

ALBERTO BOSCHI

*L'epoca d'oro dello star system hollywoodiano (1914-1929)**

Le origini del divismo in America

Secondo una tradizione accreditata, lo star system hollywoodiano sarebbe nato all'inizio degli anni dieci del Novecento dal conflitto fra la Motion Picture Patents Company, che deteneva ufficialmente il monopolio dell'industria cinematografica, e i produttori indipendenti. Infatti questi ultimi, per promuovere i propri film, avrebbero cominciato a pubblicizzare i nomi degli interpreti, cogliendo e sfruttando per primi l'interesse spontaneo manifestato dal pubblico verso di essi, laddove le grandi case di produzione associate nel Trust evitavano di rendere nota l'identità dei loro attori, per scongiurare eventuali richieste di aumenti salariali (il che non impediva che gli spettatori, riconoscendo gli stessi interpreti di film in film, si affezionassero a loro e che, per menzionarli, li battezzassero affettuosamente con nomignoli che si riferivano al loro aspetto fisico: Mary Pickford era "the Biograph girl with the curls", e via dicendo). In particolare, secondo Lewis Jacobs, «la prima star fu creata da Carl Laemmle, presidente dell'I.M.P., la casa indipendente più importante. Nel tentativo di sottrarre spettatori ai film del Trust scritturò in esclusiva una delle attrici più popolari del tempo, Florence Lawrence, 'la ragazza della Biograph', offrendole non solo una paga più elevata ma anche una vasta pubblicità»¹. Benché messa in dubbio dalla storiografia più recente, questa versione dei fatti pone l'accento su un processo generale che trova precisi riscontri nel campo dell'indagine storica (in Europa come in America l'emergere del divismo si accompagna alla menzione dei nomi degli interpreti nei titoli di testa, laddove in precedenza si presentavano i film soltanto con il marchio di fabbrica della casa di produzione) e fornisce in ogni caso al fenomeno del divismo un mito di fondazione affascinante, perché descrive l'affermazione dello star system come un processo spontaneo e non previsto (anzi inizialmente contrastato) dai produttori, anziché come un fenomeno eterodiretto, come si crede di solito, e lega la sua emergenza all'infrazione di un tabù concernente la circolazione del nome dell'attore.

Analizzando l'apparizione e la circolazione attraverso la stampa di un sapere sull'attore, Richard DeCordova situa l'origine del divismo cinematografico negli Stati Uniti intorno al 1914. Prima di questa data i discorsi sugli interpreti dei film, che fanno la prima comparsa verso il 1907, parallelamente all'affermazione del cinema narrativo, sono limitati alle loro *performances* e alla loro esistenza professionale. Lo studioso parla a questo primo livello di «personalità dello schermo» (*picture personality*), piuttosto che di star in senso stretto. Infatti a suo avviso ciò che

* Questo saggio è la versione italiana, riveduta e corretta, di *Significado del nuevo "star-system"*, pubblicato in TALENS – ZUNZUNEGUI (1997, 331-75).

¹ JACOBS (1961, 115s.).

contraddistingue il divismo vero e proprio è la proliferazione di un sapere concernente la vita privata dell'interprete. Con l'emergenza dello star system, la questione dell'esistenza dell'attore fuori dallo schermo entra a far parte progressivamente del discorso, fino a divenire centrale. A partire dalla metà degli anni dieci in America esso diventa l'oggetto di una produzione testuale che eccede ampiamente i confini della sua esistenza cinematografica, e lo stesso processo si può constatare parallelamente in Europa, dove peraltro – come si sa – le prime grandi dive dello schermo si affermano con qualche anno di anticipo sulle colleghe d'oltreoceano. Naturalmente, come sottolinea DeCordova, le due sfere – professionale e privata – devono intrattenere «quella che si può definire una relazione di analogia o di ridondanza»²: l'interprete deve atteggiarsi nella vita conformemente a come appare sullo schermo (o viceversa), l'immagine extrafilmica della star non può entrare in rotta di collisione con la sua immagine finzionale. Lo dimostrano – come si vedrà – i clamorosi scandali provocati di tanto in tanto dall'improvviso lacerarsi della cortina di apparenze fittizie intessuta dai *press agents* intorno alla star e dall'emergere inopportuno di una realtà ben differente, con grande delusione e conseguente sospensione del culto da parte dei fan.

Ci si può chiedere se storicamente un simile modello di rigorosa conformità fra immagine filmica ed extrafilmica dell'attore – modello che sembra trasferire nel cinema quello stesso ideale di assoluta coerenza fra immagine ufficiale e privata dell'uomo pubblico che anima (o animava) per tradizione la vita politica americana – possa essere applicato almeno in parte anche al contesto europeo. Ciò che importa comunque rilevare, è il fatto che DeCordova compie due operazioni storiografiche teoricamente importanti: in primo luogo egli situa il fenomeno divistico entro gli orizzonti del discorso, definendo implicitamente la star come l'effetto – o il punto di intersezione – di un insieme di pratiche discorsive; in secondo luogo rintraccia le prime manifestazioni del divismo cinematografico nelle produzioni giornalistiche incentrate sull'esistenza dell'attore *fuori* dallo schermo. Insomma sembra dirci, altrettanto implicitamente, che le tracce della comparsa della star non sono reperibili tanto all'interno del film divistico (inteso come testo), quanto nel suo *paratesto*, inteso – secondo la definizione genettiana – come insieme di produzioni, verbali o non verbali, «delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti a esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua 'ricezione' e il suo consumo»³.

Come è noto l'affermazione del divismo si accompagna, tanto in America che in Europa, alla proliferazione di una serie di discorsi di natura svariata – dalle interviste, le indiscrezioni e i ritratti (fotografici o meno) presenti sulle riviste specializzate ai volumetti biografici o ai testi

² DECORDOVA (1991, 27).

³ GENETTE (1989, 3).

pseudoletterari firmati dai divi stessi, dai manifesti, le cartoline, i depliant e i programmi di sala alle apparizioni pubbliche dei protagonisti in occasione delle prime – il cui compito è appunto di “rendere presente” il film divistico, ovvero di istituire *hic et nunc*, al di qua e al di là del testo, un legame “vivente” fra la star e il suo pubblico. Non sorprende in tal senso che film di divi morti – salvo rare eccezioni – vuotassero le sale: una volta scomparso l’attore, il legame organico fra le due sfere – professionale e “privata” – di cui parla DeCordova era irreversibilmente reciso e il film rischiava di trasformarsi agli occhi degli spettatori in una cosa morta, come una pianta a cui fossero state troncate al tempo stesso le radici e le foglie.

Comunque sia, lo star system hollywoodiano raggiunge il suo massimo splendore fra la seconda metà degli anni venti e l’avvento del sonoro. Se il divismo, come si è detto, eccede per definizione i limiti del film e del cinema, vivendo in larga misura un’esistenza intertestuale e paratestuale, all’interno dei film e del cinema, “sistema” divistico significa innanzi tutto centralità dell’attore. Centralità estetica: tutte le componenti del film, dalla sceneggiatura alla fotografia, dalla scelta dei piani al *décor*, sono poste al servizio della star e mirano a valorizzarne la presenza. Centralità nel processo di ricezione: per il pubblico dell’epoca non sembrano esistere modi di fruizione del film che prescindano dall’attore, la presenza della star è la *conditio sine qua non* dell’esperienza spettatoriale. Centralità – infine – produttiva: l’attore diviene la pietra angolare su cui si regge l’intera industria cinematografica e, oltre a guadagnare cifre da capogiro, può esercitare un controllo artistico sul proprio lavoro che non ha eguali in tutta la storia del cinema. Quasi tutti i principali divi del periodo, da “Fatty” Arbuckle a Gloria Swanson, da Harold Lloyd a Norma Talmadge, da Buster Keaton e Mabel Normand, tenderanno la strada della produzione indipendente, ma l’esperienza più ambiziosa sarà senza dubbio la creazione della United Artists, compagnia posseduta e gestita esclusivamente da star.

I produttori, dal canto loro, metteranno in atto diverse strategie per arginare lo strapotere divistico, tra cui la distribuzione di film, definiti *all-star*, che non utilizzavano attori di primo piano ed erano pubblicizzati sfruttando come soli elementi di richiamo il prestigio del regista e l’interesse del *plot*⁴. Tuttavia sarà solo l’avvento del sonoro che, provocando l’uscita di scena anticipata di molte star del muto e allargando il campo dell’offerta con l’immissione di una nuova leva di attori provenienti dal teatro, consentirà agli *studios* di riprendere saldamente in mano le redini della produzione.

⁴ Cf. KOSZARSKI (1994, 261).

Eroi ed eroine seriali

Nel suo classico libro sul divismo, Edgar Morin ci propone una rapida ma esatta descrizione del processo che conduce alla nascita di questo fenomeno: «la star si plasma con la materia dei nuovi eroi cinematografici interpretati da attori anonimi e squattrinati. I protagonisti dei primi *serial* cinematografici, come Nick Carter e Fantômas, bucano lo schermo. Immediatamente, dai quattro angoli del mondo, arrivano le prime lettere d'amore indirizzate a Nick Carter. Ma Nick Carter non è una star: è un personaggio cinematografico, e nessuno conosce il nome del suo interprete, Liebel. Nello stesso periodo, gli eroi comici spontaneamente battezzati dal pubblico Max, poi Fatty, Picratt, preannunciano la nascita delle star. L'interprete, benché ancora anonimo, fa già sentire le proprie esigenze: Max Linder, scritturato dalla Pathé nel 1905 con un compenso di 20 franchi, nel 1909 ne guadagna 150.000 all'anno. Si sta avvicinando la tappa decisiva in cui la figura dell'interprete scaturirà dal personaggio come una crisalide; sarà necessario che il personaggio si diversifichi, che l'eroe, unico protagonista di una serie di avventure, lasci il posto a molteplici eroi, differenti benché simili, a seconda del film. Allora il nome dell'interprete diventerà più importante di quello del personaggio, innescando la dialettica fra attore e ruolo dalla quale nascerà la star»⁵.

Dunque il processo di differenziazione fra attore e personaggio che dà origine al divismo produce, secondo Morin, tre figure: l'interprete anonimo dei *serial*, identificato dal pubblico con il nome del suo personaggio, l'attore *slapstick*, non più anonimo ma interprete in tutti suoi film di un unico protagonista seriale, e infine la star vera e propria, che incarna personaggi dal nome ogni volta diverso ma dotati di tratti comuni. Questa distinzione tuttavia non va intesa in senso rigorosamente cronologico. Infatti durante tutti gli anni dieci e perfino nell'ultimo decennio del muto sopravvive e convive con il divismo maturo – soprattutto nel *serial* vero e proprio e in generi a vocazione seriale come il *western* e il *burlesque* – un modello più arcaico caratterizzato dall'unicità dell'eroe e da una parziale identificazione e confusione fra attore e personaggio interpretato.

