denuncia una degenerazione del nuovo spettacolo, travolto e immiserito da una “foia speculatrice” che compromette la “squisitezza estetica” e la “serietà morale”⁷. Preoccupazioni analoghe ricorrono per tutto il decennio successivo, soprattutto nelle argomentazioni, vagamente anti-industriali, di alcuni esponenti della destra liberale (si vedano, solo per fare un esempio, le posizioni di Bortolo Belotti⁸). La “popolarità” del cinema, insomma, è per queste voci un fattore di criticità, in piena coerenza

⁵ Cit. in P. Pesce-Maineri, *I pericoli sociali del cinematografo*, Torino-Genova, Lattes, 1922, p. 22.

⁶ Già nel 1908 c'è chi critica “i discorsi di quegli idioti che si nascondono sotto il nome di intellettuali' [che] giudicano questo [il cinema] il sollazzo delle cameriere educate” (T. Panteo, *Il cinematografo*, “La Scena Illustrata”, n. 19, 1 ottobre 1908, ora in A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. II, Bari-Roma, Laterza, p. 235).

⁷ Paulette, *La follia del cinematografo*, “Scena Illustrata”, n. 4, 15 luglio 1907, p. (ora in A. Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. 2, cit., p. 232)

⁸ B. Belotti, *La questione del cinematografo*, “Nuova Antologia”, v. 196, 1 agosto 1918 (poi in: B. Belotti, *Politica del costume*, Milano, Unitas, 1924).

con quella larga parte degli ambienti politico-intellettuali borghesi che contestano il progetto giolittiano di assicurare una piena cittadinanza politica alle masse.

I moralisti, gli aspiranti censori, i “cinematofobi” rappresentano, in definitiva, l’espressione di una sfera pubblica dominante che tenta di perpetuare ciò che il capitalismo avanzato sta facendo crollare: la separazione tra interesse economico privato e discorso pubblico borghese (un discorso che pretende di esprimere l’interesse generale, ma in cui gli specifici status sociali e sessuali che abitano questa “generalità” sono sospesi, come se tutti fossero uguali). L’allargamento del mercato e gli stereotipi della cultura del consumo, come si è anticipato, stanno invece offrendo un orizzonte nuovo e problematico di esperienza pubblica per soggetti che erano stati emarginati o esclusi dalla vita pubblica. La formazione della nuova sfera è promossa e organizzata dall’ “alto”, bisogna riconoscerlo, ma implica comunque un vasto coinvolgimento dal “basso”. Inoltre l’ “alto” che innesca il processo (le forze economiche che lavorano in una dimensione artigianal-industriale, e i capitali finanziari che le sostengono) non coincide perfettamente con l’ “alto” che vuole assimilare e controllare il processo stesso (l’élite politica e la morale pubblica) . C’è qualcosa di contraddittorio e di teso, tale da rendere l’impatto del cinema con la socialità particolarmente produttivo.

Anche gli altri soggetti in gioco si muovono tatticamente all’interno di questa controversa e complessa rete di confronto interna alla borghesia con finalità piuttosto chiare. Gli apparati economici del cinema cercano una legittimazione culturale e chiedono che la loro attività economica sia riconosciuta dallo Stato come una risorsa produttiva di interesse nazionale. L’autorità statale aspira più che altro a regolamentare il consumo cinematografico, ma non vuole porre troppi ostacoli al coinvolgimento delle masse nell’industria culturale (non si dimentichi che la Censura introdotta da Giolitti da un lato è richiesta anche da molte case di produzione, dall’altro lato sarà a lungo contestata dall’élite borghese conservatrice per la sua morbidezza). In questo intreccio di mediazioni e di interessi, la Chiesa intuisce precocemente le potenzialità sociali del nuovo medium e rivendica per questo un ruolo prioritario nella moralizzazione dello spettacolo cinematografico e dei suoi spettatori, un ruolo che lo Stato, di fatto, gli nega⁹.

L’ipotesi che orienta questo primo tentativo di studio è che in tali dinamiche il pubblico femminile rappresenti una delle principali poste in gioco, una sorta di presenza costante, un “basso continuo” sempre sotteso e implicato, anche se quasi mai questa presenza è riconosciuta ed esplicitata.

La stampa di settore: un agente di mediazione?

Una prima fonte, già decisiva, per sperimentare la verifica di questa ipotesi è rappresentata da un “soggetto” che, malgrado le apparenze, non coincide per intero con gli apparati economici del cinema, ma che fa parte integrante delle dinamiche negoziali e conflittuali appena descritte: la stampa di settore.

⁹ Cfr. F. Casetti – S. Alovisio, *Il contributo della Chiesa alla moralizzazione degli spazi pubblici*, in R. Eugeni, D.E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia, vol. I, Dalle origini agli anni Venti*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2006, pp. 97-127.

Se è vero che la stampa professionale nasce come strumento di difesa corporativa degli interessi di una categoria, è anche vero che la sua genetica “militanza” è spesso disciplinata da una chiara volontà di mediazione.

Le riviste di settore diversificano nel corso della loro storia gli interlocutori della mediazione: in un primo momento, soprattutto nei primi anni Dieci, nella stagione dei grandi periodici di categoria (*La Vita Cinematografica*, *La Cinematografia Italiana ed Estera*, *La Cine-fono*), esse devono mediare tra apparati economici e istituzioni, ma dalla seconda metà degli anni Dieci si aprono al confronto con la sfera pubblica borghese, cercando il coinvolgimento di intellettuali e letterati. Riviste cinematografiche “d’arte” come *L’Arte Muta*, *Apollon*, *In Penombra*, vogliono supportare “i tentativi dell’industria di stabilizzare la nuova sfera pubblica che era sorta intorno al cinema”¹⁰. Successivamente, a partire dai primi anni Venti, le riviste di settore si orientano gradualmente verso i consumatori, e in particolare verso le fasce popolari del pubblico.

In tutti i casi la strategia prevalente è sempre quella del compromesso: le posizioni quindi sono spesso ambivalenti, e i modelli di pubblico che prendono vita sulle pagine delle riviste risultano particolarmente problematici.

Si veda ad esempio quanto accade nell’estate del 1912: il *Corriere della sera* dedica un articolo al cinema in terza pagina, dal titolo *Il cinematografo che ci meritiamo*: il tono è polemico proprio nei confronti delle logiche del profitto (“La brutalità e la stupidità rientrano nella legge fatale della domanda e dell’offerta”) e plaude all’interpellanza presentata dall’on. Ettore Candiani (per altro un imprenditore tra i più noti dell’area milanese) contro l’immoralità delle proiezioni cinematografiche. *L’Illustrazione Cinematografica*, la più importante rivista milanese di cinema di quel periodo, replica a questo articolo con argomentazioni che non cercano lo scontro ma la mediazione. La rivista parte dalla constatazione che in effetti il cinema può essere uno spettacolo dannoso e che l’ “arte cinematografica non può purificarsi e perfezionarsi se non camminando accanto alla moralità”: di conseguenza si invoca l’introduzione della Censura. Tra le argomentazioni di questa mediazione ce n’è almeno una che chiama in causa la donna: “Qualcuno potrebbe affermare”, scrive l’editorialista, “che a quegli orribili garbugli di drammi possano servire di antidoto le massime della morale domestica. Errore! La morale domestica non è migliore di quella di certe cinematografie. Il sentimento di dovere della donna non è inculcato troppo bene nella zucca delle signore mogli. Se qualcuno osasse smentirci lo rimanderemmo semplicemente alla cronaca quotidiana. E se ciò non gli bastasse, gli citerei un’infinità di processi recenti e trapassati avvenuti per adulterio”¹¹.

Queste affermazioni rivelano un paradosso, forse solo apparente, tipico di queste riviste, evidente soprattutto dal momento in cui la stampa di settore non si rivolge più ai produttori ma ai consumatori. In quest’ultima fase il ruolo della donna cresce sensibilmente. Le riviste di cinema popolari (*Al Cinema*, *Cine-cinema*...) si rivolgono a un pubblico in larga misura composto da donne, come dimostrato non solo dall’egemonia delle lettere femminili nelle rubriche della posta ma anche dalla presenza, quasi ordinaria in molte riviste, di rubriche dedicate alla moda. Quest’ultimo fenomeno, già evidente nei primi anni Dieci su alcune riviste corporative (per esempio *Il Maggese Cinematografico*), si estende poi con le riviste d’arte (*In*

¹⁰ M. Hansen, *Babele & Babilonia*, cit., p. 68.

