



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

***Queerness a Hollywood nell'era del Codice di Produzione:
uno studio sul queercoding***

Tesi di laurea magistrale in Cinema e studi culturali

Relatore

Prof. Michele Fadda

Presentata da

Maria Francesca Mortati

Correlatore

Prof. Claudio Bioni

Sessione ottobre/novembre 2024

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1. QUEERCODING: L’AFFERMAZIONE DI STEREOTIPI SESSUALI NEL CINEMA HOLLYWOODIANO	10
1.1. Tra <i>stock characters</i> e immagini <i>queer</i>	16
CAPITOLO 2. “SEX PERVERSION OR ANY INFERENCE TO IT IS FORBIDDEN”: IL CODICE DI PRODUZIONE E L’OMOSESSUALITÀ	29
2.1. Di cosa parliamo quando parliamo di censura.....	32
2.2. Un’assenza strutturante.....	39
2.3. Il lesbismo prodotto discorsivamente: <i>These Three</i> e <i>The Children’s Hour</i>	45
2.4. Lo spettacolo del <i>closet</i> : <i>Tea and Sympathy</i>	55
CAPITOLO 3. QUESTIONI DI GENERI	68
3.1. I <i>mad scientist movies</i> e il desiderio omosociale maschile: <i>Frankenstein</i> e <i>Bride of Frankenstein</i>	71
3.2. Il fantasma del lesbismo: <i>Rebecca</i> e <i>The Uninvited</i>	89
3.3. Il <i>camp</i> e Judy Garland: <i>The Wizard of Oz</i>	113
CONCLUSIONI	126
Bibliografia e sitografia	128
Archivi digitali e siti aggregatori	136

INTRODUZIONE

*The study of film is especially important to questions of desire, identification, fantasy, representation, spectatorship, cultural appropriation, performativity, and mass consumption, all of which have become important issues in queer theory in recent years.*¹

Nel corso del Ventesimo secolo, il cinema – soprattutto quello statunitense – è stato il media della cultura di massa per eccellenza. Molto più dei media a mezzo stampa, i film furono i primi “modern style setter”, per dirla con l’efficace formula di Richard Barrios.² Cosa indossare, come parlare, come comportarsi, come relazionarsi agli altri, come amare e come odiare, come conoscere sé stessi: il cinema hollywoodiano ha fornito, per lo meno fino alla prima metà del secolo scorso, un modello culturale decisamente rilevante. Certamente, i film non nascono nel vuoto cosmico: le specifiche condizioni di produzione, distribuzione e consumo sono situate in un preciso contesto storico, sociale e culturale, dal quale prendono forma.

E così il cinema, proprio in quanto prodotto culturale, ha influenzato il modo in cui pensiamo a noi stessi e al mondo che ci circonda, finendo per essere strettamente legato alla nostra comprensione, tra le altre cose, dell’identità, del genere e della sessualità. Guardare alla rappresentazione dell’omosessualità nel cinema offre l’opportunità di rilevare come i film allo stesso tempo riflettono e modellano i valori sociali, e di comprendere i meccanismi – come la censura, il mercato, la politica, la religione e la pressione pubblica – che operano nel mantenimento dei sistemi di valori e degli stereotipi attraverso le immagini cinematografiche. Se pensiamo al cinema come a un *dispositivo* in senso foucaultiano, siamo in grado di comprendere come sia stato catalizzatore della diffusione di schemi di pensiero. Il cinema del passato può offrirsi a noi spettatori del presente non solo come documento storico sulla rappresentazione delle persone *queer*, ma anche come risorsa per capire come e perché siamo arrivati “fin qui” e per agire sull’oggi. La rappresentazione culturale dei gruppi sociali marginalizzati o oppressi, che siano minoranze etniche o sessuali, è sempre politica ed è legata al modo in cui tali gruppi vengono percepiti e trattati dalla società. Scrive Richard Dyer:

¹ Hanson Ellis, *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham e Londra, Duke University Press, 1999, p. 3.