Se Gilbert M. Anderson resta sulla breccia nel ruolo di Broncho Billy fino alla metà degli anni dieci, Tom Mix raggiunge l'apice della popolarità fra il 1917 e il 1928 nelle vesti del personaggio omonimo. Interprete, sceneggiatore e spesso anche regista dei propri film, quasi tutti cortometraggi di una o due bobine, l'attore arriva a guadagnare 17.000 dollari alla settimana, vale a dire assai più di stelle di prima grandezza come Mary Pickford, Douglas Fairbanks o Norma Talmadge nel periodo del loro massimo splendore. Come per ogni divo che si rispetti, si diffondono aneddoti biografici, in parte fittizi, adeguati al suo eroe: figlio di un ufficiale di cavalleria e di una donna di origine indiana, era stato sceriffo nel Kansas e nell'Oklahoma e aveva combattuto in varie parti del

⁵ MORIN (1995, 7s.).

mondo. A differenza dei personaggi interpretati da Willam S. Hart o Harry Carey, più maturi e complessi, la figura che Mix porta sullo schermo è un eroe senza macchia che sconfigge i malvagi evitando spargimenti di sangue. Elementari nel *plot* e nella caratterizzazione dei personaggi, le sue pellicole conquistano il pubblico – soprattutto infantile – per la vitalità e le doti atletiche del divo, interprete non certo sottile ma esperto cavallerizzo (il fedele cavallo Tony diviene a sua volta una star, amata dal pubblico quasi come il padrone). Come osserva Kaminsky, «i suoi film, in realtà, sono soprattutto commedie e Tom Mix fu principalmente un attore comico, dai primi *two-reelers* interpretati per la Selig a Chicago ai lungometraggi girati alla Fox negli anni venti»⁶.

L'umorismo non è invece la dote principale del ruvido Harry Carey. Con il volto impassibile, la bocca perennemente contratta in una smorfia e un repertorio di gesti sapientemente studiati (come quello di afferrarsi il gomito con l'altra mano, che diventerà la sua firma), l'attore è la perfetta incarnazione del *good bad man*. Carey verso la metà degli anni dieci era stato uno dei divi più brillanti della Universal, ma la sua carriera sembrava avviata verso un rapido declino. Il successo inaspettato di *Straight Shooting* (1917) di John Ford, dove interpretava il personaggio di Cheyenne Harry, gli procurò un nuovo contratto di 1.250 dollari alla settimana. Fra il 1917 e il 1921 l'attore recitò in una ventina di lungometraggi del regista, quasi sempre nella parte di Cheyenne Harry, diventando uno degli interpreti fordiani per eccellenza. Benché la sua fama non fosse neppure paragonabile a quella di Mix o di Hart, si impose in questo periodo come la maggiore star dello studio.

Pearl White giunge al cinema nel 1910, dopo avere lavorato nel circo e nel *vaudeville*, ma diviene una stella soltanto nel 1914 con *The Perils of Pauline*, prototipo del *serial* muto americano. Secondo Richard Koszarski, l'attrice «era chiaramente il prodotto di una comunità cinematografica internazionale anteriore agli anni venti. Non solo divenne una star con una compagnia francese (la Pathé) e un regista della stessa nazionalità (Louis Gasnier), ma il genere del serial, con il quale fu identificata, fu molto più apprezzato in Europa che negli Stati Uniti, e i suoi più grandi ammiratori furono sicuramente i francesi»⁷. Dopo il grande successo, in parte inaspettato, di *The Perils of Pauline*, l'attrice interpreta *The Exploits of Elaine* (1914-1915), a cui fanno seguito altri nove titoli, basati su intrecci avventurosi in cui l'eroina, sfruttando la sua agilità e il suo coraggio, doveva ogni volta sfuggire a pericoli mortali. «Un giorno si riconoscerà che Pearl White – scrive nel 1918 Louis Delluc – ha contribuito a diffondere nel popolo l'idea igienica dello sport. All'uscita dei suoi film si ha voglia di guidare automobili e aerei, di cavalcare, di sparare, di danzare, di pattinare, di nuotare, di tuffarsi [...] e tali desideri non sono poi così fuori della nostra portata»⁸. La fama mondiale dei suoi *serial* rende l'attrice una star di prima grandezza. Le classifiche delle dive più popolari

⁶ VINSON (1986, 444).

⁷ KOSZARSKI (1994, 271).

⁸ FARINELLI – PASSEK (2000, 59).

pubblicate dal “Motion Picture Magazine” fra il 1916 e il 1918 la danno al terzo posto, dietro a Mary Pickford e a Marguerite Clark.

La diva non fu certo la prima né l’unica stella seriale americana, anche se resta di gran lunga la più celebre. Prima di Pauline e di Elaine vi era stato per esempio il successo di *The Adventures of Kathlyn* (1913), prodotto dalla Selig e interpretato dalla bella Kathlyn Williams, ma la maggiore rivale di Pear White fu senz’altro Ruth Roland, che comparve per la prima volta in *The Red Circe* (1915), prodotto anch’esso dalla Pathé. Verso la fine degli anni dieci l’attrice fondò perfino una propria casa di produzione specializzata in questo genere, la Ruth Roland Serials Incorporated, e cominciò a produrre, sceneggiare e interpretare molte serie di successo, fra le quali *The Adventures of Ruth* (1919), *Ruth of the Rockies* (1920) e *Ruth of the Range* (1923). Si può notare in quasi tutti i suoi titoli quella tipica omonimia fra attore e personaggio che contraddistingue il prodotto seriale.

Lewis Jacobs spiega in questo modo il successo delle eroine del *serial* muto americano, dominato assai più del suo equivalente europeo dalle figure femminili: «le loro imprese fiancheggiavano in un certo senso la conquista, da parte delle donne, di un nuovo status nella società – conquista cui aveva grandemente contribuito la guerra mondiale, durante la quale le donne avevano partecipato a quasi ogni fase dell’attività industriale»⁹. Ma il territorio della produzione seriale non è soltanto popolato di atletiche e coraggiose eroine: un’altra star della Pathé, per esempio, è Charles “Hutch” Hutchinson, rinomato per le sue acrobazie motociclistiche. Molti campioni sportivi, atleti professionisti o dilettanti e spericolati cascatori sono attirati dalla produzione seriale: il pugile Jack Dempsey, il mago Houdini, l’acrobata Eddie Polo e tanti altri. Tuttavia la stagione d’oro del *serial* si conclude negli Stati Uniti all’inizio degli anni venti, quando il genere cade nelle mani di case di produzione minori che si rivolgono prevalentemente a un pubblico infantile.

Al pari del *western* e del *serial* avventuroso, la *slapstick comedy* è caratterizzata, almeno inizialmente, dall’unicità dell’eroe. Da Polidor/Tontolini, Max o Boireau/Cretinetti a Fatty, Mabel o Chas/Charlie/Charlot, il nome del personaggio è sempre lo stesso e corrisponde il più delle volte a quello (autentico o d’arte) dell’interprete. È vero che negli anni venti, parallelamente all’affermazione del lungometraggio anche nel genere comico, le maggiori star americane – come Buster Keaton, Harold Lloyd o Harry Langdon – cominciano a impersonare eroi dal nome ogni volta diverso: l’identità del personaggio Charlot, così a lungo protratta, costituisce in questo senso un singolare arcaismo. Nondimeno tende ancora a prevalere, sulla pluralità degli intrecci, l’unicità fisionomica e caratteriale dell’interprete-divo (sullo schermo riconosciamo, per esempio, Buster Keaton e non Rollo Treadway, Elmer Edgemont, Luke Shannon o William Canfield Jr., per citare alcuni nomi di suoi personaggi, che nessuno ricorda).

⁹ JACOBS (1961, 294).

Morin sottolinea giustamente la specificità del fenomeno divistico scaturito dal genere comico. Le star del *burlesque* mancano infatti a prima vista delle qualità fisiche e morali necessarie a innescare quel processo di idealizzazione dell'attore che il divismo comporta: «gli eroi che incarnano – brutti, timidi, fanfaroni, ridicoli – sono proprio il contrario degli eroi. Ciononostante, su un piano certo diverso da quello delle star d'amore, anche i divi comici sono idoli delle folle»¹⁰. Il caso di Charlie Chaplin è paradigmatico: le sue ville sono in perfetto stile hollywoodiano, le sue apparizioni pubbliche vengono accolte da folle deliranti, le illazioni sui suoi *flirt* e lo scandalo del suo sfortunato matrimonio con la “ninfetta” Lita Gray riempiono le pagine dei giornali, inoltre egli incarna più di ogni altro divo del suo tempo quel potere contrattuale e di controllo esercitato dall'attore sui propri film che caratterizza l'epoca d'oro dello star system negli Stati Uniti: ne è infatti interprete, regista, sceneggiatore, produttore e distributore (almeno dal 1919, anno in cui fonda la United Artists insieme a Douglas Fairbanks, Mary Pickford e David W. Griffith).

Come riesce dunque a imporsi alle folle la personalità dei divi comici? Morin prosegue osservando che «il divismo comico ha caratteri propri derivanti dall'ambivalenza del profano e del sacro, del ridicolo e del patetico, del disprezzo e dell'amore»¹¹. Al tempo stesso il personaggio comico è un eroe a tutti gli effetti: egli attinge le proprie virtù alla stessa “fonte mitica” che alimenta gli eroi e le eroine dell'amore e dell'avventura. L'eroe comico, secondo il sociologo francese, è parente dei martiri innocenti, degli orfani perseguitati, delle vergini del melodramma e costituisce in tal senso una variante del martire redentore, della vittima sacrificale: «la sua innocenza lo ha destinato al ruolo purificatore della vittima, ma in chiave ridicola»¹².

Si può aggiungere che le star della *slapstick comedy* possono farsi portatrici, a modo proprio, degli stessi valori e delle stesse mitologie che animano gli eroi dell'azione e dell'avventura. Harold Lloyd, oltre a esemplificare perfettamente quella commistione di talento artistico e abilità imprenditoriale che contraddistingue le principali stelle del muto americano (anch'egli infatti esercita un controllo completo sui propri film e fonda nel 1923 la propria casa di produzione, la Harold Lloyd Corporation), conferisce al proprio personaggio le stesse qualità di ottimismo, dinamismo, coraggio, forza di volontà e spirito di iniziativa che caratterizzano eroi *all-American* come Douglas Fairbanks o Wallace Reid. «Sullo schermo – scrive Koszarski – applicava ingegno, perseveranza e astuzia in uno sforzo sovrumano per migliorarsi e realizzare il Sogno americano. Fuori dallo schermo Lloyd mise in chiaro che per lui realizzare film comici era un affare commerciale. [...] Egli sperimentò per primo metodi ‘scientifici’ per sondare il gradimento del pubblico. [...] Usando questi dati per rimontare e modificare i suoi lungometraggi, li trasformò in

¹⁰ MORIN (1995, 239).

¹¹ MORIN (1995, 210).

¹² *Ibid.* 206.

intrattenimenti comici di ineguagliata efficacia. Lloyd non fu mai prediletto dai critici, ma suscitò più risate e guadagnò più denaro di chiunque altro. Fu lo Steven Spielberg della commedia muta»¹³.

Lo sfortunato destino di Roscoe “Fatty” Arbuckle mostra invece chiaramente come anche il divo comico sia sottomesso a quella legge di conformità fra sfera pubblica e privata che secondo DeCordova governa lo star system maturo. Fra il 1913 e il 1917 l’attore interpreta e talora dirige più di cento *shorts* per la Keystone, raggiungendo una fama seconda soltanto a quella di Chaplin. Nel 1917 abbandona Sennett per aprire a New York un proprio studio, la Comique Film Corporation. Dopo avere recitato in coppia con l’esordiente Buster Keaton in una serie di *two-reelers* di cui è anche regista e sceneggiatore, all’inizio degli anni venti passa al lungometraggio. La carriera del comico si interrompe bruscamente nel 1921, quando viene accusato di avere violentato una *starlet* con il collo di una bottiglia di champagne durante un party degenerato in orgia, provocando la morte per emorragia della ragazza. Nonostante l’assoluzione al processo, Fatty è costretto a uscire di scena: il nome del grasso attore con la faccia da bambino è ormai indissolubilmente legato a un raccapricciante delitto sessuale (al contrario, come osserva Morin, l’eroe comico è per definizione innocente, asessuato).