¹¹ *Il cinematografo che ci meritiamo*, “L’Illustrazione Cinematografica”, a. I. n. 12, 5-10 luglio 1912, p. 669.

penombra proponeva la rubrica “Tutte le mode. Novità della moda femminile”; *Apollon* invece pubblicava “La moda”, con corrispondente da Parigi), e poi praticamente si generalizza con le riviste popolari (si veda per esempio “L’angolo delle signore”, su *Al Cinemà*, “La casa e la moda”, su *La Bottega delle Ombre*, “Eleganze femminili”, su *Cine mondo etc.*)¹². Il paradosso a cui si faceva cenno è che queste riviste, pur alimentate in buona parte dal pubblico femminile, erano fatte quasi per intero da uomini.

Non mancavano firme femminili, ovviamente, ma erano una netta minoranza e non arrivavano mai ad occupare posti direttivi nella redazione¹³. Le riviste cinematografiche erano quindi animate da discorsi (e presupposti ideologici) borghesi e maschili. Questi discorsi, tuttavia, proprio per la loro collocazione ideologica, possono aiutarci a comprendere meglio da un lato certe processualità storiche della ricezione femminile, dall’altro lato le modalità con cui i soggetti delle diverse scene pubbliche hanno tentato di regolare e disciplinare queste processualità.

La criticità dell’esperienza cinematografica

Le strategie dell’élite borghese puntano alla costruzione di un dispositivo che riduca o controlli quelli che appaiono come elementi di criticità dell’esperienza cinematografica. Nella definizione di questi fattori critici, la donna svolge un ruolo decisivo. Il cinema preoccupa e al tempo stesso attira proprio perché si presenta come un’esperienza accessibile, e perché coinvolge ampiamente quelle che sono considerate le fasce deboli (dal punto di vista psicologico, morale e culturale) della società: i ragazzi e, appunto, le donne.

Il nesso donne-fanciulli è un motivo ricorrente nei discorsi prodotti dalla sfera pubblica borghese. Anton Giulio Bragaglia così si esprime su *Cronache d’attualità* nel 1916: “La maggior parte della produzione odierna è assillata da tale ricerca di mezzi provocatori di sensazioni, le quali sono d’indole sottile e d’indole grossolana. Chi si preoccupa di nulla? Si pensa forse ai ragazzi, alle bambine, alle donne oneste, che costituiscono il nucleo principale degli spettatori nei cinematografi?”¹⁴. Lo stesso nesso viene ribadito dal già ricordato Bortolo Belotti nel 1918: “Le vittime del malcostume sono specialmente i deboli, cioè le donne e i fanciulli”¹⁵. Anche l’avvocato Piero Pesce-Maineri, pochi anni dopo, riprende l’associazione: “Una fonte di deleterie impressioni suggestive dello schermo cinematografico è per il popolo e soprattutto per quella parte più emotiva di esso che è rappresentata dalle donne e dai minorenni”¹⁶.

¹² Le tecniche di coinvolgimento del pubblico femminile prevedevano anche modalità di interpellazione diretta. Nella primavera del 1923 *Al Cinemà* propone addirittura un concorso di bellezza per eleggere la reginetta della rivista, destinato “indistintamente a tutte le lettrici, abbonate o non, del nostro periodico”. Alle lettrici la redazione richiede l’invio della loro “effigie smagliante di giovinezza e di contrubante soavità”. (cfr. *Alla ricerca di una reginetta per Al Cinemà*, a. I. n. 21, 27 maggio 1923, pp. 6-7).

¹³ Ancora nell’aprile 1920 su *La Vita Cinematografica* la presenza di una firma femminile era così insolita da giustificare un occhiello sopra il titolo con la scritta pomposa “La parola alla donna”

¹⁴ B. Galaragi (A.G. Bragaglia), *L’opera deleteria del cinematografo sulla morale delle folle e il mondo cinematografico intimo*, “Cronache d’Attualità”, a. I. n. 2, 31 maggio 1916, p. 9.

¹⁵ B. Belotti, *Politica del costume*, cit., p. 29.

¹⁶ P. Pesce-Maineri, *I pericoli sociali del cinematografo*, cit., p. 40.

Dentro l'inscindibilità di questo nesso le donne sono viste esclusivamente come madri, principali responsabili dell'educazione dei figli, come sottolinea Belotti, che di fronte all'ipotesi di dividere la produzione in due categorie, una per ragazzi e l'altra per gli adulti, dichiara la sua contrarietà con questa argomentazione: "Ma, tornando alla sostanza delle cose, creare una categoria di pellicole per adolescenti contro una categoria di pellicole per adulti, vuol dire liberar la briglia per queste seconde, ossia vuol dire instaurare per esse il sistema della piena libertà, e giungere all'istituzione del 'cinematografo in busta chiusa'. Bel progresso! E il pubblico degli adulti non deve, anch'esso, essere difeso? Le statistiche dimostrano che il cinematografo è specialmente frequentato da donne; dunque la busta chiusa sarebbe destinata specialmente ad esse. E così, col pretesto di difendere i fanciulli si abbandonerebbe ogni riguardo per quella metà del genere umano che deve averne la cura e seguirne l'educazione. Il che è evidentemente e ironicamente contraddittorio!"¹⁷.

Già da queste poche citazioni si può capire come la preoccupazione sociale nutrita dall'élite borghese si catalizzi intorno alla moralità, una questione che non investe mai lo spettatore maschio borghese sano, ritenuto perfettamente in grado di discernere il bene dal male, la realtà dall'illusione, la presentazione dalla rappresentazione: gli spettatori a rischio, quelli potenzialmente o effettivamente immorali, sono piuttosto i proletari analfabeti, le donne, i minorenni, i neuropatici. A questi soggetti del consumo non si riconosce un'autonomia etica, né la possibilità che essi possano recepire consapevolmente e criticamente ciò che vedono al cinema: sono spettatori ingenui, puramente passivi, totalmente suggestionabili. La loro moralità può migliorare o peggiorare (su questo punto le voci sono discordi) ma resta comunque sempre instabile e plasmabile. Queste convinzioni vengono riprese anche da chi, all'interno della stampa di settore, cerca una mediazione tra sfera pubblica borghese, apparati di produzione e nuovo pubblico. Nel 1906 il giornalista cinematografico Gualtiero Fabbri pubblica un romanzo breve, *Al cinematografo*¹⁸, il cui obiettivo è quello di legittimare il cinema attraverso la legittimazione del suo pubblico. Secondo Fabbri solo la borghesia può sdoganare il cinema, istradando il consumo popolare sui binari del disciplinamento morale e pedagogico. Lo spettatore maschio borghese e colto, nella visione ideologica di Fabbri, è l'unico capace di svolgere una corretta interpretazione delle immagini: non stupisce quindi che nel romanzo egli sia il solo a capire la morale della rappresentazione e che di conseguenza sia pronto a divulgare quest'ultima alle spettatrici, soprattutto quando sono le donne stesse al centro della rappresentazione cinematografica¹⁹.

Modelli di spettatrici, spettatrici-modello

La cultura della sfera pubblica borghese, egemonicamente maschile, tenta di controllare questa nuova dimensione popolare dell'esperienza cinematografica attraverso la produzione di schemi

¹⁷ Ivi, p. 126.

¹⁸ G. I. Fabbri, *Al cinematografo*, Milano, P. Tonini, 1907 (poi: Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1993).

¹⁹ Dopo la fine di un film in cui una donna muore tormentata dai sensi di colpa per non aver badato al figlio, che è morto cadendo dalla finestra, il professore sentenza: "E' doloroso, è straziante anzi, ma questo insegna a delle madri, che di madre hanno solo il nome, quale sia e debba essere il vero sentimento materno, colle sue forze incalcolabili di affetto, di entusiasmo, di frenesia" (G. I. Fabbri, *Al cinematografo*, cit., p. 57).

interpretativi che riducano la problematicità della situazione, o che almeno la riconducano a modelli etici e ideologici noti e rassicuranti. Le novità legate alla presenza della donna come frequentatrice assidua dei cinematografi non possono essere negate, ma esse sono spesso ricondotte a schemi già noti e stereotipati. Le riviste di settore riprendono e rilanciano queste modellizzazioni.

Compulsando a campione le riviste di settore alla ricerca di costruzioni discorsive sul pubblico femminile, si possono già esprimere alcune constatazioni: la prima è che il pubblico, in generale, al di là delle distinzioni sessuali, non è un oggetto posto con frequenza al centro dei discorsi, anche quando – dai primi anni Venti – le riviste diventano prodotti destinati al pubblico stesso. In secondo luogo, la modalità di rappresentazione del pubblico più frequente passa attraverso la forma del racconto. In terzo luogo, al centro di questi racconti sul pubblico vi è quasi sempre una spettatrice e non uno spettatore. Può essere utile, fatta questa premessa, cercare di riportare la molteplicità delle identità spettatoriali femminili evocate in questi discorsi ad alcuni modelli comuni che restituiscano la traccia di una trasformazione storica della ricezione femminile dalla fine del primo decennio del secolo al cuore degli anni Venti.