² Barrios Richard, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, New York, Routledge, 2003, p. 2.

how social groups are treated in cultural representation is part and parcel of how they are treated in life, [...] poverty, harassment, self-hate and discrimination (in housing, jobs, educational opportunity and so on) are shored up and instituted by representation.³

Indagare sulla rappresentazione chiama in causa un'altra questione, quella della *rappresentabilità*, intendendo con ciò *cosa* è effettivamente possibile rappresentare. Ma chi stabilisce i criteri della rappresentazione? In questa domanda risiede la ragione per cui ho scelto di focalizzarmi sul periodo in cui era in vigore a Hollywood il Motion Picture Production Code, che possiamo considerare essere stato una forma di autocensura sui limiti del rappresentabile.

Da questo punto di vista, più che uno specchio della realtà, nel cinema la rappresentazione è “un processo di costruzione e di costante ridefinizione di una certa idea di realtà”.⁴ Questa “certa idea di realtà” ha un ruolo egemonico nella rappresentazione *mainstream*: è quella che viene considerata un punto di vista universale, se non addirittura neutrale, a partire dal quale è possibile identificare la differenza; è “la norma”, intesa sia per la sua funzione disciplinante, sia nella sua accezione di consuetudine e convenzione in cui si inseriscono i modelli narrativi dei generi cinematografici. L'eterosessualità è il sistema normativo di valori del discorso sociale dominante e pertanto il modello performativo eterosessuale è “the dominant mode of cinematic social discourse”.⁵

Potremmo dedurre che la maggior parte dei film realizzati negli Stati Uniti prima degli anni Sessanta riconosceva raramente l'esistenza di persone *queer*. Eppure, per decenni, le immagini e le rappresentazioni sono state in qualche modo presenti, anche se in modi impliciti e codificati. Richard Barrios ricorda come, anche in film non particolarmente memorabili come *The Secret Witness* (Thornton Freeland, 1931), una *gag* incidentale può rivelare come l'omosessualità fosse parte della cultura popolare.⁶ In una sequenza, il personaggio interpretato da ZaSu Pitts, al telefono con il suo fidanzato, menziona di star leggendo un libro: “It's something about a well... I don't really understand it”. Mentre pronuncia la parola *well*, la macchina da presa inquadra la copertina del libro. Si tratta di *The Well of Loneliness* di Radcliffe Hall, considerato il primo romanzo sul lesbismo: per essere citato in una produzione pensata per il consumo di massa, doveva essere ritenuto un libro piuttosto noto al pubblico.

³ Dyer Richard, *The Matter of Images: Essays on Representation*, New York e Londra, Routledge, 2002, p. 1.

⁴ Rigoletto Sergio, *Le norme traviate*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020, p. 15.

⁵ Dixon Wheeler W., *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema*, Albany, State University of New York Press, 2003, p. 10.

⁶ Vedi Barrios R., op. cit., pp. 1-2.

In questo contesto, il divieto dell'Hollywood Production Code di rappresentare la “perversione sessuale” non fece altro che consolidare l'uso della connotazione, già strumento della rappresentazione cinematografica, creando inconsapevolmente quello che, a posteriori, possiamo chiamare *queercoding*. Per *queercoding* si intende la codificazione di un personaggio come *queer*, vale a dire che al personaggio vengono attribuite particolari caratteristiche, in genere stereotipiche, considerate attinenti alla *queerness*, che non vengono però esplicitate come tali all'interno del testo. L'orientamento sessuale non ha, del resto, dei marcatori fisici, ragion per cui il ruolo degli stereotipi espressi con la connotazione è, con le parole di Richard Dyer, “to make visible the invisible”.⁷ Sebbene siano molteplici le occorrenze in cui la connotazione di un personaggio come *queer* (più o meno implicita, e più o meno consapevolmente) sia stata utilizzata per caratterizzare personaggi risibili o malvagi e immorali, il *queercoding* non ha necessariamente un portato negativo, soprattutto se lo consideriamo alla luce delle pratiche di ricezione e di riappropriazione della rappresentazione.