La vicenda di Mabel Normand, unica grande star femminile nell’olimpo rigorosamente maschile dei divi del *burlesque*, non è dissimile sotto molti aspetti da quella di Arbuckle, suo partner in tante comiche Keystone. La fortuna dell’attrice è strettamente legata al sodalizio, professionale e privato, con il regista e produttore Mack Sennett. Alla Keystone, grazie alle doti da *clown* e alla mimica scatenata che contraddistingue la sua recitazione, si impone come “the one and only true female comic”, per citare uno slogan pubblicitario dell’epoca, recitando spesso anche accanto a Charlie Chaplin. I suoi *shorts* – di cui firma talora anche la regia – contengono quasi sempre il nome Mabel nel titolo, segno in questo periodo di importanza e di successo. Come osserva David Robinson, «Mabel Normand fu una delle prime star ad appassionare i propri fan tanto per le vicende della sua vita privata che per le interpretazioni sullo schermo. Le sue pubblicizzatissime scappatelle, in patria o durante i viaggi all’estero, e il suo sfarzoso guardaroba fissarono uno stile che sarà spesso imitato successivamente»¹⁴. Nel 1918 l’attrice esordisce nel lungometraggio con *Mickey*, diretto da Sennett, passando senza alcuna difficoltà dal *burlesque* alla commedia sentimentale. Il film sembra inaugurare l’inizio di una nuova stagione creativa, ma la fortuna di Mabel comincia invece a tramontare all’inizio degli anni venti. Le nuove commedie le consentono caratterizzazioni più sottili, confermandone il talento, ma non ottengono lo stesso successo degli *shorts* precedenti. Inoltre la vita privata della diva diviene fin troppo chiacchierata (si parla tra l’altro di una sua dipendenza dalla cocaina). La sua popolarità riceve una prima forte

¹³ KOSZARSKI (1994, 306).

¹⁴ ROBINSON (1969, 149).

scossa nel 1922, quando il celebre regista William Desmond Taylor viene trovato assassinato in circostanze misteriose nel proprio appartamento. Si apprende infatti che l'attrice è stato l'ultima a vederlo vivo e che i due erano amanti. Come se non bastasse l'anno successivo la Normand viene coinvolta indirettamente in un secondo delitto, che ne compromette definitivamente la carriera: il milionario Courtland Dines viene ucciso dall'autista della diva utilizzando la sua pistola.

Eroine vittoriane e primedonne

Come osserva David Robinson, alla fine degli anni dieci «lo schermo è ancora dominato da star che rappresentano i solidi valori americani, le sicure virtù della moralità prebellica»¹⁵. Sul versante maschile prevalgono i campioni del dinamismo e dell'ottimismo (Douglas Fairbanks, Wallace Reid), le burbere star del *western* – William S. Hart, Jack Warren Kerrigan, Harry Carey – e i semplici eroi dell'america provinciale (Charles Ray, Richard Barthelmess), su quello femminile le caste eroine vittoriane che popolano la filmografia di Griffith (un numero davvero consistente di dive di prima grandezza si forma alla scuola del regista: Mary Pickford, Lillian e Dorothy Gish, Mae Marsh, Bessie Love, Blanche Sweet, per citare solo le maggiori).

Il destino di Mary Pickford è piuttosto singolare. Benché abbia lavorato con alcuni dei maggiori cineasti del muto americano (Griffith, Porter, Dwan, Tourneur, De Mille, Lubitsch, Borzage), offrendo spesso interpretazioni di prim'ordine, i suoi film sono trascurati dagli storici e ignorati dagli appassionati del cinema muto assai più di quelli interpretati da altri divi. Ciò, secondo Edward Wagenknecht, dipende dal fatto che più di ogni altra grande star del suo tempo la Pickford appartiene alla "Età dell'Innocenza". Nonostante il suo duraturo successo si prolunghi fino alla soglia del sonoro, essa incarna solidamente i valori dell'America rurale, gli attributi morali dell'eroina vittoriana, le virtù femminili della società prebellica. La diva stessa – lucidamente autocritica verso il proprio lavoro – doveva essere perfettamente consapevole del carattere storicamente determinato, e quindi deperibile, del proprio stereotipo se, già nel 1923, dichiarava: «non credo che di tutti i miei film ce ne sia uno buono anche solo per metà e che fra una ventina d'anni possa essere ancora proiettato, se non come pura curiosità o come si sfoglia un album di famiglia»¹⁶.

Perfettamente a proprio agio davanti all'obbiettivo, Mary Pickford, come tutti i grandi attori del muto, possedeva un indiscutibile talento per la mimica (la critica dell'epoca sottolinea la presenza, nel suo stile recitativo, di elementi chapliniani). Inoltre il suo personaggio è senza dubbio più complesso di come lo si descrive di solito. Dall'esame del *corpus* dei suoi film emerge una figura intraprendente, energica, attiva e perfino aggressiva, assai lontana dall'immagine di

¹⁵ *Ibid.* 145.

¹⁶ WAGENKNECHT (1987, 32).

gentilezza, ingenuità e mitezza alla quale è abitualmente associata. Tuttavia, come accade per ogni grande figura divistica, l'insieme delle sue interpretazioni non dà conto neppure in minima parte della reale portata del fenomeno Pickford. Per il pubblico del suo tempo l'attrice non era soltanto la regina indiscussa dello schermo, ma la più celebre donna d'America.

“Little Mary” fu la prima grande star hollywoodiana. Il suo successo, almeno inizialmente, fu in larga misura un fenomeno spontaneo, decretato dagli spettatori, in un'epoca in cui le dive non erano ancora costruite artificialmente dai produttori e dai *press agents*. Iniziò la sua carriera alla Biograph con Griffith, che fra il 1909 e il 1912 la diresse in un centinaio di film. In anni in cui le case di produzione non rivelavano ancora i nomi dei loro attori, divenne nota al pubblico come “The Biograph girl with the curls” (in seguito sarà soprannominata “The American Sweetheart”, la fidanzata d'America). Nel 1914 passò alla Famous Players di Adolph Zukor, recitando nell'adattamento cinematografico, diretto da Porter, della pièce *A Good Little Devil*, che aveva interpretato con successo l'anno precedente sulle scene di Broadway. È questa pellicola che fissa una volta per tutte il suo ruolo di eterna bambina, ma il film che la consacra come star di prima grandezza è *Tess of the Stormy Country* (ancora di Porter), dello stesso anno. Nella seconda metà del decennio i successi non si contano: *A Poor Little Girl Rich* (1917) di Maurice Tourneur, dove offre una delle sue prove più felici, *Stella Maris* (1918) di Marshall Neilan, la commedia *Daddy Long Legs* (ancora di Neilan), prodotta dalla First National nel 1919 dopo la fine del contratto con la Famous Players. Lo stesso anno la diva, all'apice della sua popolarità, decise di passare alla produzione indipendente associandosi a Fairbanks, Chaplin e Griffith nell'avventura della United Artists.

Dotata di non comuni capacità imprenditoriali, Mary Pickford seppe gestire con accortezza e intelligenza la propria carriera e la propria immagine. La sua vicenda è fra le più esemplari del fenomeno dello star system inteso come centralità produttiva dell'attore. Benjamin Hampton, che intitola un capitolo della sua storia economica del cinema americano *The Pickford Revolution*, afferma che l'attrice è stata l'unica rappresentante del suo sesso a divenire il punto focale di un intero sistema industriale. Infatti le sue battaglie per ottenere compensi sempre più alti dalla Famous Players crearono i precedenti che modificarono rapidamente l'assetto dell'industria cinematografica statunitense, alzando il livello generale dei salari degli attori e dei costi di produzione¹⁷. Inoltre, a partire dal 1916, la diva divenne in sostanza partner di Adolph Zukor nella produzione dei propri film: oltre a darle la facoltà di scegliere la sceneggiatura, gli altri attori e il regista, il nuovo contratto siglato in quell'anno le assicurava un compenso di 10.000 dollari alla settimana e il 50% dei profitti. Come osserva Tino Balio, «Mary Pickford divenne la prima star a produrre i propri film

¹⁷ Cf. HAMPTON (1931, 147-69).

e a ottenere un grado considerevole di controllo sul proprio lavoro»¹⁸. Alla United Artists tale controllo diventerà completo.

Ma la carriera della Pickford mostra anche in maniera esemplare i pesanti vincoli che il sistema divistico impone all'attore tanto sul piano professionale che su quello privato, in base al principio di "ridondanza" di cui parla DeCordova. Infatti la diva fu costretta dal successo a replicare all'infinito sullo schermo ruoli di fanciulle caste e ingenue, orfanelle sfortunate ma responsabili e coraggiose, adeguando a questa immagine funzionale il comportamento privato. Nel 1920 la notizia del suo divorzio dal primo marito, Owen Moore, e del matrimonio con Douglas Fairbanks fece tremare l'America. Come osserva Wagenknecht, il pubblico non poteva tollerare che il comportamento della diva non fosse moralmente esemplare e per fugare ogni dubbio fu necessario diffondere un documento firmato dal pastore che aveva unito la coppia in matrimonio, nel quale si dichiarava che la cerimonia era stata pienamente legittima¹⁹. Tuttavia non fu certo difficile per i *press agents* trasformare l'evento nelle nozze simboliche tra "The American Sweetheart" e "The American Everyman", e le notizie diffuse ad arte sulla vita coniugale dei due attori nella loro villa hollywoodiana (battezzata "Pickfair" dalla stampa) accrebbero la popolarità di entrambi.

Col passare del tempo e con l'età, la pretesa degli spettatori di vederla recitare esclusivamente ruoli infantili divenne un problema sempre maggiore per la diva, che fece numerosi tentativi per liberarsi da questo stereotipo. Negli anni venti tentò senza successo di rinnovare il suo personaggio con *Rosita* (1913) di Ernst Lubitsch e *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (1924) di Neilan, ma il gesto più radicale fu quello di tagliarsi i celebri boccoli, che provocò nel 1929 la costernazione dei fan e segnò simbolicamente la sua fine (si ritirerà dallo schermo all'inizio degli anni trenta, dopo l'insuccesso del suo esordio nel sonoro). Come scrive Wagenknecht, a quell'epoca «i boccoli erano ancora un valore morale in America: segnavano la discriminante fra una femminilità all'antica e il modello di donna emancipata che si sarebbe affermato di lì a poco, fra la fanciulla vittoriana e la flapper. Quando Mary Pickford, che aveva rappresentato il simbolo per eccellenza dei valori tradizionali, si tagliò i capelli, a molti sembrò un vero e proprio tradimento»²⁰.

Anche Lillian Gish esordisce nel cinema alla Biograph con Griffith, dopo avere lavorato nel teatro (il primo film in cui compare è *An Unseen Enemy*, del 1912). Tuttavia la sua carriera è legata in modo assai più stretto e duraturo a quella del regista, che trova nella sua bellezza delicata, nelle sue forme esili e longilinee, nel suo volto pallido, sapientemente messo in risalto dall'obbiettivo di Billy Blitzer, la personificazione di un ideale romantico e vittoriano. «Fu Griffith – scrive Slide – che creò la vulnerabile, eterea apparenza dietro la quale si nascondeva una donna volitiva. La Gish è

¹⁸ BALIO (1986, 160).