La storiografia post-Brighton, ricostruendo la storia della ricezione cinematografica, ha stabilito più o meno esplicitamente una distinzione significativa: da un lato, nel cinema delle origini, lo spettatore sarebbe un corpo che agisce e percepisce all'interno di una sala, mantenendo una condivisione percettiva con lo spazio del film ma nella piena consapevolezza di occupare una concreta posizione fisica da “questa” parte dello schermo; dall'altro lato, nel cinema istituzionale, il corpo invece svanisce, si smaterializza a profitto di uno sguardo che viene assorbito e posizionato all'interno del film, mentre lo spazio della sala si de-realizza.

Nelle costruzioni discorsive relative al pubblico femminile fino agli anni Venti, questa distinzione appare assai meno netta: l'esperienza del cinema è spesso raccontata come un'esperienza di corpi all'interno di una sala, ma non mancano tracce discorsive che rinviano a una centralità dell'esperienza del film rispetto all'esperienza della sala.

Molestate e adultere

L'esperienza cinematografica delle donne è comunque rappresentata prima di tutto come un'esperienza di corpi che agiscono, interagiscono e si esibiscono all'interno di una sala. Nello spazio fisico dei cinematografi la stampa, di settore e non, rileva come vi siano almeno due fattori di criticità, il buio e la promiscuità, capaci di incoraggiare azioni pulsionali e moleste (non a caso *Civiltà cattolica*, nel 1914, prova vanamente a invocare la separazione fisica del pubblico maschile da quello femminile²⁰). Il nesso buio/sessualità alimenta sin dai primi anni del Novecento un'ampia “letteratura del pizzicotto”. “Svolgendosi ogni interpretazione al buio” scrive ad esempio Panteo nel 1908, “ogni spettatore è padrone di provare autenticamente le proprie emozioni e sinceramente manifestarle con rossori, contrazioni, pallori, lacrimucce, interiezioni e magari... pizzicotti anonimi alle vicine di sedia”²¹.

La donna diventa così oggetto tangibile e palpabile del desiderio, oppure si predispone all'adulterio: non a caso quello della spettatrice adultera, insieme alla spettatrice molestata,

²⁰ Cfr. *Cinematografo e moralità pubblica*, “Civiltà Cattolica”, v. LXV, IV, n. 1546, 21 novembre 1914, pp. 421-440.

²¹ T. Panteo, *Il cinematografo*, cit., p. 236.

rappresenta uno dei primi modelli di costruzione discorsiva maschile dell'esperienza cinematografica femminile.

La spettatrice, prima di essere uno sguardo è dunque un corpo, vicino e toccabile, pronto all'atto sessuale illecito. Ci si può recare al cinema non per vedere un film ma per avere un incontro fisico con l'altro sesso. La premessa ideologica ricorrente in tutte le rappresentazioni della spettatrice adultera è che l'infedeltà è una predisposizione quasi genetica della donna. Ancora 1919, ad esempio, in un articolo di Pittigrilli pubblicato sulla rivista *In Penombra*, si legge che "in ogni donna esiste un'adultera latente, un'adultera potenziale; per renderla attuale non manca che l'occasione, in ogni donna c'è un'adultera come in ogni uomo c'è un soldato"²². Riccardo Artuffo, nel firmare un articolo in cui attacca ironicamente la Censura fingendo di difenderla, adotta una strategia retorica che dice molto di più sulla concezione della donna e della spettatrice di quanto voglia rivelare²³: per difendere la Censura, Artuffo fa due esempi di soggetti potenzialmente criminali, il ladro adolescente e la donna adultera, e già l'accostamento è in sé significativo. Nel secondo caso, Artuffo sostiene di fatto che il cinema svolge una funzione di regolatore e normalizzatore dell'instabilità sociale: l'insistita rappresentazione dell'adulterio al cinema è per la spettatrice geneticamente adultera un "derivativo", una sorta di compensazione immaginaria. Si tratta, in altri termini, di "froler la colpa senza cascarci; di assaporare il frutto proibito senza farsi male ai denti; di godersi lo spettacolo dell'Inferno, rimanendo sulla soglia del Paradiso (mettiamo del purgatorio)"²⁴. Chi è secondo Artuffo la spettatrice geneticamente e quindi potenzialmente adultera?

"E' una donna perfettamente onesta, come tutte quante le altre, cioè... fino a prova contraria. Ora, tutto quel che c'è in lei di esuberanza sentimentale, e che non può avere il suo naturale sfogo nel pachidermico marito, aveva trovato fin'oggi un derivativo nelle storie passionali proiettate sullo schermo. Io avevo un bel dipingerle a vivaci colori le gioie sublimi dell'adulterio. Ella approvava entusiasticamente, ma si riferiva sempre agli adulteri pellicolari di Maria Jacobini o, putacaso, di Italia Almirante (...) Che le resta, povera e diserta Penelope? Accontentarsi di films oneste e pure, in cui Taddeo e Veneranda, regolarmente uniti dinanzi a Dio e agli uomini, filano il perfetto amore dal primo all'ultimo quadro? Grazie tante! In fatto di amori coniugali ella ne ha abbastanza del suo pezzo da cento chili. E le avanza."²⁵.

Il cinema, quindi, secondo Artuffo è un produttore di surrogati di esperienza, anche di quelli legati all'illecito, e svolge una funzione catartica:

"il processo è assai semplice. Quella vaga, incerta, quasi paurosa curiosità dell'amore illegittimo che finora trovava soddisfazione nelle immoralissime films che la saggia Censura ha draconianamente soppresse, non può naturalmente rientrare di colpo o squagliarsi come neve al sole; bisogna quindi che cerchi di saziarsi per altre vie (...) Un adulterio in meno sullo schermo – qualche migliaio di paia di corna in più nella realtà"²⁶.

²² Pittigrilli, *La tecnica dell'infedeltà*, "In Penombra", giugno 1919, p. 11.

²³ R. Artuffo, *Io difendo la censura*, "La vita cinematografica", numero speciale, dicembre 1918, p. 81

²⁴ Ivi, p. 80

²⁵ Ibid.

²⁶ Ivi, p. 81.

Quasi dieci anni dopo, nel 1927, vent'anni dopo le prime testimonianze della "letteratura dei pizzicotti", in una sorta di poema in rima firmato da un critico che usa lo pseudonimo di Pasqualazio, si assiste ad una forma di rovesciamento del cliché: se fino ai primi anni Dieci la spettatrice era oggetto del desiderio, un corpo-preda da toccare furtivamente, ora invece diventa soggetto del desiderio. Nel poemetto citato la donna sola cattura l'uomo con lo sguardo per la strada e lo invita allusivamente a seguirla. A un certo punto la donna si ferma: "Signora, vi fermaste al Cinema Moderno. L'occhiata che vibraste non fu certo di scherno... Entrai. Signora, giuro, che vedevo all'oscuro molto meglio d'un gatto: e vi vidi nell'atto di deporre la vostra seducente persona, con un gesto d'offerta, sulla terza poltrona d'una fila deserta"²⁷. La donna quindi entra da sola in un cinema, ma non si ferma qui. Vi entra con lo scopo preciso di incontrare di nascosto un uomo sconosciuto. Quest'ultimo tuttavia si mostra troppo indeciso, non ha il coraggio di spostarsi per occupare l'ultima sedia che lo divide dalla spettatrice. "Restammo lì un'ora, guardando ogni tanto quel posto d'accanto. Attesi. Ammirammo l'intera commedia: ma non superammo la sedia intermedia". Il rispetto dell'etichetta, della "buona creanza", porta l'uomo allo scacco: dopo un'ora il posto verrà infatti occupato da "un signore gentile e garbato (...) che dopo un minuto, tastato il terreno, tastava ben altro, tranquillo e sereno"²⁸. Il rovesciamento di prospettiva investe quindi anche l'uomo: nel cliché del pizzicotto l'uomo infrangeva le regole dell'etichetta, qui invece le rispetta, ma sembra poi pentirsene. Se da un lato la donna sembra muoversi più a suo agio nello spazio pubblico, e individua nel cinema il luogo dove vivere consapevolmente un'esperienza di trasgressione, dall'altro lato il giudizio maschile che investe questa disinvoltura è decisamente negativo: la spettatrice viene infatti rappresentata come una donna facilmente disponibile ad andare con il primo che capita.

Corpi in eccesso e lacrime interclassiste

In altre costruzioni discorsive, ancora più frequenti, l'entrata per certi aspetti non governabile di un corpo femminile all'interno di un'esperienza pubblica di consumo è messa in scena nelle forme variabili dell'eccesso.