Gli stereotipi in atto nella rappresentazione dell'omosessualità sono inoltre legati alla concezione della sessualità in un dato contesto storico. Beshoff e Griffin ritengono che l'allusione alle sessualità *queer* tramite l'inversione di genere non fosse solo un riflesso della comprensione della sessualità, ma anche un modo per i registi di proteggersi da contenziosi o interventi del governo,⁸ giacché al cinema, e sarà così fino al 1952, erano negati i diritti alla libertà di espressione garantiti del Primo Emendamento: l'impossibilità di mostrare una sessualità esplicita, sia omosessuale che eterosessuale, spingeva i registi a fare affidamento sui codici connotativi di genere. Dal momento che l'allusione è per natura implicita, potremmo dire che tali rappresentazioni “are best described as queer rather than homosexual, gay, or lesbian”.⁹

Il termine “queer”, la cui valenza aveva fino a lì oscillato tra l'identitario e il denigratorio per gli individui sessualmente non normativi, è andato incontro a un processo di riappropriazione collettiva a partire dalla fine degli anni Ottanta, inizialmente da parte degli attivisti di ACT UP. Nel contesto della crisi dell'AIDS, il termine è stato usato per affrontare l'emarginazione politica, sociale e culturale delle minoranze sessuali. In ambito accademico – con Teresa de Lauretis, Michael Warner, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Adrienne Rich, Lee Edelman e altri – la nascita della *queer theory* è scaturita anche dalla necessità di superare alcuni limiti dei *feminist studies* e dei *gay and lesbian studies*. Per esempio, il *queer* di Teresa

⁷ Dyer R., *The Matter of Images: Essays on Representation*, cit., p. 16.

⁸ Vedi Beshoff Harry M., Griffin Sean, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006, pp. 23-24; vedi anche Maltby Richard, *Hollywood Cinema*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2003, p. 60.

⁹ Beshoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., p. 20.

de Lauretis rappresenta un modo di ripensare le identità e le culture gay e lesbiche, “based on the speculative premise that homosexuality is no longer to be seen simply as marginal with regard to a dominant, stable form of sexuality (heterosexuality) against which it would be defined either by opposition or by homology”.¹⁰ Mentre de Lauretis mantiene le categorie “gay” e “lesbica” e alcune nozioni della divisione di genere nella sua argomentazione, per Judith Butler la *queerness* è qualcosa che è in definitiva oltre il genere, non limitata dalle nozioni del binarismo o del paradigma eterosessuale/omosessuale (solitamente articolato come estensione del binarismo di genere).¹¹ Semplificando, per quanto possibile, Hanson ritiene che la teoria *queer* sia funzionale nel rivelare l’instabilità e l’artificialità dei codici sociali e delle retoriche della sessualità:

sexual pleasure or desire, popularly conceived as a force of nature that transcends any cultural framework, becomes instead a performative effect of language, politics, and the endless perversity and paradox of symbolic (which is also to say historical and cultural) meaning.¹²

Lo scopo della teoria *queer* è quello di resistere o smantellare sistemi egemonici di oppressione e normalizzazione sessuale, rivelando le presunzioni teoriche e gli espedienti retorici con cui essi stabiliscono, giustificano e rafforzano il loro potere.

Pur comprendendo persone lesbiche, gay, bisessuali, asessuali, transgender, e altre, il termine *queer* resiste anche a questo semplicistico incasellamento. Più di un termine ombrello, *queer* è uno spazio flessibile per l’espressione di ciò che è “contra-, non-, or anti-straight”,¹³ usato per denotare individui o qualità che non rientrano nei confini dell’eteronormatività.¹⁴ La *messiness* critico-teoretico-politica – come la definiva Alexander Doty¹⁵ – che ha caratterizzato la discussione attorno alla *queer theory* può essere in realtà considerata uno dei suoi punti di

¹⁰ De Lauretis Teresa, “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, An Introduction”, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. III, n. 2, 1991, p. iii.