¹⁹ WAGENKNECHT (1987, 13).

²⁰ *Ibid.* 32.

l'eroina del cinema muto per eccellenza, amabile a votata alla sofferenza»²¹. Per quasi un decennio è l'attrice prediletta del regista, che la dirige in *The Birth of a Nation* (1915), *Intolerance* (1916), *Hearts of the World* (1917), *Broken Blossom* (1919), *Way Down East* (1920) e, insieme alla sorella Dorothy, in *Orphans of the Storm* (1921). Nei lungometraggi griffithiani della seconda metà degli anni dieci e dei primi anni venti si delinea definitivamente la sua figura di giovinetta fragile e indifesa, ma dotata di grande forza interiore: per gli spettatori dell'epoca Lillian Gish, ancor più di Mary Pickford, è il simbolo dell'innocenza, della purezza virgineale e della gentilezza.

Terminato il sodalizio con Griffith, le cui risorse finanziarie sono ormai inadeguate al suo successo, l'attrice nel 1925 firma un contratto con la MGM che le assicura un compenso di 8.000 dollari per settimana e le garantisce di scegliere i soggetti, i registi, i comprimari e il personale tecnico di tutti i suoi film. Nella seconda metà degli anni venti incomincia a esplorare caratterizzazioni più mature e complesse: interpreta il ruolo di Mimì accanto a John Gilbert in *La Bohème* (1926) di King Vidor e dà il meglio di sé nei due capolavori americani di Victor Sjöström, *The Scarlet Letter* (1926) e *The Wind* (1928). Ma i tempi stanno cambiando e con l'avvento del sonoro si assiste a un'offensiva dell'industria contro i privilegi acquisiti dalle stelle del muto: Louis Mayer e Irving Thalberg si mostrano presto insofferenti verso le condizioni del contratto, anche perché nessuno dei film ottiene incassi cospicui, e approfittano dell'arrivo alla MGM di una nuova grande star, Greta Garbo, per costringerla a farsi da parte.

Lillian Gish non è solo una delle massime stelle del firmamento hollywoodiano fra gli anni dieci e gli anni venti, ma anche una delle attrici più intense e sensibili del cinema muto. Sono innumerevoli gli aneddoti sulla sua dedizione al lavoro, sul suo perfezionismo maniacale e sulla sua capacità di immedesimarsi totalmente – anche a costo di sacrifici e privazioni – nei personaggi interpretati: poteva smettere per tre giorni di assumere liquidi per rendere più convincente la morte di Mimì o recitare un intero film nel deserto del Mohave, con 40 gradi di temperatura, sotto il vento incessante prodotto da otto eliche d'aereo.

Fra il 1917 e il 1930, anno in cui si ritira dallo schermo, Norma Talmadge è una delle dive più amate dal pubblico americano e meglio pagate dai produttori: il suo successo è superiore a quello di Lillian Gish e quasi pari a quello di Mary Pickford. L'attrice si fa già notare alla Vitagraph nei primi anni dieci, ma la svolta decisiva nella sua carriera avviene nel 1916, quando sposa il produttore Joseph M. Schenck e fonda, sotto la sua egida, una propria compagnia, la Norma Talmadge Film Company. Bruna e di notevole bellezza, interpreta spesso figure di donne borghesi, disponibili alla passione ma sorrette da una morale rigorosa. Compare spesso accanto a Eugene O'Brien, un attore sofisticato ed elegante che si impone come il suo partner ideale. Mentre le altre grandi dive del periodo nel corso della loro carriera cercarono – invano o con successo – di

²¹ VINSON (1986, 269s.).

modificare il proprio personaggio, l'immagine della Talmadge rimase uguale a se stessa fino alla fine del muto. I rarissimi tentativi di evadere dal proprio stereotipo si tradussero in altrettanti insuccessi commerciali, e l'attrice continuò a offrire al pubblico ciò che si aspettava dai suoi film: «una coraggiosa eroina tragica votata al sacrificio, sontuose scenografie, abiti eleganti e torrenti di lacrime prima della redenzione finale»²². Forse per questo motivo anche i suoi film di maggiore successo – come *Panthea* (1917) di Allan Dwan, *Passion Flower* (1920) di Herbert Brenon, *The Eternal Flame* (1920) di Frank Lloyd o *Secrets* (1925) di Frank Borzage – sono caduti nell'oblio: al pari di altre stelle che hanno goduto di una certa notorietà alla loro epoca, Norma Talmadge lascia di sé un'immagine sbiadita ed effimera.

I ruoli interpretati da Gloria Swanson sfuggono invece a qualsiasi classificazione troppo rigida. Grazie alla sua intelligenza, alla sua versatilità e al suo talento, la diva riuscì infatti a evitare che il suo personaggio si cristallizzasse in uno stereotipo. La peculiarità del fenomeno Swanson rispetto ad altre star contemporanee consiste appunto, come scrive Koszarski, nel fatto che «il suo status divistico non fu confezionato e presentato agli spettatori come un fatto compiuto, né l'attrice si sforzava di perfezionare una particolare immagine e di aderirvi finché il pubblico lo avesse consentito»²³. Al contrario la Swanson, nel corso della sua carriera, ridefiniva continuamente il proprio personaggio, alternando la *flapper* alla donna di mondo e mostrando di trovarsi perfettamente a proprio agio tanto nel melodramma – *Zaza* (1923) di Allan Dwan, *Sadie Thompson* (1928) di Raoul Walsh o *Queen Kelly* (1929) di Eric Von Stroheim – che nella commedia sofisticata o addirittura *slapstick*, come in *Stage Struck* (1925), ancora di Dwan.

L'attrice esordisce nella seconda metà degli anni dieci alla Keystone, ottenendo un discreto successo, ma rifiuta di diventare una comica *slapstick* alla Mabel Normand, come vorrebbe Sennett, e abbandona lo studio. Passata alla Triangle, si distingue nel *mélo*, dimostrando che il pubblico può accettarla anche in ruoli patetici, ma è alla Paramount, grazie all'incontro con Cecil B. De Mille, che diviene una diva di prima grandezza. Il regista trova in lei l'interprete ideale di una serie di pellicole dove la satira moralistica di costume si fonde all'ossessione dell'eros in una singolare mescolanza di melodramma e commedia. Come osserva ancora Koszarski, De Mille «comprese che la moda, quanto a eroine, stava per cambiare e che erano possibili opzioni diverse dalla tradizionale alternativa fra la vergine e la vamp. La Swanson sarebbe stato lo strumento che gli avrebbe consentito di fondere i due personaggi»²⁴. Nei sei film diretti dal regista – tra cui spiccano *Don't Change Your Husband* (1919), *Male and Female* (1919) e *The Affairs of Anatole* (1921) – la diva offre al pubblico dell'America postbellica un nuovo modello femminile che Alexander Walker ha battezzato "Playmate Wife", figura provocante e apparentemente trasgressiva che però non infrange

²² KOSZARSKI (1994, 283).

²³ *Ibid.* 293.

²⁴ *Ibid.* 295.

realmente i tabù della morale sessuale dell'epoca e alla fine si rivela conforme alle virtù femminili della tradizione²⁵. De Mille ne fa comunque il simbolo della donna chic, emancipata e spregiudicata, in linea con il gusto della Paramount per le atmosfere europee, le scene e i costumi sfarzosi, l'erotismo patinato. Come accadeva a ogni grande star, questa immagine filmica era prolungata e rafforzata dallo stile regale della sua vita privata. Esibire un guardaroba strepitoso faceva parte – commenta malignamente Kenneth Anger – «dei doveri artistici della signora»²⁶.

Nel 1926 l'attrice abbandona la Paramount per fondare la Gloria Swanson Productions, e interpreta sotto questa etichetta due fra i suoi film più impegnativi, *Sadie Thompson* e lo sfortunato *Queen Kelly*, che resterà incompiuto, ma l'avvento del sonoro e la difficoltà di gestire da sola una compagnia di produzione determinano il suo declino. Come Mary Pickford, Lillian Gish e Norma Talmadge, anche Gloria Swanson si ritirerà dallo schermo nei primi anni trenta dopo avere esordito con scarso successo nei *talkies*.

Vamp e bellezze esotiche

È assai difficile datare con precisione le prime apparizioni cinematografiche della figura della vamp, che affonda le proprie radici nell'immaginario post-romantico, liberty e simbolista, e si afferma sugli schermi europei, soprattutto italiani e scandinavi, nella prima metà degli anni dieci. Come è noto, il modello della tentatrice esotica – antitetico a quello proposto dalle orfanelle di Mary Pickford e dalla caste eroine di Griffith – viene introdotto nel cinema muto americano da Theda Bara. Dopo avere intrapreso con scarsi risultati la carriera teatrale, l'attrice esordisce sullo schermo con il film *A Fool There Was* (1915), dove interpreta "The Vampire", una diabolica femme fatale. Il successo è clamoroso e immediato. Fra il 1915 e il 1919 la diva compare in una quarantina di film, alternando parti di seduttrice moderna a ruoli in costume, adeguati naturalmente alla sua immagine, come Carmen, Camille, Cleopatra, Madame Dubarry o Salomè.

Quello di Theda Bara è il primo caso di una star interamente costruita da uno studio (la Fox), di una personalità dello schermo totalmente artificiale. La campagna pubblicitaria per lanciarla fu affidata ai *press agents* Johnny Goldfrap e Al Selig, che inventarono il suo bizzarro nome d'arte, anagramma di *Arab Death* (il vero nome era Theodosia Goodman), e le attribuirono una fantasiosa biografia totalmente fittizia: era nata nel Sahara da un artista francese e da una principessa araba, possedeva misteriosi poteri ed era versata nella magia nera. Sebbene i ruoli interpretati dalla diva non siano tutti assimilabili al modello della vamp, Theda Bara è passata alla storia come il prototipo naïf e tendente alla caricatura involontaria (ma evidentemente efficace e credibile per il pubblico dell'epoca) della donna fatale. Come scrive Manvell, «era il tipo di donna che seduceva gli uomini

²⁵ WALKER (1974, 129).

²⁶ ANGER (1987, 76).

– in genere di mezza età e appartenenti alla classe dirigente – e fiaccava le loro energie sessuali, riducendoli a deboli schiavi striscianti ai suoi piedi»²⁷. Bruna, pallida in volto, abbigliata in modo sfarzoso, le braccia ritorte in posture alla Klimt o alla Moreau, in una foto pubblicitaria è ritratta con uno scheletro ai suoi piedi, versione parodia del vampiro baudelairiano (“Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle...”). Nonostante la stampa la descrivesse anche nella vita come una pericolosa tentatrice, Theodosia Goodman, figlia di un sarto di Cincinnati, era in realtà – come osserva Anger con il consueto sarcasmo – «una borghesoccia timorata e perbenino»²⁸ che non amava eccessivamente, nonostante il denaro e il successo che le aveva procurato, la sua immagine di donna vampiro. Nel 1919 l’attrice abbandonò la Fox per ritornare al teatro, senza riuscire tuttavia ad affermarsi. Tentò invano di rinnovare i suoi successi sullo schermo alcuni anni più tardi con *The Unchastened Woman* di James Young: per il pubblico del 1925 la sua recitazione e il suo personaggio risultavano ormai completamente obsoleti.