La tanto citata polemica sulle larghe falde dei cappelli delle signore che ostruiscono la vista dagli spettatori, al di là dei suoi lati faceti, tradisce – nell'ampia eco che trova sulla stampa – il disagio di certi strati della società nei confronti dei nuovi diritti di accessibilità delle donne: è la loro corporalità, in primo luogo, ad apparire come problematica e turbatrice.

Non a caso vi è persino chi, ed è una donna, propone "di dividere le signore dai signori (...). Le signore così collocate magari si accapiglieranno tra di loro, ma chi è causa del suo mal pianga se stesso! [...] non ci faremo nemici quei bravi signori uomini, specialmente ora che stanno cercando tutti i mezzi per farci ottenere... anche il voto politico".!²⁹. Le donne, quindi, sono vittime di quello stesso gioco di apparenze, di maschere, di artifici in fondo imposto da liturgie essenzialmente maschili. Il gesto femminile di recarsi al cinema è dunque

²⁷ Pasqualazio, *La signora del cinematografo*, "Cinema-star", a. II, n. 1, 9 gennaio 1927, p. 2

²⁸ Ibid.

²⁹ Irma F., *I cappelli delle signore*, "La Cine-fono e la Rivista Fono.cinematografica", n. 106, 23 aprile 1910 (ora anche in *Immagine*, a. V. n. 1, 1981, p. 27).

visto con frequenza anche come un atto di esibizione eccessiva: non tanto e non solo un puro esercizio del vedere, anzi, al contrario, un fastidioso ostacolo all'atto limpido – maschile? – della visione.

Un'altra costruzione discorsiva che chiama in causa le forme dell'eccesso investe non tanto la dimensione fisica della spettatrice quanto il suo portato emotivo. La donna introduce nello spazio pubblico del cinema non solo il suo corpo, ma anche una modalità del vedere: in questi casi il cinematografo è quindi descritto e rappresentato prima di tutto come un'esperienza della percezione, potenzialmente pericolosa. Da più parti emerge la convinzione che l'occhio e la mente degli spettatori non siano preparati a gestire le nuove modalità del vedere. Percepire meglio, in altri termini non significa vedere nel modo giusto: l'immagine, proprio nel momento in cui – attraverso il cinema – si configura come l'oggettivazione del reale, sembra non riflettere più la verità delle cose, invece di rivelare molto spesso violenta la percezione. Più l'immagine diventa nitida e potente, illimitata e definitiva, oggettiva e materiale, e più l'occhio diventa sfocato e debole, limitato e provvisorio, soggettivo ed evanescente. La pericolosità del cinema, in ogni modo, non coinvolge la generalità degli spettatori: le immagini del cinematografo scatenano un'aggressione traumatica alle "menti ignoranti, o poco evolute, o nevropatiche"³⁰, ma le donne rientrano a pieno titolo in quest'ultima categoria. I discorsi, soprattutto narrativi, sul pubblico femminile indugiano spesso sull'associazione tra donna ed emozione incontrollata. La spettatrice è un'individualità elementare, fragile, istintuale, e quindi facile preda delle emozioni. Si legga ad esempio quanto scrive Jarro (alias Giulio Piccini) nel 1911:

“Un altro quadro si offriva agli spettatori. Sopraggiungevano alcuni ufficiali della polizia; sollevavano alquanto il cadavere dal baule. E tutti ne scorgevano la faccia. Allora, nell'oscurità della sala, si udì un grido acutissimo, un grido di dolore, di spavento, di strazio. (...). Il grido udito aveva lasciato nel pubblico un po' di sorpresa e si era alzato da un angolo della sala ove erano raccolte varie donne. Tutti avevano riconosciuto una voce femminile. Ma le stesse donne le quali erano accanto a colei che aveva gridato sarebbero state perplesse nell'indicarla, perché tutte erano agitatissime, in preda a commozione: la verità de' quadri cinematografici da esse veduti, la riproduzione efficace, le avevano sconvolte”³¹. La stessa confusione tra rappresentazione e presenza era stata raccontata cinque anni prima da Fabbri: “sopraggiunge il direttissimo... la donzella sta per essere travolta da quello... - Ah! Prorompe, a siffatta vista, con un altissimo grido, una bionda signora delicatissima, che, non sapendo controllare i suoi nervi, né la propria mente, ha creduto alla realtà della ragazza, nonché all'imminente sfracello di questa”³².

³⁰ *Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici*, “Rivista italiana di neuropatologia, psichiatria ed elettroterapia”, IV, 10, ottobre 1911, p. 434 (ora anche in “Bianco e Nero”, n. 550, 2004).

³¹ Jarro, *Un delitto in un baule*, in Id., *Le novelle del cinematografo*, Firenze, Bemporad, 1911, p. 10.

³² G. I. Fabbri, *Al cinematografo*, cit., p. 47.

Pur restando sempre valide le distinzioni di classe³³, nei discorsi maschili sulle spettatrici si postula la sostanziale in distinzione interna del genere femminile, unificato da una sua supposta naturalità pre-sociale, attinente all'ordine del non culturale e dell'istintuale. Le donne sono un pubblico unito e compatto, perché vivono le stesse dinamiche di "ebetismo collettivo", le stesse ingenuità emotive, la stessa vulnerabilità. "E dov'è più", si chiede per esempio Emilio Scaglione nel 1916, "la superiorità della signora, che veste con nuova grazia estiva, se ha la stessa espressione un po' ebete della provinciale, arrivata il giorno prima, per comprare un inverosimile mazzo di ciliegie su un mastodontico cappello che in paese farà furore?"³⁴ Quasi dieci anni dopo, nel cuore degli anni Venti, ancora si scrive: "Al cinematografo si piange spesso e più facilmente che a qualsiasi altro spettacolo. C'è una parte di pubblico che possiede un alto grado emotivo e si lascia commuovere con facilità estrema dalle vicende degli eroi dello schermo. (...) Ad un finale patetico, i bambini e le signore presenti nella sala, versano complessivamente qualche litro di lacrime (...). Il pianto rappresenta il pericolo di un vero disastro oggi, per una signora elegante. Qualche giorno fa, al Salone Ghersi di Torino, si proiettava *L'ultima danza* (...). Era interessante osservare, all'uscita della galleria, le tracce che la commozione aveva lasciato sul 'maquillage' delle eleganti spettatrici; rivi di 'rimmel' e di bistro solcavano lo strato diafano di cipria sui volti graziosi; e le piangenti si affettavano senza eccezione, a riparare i danni, davanti agli specchi della sala, sfolgorante di luci"³⁵.

Lo stereotipo della lacrima femminile facile ha una radicata fortuna negli anni Dieci e Venti, e non sembra essere influenzato dai cambiamenti storici dello spettacolo cinematografico e delle sue modalità di ricezione. Lo ritroviamo per esempio ancora in piena forma nel 1927, quando sulla rivista *Al Cinema* si descrive la nuova spettatrice "maschietta ultra-moderna": "E' di carattere sensibilissimo: se prima c'è il dramma la sentite gemere, piangere, strillare, urlare (in sordina, s'intende!) con maniera commoventissima. Se dopo viene la comica, la sentirete sbellicarsi (...) con licenza parlando, dalle risa. E' un essere pericolosissimo. (...) Ma dove è ottima questa habituée, è nel drammatico, come ho già accennato: nelle agonie a lungo metraggio (tipo Lilian Gish) che la fanno gemere come una cagnolina cui abbiano pestata la coda, e nei colpi di pistola improvvisi (tipo T. Mix) che le fanno cacciare un grido che interrompe nei loro dolci colloqui persino i colombi della sala"³⁶.

L'insistenza sulla forme eccessive della ricezione femminile traduce all'interno di un nuovo orizzonte dell'esperienza uno stereotipo-chiave della cultura positivista: quello della donna isterica. D'altronde è molto significativo che sia la stessa psichiatria in formazione a iniziare a interessarsi alle spettatrici descrivendole nella forma del caso clinico. Lo psichiatra Giuseppe D'Abundo, autore nel 1911 di un importante intervento dedicato ai disturbi allucinatori

³³ Nel descrivere la dimensione interclassista del nuovo pubblico cinematografico, Fabbri, per esempio, si affretta subito a precisare che anche se "ve n'erano per tutti i gusti e di tutte le tinte (...) l'elemento signorile e quello borghese avevano il sopravvento". Fabbri dipinge con tratti molto positivi "le madri di famiglia" (che, lo vedremo, saranno una presenza ricorrente nelle costruzioni discorsive sul pubblico femminile): esse sono descritte come "elegantissime signore (...) buone malgrado la ricchezza". Molto più ironica è invece la descrizione delle popolane, "ragazzine di modiste, petulantissime e dal chiacchericcio vivace" (cfr. G. I. Fabbri, *Al cinematografo*, cit., p. 43-44).