¹¹ Vedi Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York e Londra, Routledge, 1990.

¹² Hanson E., op. cit., p. 4.

¹³ Doty Alexander, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. xv.

¹⁴ Il termine *heteronormativity* (eteronormatività), coniato da Micheal Warner negli anni Novanta, indica l’assunto secondo cui l’eterosessualità è lo standard per definire il comportamento sessuale normale. Già Adrienne Rich, nel 1980, aveva parlato di *compulsory heterosexuality* (eterosessualità obbligatoria), teorizzando un sistema di pressioni sociali che istituzionalizza l’eterosessualità come il più ovvio desiderio sessuale. Per eterosessualità, in questo contesto, si intende più che il mero desiderio sessuale per una persona del sesso opposto, “one particular historical arrangement of the sexes and their pleasures” (Katz 2007: 14): un costrutto storico, “something that doesn’t really exist, a concept that needs constant reaffirmation to keep it from disappearing” (Dixon 2003: 1).

¹⁵ Doty A., *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, cit., p. xiv.

forza. Dopotutto, in ognuno dei suoi usi, la *queerness* è stata formulata per sfidare e rompere le categorie convenzionali, non per diventarne una: “to answer the question ‘what’s queer about queer theory?’ would be to un-queer ‘queer’ itself”.¹⁶ La resistenza all’incasellamento del termine è discussa da Eve Kosofsky Sedgwick in uno dei testi fondanti della *queer theory*, dove scrive che “queer” può riferirsi a “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically”.¹⁷ De Lauretis delinea precisamente la qualità elusiva della *queerness*, quando la descrive come “both interactive yet resistant, both participatory yet distinct”.¹⁸ Da questo punto di vista, l’opacità del discorso può essere vista come una strategia specificamente *queer*.

Come la parola stessa, anche il cinema *queer* è qualcosa di difficile da definire. Un film potrebbe essere considerato *queer* se tratta di personaggi *queer*. Tuttavia, la semplice presenza di un personaggio non è sufficiente – potrebbe essere, per esempio, un personaggio macchiettistico bersaglio di battute omofobe – ed è quindi necessario che il film si occupi di questioni *queer* in modo significativo. Un altro modo per definire un film *queer* è legato alla questione dell’autorialità: un film potrebbe essere considerato *queer* quando è scritto, diretto, prodotto da (o in cui recitano) persone *queer*.¹⁹ In realtà, non è detto che l’orientamento sessuale o l’identità di genere confluiscono in qualche modo nell’opera; d’altra parte, Benschhoff e Griffin affermano che “in many cases queer filmmakers can and do inflect a queer sensibility into their work, even when obvious gay and lesbian characters and issues are not present”,²⁰ con il risultato che “a supposedly ‘straight’ film made by a queer filmmaker might be considered a queer film”.²¹ Questo può essere vero soprattutto nel caso dell’era del Codice di Produzione, e in generale del periodo classico hollywoodiano, per esempio nei film realizzati da registi omosessuali come James Whale, George Cukor o Dorothy Arzner. Qui può sorgere, però, un problema relativo al controverso concetto dell’*outing*, dal momento che poche persone nell’industria cinematografica (tra queste poche, proprio Whale) erano effettivamente *out of the closet* prima dei moti di Stonewall. Richard Barrios ritiene che questo sia un falso problema, in

¹⁶ Grimwood Benjamin, “To ~~Be~~ [Queer] or Not to ~~Be~~ [Queer]: The Paradox of ‘Constant Revision’ and the ‘Paraphilia’ as Case Study”, *Transverse*, vol. XI, 2011, p. 38.

¹⁷ Kosofsky Sedgwick Eve, *Tendencies*, Durnham, Duke University Press, 1993, p. 8.