La star che più di ogni altra incarna nei primi anni venti il ruolo e le caratteristiche della vamp, aggiornando e raffinando (ma non troppo) il modello fissato nel decennio precedente da Theda Bara, è senza dubbio Nita Naldi. Nata a Washington da genitori italiani, l’attrice esordisce nel 1920 alla Famous Players. Bruna e sensuale, lo sguardo torbido, un sorriso malizioso sulle labbra, è la versione latina della tentatrice che ammalia gli uomini per condurli alla follia o alla rovina. Nell’episodio moderno di *The Ten Commandments* (1924) di De Mille interpreta il ruolo di Sally Sung, l’ambigua ragazza asiatica che seduce il protagonista e gli attacca la lebbra, ma le origini etniche e le tendenze sadiche del suo personaggio la rendono una partner perfetta per Rudolph Valentino, a fianco del quale appare in tre film. Nel più celebre, *Blood and Sand* (1921) di Fred Niblo, è la crudele Dona Sol, che distrugge la fedeltà coniugale e la carriera del torero Juan Galliaro per voltargli le spalle al momento del suo declino. Nonostante i *press agents* tentassero di attenuare questa immagine schermica fin troppo aggressiva, descrivendo Nita Naldi come una donna irreprensibile nella vita privata, la stampa scandalistica dell’epoca dedicava ampio spazio alle abitudini disinvolute e agli innumerevoli *flirt* della diva.

Il *pantheon* hollywoodiano degli anni venti è ricco di dive di origine europea. Attratte dai salari esorbitanti garantiti dalle *majors*, queste star di importazione, che il più delle volte lasciano una carriera cinematografica o teatrale già avviata nel loro paese, sono costrette quasi senza eccezioni dai *producers* americani a interpretare bellezze esotiche, o comunque ruoli di straniera. La prima, e forse la più affascinante, è Alla Nazimova, nata a Yalta nel 1897. L’attrice, che si era formata al Teatro d’Arte di Mosca sotto la guida di Stanislavskij, decise di trasferirsi negli Stati Uniti in seguito al successo della sua tournée newyorchese del 1905. Negli anni seguenti divenne

²⁷ VINSON (1986, 47).

²⁸ ANGER (1987, 9).

così popolare a Manhattan che un teatro di Broadway fu battezzato col suo nome. Gli amanti del teatro usavano parlare di lei come della Nazimova, con il solo cognome, privilegio accordato soltanto alla Bernhardt e alla Duse (e più tardi, nel cinema, alla Garbo). scritturata dalla Metro con un compenso elevato, la diva esordì nel cinema con *War Brides* (1916) di Herbert Brenon, diventando in breve tempo una stella di prima grandezza anche sullo schermo. Con il suo corpo efebico e gli intensi occhi scuri, Alla Nazimova è una delle attrici più esotiche e sofisticate dei tardi anni dieci e dei primi anni venti (dopo il 1925 abbandonerà il cinema per tornare al teatro). Il suo virtuosismo raggiunge il culmine in *Camille* (1921) di Ray C. Smallwood, dove recita accanto a Valentino, e nel successivo *Salome* (1923) di Charles Bryant. Entrambi i film si segnalano per la sua recitazione dalla gestualità stilizzata e per le insolite scenografie déco di Natasha Rambova.

Nel 1923, quando decise di abbandonare l'UFA per trasferirsi a Hollywood, Pola Negri era senz'altro una delle attrici più dotate e famose del cinema muto europeo. Nata in Polonia, si era affermata sulla scena teatrale e cinematografica berlinese lavorando con Reinhardt e soprattutto con Lubitsch, per il quale aveva interpretato sei film. Dopo l'entusiasmo suscitato dalla prima newyorchese di *Madame Dubarry* (1919), i produttori americani entrarono in competizione per accaparrarsela, ma quando la diva sbarcò finalmente a New York fu la Paramount di Adolph Zukor ad avere la meglio. Nel 1924 Pola Negri interpretò impeccabilmente la zarina Caterina nella commedia *Forbidden Paradise*, diretta ancora da Lubitsch, che a sua volta era emigrato a Hollywood, ma ottenne il suo maggiore successo americano con *Hotel Imperial* (1927) dello svedese Mauritz Stiller, dove offriva una delle sue prove più intense nel ruolo drammatico di una cameriera d'albergo. Come afferma Arkins, la diva «era un'attrice eccellente quando era guidata da un regista di polso, [...] ma la sua recitazione diventava eccessiva se veniva abbandonata a se stessa»²⁹. Nel complesso la sua carriera hollywoodiana, che si concluse nel 1928, non è neppure comparabile, sul piano artistico, al precedente periodo tedesco. Infatti la Paramount tendeva a confinare l'attrice nel ruolo fisso dell'avventuriera esotica, umiliando il suo talento interpretativo, e si dedicava soprattutto alla costruzione della sua immagine extrafilmica. Come scrive Koszarski, sullo schermo e nelle foto pubblicitarie «la Negri appare altera ed esotica, ma non nel modo accettabile di Greta Garbo, bensì come una sorta di Theda Bara in versione slava»³⁰. Alimentate dai *press agents* e dalla stampa, le notizie sulla sua vita privata – i *flirt* veri o presunti con Charlie Chaplin e Rudolph Valentino, la rivalità con Gloria Swanson, sua grande concorrente alla Paramount, il matrimonio con il principe Mdivani – riempivano le pagine dei rotocalchi dell'epoca. Fuori dallo schermo l'attrice toccò l'apice della sua carriera divistica con la *performance* inscenata nel 1926 in occasione dei funerali di Valentino, quando si precipitò a New York vestita a lutto e, fra

²⁹ *Ibid.* 466.

³⁰ KOSZARSKI (1994, 298).

crisi di disperazione e ripetuti svenimenti, confessò pubblicamente che aveva da poco promesso la sua mano al defunto (il quale non poteva certo smentirla). Con le sue Rolls Royce bianche, i gioielli, i cincillà e i guardaroba sfarzosi, Pola Negri incarna più di ogni altra diva del muto hollywoodiano gli eccessi e le bizzarrie dello star system nel suo periodo di massimo splendore.

L'ultima grande star di importazione è la divina Greta Garbo. La sua lunga carriera divistica eccede ampiamente i confini di questo saggio e raggiunge il suo periodo di massimo splendore dopo l'avvento del sonoro, ma i successi dei tardi anni venti le assicurano un posto di grande rilievo anche nell'olimpico delle stelle del muto. Nata a Stoccolma nel 1905, viene scoperta dal regista Mauritz Stiller, che la sceglie come protagonista per il suo film *Gosta Berlings Saga* (1924), e appare l'anno successivo accanto ad Asta Nielsen in *Die freudlose Gasse* di Georg Wilhelm Pabst. È a questo punto che Louis Mayer la chiama a Hollywood, scritturandola alla MGM. Dopo l'esordio americano di *The Torrent* (Monta Bell, 1926), l'attrice recita accanto a John Gilbert in due celebri film, *Flesh and Devil* (1927) di Clarence Brown e *Love* (1927) di Edmund Goulding, seguiti l'anno successivo da *A Woman of Affairs*, ancora di Brown. La popolarità della coppia Garbo-Gilbert, alimentata durante le riprese da una campagna pubblicitaria imperniata sui risvolti extrafilmici della relazione fra i due divi, non ha precedenti nella storia dello star system hollywoodiano.

Nel personaggio interpretato dalla Garbo nei suoi film muti americani si è voluto vedere – e a ragione – una nuova versione della vamp, rimodernata e contaminata con altri modelli, che rappresenterebbe l'ultima e definitiva tappa dell'evoluzione di questa figura nel cinema americano alle soglie del sonoro. In particolare si suole distinguere una fase iniziale, rappresentata sostanzialmente da due film, *The Temptress* (1926) di Fred Niblo e il già citato *Flesh and Devil*, dove l'attrice interpreta una vera e propria *femme fatale*, dal periodo successivo, in cui il suo personaggio acquista caratteristiche sempre meno negative, pur conservando alcuni tratti distintivi della vamp, come l'attitudine all'infedeltà coniugale e la tendenza a svolgere un ruolo attivo e dominante nel rapporto amoroso. Come scrive Alvisè Sapori, il mito Garbo è legato a «un fascino trasgressivo speculare a quello di Valentino. Quanto questi è disponibile alla passione totale e irriflessiva (considerata caratteristica femminile), tanto l'altra è disposta a prendere l'iniziativa non solo nella passione, ma addirittura nell'incontro erotico (considerata invece caratteristica maschile)»³¹. Questa evoluzione del suo personaggio fu imposta alla MGM dalla diva stessa, in contrasto fin dall'inizio con le scelte dello studio, che dopo *The Temptress* aveva deciso di utilizzarla stabilmente nel ruolo della vamp. Se all'epoca di *Flesh and the Devil* la Garbo non aveva ancora il potere contrattuale per rifiutare la parte, paradossalmente fu proprio l'enorme successo ottenuto dal film, in cui disegna i tratti di una straordinaria *femme fatale*, che le permise di disertare il set di *Women Love Diamonds*, dove avrebbe dovuto interpretare una terza figura di vamp (iniziando, tra

³¹ SAPORI (1988, 528).

l'altro, un lungo braccio di ferro con Louis Mayer che avrebbe portato il suo salario a 5.000 dollari per settimana dai 750 iniziali). Nel complesso i suoi film americani manifestano un nuovo approccio ai temi consueti del rapporto tra sessi, dei modelli di comportamento femminile, delle relazioni coniugali, dei tabù e dei confini che delimitano la sfera dell'eros. Al pari di altre pellicole dei tardi anni venti, essi testimoniano dell'apparizione nell'ambito del melodramma divistico di una nuova morale sessuale, che riflette la trasformazione dei valori condivisi dal pubblico femminile e maschile dell'epoca.

Commedianti e *flappers*

Se Mabel Normand è l'unica vera star femminile della *slapstick comedy*, il cinema hollywoodiano della seconda metà degli anni venti è ricco di dive che danno il meglio di sé nella commedia brillante. Pur senza raggiungere le vette dello star system, riservate alle eroine del melodramma, alcune di esse – come Dorothy Gish, Constance Talmadge, Bessie Love o Marion Davies – acquistano uno *status* divistico non certo trascurabile.

La carriera di Dorothy Gish è stata sempre oscurata da quella della sorella maggiore. Come interprete non raggiunge senz'altro la sua intensità, ma possiede un senso innato dell'umorismo che la porta, per differenziarsi da Lillian, a specializzarsi in ruoli comico-brillanti. Esordisce insieme a lei nel 1912 alla Biograph, e negli anni dieci compare spesso al suo fianco in film diretti da Griffith, ma è solo con *Hearts of the World* (1917) che si fa amare dal pubblico nel ruolo di "The Little Disturber" ("la piccola rompiscatole"). Negli anni successivi compare quasi esclusivamente in commedie, come *Remodelling Her Husband* (1920), diretto dalla sorella. Fa eccezione la parentesi drammatica del griffithiano *Orphans of the Storm* (1921), dove l'attrice commuove il pubblico nel ruolo patetico della piccola cieca Louise.