³⁴ E. Scaglione, *Le signorine del cinematografo*, "L'Arte Muta", a. I. n. 2, 15 luglio 1916, p. 37.

³⁵ *Il pubblico del cinematografo*, "Films Pittaluga", n. 5-6, 15 maggio-15 giugno 1925, p. 102.

³⁶ Grog., *Gli 'habitués', ovvero Come ti illustro il pubblico*, "Al Cinema", a. VI, n. 43, 23 ottobre 1927, p. 5.

indotti dalle proiezioni cinematografiche³⁷, cita alcuni casi di donne affette da patologie isteriche, innescate il più delle volte o dalla menopausa, o dalla prima comparsa delle mestruazioni. In particolare D'Abundo cita il caso di una giovanissima paziente che dopo aver visto la rappresentazione cinematografica di un sogno in cui un impiegato delle ferrovie veniva assediato da numerose mani che emergevano dal buio aveva accusato allucinazione non solo visive ma persino tattili, disturbi che andavano aumentando prima e dopo il ciclo mestruale. Altre due pazienti avevano sofferto disturbi analoghi dopo aver visto al cinema le immagini di numerosi serpenti che si attorcigliavano sul collo e sulle braccia di un fachiro.

La sfera pubblica consegna l'eccesso del vedere al perimetro clinico della neuropatologia, e si pone il problema della prevenzione e della terapia di queste patologie. Occorre aggiungere, tuttavia, che nella sua volontà terapeutica, D'Abundo identifica, forse quasi senza volerlo, una dimensione specificamente femminile dello sguardo, sorprendentemente simile a quella – centrifuga e non testualmente predeterminata – descritta tre anni dopo dalla sociologa tedesca Emilie Altenloh³⁸: secondo quest'ultima le spettatrici risponderebbero meglio ai processi associativi, agli aspetti sinestesici e cinetici del film, dimenticandone con facilità l'intreccio e ricordando più intensamente i dettagli e le immagini non narrative³⁹.

La spettatrice e la diva: liturgie del consumo

Dopo il 1912, l'affermazione del lungometraggio, l'egemonia del film narrativo, il perfezionamento di modelli di messa in scena sempre più funzionali all'assorbimento dello spettatore all'interno del film incoraggiano un processo di derealizzazione dello spazio della sala: cresce quindi la centralità dello spazio illusorio dello schermo rispetto allo spazio reale della sala e alla materialità empirica del corpo spettatoriale.

Se il coinvolgimento sempre più strutturale della media e alta borghesia (legato anche al significativo ma non generalizzato aumento del biglietto nelle sale più prestigiose) è un dato indiscutibile, ciò non significa tuttavia che il pubblico popolare venga emarginato (le sale periferiche e dei borghi operai mantengono infatti la loro presenza sul territorio, anzi in alcuni casi la rafforzano): più che di una mutazione genetica dell'identità sociale degli spettatori sarebbe più corretto parlare di una sua estensione e di una sua contemporanea e crescente differenziazione interna. Queste dinamiche portano anche alla nascita di nuovi cinema eleganti, luminosi, di vasta capienza, lussuosamente arredati e decorati, appetibili per un pubblico non solo borghese ma anche "sceltissimo", aristocratico. In alcuni casi il crogiolo sociale tipico dei cinematografi degli anni 1905-1910 lascia il posto ad una divisione in settori piuttosto rigida, anche per prevenire incidenti di etichetta tra fasce sociali sempre più diverse. La riqualificazione delle sale dei centri cittadini implica anche una parziale normalizzazione dei comportamenti non consoni all'etichetta. Sulla scia dell'apertura del lussuoso Cinema Palace di Torino, un anonimo spettatore del 1912 coglie – sia pure scherzosamente – questa mutazione del comportamento sociale del pubblico e la progressiva smaterializzazione del corpo, rilevando come un tempo "nessuno o pochi badavano alle cinematografie, tutti

³⁷ Cfr. nota 30.

³⁸ Emilie Altenloh, *Zur Sociologie des Kino: die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Iena, Diederichs, 1914 (il testo è consultabile on line: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k941691>).

³⁹ Cfr. M. Hansen, *Babele & Babilonia*, cit., p. 115.

chiacchieravano, bevevano, ridevano, facevano all'amore con la suola delle scarpe, al più i ginocchi, ma null'altro (...) E l'altra sera (...) i pizzicotti brillavano per la loro assenza. I pizzicotti! ... Ma non sapete che i pizzicotti sono il primo ingrediente di quello strano minestrone che è il cinematografo?"⁴⁰

Come si trasformano le modalità della ricezione femminile all'interno di queste mutazioni storiche dello spettacolo cinematografico? Per provare a dare una risposta si può partire da un nesso molto sentito nelle costruzioni discorsive sulla spettatrice nella seconda metà degli anni Dieci: il nesso spettatrice/consumo/divismo femminile. Quest'ultimo sembra essere infatti un fenomeno alimentato soprattutto dalle donne stesse. Il legame tra la spettatrice e la diva è più volte sottolineato nell'editoria di settore.

Tito Alacevich, per esempio, dedica un intero capitolo del suo volume *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo* al rapporto che lega il pubblico femminile alle dive, partendo dalla constatazione, a suo avviso non più sorprendente, che "certe attrici devono la loro fama più al plauso delle donne che a quello degli uomini"⁴¹.

Un riscontro più diretto di questo nesso, isolato ma significativo per la sua eccezionalità, è dato da un documento conservato negli archivi del Museo Nazionale del Cinema di Torino⁴²: si tratta di due quaderni, datati 1915, dove una ragazza di Novara raccoglieva fogli pubblicitari e articoli ritagliati dalla stampa locale. Questi quaderni costituiscono una sorta di autobiografia per immagini di una giovane spettatrice degli anni Dieci: la maggioranza dei ritagli, infatti, è costituita da materiali di argomento cinematografico che la ragazza incollava sul quaderno come traccia di una sua visione in sala oppure di un suo desiderio di visione, per i film che non aveva potuto vedere. Un aspetto che colpisce, in quest'operazione di collage e nei brevi commenti che la ragazza scriveva a margine delle foto e degli articoli è la netta predilezione per le attrici, e in particolare per Diana Karenne e Maria Laetitia Celli (descritta, significativamente, come "una squisita espressione di femminilità", ma anche "una donna eminentemente intellettuale"). Un altro dato interessante, proprio perché "contiguo" a questa prevalenza iconografica delle dive, è l'attenzione che la ragazza riserva alle donne che stanno cercando di assumere un nuovo ruolo nella società durante la guerra: i quaderni ospitano fotografie di ragazze-bagnino, crocerossine, volontarie, postine, poliziotte, ecc. L'universo maschile invece è emarginato, reso visibile non tanto nella sua versione cinematografica quanto piuttosto in quella pubblico-politica del potere: le sole immagini di uomini presenti nel quaderno sono monarchi, ufficiali, politici, alti ecclesiastici.

Questo nesso tra la diva e il pubblico femminile è una costruzione funzionale alla promozione del consumo. Il cinema del divismo femminile alimenta nelle donne un eccedente desiderio di consumare, costruisce identità sociali alternative per le spettatrici, incoraggia o inventa nuovi bisogni e nuovi desideri. La pubblicità stessa, sulle riviste cinematografiche e femminili, contribuisce a saldare il bene di consumo alla sua dimensione filmica⁴³.

⁴⁰ Un pizzicottaro, "La Cinematografia Italiana ed Estera", a. VI, n. 125, 1912, p. 1927.

⁴¹T. Alacevich, *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Firenze, Bemporad, 1919.

⁴² Archivio del Museo Nazionale del Cinema, A327/29.

⁴³ Solo un esempio tra i tanti possibili: "Offriamo alle nostre gentili lettrici alcuni modelli di pellicce appositamente creati dalla ditta nobili di Torino per la giovane e affascinante attrice Bianca Maria Hubner" ("Al Cinemà", a. I, n. 18, 2 dicembre 1922, p. 10).

Il cinema amplifica e potenzia, sul piano dell'intensità scopica e sul piano della base sociale della consumatrici, l'esperienza, tipica della borghesia femminile, del grande magazzino, e crea le premesse per un'autentica pedagogia del consumo di massa: "Quante cose le ha insegnato [alla donna, n.d.r.] il cinematografo", si legge per esempio, su *Cinemagraf* nel 1916, "innanzi tutto, l'eleganza, l'eleganza vera, ricca, sapiente; eleganza di vesti, di casa, d'arredi. Ella l'aveva indovinata da lontano, cercando di osservare dal loggione o dalla galleria le belle signore vestite o svestite nei palchi, osservando la messa in scena di qualche commedia di Bernstein, sbirciando fra le porte socchiuse degli appartamenti dei quali non poteva varcar l'anticamera; adesso ella sa; al Cine ha imparato le belle stanze arredate, i salottini pompadour e i saloni da pranzo dai ricchi scuri mobili fiorentini in stile, gli angoli di veranda ornati di piante rampicanti e di porcellane danesi; sa valutare il prezzo d'una toilette, studia le pettinature più moderne, beve con gli occhi il bisogno della ricchezza e del buon gusto"⁴⁴.