¹⁸ De Lauretis T., “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, An Introduction”, cit., p. iii.

¹⁹ Per esempio, in merito al film *Salomè* (Charles Bryant, 1923) con Alla Nazimova è stato presunto che il cast fosse interamente composto da persone omosessuali o bisessuali. Che sia vero o meno, “what does seem evident, under any circumstances, is a gay aesthetic” (Barrios 2003: 24).

²⁰ Benschhoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., p. 10.

²¹ *Ibidem*.

quanto “the private life of a performer or director *does matter*, particularly when it has bearing on his or her work”.²²

Il modello dell'autorialità suggerisce un terzo modo di definire un film *queer*, incentrato sulla spettatorialità. Secondo questo modello, tutti i film potrebbero essere potenzialmente *queer* se letti da un posizionamento *queer*, vale a dire utilizzando una modalità di lettura che sfida i presupposti dominanti su genere e sessualità e che si colloca “simultaneously beside and within that created by heterosexual and straight positions”.²³ Sappiamo che la decodifica di un prodotto culturale non è necessariamente egemonica.²⁴ Ne è esempio il sistema di lettura dei film di Hollywood attraverso il *camp*, che si è evoluto nella sottocultura gay del primo Novecento.

Un quarto modo per concettualizzare un film *queer* è relativo ai generi cinematografici che potrebbero essere considerati *queer*. A questo proposito, Alexander Doty ritiene che le convenzioni di genere dell'horror e del melodramma incoraggino il posizionamento *queer*, in quanto “they exploit the spectacle of heterosexual romance, straight domesticity, and traditional gender role gone awry”.²⁵ Anche il musical potrebbe essere considerato una forma cinematografica *queer*, soprattutto se presenta un'estetica *camp*.

Infine, l'atto stesso di guardare un film, nel senso di esperire processi psicologici di osservazione e identificazione con i personaggi, potrebbe essere pensato come *queer*. Permettere agli spettatori di vivere il mondo attraverso gli occhi di altre persone è uno dei più grandi poteri del cinema narrativo. Clare Whatling suggerisce che “as queer-identified cinema viewers we [do] not confine our desires to identity appropriate objects. Our desires rather [have] relatively free rein within the fantasy space of the cinema”.²⁶

²² Barrios R., op. cit., p. 7. Corsivo mio. Tenendo a mente che il concetto del *closet* e l'atto del *coming out* siano più pertinenti al periodo post Stonewall che a quello del Production Code, personalmente ritengo che la questione possa presentare comunque qualche zona d'ombra, per via del fatto che la divisione tra vita privata e vita professionale era mantenuta volontariamente da certi artisti e artiste a causa del contesto oppressivo in cui operavano. Diversi autori e autrici hanno discusso attorno alla figura di Dorothy Arzner, la quale non ha mai detto di essere lesbica, ma ha anzi cercato di argomentare contro le letture lesbiche dei suoi film. Sulla questione dell'autorialità vedi Doty Alexander, “Whose Text Is It Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship” in *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, cit., pp. 19-38. Vedi anche Mayne Judith, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

²³ Doty A., *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, cit., p. 15.

²⁴ Vedi Hall Stuart, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Discussion Paper, Birmingham, University of Birmingham, 1973.

²⁵ Doty A., *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, cit., p. 15.

²⁶ Whatling Clare, *Screen Dreams: Fantasizing Lesbians in Film*, Manchester e New York, Manchester University Press, 1997, pp. 2-3.

La mia ricerca si basa sull'assunto che la *queerness* si trovi *nel* testo in quanto risultato di atti di produzione e di ricezione. Per questa ragione, è necessario guardare tanto al testo con strategie di *close reading* che evidenzino la presenza di codici visivi e narrativi, quanto ai paratesti e ai discorsi che vi circolano attorno, come le recensioni sulla stampa di settore o le strategie di promozione dei film, le eventuali derivazioni letterarie o teatrali, i documenti e la corrispondenza relativi all'applicazione del Codice di Produzione. Il *close reading* e l'intertestualità possono contribuire a revisionare la comprensione delle implicazioni storiche legate all'"esclusione" dell'omosessualità dal cinema statunitense.