Anch'essa sorella minore di una celebre diva, Constance Talmadge entra nel 1914 alla Vitagraph, facendosi conoscere come "The Vitagraph Tomboy" o come "Connie". Nel 1916 Griffith le affida una parte in *Intolerance*, ma la svolta decisiva della sua carriera avviene grazie al matrimonio di Norma con il produttore Joseph Schenck. *Scandal* (1917), il primo film autoprodotta sotto l'egida del cognato, stabilisce il modello per i ruoli successivi della diva: una ragazza ricca e viziosa domata gradualmente da un uomo che la ama. Dopo avere interpretato negli anni venti una lunga serie di commedie di successo, rivaleggiando con la sorella quanto a fama e incassi al *box office*, l'attrice si ritirerà dallo schermo a soli ventisette anni in seguito all'affermazione del sonoro.

Juanita Horton viene scoperta nel 1916 da Griffith, che le impone il suo nome d'arte («Bessie perché anche un bambino può pronunciarlo, Love perché tutti vogliamo amarla») e la fa debuttare in *Intolerance* nelle vesti della Sposa di Cana. La notorietà arriva lo stesso anno con *The Aryan* di William S. Hart, dove recita accanto all'attore-regista. Fra il 1916 e il 1929 interpreta con successo

più di sessanta film, diretti da professionisti del calibro di Dwan, Borzage, Ford, Tourneur o De Mille, ma nessuno di essi la rende una stella di prima grandezza. L'attrice attraverserà un nuovo momento di popolarità internazionale con l'avvento dei *talkies* in seguito alla sua apparizione nel musical della MGM *Broadway Melody* (1929) di Henry Beaumont, superando brillantemente la prova del sonoro e ottenendo con questa pellicola la maggiore affermazione della sua carriera. Bessie Love fu una delle interpreti più versatili del cinema muto americano. Si distinse tanto nel dramma che nella commedia, ma il suo senso dell'umorismo la rendeva particolarmente adatta a ruoli brillanti, come attesta un bel film giovanile di Frank Capra recentemente riscoperto, *The Matinée Idol* (1928): il personaggio della protagonista – al tempo stesso ingenuo e determinato, ironico e sentimentale – offre un ottimo saggio della sua finezza interpretativa.

Dopo avere lavorato a Broadway come ballerina in musical e riviste, Marion Davies esordisce nel cinema firmando un contratto con la Cosmopolitan Pictures di William Randolph Hearst, che attraverso i suoi giornali inizia una massiccia campagna volta a promuoverla. L'attrice viene liquidata molto spesso come una creazione artificiale del suo potente amante e protettore. Alla sua gloria postuma non ha certo giovato la confusione fra la sua vicenda reale e quella di Susan Alexander Kane, tratteggiata crudelmente da Orson Welles in *Citizen Kane* (che si basa, come è noto, sulla figura del magnate della stampa). Nonostante Hearst la costringesse a interpretare ruoli che non le si addicevano, facendone l'improbabile eroina virginale di una serie di melodrammi in costume, Marion Davies possedeva un innegabile talento per la mimica, che la rendeva una perfetta attrice da commedia. Se in *The Patsy* (1928) di King Vidor sfoggia un repertorio di smorfie e di moine che diviene alla lunga insopportabile, nel bellissimo *Show People* (diretto lo stesso anno dallo stesso regista), dove è assai più controllata, mostra al pieno le sue virtù di commediante nella parodia deliziosamente autoironica di una diva hollywoodiana.

Le *flappers* erano le ragazze emancipate dell'America degli anni venti e dei primi anni trenta, le rappresentanti della nuova generazione dell'età del jazz e del proibizionismo, che rifiutavano i modelli prebellici di innocenza virginale incarnati da star come Mary Pickford o Lillian Gish e chiedevano al cinema figure femminili più moderne in cui immedesimarsi. I capelli tagliati alla maschietta, le labbra disegnate a cuore, la gonna sopra il ginocchio, fumavano, bevevano illegalmente ed erano instancabili frequentatrici di party. Erano sfacciate, disinibite con gli uomini, animate da un'energia nevrotica. Di estrazione sociale modesta, si guadagnavano da vivere prestando servizio come impiegate, segretarie, cameriere o commesse. Frutto dei mutamenti economici e sociali sopravvenuti in America dopo la fine della prima guerra mondiale, una delle cui conseguenze fu appunto l'immissione di un numero sempre maggiore di donne nel mondo del lavoro, le *flappers* segnavano l'avvento di un nuovo modello femminile.

Nella Hollywood di fine anni venti la più celebre *flapper* dello schermo sarà Clara Bow, ma la prima diva a introdurre questa figura nel cinema fu Colleen Moore. L'attrice aveva portato l'età del jazz sullo schermo nei due film-manifesto *Flaming Youth* (1923) e *The Perfect Flapper* (1924), diretti entrambi John F. Dillon. «I was the spark that lit up the flaming youth, Colleen More was the torch», ha scritto Francis Scott Fitzgerald.

Capelli rosso fiamma, occhi scuri, piccola di statura ma provvista di “curve pericolose” (per citare il titolo di uno dei suoi film), al tempo stesso ingenua e maliziosa, infantile e provocante, al pari di un'altra celebre *flapper* dello schermo che sarebbe apparsa di lì a poco, la Betty Boop dei *cartoon*, Clara Bow si trovava perfettamente a proprio agio nella commedia brillante. Come osserva Alexander Walker, l'attrice «interpretava ruoli che rispecchiavano l'autentica esperienza della ragazza americana. [...]. Era una manicure, una maschera, una cameriera, una venditrice di sigarette, una tassista, un'istruttrice di nuoto, una commessa di negozio, di solito addetta al reparto della biancheria intima. Si trattava di attività legali ma che comportavano una certa promiscuità e consentivano a una ragazza di intrattenersi con una clientela maschile sempre diversa. In questi film Clara Bow viene strappata da un ambiente familiare al suo pubblico di *flappers* per essere condotta nel mondo elegante di party selvaggi sognato da ogni giovane commessa»³². La diva debuttò sullo schermo all'inizio degli anni venti, ma ottenne i primi grossi successi alla Paramount nel 1926 con *Mantrap* di Victor Fleming e *Dancing Mother* di Herbert Brenon, dove tratteggia con grande abilità il personaggio di una ragazza viziata e capricciosa che si prende gioco dei suoi corteggiatori. Nel 1927 divenne una star di primo piano grazie alla sua interpretazione nel film *It* di Clarence Badger, tratto dal bestseller di Elinor Glyn, che la impose internazionalmente come la “It Girl”, ovvero la ragazza dotata di quel particolare non so che. Lo stesso anno recitò accanto a un giovanissimo Gary Cooper in *Children of Divorce* di Frank Lloyd e in *Wings* di William Wellmann. L'avvento del sonoro accelerò la fine della sua carriera, compromessa anche dallo scandalo suscitato dalle rivelazioni fatte dalla ex-segretaria Daisy De Voe sulla sua vita sentimentale.

Eroi americani e amanti latini

L'evoluzione del divismo maschile in America fra la seconda metà degli anni dieci e l'avvento del sonoro può essere descritta, molto schematicamente, come il passaggio dagli eroi dell'azione e dell'avventura, campioni dei valori americani e modello di identificazione e proiezione per gli spettatori dello stesso sesso, agli eroi della passione e dell'eros, oggetti di desiderio per il pubblico femminile. In questo processo la figura spartiacque è senza dubbio Rudolph Valentino. Come scrive Miriam Hansen, «gli eroi del cinema americano erano uomini

³² WALKER (1974, 157).

d'azione, come Douglas Fairbanks o William S. Hart, la cui energia e determinazione era accresciuta da una certa assenza di buone maniere, soprattutto nei confronti delle donne. Anche le star più romantiche, come Richard Barthelmess o John Barrymore, sembravano derivare il loro bell'aspetto da una spiritualità trascendente, piuttosto che da qualche cosa legato ai loro corpi e alla sessualità. Valentino non solo inaugurò un discorso esplicitamente sessuale sulla bellezza maschile, ma si discostò dai modelli di razionalità strumentale culturalmente associati al comportamento maschile»³³.

Douglas Fairbanks debutta nel cinema nel 1915 alla Triangle di Griffith, dopo avere recitato con successo sulle scene di Broadway. Il film d'esordio è *The Lamb* (1915) di Christian Cabanne, ma la prima grande affermazione avviene con *His Picture in the Paper* (1916) di John Emerson. Dopo avere messo in piedi già nel 1917 una propria compagnia di produzione, la Douglas Fairbanks Pictures Corporation, fonderà nel 1919 la United Artists insieme a Griffith, Chaplin e Mary Pickford, che sposerà lo stesso anno. Fra il 1916 e il 1920 l'attore interpreta più di una ventina di commedie, tra cui *When the Clouds Roll By* (1919) e *The Mollycoddle* (1920), diretti entrambi da Victor Fleming. Questi film irridono i vizi e le manie della vita americana contemporanea (l'esterofilia, la superstizione, la psicologia a buon mercato, il comportamento dei nuovi ricchi), combinando la satira di costume con intrecci avventurosi atti a valorizzare l'ottimismo, il dinamismo e le notevoli capacità ginniche della star. Il personaggio che Fairbanks vi interpreta è sempre lo stesso: un giovane di classe sociale elevata che realizza le proprie aspirazioni grazie al suo spirito di iniziativa e le sue doti atletiche. Come osserva David Robinson, l'attore «per la sua generazione incarnava l'ideale dell'uomo sano, era il paladino della vita dura e operosa celebrata da Roosevelt, in lotta contro le mollezze e gli eccessi della civilizzazione»³⁴.

Già in questo primo periodo il contributo di Fairbanks alla realizzazione dei propri film è indiscutibile: controlla ogni stadio della produzione, partecipa spesso alla stesura delle sceneggiature e talora è l'autore del soggetto. Una tappa decisiva nell'evoluzione del suo personaggio è la realizzazione di *The Mark of Zorro* (1920), diretto da Fred Niblo, il primo dei suoi grandi film d'avventura in costume. Si tratta in realtà di una svolta soltanto apparente: come sottolinea Koszarski, «il nuovo personaggio di Don Diego altri non era che il solito aristocratico americano interpretato da Doug vestito per una festa in maschera»³⁵. Dunque neppure Douglas Fairbanks può sfuggire alla coazione a ripetere che porta i principali divi del muto americano a riproporre, sotto apparenze ogni volta diverse, gli stessi ruoli e schemi narrativi fissati dai film che li hanno resi famosi. «Quelli di tutti i suoi figli viziosi e playboy trasformati in eroi di avventure virili – scrive Gary Carey – erano essenzialmente doppi ruoli. Vega/Zorro era più una variazione su

³³ HANSEN (1991, 275).

³⁴ ROBINSON (1969, 150).

³⁵ KOSZARSKI (1994, 270).

un tema consueto che un punto di partenza. Un ruolo di transizione che trasportò Doug dall'idioma moderno al regno della fantasia e del mito dove avrebbe soggiornato fino alla fine della sua carriera»³⁶. E in effetti lo stesso sdoppiamento tornerà con insistenza negli episodi successivi del suo ciclo avventuroso, che comprende titoli memorabili come *The Three Musketeers* (1921) di Fred Niblo, *Robin Hood* (1922) di Allan Dwan, *The Thief of Baghdad* (1924) di Raoul Walsh e *The Black Pirate* (1926) di Albert Parker.