Dopo la seconda metà degli anni Dieci, quindi, la costruzione discorsiva della spettatrice recepisce e rilancia modalità di ricezione che possono considerarsi come una sorta di trasformazione in chiave consumistica di quella modalità di fruizione selettiva, atemporale, sinestesica e cinetica, del dettaglio propria della spettatrice eccessiva.

Accanto a queste modalità selettive, scollegate dalle logiche temporali del racconto, ve n'è però anche un'altra, più legata ai processi narrativi, all'azione dei personaggi, e quindi ai processi di identificazione. La spettatrice, pagando il biglietto, compra infatti anche un modello alternativo di esperienza. La necessità commerciale di alimentare modelli alternativi e irraggiungibili di esistenza amplifica un bisogno di evasione che la stampa di settore interpreta come una sorta di bovarismo di massa. Sembra quasi che il cinema degli anni Dieci voglia proporre deliberatamente modelli aggressivi e per certi versi antagonisti di femminilità ad uso e consumo dei processi di identificazione del pubblico femminile. La diva è un modello non tanto e non solo di eleganza e di ricchezza ma anche di supremazia sul genere maschile:

"Al cinematografo ci andava solamente la domenica sera quando si metteva il vestito nuovo e le calze di seta, perché era una ragazza onesta e fabbricava scatole di conserva (...) I biglietti da mille che nel suo cervello danzavano in ridda la danza dei... minuti, poiché, pensava, un minuto di posa ed ecco un bigliettone! Ah! Che cosa stupenda la cinematografia! Ma una grande, sconfinata melanconia la premeva nel ritorno verso casa, a braccetto del suo Nando, così rozzo e bestemmiatore, lei che si sentiva fremere nelle vene la passionalità bertiniana, la focosità lindiana-piniana e la perversione thedabariana... Ah! Poter un giorno diventare come quelle signore, così eleganti, belle, malvagie, che con un solo cenno fanno cadere ginocchioni gli uomini in frak, e dispongono di toilettes sfarzose e dell'automobile, quando c'è l'altro che paga... Capiva, Mariuccia che a fabbricare scatole di conserva ci si rovina le mani e la pelle si screpola. Perché lei, così bella e procace, la magnifica, come la chiamavano nel sobborgo, non poteva diventare almeno come le altre o giù di lì?"⁴⁵.

La stessa domanda era stata posta sei anni prima, nel 1916, su un'altra rivista di settore:

⁴⁴ Haydée, *La donna e il cinematografo*, "Cinemagraf", a. I, n. 4, 25 marzo 1916, p. 3.

⁴⁵ Adolfo Sarti, *Cinque lire*, "Al Cinemà", a. I, n. 1, 25 giugno 1922, p. 10.

“Che la spettatrice sia una piccola operaia dal dito punzecchiato dall’ago, o una travettina la cui clorosi guata dalla tastiera della macchina Remington, o una borghesuccia troppo modestamente maritata pei capricci del suo cervellino di farfalla avido di voli sfavillanti, il pensiero, sotto quelle grandi ciglia immobili, è uno solo: Perché lei e non io?”⁴⁶

Questa proiezione della spettatrice in un universo immaginario non è quasi mai visto come un fenomeno positivo. Sono rare le osservazioni come quelle, per altro incredibilmente precoci, espresse da Giustino Ferri nel 1906:

“Una signorina accanto a me ha gli occhi pieni di lacrime e le labbra aperte al più dolce sorriso. Va via, verosimiglianza! Che c’importa di te al cinematografo? Finché ci saranno a questo mondo anime tenere, signorine i cui occhi si empiano di lacrime a coteste trasposizioni grafiche del vecchio romanzo d’appendice, è inutile che tu brontoli, verosimiglianza! Purtroppo quella sensibile fanciulla ti ritroverà al canto della via e dovrà piegarsi alle leggi della vita che l’obbligano forse a passar dieci ore in un’amministrazione di commercio, al banco d’un negozio, nell’aridità delle cifre, nella monotonia di un ufficio di copiatura a macchina; ma lascia che per venti minuti, ogni tanto, ella si esalti e si creda in un mondo diverso nel quale i fiori aprono i loro calici per diffondere nell’aria piccole fate, nel quale le ingiustizie si riparano col solo incomodo del crepitio che scandisce lo svolgimento di una pellicola”⁴⁷.

Molto più frequentemente prevalgono invece le dichiarazioni di allarme: il desiderio di consumo non può essere prodotto in eccesso, così come la costruzione di identità sociali immaginarie. Le immagini di vite alternative devono essere disciplinate, perché l’impossibilità di vivere realmente una vita diversa provoca sofferenza e frustrazione, una dinamica particolarmente evidente proprio nelle spettatrici che seguono assiduamente il cinema delle dive, come sottolinea nel 1916 Anton Giulio Bragaglia:

“Poi che le signorinette avranno studiato per bene i gesti e le pose di Lyda Borelli si ravviveranno i capelli sulla fronte col noto gesto borelliano, guarderanno lontano lontano (...) e la notte avranno visioni meravigliose e all’indomani, dopo aver vissuto una vita favolosa in cinematografici ambienti di lusso, considereranno amaramente il povero vestitino e il povero cappellino, i quali tutt’insieme, non varranno cinque dei cinquemila “asprits” della acconciatura di Lyda Borelli; e, venuto il fidanzato, aspirante impiegato alle ferrovie, a 90 mensili – lo paragoneranno di certo al divino Visconte X, straordinariamente elegante, stupendamente “style”, magnificamente ricco e generoso... E ripenseranno alla etèra maliosissima per cui il visconte faceva delle inverosimili follie e spendeva delle colossali somme: e ricorderanno che, un tempo (...) quella creatura felice era una modesta sartina solo perché dall’ago al milione non c’è che un passo, quello della compiacenza, anzi della seduzione... Le visioni di una vita fastosa, allegra, scialacquatrice: di una vita senza sofferenze, senza sacrifici, senza privazioni (...) turba in ogni modo, dolorosamente: devia, impone delle

⁴⁶ Haydée, *La donna e il cinematografo*, cit., p. 3.

⁴⁷ G. Ferri, *Tra le quinte del cinematografo*, “La lettura”, a. VI, n. 10, ottobre 1906 (poi in “Cinema/Studio”, a. IV, n. 14-16, aprile-dicembre 1994, pp. 9-15).

nostalgie penose, dei desideri difficilmente raggiungibili col modesto lavoro, travia, corrompe”⁴⁸.

Un’identica preoccupazione è espressa dieci anni dopo, nel 1926: “La stessa visione del lusso, cui si dà tanta importanza dal pubblico femminile, è estremamente pericolosa, perché rappresenta un eccitamento a goderne ed una tentazione a procurarselo in ogni modo”⁴⁹.

Spettatrici sempre, in ogni dove...

Dalla seconda metà degli anni Dieci, parallelamente all’emergere del fenomeno divistico, si assiste anche all’allargamento dell’esperienza spettatoriale al di fuori della sala. La spettatrice non è più soltanto colei che si reca al cinematografo per vedere un film, ma anche una donna che vuole conoscere in dettaglio il mondo del cinema e dei suoi divi. Hansen, studiando il caso americano e citando un precedente studio di Doane, sostiene che nel corso del “processo di allineamento della spettatorialità femminile a una gerarchia sessuale di visione”, l’industria del cinema propone al pubblico femminile un’offerta che si focalizza sull’ “apparato discorsivo intorno al film più che sul film stesso”⁵⁰, come ad esempio le riviste di cinema popolari per i fan. Un fenomeno del tutto analogo, malgrado la diversità di contesti, ha luogo anche in Italia, dove la stampa di settore svolge un ruolo ambivalente: da un lato, documentando e celebrando il fenomeno divistico, dà alle lettrici/spettatrici la sensazione che la distanza tra queste ultime e il mondo del cinema non sia poi così abissale; dall’altro lato, in realtà, gestisce questa distanza cercando di perimetrare la donna, i suoi bisogni, le sue aspettative, nei confini del suo ruolo di spettatrice e ammiratrice. Questa dinamica è molto chiara nelle rubriche della posta. I titolari delle rubriche di corrispondenza, tutti maschi, svolgono la funzione di regolatori dissuasivi nei confronti di questa forma di bovarismo novecentesco: la spettatrice deve stare rigorosamente al suo posto, il cinema visto da fuori è legittimo, mentre visto da dentro è un mondo di approfittatori e libidinosi, capace di attentare alla stabilità della sfera pubblica borghese imperniata sull’ideologia della famiglia. Le risposte gestiscono questa funzione dissuasiva con toni di paternalistica sufficienza e superiorità, pronti a sfociare in dichiarazioni apertamente maschiliste. A una lettrice veneziana che si firma Scimmietta bianca, Luciano Doria per esempio risponde: “Se siate bianca non so, ma scimmia siete certamente. Solo le scimmie riescono ad essere più maligne delle donne”⁵¹. Doria è ancora più esplicito con una lettrice di Pitigliano: “Io credo, con convinzione profonda, che un’anima di donna non possa mai nascere artisticamente perfetta. Le donne, perdonatemi la brutale sincerità, sono e resteranno sempre esseri inferiori: una specie di piccoli e graziosi insetti, parassiti di quelle enormi e superiori bestie che sono gli uomini”⁵². Dalle pagine di *Al Cinema* gli fa eco un altro rubricista che si firma Cicerone: “Il maggior pregio di una donna è la bellezza, e una donna