Se da un lato la connotazione, costruendo una *queerness* insostanziale, è diventata la "dominating signifying practice of homophobia", dall'altro tende a "raise this ghost all over the place":²⁷ lo studio del *queercoding* si pone quindi l'obiettivo di scoprire i "fantasmi" che articolano la *queerness* nei testi. Nella formulazione stessa del Codice in merito alla rappresentazione dell'omosessualità – *Sex perversion or any inference to it is forbidden* – l'uso del termine "inference" implica un tentativo di regolare non solo il campo della denotazione ma anche quello della connotazione e, di conseguenza, le potenziali interpretazioni di contenuti omosessuali da parte dello spettatore. Scriveva Michel Foucault:

Il mutismo stesso, le cose che ci si rifiuta di dire o si vieta di nominare, la discrezione che si richiede fra certi locutori, sono elementi che funzionano accanto alle cose dette [...]. Non c'è uno, ma più tipi di silenzio, ed essi fanno parte integrante delle strategie che sottendono ed attraversano i discorsi.²⁸

Ciò che viene attivamente proibito può essere dedotto dai suoi effetti discorsivi. In altri termini, l'assenza di denotazione nella rappresentazione dell'omosessualità genera codici e inferenze. Per questo motivo, sostengo che proprio la censura contribuì fortemente a consolidare quei codici visivi e narrativi che strutturano l'inferenza spettatoriale, quella "pratica" che ho chiamato *queercoding*.

In *L'interpretazione dei sogni*, Sigmund Freud parlava della considerazione della rappresentabilità (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) come del procedimento del sogno per cui il pensiero astratto, eludendo la censura onirica, viene rappresentato in immagini visive.²⁹ Il sistema espressivo del sogno esige insomma che tutti i significati siano espressi con immagini:

²⁷ Miller D. A., "Anal Rope", *Representations*, vol. XXXII, 1990, p. 119.

²⁸ Foucault Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 28.

²⁹ Vedi Freud Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. Elvio Fachinelli e Herma Trettl Fachinelli, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 312-321.

in un certo senso, il linguaggio del cinema funziona pressoché allo stesso modo. La descrizione di Freud del sogno fornisce un'analogia suggestiva su come ciò che non è nominato possa ciononostante significare tramite immagini sullo schermo. Del resto, il linguaggio della psicanalisi è stato spesso utilizzato nelle teorie del cinema.

Nel primo capitolo, dopo una breve introduzione sulla comprensione della sessualità tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, propongo un'analisi delle immagini *queer* e della formazione degli *stock characters* nell'ambito del *queercoding*, per capire se e in che misura la nozione di omosessualità come inversione di genere corrisponda ai personaggi del *sissy/pansy* e della *mannish woman* ed esplorare come la lettura *queer* di una sequenza o di un personaggio non risulti inficiata dalla direzione (eterosessuale) che prende la narrazione.

Il secondo capitolo entra nel vivo dell'era dell'Hollywood Production Code. L'obiettivo principale è chiarire cosa si intende quando si parla di censura nel contesto hollywoodiano e indagare le possibilità produttive date dalla censura stessa, concentrandoci pertanto su come l'esistenza del Codice abbia spinto verso lo sviluppo di codici di rappresentazione, mostrando una certa ambiguità soprattutto per quanto riguarda le questioni di natura sessuale. Al fine di comprendere appieno l'impatto del Codice sulla rappresentabilità della *queerness* e di esplorarne le modifiche nel tempo, esamineremo due casi studio: quello di *These Three* (William Wyler, 1936) e *The Children's Hour* (William Wyler, 1961) e quello di *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956).