Il declino di Fairbanks coincise con l'affermazione del sonoro. Girato senza dialogo e postsincronizzato con musica e rumori, *The Iron Mask* (1929), ancora diretto da Dwan, è un po' l'ultimo canto del cigno dell'attore, una sorta di struggente commiato dal cinema muto e dal suo personaggio (non è un caso se il film si conclude con la morte di D'Artagnan). Nonostante lo splendore delle scenografie e dei costumi la pellicola rese poco al botteghino. Quanto al suo primo *talkie*, *The Taming of the Shrew* (1929) di Sam Taylor, l'unico che lo vide recitare accanto alla moglie, fu un completo insuccesso. Egli rimase fino alla fine degli anni venti, insieme a Mary Pickford, una delle star più amate dal pubblico americano, riscuotendo un enorme successo anche in Europa, come attesta l'accoglienza trionfale che la coppia ricevette a Parigi, a Londra e perfino a Mosca.

Nonostante il suo nome sia oggi sconosciuto anche agli appassionati del cinema muto, Wallace Reid fu probabilmente, dopo Douglas Fairbanks, la maggiore stella maschile fra i tardi anni dieci e i primi anni venti, in un'epoca in cui pochissimi uomini dello schermo occupavano un posto di primo piano all'interno dello star system. Dopo avere lavorato alla Universal e alla Mutual, l'attore passò alla Famous Players, dove divenne uno degli interpreti maschili preferiti da De Mille, che lo diresse accanto a Gloria Swanson in *The Affairs of Anatol* (1921). Tuttavia la sua popolarità presso il pubblico dell'epoca è dovuta soprattutto a una serie di pellicole dove impersona eroi americani contemporanei (in particolare corridori d'automobile), tra cui *The Roaring Road* (1919) di James Cruze, *Excuse Me Dust* (1920) di Sam Wood o *Too Much Speed* (1921) di Frank Urson. Come osserva Slide, la sua immagine «attraeva principalmente i teenager, ragazzini che avrebbero voluto emularlo e ragazzine che lo adoravano come un eroe. Sotto certi aspetti il suo stile era simile a quello di Douglas Fairbanks, ma Reid era più giovane e faceva meno affidamento sugli effetti spettacolari. Fairbanks piaceva ai giovanissimi e al pubblico più maturo, Reid alla generazione di mezzo»³⁷. L'attore proponeva agli spettatori del dopoguerra un personaggio più urbano, moderno e seducente di quelli incarnati negli anni dieci dai divi del *western*, ma ugualmente conforme ai modelli tradizionali di eroismo virili. Parallelamente i mass media esaltavano la sua figura extrafilmica come un concentrato di virtù americane, dipingendolo come un marito e un padre

³⁶ CAREY (1977, 114).

³⁷ VINSON (1986, 530).

esemplare. Si può immaginare lo *shock* provocato nei fan dalla notizia della sua morte prematura, avvenuta il 18 gennaio 1923 in una cella imbottita di un manicomio privato. Reid era divenuto schiavo della morfina diversi anni prima, dopo avere cominciato a usarla per combattere lo stress dovuto al superlavoro: troppa velocità, come ammonisce il titolo di uno dei suoi film di automobili. Il fisico debilitato del divo non aveva retto al drastico trattamento di disintossicazione a cui si era sottoposto su pressione della moglie e dello studio. Come nel caso del precedente scandalo Arbuckle, l'improvviso lacerarsi della cortina di apparenze fittizie intessuta dai *press agents* intorno alla star e l'emergere inopportuno di una realtà ben differente mettono in crisi quella relazione di analogia o di ridondanza fra sfera professionale e privata che lo star system pretende dall'attore, provocando la sua rimozione dalla memoria del pubblico e condannandolo all'oblio.

L'astro di Rudolph Valentino attraversa il firmamento hollywoodiano della prima metà degli anni venti con la rapidità di una cometa: la sua carriera divistica, tra le più grandi, si consuma nell'arco di soli sei anni, ma produce una trasformazione decisiva dei modelli del divismo maschile. Nato a Castellaneta, in Puglia, all'età di diciotto anni emigra negli Stati Uniti, dove trova lavoro come lavapiatti, giardiniere, ballerino e infine come comparsa a Hollywood. I suoi tratti somatici tipicamente latini lo condannano inizialmente a ruoli di *villain* e quindi di comprimario. Il successo ottenuto dall'apparizione in *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) di Rex Ingram segna la sua consacrazione divistica: da questo momento in avanti sarà protagonista assoluto di tutti i suoi film, tra cui spiccano *The Sheik* (1921) di Gorge Melford, *Blood and Sand* (1922) di Fred Niblo, *The Eagle* (1926) di Clarence Brown e *Son of the Sheik* (1926) di Gorge Fitzmaurice. Valentino non può essere certo definito un grandissimo attore. Nessuna delle sue interpretazioni, incluse le più celebri, brilla per espressività o rivela il talento mimico che caratterizza altri divi del muto. Il suo stile di recitazione appare anzi statico, narcisisticamente autocompiaciuto, il volto e il celebre sguardo piuttosto inespressivi. Del resto, come afferma Morin, la recitazione di una star cinematografica può atrofizzarsi e annullarsi, fino a raggiungere il grado zero dell'espressione, senza che il suo personaggio cessi di vivere e che la sua bellezza e il suo fascino siano meno eloquenti³⁸.

Secondo Miriam Hansen, il fenomeno Valentino segna un importante cambiamento del discorso hollywoodiano sulla femminilità e sulla sessualità, che corrisponde alla trasformazione dei valori culturali e sociali (e all'evoluzione del pubblico femminile) verificatasi in America dopo la prima guerra mondiale. La specificità dei suoi film consiste nel fatto che in essi l'uomo occupa per la prima volta il ruolo di oggetto erotico e il piacere del pubblico risiede in prima istanza nella contemplazione di un divo maschile. Nessun fenomeno divistico precedente era stato così fortemente caratterizzato in termini di differenza sessuale e così strettamente legato al desiderio

³⁸ MORIN (1995, 145s.).

femminile. La Hansen individua nei film dell'attore uno schema ricorrente che regola lo scambio degli sguardi fra il protagonista e i personaggi femminili: «quando Valentino posa lo sguardo su una donna, si può star sicuri che diventerà la creatura dei suoi sogni, la legittima partner in una relazione romantica; quando invece è la donna a guardarlo per prima, sarà invariabilmente connotata come vamp e dovrà essere condannata e sconfitta nel corso dell'azione»³⁹. A suo avviso il fascino del divo dipende appunto dal modo in cui combina il controllo maschile dello sguardo con la qualità femminile di offrirsi come oggetto della visione.

Man mano che l'attore viene a occupare la posizione di oggetto primario dello spettacolo, si assiste a una progressiva femminilizzazione del suo personaggio, o meglio a una giustapposizione contraddittoria di attributi maschili e femminili. L'enfasi sui rituali di vestizione e svestizione, sui travestimenti e sui costumi (spesso esotici), rafforza la struttura *voyeuristica* dei suoi film, nei quali il piacere dello spettatore è spesso associato a rituali sado-masochistici. Come nota la Hansen, sono rari i film con Valentino in cui non compare una frusta, e quasi sempre lo spettatore è reso testimone di torture inflitte al protagonista o ad altri personaggi. La forte ambiguità sessuale presente nella interpretazione dell'attore è rafforzata dalle voci che circolano sulla sua vita privata: sospetti di impotenza e forse di omosessualità, un primo matrimonio non consumato, una palese propensione a dipendere da volitive figure femminili (come la sua seconda moglie, la scenografa Natasha Rambova) e via dicendo. Valentino non era affatto simpatico al pubblico maschile, irritato evidentemente dalla sovversione dei modelli tradizionali di mascolinità che la sua figura rappresentava. Al contrario, per le spettatrici dell'epoca, i suoi film prefiguravano una possibilità di realizzazione al di fuori dei modelli tradizionali della maternità e della famiglia, offrendo loro come alternativa un ideale di reciprocità erotica. Essi, come scrive Alvise Saporì, proponevano l'immagine di «un maschio che, in qualche modo, si comporta come loro ed è, cioè, disponibile alla passione totale, a trascurare carriera, affari, affermazione sociale in nome dei sentimenti»⁴⁰.

Rudolph Valentino morì il 3 agosto 1926, all'apice della sua carriera divistica, a causa di una banale ulcera degenerata in peritonite. La notizia della sua improvvisa scomparsa scosse profondamente il pubblico americano, che non era ancora abituato a perdere o a vedere sfiorire le divinità dello schermo. A quell'epoca infatti lo star system era un fenomeno relativamente recente e quasi tutte le stelle di prima grandezza che si erano affermate negli anni dieci erano ancora in piena attività e conservavano intatto il loro carisma. I fastosi e turbolenti funerali newyorchesi dell'attore sono descritti magistralmente da John Dos Passos nel "romanzo" *The Big Money*:

³⁹ HANSEN (1991, 262).

⁴⁰ SAPORÌ (1988, 527).

Mentre egli giaceva solennemente in una bara coperto di un drappo d'oro, decine di migliaia di uomini, di donne e di bambini gremivano le vie dall'esterno. A centinaia vi furono calpestati, ebbero i piedi schiacciati dai cavalli della polizia. Nella pioggia e nel sudore i poliziotti persero la testa. Masse pigiate si gettarono sotto gli sfollagente e gli zoccoli levati dei cavalli. La cappella funeraria venne denudata, uomini e donne lottarono per un fiore, un brano di tappezzeria, un frammento di vetro rotto della finestra. Si sfondarono vetrine. Macchine ferme vennero rovesciate e frantumate. Quando finalmente la polizia a cavallo dopo ripetute cariche respinse la folla da Broadway, dove il traffico rimase fermo per due ore, si trovarono ventotto scarpe scomparse, una furgonata di paracqua, giornali, cappelli, maniche strappate. Tutte le ambulanze di quel settore ebbero da fare a portar via donne svenute, ragazze calpestate. Alcuni epilettici ebbero accessi. I poliziotti raccolsero gruppi di bambini perduti⁴¹.

In seguito all'apparizione di Valentino, l'olimpico hollywoodiano si popola di un gruppo nutrito di amanti latini, quasi tutti di origine straniera, lanciati in seguito al successo del divo italiano ma incapaci di eguagliarne l'*appeal*. Il più importante è sicuramente Ramon Novarro, nato in Messico nel 1899. Scoperto da Rex Ingram, fra il 1922 e il 1925 recita con successo una serie di melodrammi e di film d'avventura, diretti quasi sempre dal regista. Raggiunge l'apice della carriera nel 1926 interpretando il personaggio di Ben Hur nell'omonimo film di Fred Niblo. Bruno, statuario, sguardo intenso e baffetti latini (prima di esordire nel cinema aveva posato come modello), Novarro sullo schermo recitava in maniera più sobria e meno affettata di Valentino. Non riuscì mai a raggiungere la popolarità del rivale né a suscitare gli stessi sentimenti di attrazione erotica nel pubblico femminile. A Hollywood, del resto, la sua omosessualità non era un segreto per nessuno.

Dopo la scomparsa del *latin lover* per eccellenza, il titolo di più grande amatore dello schermo passa a John Gilbert, che fra il 1925 e il 1928 diviene senza dubbio la maggiore figura maschile dello star system hollywoodiano. La sua affermazione nel cinema è lenta e faticosa, il suo declino rapidissimo. Esordisce nel 1915 ma fino alla fine del decennio recita come comparsa o in ruoli secondari. Dopo avere lavorato per Maurice Tourneur come aiuto-regista, sceneggiatore e montatore, ottiene i primi ruoli di protagonista alla Fox in una serie di melodrammi e di film d'avventura. Nel 1924 passa alla Metro, dove diviene finalmente una star. È il principe Danilo in *The Merry Widow* (1925) di Erich von Stroheim, recita accanto a Lillian Gish in *La Bohème* (1926) di King Vidor, ma l'opera che lo afferma internazionalmente è *The Big Parade* (1925), dove offre senza dubbio la prova più intensa della sua carriera. Il successo dell'attore raggiunge il culmine quando si lega professionalmente e sentimentalmente a Greta Garbo e si interrompe all'improvviso con l'avvento del sonoro.