⁴⁸ B. Galaragi (A.G. Bragaglia), *L’opera deleteria del cinematografo sulla morale delle folle e il mondo cinematografico intimo*, “Cronache d’attualità”, a. I. n. 2, 31 maggio 1916, p. 9.

⁴⁹ Lorenzo Dalmasso, *Teatro e cinematografo* (1926), in *Tre questioni vitali per la pubblica moralità*, Torino, Fratelli Bocca, 1928, p. 28.

⁵⁰ M. Hansen, *Babele & Babilonia*, cit., p. 114.

⁵¹ L. Doria, *Bric à brac*, “Romanzo-film”, a. II, n. 5, 26 febbraio 1921, p. 38.

⁵² Ibid.

bella ha il dovere di studiare meno che può. Il troppo studio rovina la bellezza e rende pedanti”⁵³. A volte le risposte assumono in toni di un confronto esplicitamente sessuale, goliardico e orgogliosamente maschilista. A tre lettrici che si firmano “bimbe fasciste”, sempre Cicerone risponde: “Spero che rinuncerete al proposito di una spedizione punitiva e che vi servirete del manganello per un uso vostro personale più intimo e più dilettevole... Tanto per allenarvi e badate che non sia troppo voluminoso...”⁵⁴

La buona spettatrice

Se le costruzioni discorsive sul pubblico femminile fin qui analizzate mettono in evidenza una preoccupazione verso le criticità sociali potenzialmente implicate dall’esperienza filmica e rivelano il tentativo di interpretare queste criticità, può essere a questo punto produttivo interrogarsi sulla natura non solo delle denunce ma anche delle risposte prodotte da questi discorsi di mediazione. L’interrogativo da porsi potrebbe essere duplice, e complementare. Prima di tutto ci si può chiedere se esistono, nella stampa di settore, delle risposte costruttive, non solo critiche e allarmanti, in materia di modellizzazione del pubblico femminile: se esiste, in altri termini, un modello funzionante e legittimato, di “buona spettatrice”. In secondo luogo sarebbe interessante verificare invece l’esistenza di eventuali modelli difformi rispetto ai supposti canoni di comportamento della “buona spettatrice”, ma privi di quelle criticità che invece appartengono per intero ai modelli della spettatrice “eccessiva”.

Per i portavoce più conservatori della sfera pubblica, uno dei modelli discorsivi di ‘buona spettatrice’ più convincenti è quello della madre di famiglia. Non si tratta solo di un modello ideale, perché a un certo punto diventa anche un ruolo normativo: dopo la riforma della Censura, con il nuovo regolamento del 22 aprile 1920, le madri di famiglia entrano a far parte delle commissioni di revisione. La svolta riformatrice è importante: se fino a quel momento la censura era stata controllata da funzionari di polizia, ora si cerca di coinvolgere nella pratica censoria settori delle istituzioni (come la magistratura) e della società civile: è significativo, però, che alla donna si conceda l’esercizio di una funzione pubblica solo in ragione della sua appartenenza esclusiva alla sfera privata (il suo ruolo di madre in seno alla famiglia). La cooptazione della spettatrice all’interno dei dispositivi di controllo passa quindi attraverso la sua completa riduzione a fondamento del modello ideologico borghese, pienamente sostenuto anche dalla Chiesa⁵⁵.

Il concetto è ribadito con chiarezza da uno dei padri della riforma, il funzionario ministeriale Giuseppe Guadagnini:

“La donna-madre entrerebbe a rappresentare i fanciulli e i giovinetti pel compito sacro che è a lei da natura demandato di essere l’educatrice della prole nel seno della famiglia. I padri sono da mille cure distratti, le madri hanno una cura soltanto: i figli. Esse sono per eccellenza degli

⁵³ *Che ne dice lei?*, “Al Cinemà”, a. III, n. 48, 30 novembre 1924, p. 2.

⁵⁴ *Che ne dice lei?*, “Al Cinemà”, a. III, n. 25, 20 giugno 1924, p. 15.

⁵⁵ In una lettera della Segreteria di Stato della Santa Sede – datata 9 agosto 1922 – si plaude al fatto che è stato consentito alle donne e alle giovani cattoliche italiane di “insinuarsi nelle commissioni di revisione per la moralità dei teatri e delle films cinematografiche” (Cfr. N. Baragli (a cura di), *Cinema cattolico : documenti della Santa Sede sul cinema*, Roma, Edizioni “La civiltà cattolica”, 1958, p. 42).

educatori principi, e riuniscono in sé, oltre la competenza generica comune a tutte le altre donne, quella specifica tecnica che occorre a giudicare nella censura. La donna-madre sarebbe nel suo ufficio l'interprete dell'anima femminile e dell'anima del fanciullo e integrerebbe con le sue delicatezze e sfumature, con le sue doti di grazia e di sentimento la più robusta e più rude concezione maschile, che, per quanto comprensiva, non può tutto abbracciare e tutto sentire, specialmente di fronte a spettacoli che generalmente hanno una maggioranza di spettatori costituita da donne e da fanciulli"⁵⁶.

Al di là del modello, si potrebbe dire "militante", della "madre di famiglia", nelle costruzioni discorsive sulla spettatrice prende vita anche un'altra forma di modellizzazione del buon consumo femminile di massa. La matrice del modello è già nel più volte citato romanzo di Fabbri del 1906. Nella sala cinematografica di Fabbri non ci sono mai donne sole: la spettatrice perfetta è quella che entra in sala al fianco di un uomo, sia questi un marito oppure, ancora meglio, il padre, o il padrone (come nel caso della "servotta" evocata da Fabbri). La buona spettatrice del romanzo di Fabbri è Olga, la figlia del professore, che assiste alle proiezioni sotto la vigile guida del padre. Di lei si innamora il protagonista, Gastone Fedi, che "scorge in quel viso ovale di madonna, in quegli occhi purissimi celesti, dall'umido languore di commozione estrema, in quella bocca sospirosamente socchiusa, e dalle brevi e rosee labbra tremolanti, tutta una santa promessa di anima candida, immacolata, un'intera manifestazione di cuore eccezionale, purissimo, e tutto inteso a nobili palpiti"⁵⁷. Siamo agli antipodi delle adultere e delle isteriche, ma lo stereotipo è forse ancora più evidente.

Prove di libertà

A questi ultimi modelli propositivi ma votati al controllo e al disciplinamento del pubblico femminile, si possono contrapporre o affiancare altre costruzioni discorsive, in verità assai più marginali, che invece riconoscono alla spettatrice il diritto a una relativa autonomia. La solitudine dello spettatore, rafforzata nell'anonima coralità del pubblico, e il suo contrario (ovvero la promiscuità), il suo mascherarsi che è quasi un nascondersi, e il suo contrario (l'esibizione più o meno involontaria del corpo), l'indebolimento dei legami tradizionali: tutto ciò è interpretato in alcuni interventi non come un fattore critico o una negativa esperienza di smarrimento e abbandono. La dialettica tra individuale e collettivo, snodo cruciale dell'esperienza novecentesca, può esprimersi al cinema anche come una feconda opportunità di emancipazione, soprattutto per le donne. Nel 1916, Emilio Scaglione, giornalista di talento ma anche convinto democratico, in un intervento di grande (e isolata) acutezza psicologica e sociologica rileva come grazie all'oscurità del cinematografo la donna possa liberarsi dalla tutela obbligata del padre o del consorte, restando finalmente sola con sé stessa:

"Il cinematografo, dimostrando alle donne che si può rimanere al buio, a pochi centimetri da uomini non consanguinei, senza per questo dover svenire di paura, contribuisce all'educazione

⁵⁶ Giuseppe Gudagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografia del Ministero, 1918, p. 46.