Il terzo capitolo declina il *queercoding* all'interno del sistema dei generi cinematografici. Ci sono generi che, più di altri, sono pertinenti al discorso del *queercoding* o comunque presentano la possibilità di una lettura *queer*; in questa sede, esamineremo dei casi studio relativi all'horror, al melodramma e al musical, selezionati al fine di poter osservare come alcune convenzioni di genere operino in relazione alla rappresentazione della *queerness* e, parallelamente, di affrontare questioni riguardanti il ruolo della censura, l'autorialità e la spettatorialità: *Frankenstein* (James Whale, 1931) e *Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) e *The Uninvited* (Lewis Allen, 1944), *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939).

Prima di andare oltre, ci tengo a chiarire qualche scelta lessicale, a partire dall'utilizzo dei termini "gay", "omosessuale" e "queer", i quali pur indicando tutti una persona non-eteronormativa, presentano delle sfumature di significato. Tuttavia, nell'interesse della varietà stilistica – e soprattutto seguendo l'esempio di diverse studiosæ che hanno ben compreso il

legame inestricabile tra sessualità, individuo e cultura – uso spesso i termini in maniera intercambiabile, cercando comunque di mantenere una certa precisione nella scelta ove necessario (naturalmente, la parola “lesbica” mantiene il suo uso e significato specifico). Ciò che mi preme sottolineare è che nel periodo storico oggetto di questa tesi questi termini non avevano, come specificheremo più avanti, la stessa specificità referenziale che hanno oggi.

In questo testo ho deciso di utilizzare lo schwa, o ‘scevà’, suono vocalico neutro trascritto col simbolo dell’alfabeto fonetico internazionale /ə/. Si è discusso negli ultimi tempi in merito all’opportunità di utilizzare forme alternative al maschile sovraesteso per forme plurali che coinvolgono più generi o per riferirsi alle persone non binarie. Rimanendo consapevole della natura provvisoria e sperimentale di questa soluzione, preferisco evitare il più possibile l’uso del maschile sovraesteso nel riferirmi a gruppi eterogenei di persone. Non estendo l’uso dello schwa a ogni forma di plurale, ma ne valuto l’utilizzo di occorrenza in occorrenza.

CAPITOLO 1. *QUEERCODING*: L’AFFERMAZIONE DI STEREOTIPI SESSUALI NEL CINEMA HOLLYWOODIANO

*The gay codes operated on screen in much the same fashion as a red necktie would function on a metropolitan street, conveying gayness to those in the know, often past the eyes of outsiders.*¹

Il bacio sulle labbra che Jack (Charles “Buddy” Rogers) dà al morente David (Richard Arlen) in *Wings* (William A. Wellman, 1927) non sembra affatto aver turbato i critici o i moralisti dell’epoca, al punto che il film vinse l’Oscar al miglior film nel 1929. Come può un bacio tra due uomini, un gesto d’amore ancora oggi capace di generare polemiche, essere passato inosservato? La ragione dell’assenza di controversie risiede probabilmente nel fatto che i personaggi, due piloti dell’aviazione militare, rientrano in una definizione convenzionale della mascolinità e la loro relazione viene definita a più riprese un’amicizia. La pellicola si muove in un certo senso sul confine tra omosocialità e omosessualità.² Al fine di esaminare correttamente la produzione hollywoodiana in termini di rappresentazione *queer*, quindi, è importante capire come fosse considerata la sessualità tra la fine del Diciannovesimo e l’inizio del Ventesimo secolo e quali siano stati i cambiamenti a cui è andata incontro la sua comprensione. La contestualizzazione è fondamentale: per non rischiare di imporre al passato gli attuali schemi di lettura, dobbiamo chiederci quali concetti e quali termini fossero in uso per riferirsi ai rapporti affettivi e sessuali tra persone dello stesso genere.