⁴¹ DOS PASSOS (1939, 207).

Benché statunitense di nascita, John Gilbert deve gran parte del suo fascino alla moda dei *latin lovers* inaugurata da Rudolph Valentino, «una moda a cui l'attore, con il suo fisico asciutto, i bei lineamenti di bruno, lo sguardo profondo e l'ammaliante sorriso, si adattava in maniera perfetta»⁴². Fra gli storici del divismo, si è imposta la tendenza riduttiva a descriverlo esclusivamente come il partner della Garbo e come una riedizione del “*macho*” latino, trascurando tanto le sue qualità interpretative che la specificità della sua figura divistica. Nonostante il giudizio spietatamente autocritico sulle proprie *performances*, a eccezione del ruolo di James Apperson in *The Big Parade* («Fu il punto più alto della mia carriera. Tutto ciò che è venuto dopo non vale nulla al confronto»), Gilbert era un interprete più dotato e versatile di Valentino, capace di affrontare una vasta gamma di ruoli. Inoltre la figura di amante incarnata dal divo era piuttosto diversa da quella rappresentata dall'attore italiano. A differenza di Rudy, egli riusciva a sedurre le spettatrici senza indisporre il pubblico maschile. Secondo Koszarski, la peculiarità del suo personaggio consiste precisamente nel suo ruolo di mediazione fra la nuova figura maschile del *latin lover*, con la sua carica di erotismo e seduzione, e i modelli tradizionali di comportamento dell'eroe americano⁴³.

Per quanto riguarda le cause del suo rapido declino sono state proposte almeno tre interpretazioni. Secondo la leggenda più diffusa l'attore non era “fonogenico” (aveva una voce stridula, inadatta al suo personaggio e peggiorata dai rudimentali apparecchi di registrazione utilizzati all'epoca). Secondo un'altra tradizione accreditata i primi *talkies* di Gilbert furono sabotati intenzionalmente da Louis B. Mayer, che non aveva mai perdonato il pugno ricevuto dal divo l'8 dicembre 1926 a causa di una sua battuta poco rispettosa concernente Greta Garbo. La terza spiegazione – più sensata – è che la sua figura di eroe romantico e il suo stile di recitazione non si adattavano ai nuovi standard interpretativi ed estetici imposti dall'avvento del sonoro. Inoltre, come molte altre star degli anni venti, Gilbert fu penalizzato dalla modesta qualità dei suoi primi film parlati. Come osserva Koszarski, «fu vittima della scarsa abilità dimostrata dalle migliori menti di Hollywood nel tentativo di trovare la formula giusta per rilanciare le stelle del cinema muto nell'era dei *talkies*»⁴⁴. La sua tragedia personale (morì di un attacco cardiaco nel 1936, a soli 41 anni, minato dall'alcol e distrutto nel morale dai ripetuti fallimenti) è legata senza dubbio alle componenti nevrotiche, immature e autodistruttive della sua personalità. Tuttavia, per attori come Mary Pickford, Lillian Gish o Douglas Fairbanks la fine dal muto non faceva che accelerare la conclusione naturale di una lunga carriera divistica: John Gilbert, al contrario, fu distrutto dal sonoro proprio all'apice di una notorietà conquistata tardi e con grande fatica.

Altre star degli anni venti, come John Barrymore, Ronald Colman o Adolphe Menjou, superarono invece senza nessuna difficoltà la transizione al sonoro. Lo stesso si può dire –

⁴² ROBINSON (1969, 160).

⁴³ KOSZARSKI (1994, 311).

⁴⁴ *Ibid.* 312.

paradossalmente – di Lon Chaney, un attore che è passato alla storia insieme alle stelle del comico come il simbolo stesso della pantomima muta. Infatti il suo primo film parlato, *The Unholy Three* (1930) di Jack Conway, fu uno dei rari debutti divistici nel cinema sonoro che ottenne un'accoglienza entusiastica da parte del pubblico. Purtroppo la sua morte prematura per un cancro alla gola, avvenuta lo stesso anno, interruppe un promettente proseguimento di carriera.

Il caso di Chaney è emblematico di come nel sistema divistico le caratteristiche del personaggio incarnato dalla star condizionino e determinino in maniera decisiva lo sviluppo degli intrecci in cui compare. Quasi tutti i maggiori successi messi a segno dall'attore a partire dai primi anni venti ripropongono infatti con qualche variazione il medesimo *plot*, esemplificato nella sua forma più pura dall'intreccio del suo film più ambizioso, *The Hunchback of Notre Dame* (1923) di Wallace Worsley: un uomo deforme o afflitto da una grave mutilazione si sacrifica per la donna che ama, e dalla quale non può ricevere altro che compassione. Ciò che cambia è di volta in volta la natura dell'handicap: mutilato alle gambe (*The Penalty*, 1920, di Worsley), privo di entrambe le braccia (*The Unknown*, 1927, di Tod Browning), storpio (*The Shock*, 1923, di Lambert Hillyer, *The Blackbird*, 1926, di Browning), paraplegico (*West of Zanzibar*, 1928, di Browning), gobbo (*The Hunchback of Notre Dame*), sfigurato (*The Phantom of the Opera*, 1924, di Rupert Julian). Non di rado il personaggio è rimasto menomato per colpa di qualcuno: ecco allora un altro dei temi più congeniali a Lon Chaney, quello della vendetta. Questo schema è senza dubbio più significativo del troppo enfatizzato trasformismo: "l'uomo dai mille volti" nella maggior parte dei suoi film mostra i propri lineamenti al naturale, benché il suo impiego del trucco sia indubbiamente unico e innovativo per l'epoca. Sarebbe ugualmente da rivedere la definizione di Chaney come prima star dell'horror: in realtà sono pochissime le pellicole interpretate dall'attore che possono essere ricondotte a questo genere: più numerosi sono i film di soggetto poliziesco, ma il modello dominante è quello del *mélo*, seppure in versione "nera". Con o senza l'apporto del gusto morboso e gotico di Tod Browning, suo regista di fiducia, i personaggi interpretati dal divo mettono in gioco sotto la superficie grandguignolesca e melodrammatica degli intrecci, che spesso sembrano come posseduti dal demone del bizzarro, fantasmi più oscuri e inquietanti legati alla manipolazione del corpo (il rituale masochistico del trucco, la costante tematica ossessiva della mutilazione-castrazione).

Approdato al cinema intorno alla trentina dopo avere lavorato a lungo nel teatro di *vaudeville* come attore, cantante e ballerino, Chaney durante tutti gli anni dieci viene utilizzato esclusivamente come caratterista e ottiene il primo grande successo con *The Miracle Man* (1919) di George L. Tucker, dove interpreta il cameo di un falso storpio guarito da un sedicente santone, raggiungendo la consacrazione divistica con il già citato *The Penalty*. Dotato dalla natura di un volto dai tratti non troppo sgradevoli ma irrimediabilmente plebei, e talmente marcati da sembrare intagliati nel legno, Lon Chaney parrebbe condannato dalle leggi inflessibili della fisiognomica hollywoodiana a

impersonare personaggi malvagi, e quindi secondari. Riesce invece a ritagliarsi uno spazio del tutto peculiare nello star system americano interpretando ruoli di *freak* che nascondono un cuore innocente dietro l'aspetto ripugnante e il comportamento criminale. Tuttavia per Lon Chaney l'acquisizione dello *status* divistico non dà luogo – come per altri attori hollywoodiani – a quella piena riabilitazione morale che gli consentirebbe di vestire i panni dell'eroe e di impalmare l'eroina di turno. Benché parzialmente nobilitati, i suoi personaggi continuano a conservare dei tratti che sono propri del *villain*, e costituiscono a ben vedere l'espansione di ruoli normalmente riservati a un caratterista. Non è dunque un caso se gli viene quasi sempre contrapposta o accostata una seconda figura maschile più fortunata in amore, interpretata da un attore giovane che indossa nominalmente le vesti dell'eroe ma che viene totalmente eclissato dal carisma di Chaney. Il quale può esibire sullo schermo anche per un tempo complessivo molto breve il suo aspetto mostruoso, come accade in *The Phantom of the Opera*, e restare ugualmente la sola attrazione del film, a spese dei personaggi “normali”. Insomma la peculiarità di Lon Chaney consiste nell'aver elevato la figura del caratterista al rango di star. Ne era ben consapevole la stampa dell'epoca, che all'apice del suo successo lo definiva ancora «the greatest character actor of the screen».

Alberto Boschi

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

alberto.boschi@unife.it

Riferimenti bibliografici

Anger, K. (1987) *Hollywood Babilonia*. Trad. it. Milano. Adelphi.(Ed. or. 1975).

Balio, T. (1986) *Star Is Business. The Founding of United Artists*. In Id. (a cura di), *The American Film Industry*. Madison. University of Wisconsin Press. 153-72.

Boschi, A. (1997) *Significado del nuevo "star-system"*. In Talens, J., Zunzunegui, S. (a cura di) *Historia general del cine. Volumen IV. America (1915-1928)*. Madrid. Catedra. 331-75.

Carey, G. (1977) *Doug & Mary*. New York. Dutton.

Dos Passos, J. (1939) *Un mucchio di quattrini*. Trad. it. di Pavese, C. Milano. Mondadori. (Ed. or. 1936).

DeCordova, R. (1991) *The Emergence of the Star System in America*. In Gledhill, C. (a cura di) *Stardom. Industry of Desire*. London. Routledge. 17-29.

Farinelli, G.L., Passek, J.-L. (2000) (a cura di) *Star al femminile*. Ancona. Transeuropa.

Genette, G. (1989) *Soglie. I dintorni del testo*. Trad. it. Torino. Einaudi. (Ed. or. 1987).

Hampton, B. (1931) *A History of the Movies*. New York. Covici-Friede publishers.

Hansen, M. (1991) *Pleasure, Ambivalence, Identification. Valentino and the Female Spectatorship*. In Gledhill, C. (a cura di) *Stardom. Industry of Desire*. London. Routledge. 259-82.

Jacobs, L. (1961) *L'avventurosa storia del cinema Americano*. Trad. it. Torino. Einaudi.(Ed. or. 1939).

Koszarski, R. (1994) *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley. University of California Press.

Morin, E. (1995) *Le star*. Trad. it. Milano. Olivares. (Ed. or. 1957).

Robinson, D. (1969) *Hollywood in the Twenties*. New York. Barnes & Co.

Sapori, A. (1988) Divi e dive. In Chiaretti, T., Lucignani, L. (a cura di) *Cinema e film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica*. Milano. Curcio. 521-29.

Talens, J., Zunzunegui, S. (1997) (a cura di) *Historia general del cine. Volumen IV. America (1915-1928)*. Madrid. Catedra.

Vinson, J. (1986) (a cura di) *The International Dictionary of Films and Filmmakers. Vol. III. Actors and Actresses*. Chicago. St. James Press.

Wagenknecht, E. (1987) *Stars of the Silent*. New York. The Scarecrow Press.

Walker, A. (1974) *Stardom. The Hollywood Phenomenon*. Harmondsworth. Penguin.