⁵⁷ G. I. Fabbri, *Al cinematografo*, cit., p. 52.

morale in provincia, irrobustisce la coscienza dei propri doveri, temprava i caratteri (...) Il cinematografo può essere considerato come una conquista del femminismo”.

Nello spazio indistinto della sala buia, precisa meglio Scaglione, la donna non nega la sua identità, non scompare nell’anonimato. Al contrario, diventa un soggetto finalmente attivo e consapevole: una spettatrice può scegliere, con la relativa indipendenza del corpo e dei sensi, se e come rendersi disponibile all’interazione con gli altri spettatori. Secondo l’autore questa possibilità di scelta restituirebbe alla donna l’autonomia delle sue scelte morali, di solito frutto di imposizioni esterne:

“Mi pare che il cinematografo tolga le nostre donne dalla campana di cristallo nella cui aria viziata chi ne ha diritto le tiene abitualmente e le restituisca, sia pure per un’ora, en plein air. Esso dà loro improvvisamente la sensazione che possono anche essere riservate e fedeli per elezione o sia pure per capriccio, quando invece debbono di solito esserlo per forza. (...) In ogni modo il cinematografo in provincia mette la donna a discrezione di sé stessa. Le dà facoltà di scelta, sviluppa il suo senso d’iniziativa. Questo io chiamo educazione morale”⁵⁸.

Scaglione, per altro, valuta in termini positivi la promiscuità sessuale del cinematografo: a suo avviso la vicinanza tra uomini e donne contribuirebbe, soprattutto nelle province, a creare occasioni di incontro e di conoscenza normalmente precluse, a incoraggiare momenti di vera e propria educazione sentimentale, senza che questi degenerino necessariamente in violazioni dell’etichetta:

“In provincia due persone di sesso differente che non siano padre e figlia, fratello o sorella, zia e nipote, cugini e almeno cognati, quante volte possono vedersi da vicino? La provincia non ha i vostri mezzi termini: o consanguineo, o marito, o fidanzato ufficiale, o niente. In altre condizioni, ammirarsi a bell’agio è quasi impossibile. Discorrere è assurdo. Una stretta di mano? Favole. Un bacio? Miti (...) Che *bouleversement*, immaginate! Due che non avrebbero mai potuto varcare i dieci metri che dal balcone alla via s’interpolavano tra i loro desideri, si sentono ora a pochi millimetri, tanto pochi che è persino possibile scambiarsi reciprocamente, e per un’oretta, il calore d’un ginocchio e di un gomito. E questo può ripetersi per sere e sere giacché il tenue costo dei biglietti non esulcera, come a teatro, la suscettibilità paterna. Inoltrando l’ora, le *petit* si fa più vicino, più insistente, più accorato; la *petite* trema, trasalisce, si confonde (...) il suo primo orgasmo di donna a contatto con un uomo, gl’intimi suoi rossori di vergine, la paura che i suoi, seduti dall’altra parte, la sorprendano; questa folla di sentimenti differenti lei scambia per amore, per un amore infinito, straziante, che la mette fuor di sé verso l’uomo che le è al fianco”⁵⁹.

Le aperture di Scaglione lascerebbero allora intravedere la possibile liceità di un incontro amoroso, di una presa di contatto tra uomo e donna, nel buio delle sale cinematografiche,

⁵⁸ E. Scaglione, *Il cinematografo in provincia*, “L’Arte Muta”, a. I, n. 6-7, dicembre 1916-gennaio 1917, p. 14 (il testo è consultabile on line, anche in versione inglese, sul sito del *Permanent Seminar of History of Film Theories*, www.museocinema.it/filmtheories).

⁵⁹Ivi, p. 15.

un'ipotesi di relazione che vada oltre le divertite condanne moralistiche della ricca letteratura dei "pizzicotti". Resta tuttavia il problema – implicato tra le righe anche dallo stesso Scaglione – di una regolazione comportamentale di queste eventuali revisioni della tradizionale etichetta, il bisogno di un controllo sociale, la ricerca di nuove conformità in un rituale di comportamento assolutamente moderno.

Un ulteriore e diverso rovesciamento degli stereotipi negativi o disciplinati relativi all'immagine pubblica della spettatrice lo si individua, sulla stampa di settore, in due racconti, piuttosto simili ma firmati da autori diversi (l'appena ricordato Scaglione e Camillo Bruto Bonzi⁶⁰) e a dieci anni di distanza (il primo è del 1916, il secondo risale invece al 1925). In questi due casi prende vita un modello di spettatrice fortemente attiva, capace di produrre, a sua volta, emozioni artificiali, proprio come il cinema, in una prospettiva che capovolge e smentisce lo stereotipo della spettatrice passiva e isterica.

Dai due racconti citati traspare il segnale evidente che dalla seconda metà degli anni Dieci che la spettatrice sta assumendo un ruolo via via più consapevole in un dispositivo della visione collettiva sempre più istituzionalizzato. Nel racconto di Bonzi, Chiarino Chiarini, un attore giovane ma già celebre, si reca in un cinema per vedere un suo film, e si siede vicino a una ragazza sola che scatena in lui un desiderio sessuale incontenibile: "egli immaginò quel giovane corpicino spasimante di piacere, stretto tra le sue braccia. Ebbe un fremito delizioso". I due iniziano a parlarsi, lei gli dà confidenza, e gli rivela di essersi emozionata troppo all'ultimo film dell'attore e di essere persino svenuta. Poi inizia la proiezione, e la "bionda vaga spettatrice" erompe "in singhiozzi soffocati". Chiarino, sempre più eccitato, intravede "i piccoli e rotondi seni sollevarsi in un grande sospiro d'angoscia". A un certo punto il pianto della ragazza diventa contagioso, si allarga agli spettatori seduti nelle "poltrone vicine, davanti e di dietro, di fianco". Di fronte alla più prevedibile e ingenua delle reazioni femminili, Chiarino si sente autorizzato a rassicurare la ragazza, prima con la stessa persuasione intellettuale attuata dal professore quasi vent'anni prima nel romanzo di Fabbri ("Per carità signorina, non pianga così! (...) Si tratta di una finzione scenica!"), poi con una rassicurazione più fisica: "Chiarino allungò il braccio sopra la spalliera della poltrona (...). Egli chiuse gli occhi, assaporando quel tepore di carne profumata e palpitante. Poi le prese una mano, le baciò le punta delle dita, ad una ad una. La dolente lasciò fare anche questa volta... Chiarino allora le baciò il polso e con l'altra mano premette uno dei seni rotondi e solidi". Dopo la fine del film e le luci in sala, la ragazza si congeda, e solo dopo l'attore viene a sapere che la spettatrice in lacrime non era altro che una ragazza assunta dal proprietario del cinema per piangere, "cioè per trascinare il pubblico, per guidarlo", assicurando così il successo del film. La spettatrice pagata per piangere diventa quasi la metafora narrativa di un cinema istituzionale che programma e controlla a monte le strategie del coinvolgimento emotivo: la stagione dell'ingovernabile performance del corpo isterico all'interno della sala sembra ormai definitivamente tramontata. La stessa idea narrativa, come si è detto, era stata anticipata da Emilio Scaglione nel 1916: in questo caso, addirittura, la spettatrice pagata per piangere non rappresentava un caso isolato, ma era solo la pedina di un'organizzazione ben più vasta: l'Itala Film aveva infatti disseminato per l'Italia una trentina di ragazze trasformandole in réclame della sua produzione, dopo un periodo di formazione. "Ciascuna si specializza per conto suo", scrive Scaglione, "e segue i suoi metodi.

⁶⁰ E. Scaglione, *Le signorine del cinema*, cit., pp. 37-42; C. B. Bonzi, *La signorina del cinematografo*, "Al cinemà", a. IV, n. 38, 20 settembre 1925, pp. 3-4.

C'è chi ha ingegno e c'è chi è bella. Tutto si mette a frutto. La sola cosa necessaria è avere intuito, calcolar bene, non perdere tempo; non innamorarsi, soprattutto. Questa è una specifica clausola del contratto con la casa. Non si deve amare che il cinematografo”⁶¹ Quest'ultima immagine è forse il modello più estremo e moderno tra tutti quelli prodotti dall'immaginazione maschile borghese: una donna che da creatura isterica diventa prima soggetto e poi medium di consumo, attrice della realtà capace di superare per bravura l'attore della finzione. Da donna oggetto del desiderio calato più o meno a forza in uno spazio di relazioni problematiche e turbative con l'altro sesso, la spettatrice diventa soggetto desiderante, votato però al solo desiderio del cinema, sguardo solitario e alieno a qualsiasi amore che non sia compreso nell'esperienza del film.

⁶¹ E. Scaglione, *Le signorine del cinema*, cit., p.42.