A dimostrare l’importanza di collocare un film nel suo contesto storico e culturale è un cortometraggio girato nella tenuta di Thomas Edison tra il 1884 e il 1885, a cui oggi si fa generalmente riferimento come *The Dickson Experimental Sound Film*. Diretto da William K. Dickson, dalla durata di appena diciassette secondi, il film ritrae “two men [that] clasp each other and dance in circles”.³ Vito Russo, nel suo testo rivoluzionario *The Celluloid Closet*, sostiene erroneamente che il cortometraggio sia intitolato *The Gay Brothers*.⁴ In realtà, è molto più probabile che il cortometraggio non avesse nulla a che fare con l’omosessualità: i due uomini che ballano insieme sono facilmente spiegabili con il fatto che non c’erano dipendenti

¹ Barrios R., op. cit., p. 61.

² Per un’analisi dell’amicizia romantica tra uomini nel film di guerra vedi Brown Shane, *Queer Sexualities in Early Film: Cinema and Male-Male Intimacy*, Londra, I.B. Tauris, 2016, pp. 113-142.

³ Benschoff Harry M., Griffin Sean, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., p. 21.

⁴ Russo Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the movies*, New York, Harper Collins, 1981, p. 6. Bisogna tenere presente che il testo di Russo, oltre ad essere militante, soggettivo, e figlio dei suoi tempi – “even his book’s wonderful title is more representative of the time of its writing than of film history as a whole” (Barrios 2003: 5) – viene scritto in un momento in cui le informazioni a disposizione erano più esigue rispetto al presente.

donne nel laboratorio Edison. Nonostante ciò, il cortometraggio sperimentale di Dickson è stato, seppur inavvertitamente, il primo film a presentare immagini *queer* sullo schermo: conoscere l'intento con cui è stato realizzato un film non impedisce che esso venga letto come *queer* nel momento della ricezione.

Tra il Diciannovesimo e il Ventesimo secolo, l'orientamento sessuale era considerato in modo inseparabile dall'identità di genere, vale a dire che l'identità sessuale non era ritenuta un dominio distinto, bensì considerata espressa con una serie di pratiche e desideri legati indissolubilmente alla mascolinità o alla femminilità della persona. Il binarismo eterosessuale/omosessuale, ora egemonico nel mondo occidentale, è in realtà una creazione abbastanza recente: in particolare nella cultura della *working class*, il comportamento omosessuale di per sé divenne la base primaria per l'identificazione (e l'autoidentificazione) di una persona come *queer* solo attorno alla metà del Ventesimo secolo. Bisogna inoltre tenere presente che gli stessi termini "eterosessuale" e "omosessuale" sarebbero entrati nell'uso comune solo nel primo quarto del Ventesimo secolo; prima di allora, le persone non concepivano un universo sociale polarizzato in eterosessuali e omosessuali.

Jonathan Ned Katz riporta che il termine "homosexual" venne coniato solo nel 1868, anno a cui è stato fatto risalire anche il primo uso di "heterosexual".⁵ Il primo uso noto della parola "eterosessuale" negli Stati Uniti si trova in un articolo di James G. Kiernan, pubblicato in un *medical journal* a Chicago nel maggio 1892.⁶ Qui l'eterosessualità era identificata con la perversione, annoverata tra le manifestazioni anormali del desiderio sessuale: questa definizione perdurerà nella cultura della *middle-class* fino agli anni Venti. Era inoltre associata a una condizione chiamata "psychical hermaphroditism", secondo cui i sentimenti avevano un sesso biologico; oltre a sperimentare attrazione verso una persona del sesso opposto, questo "tipo" di eterosessuale provava attrazione verso entrambi i sessi: "the hetero in these heterosexuals referred not to their interest in a different sex, but to their desire for two different sexes".⁷ L'articolo di Kiernan includeva anche la prima pubblicazione conosciuta della parola "omosessuale" negli Stati Uniti: i "pure homosexuals" erano persone il cui stato mentale era quello del sesso opposto, "defined explicitly as gender benders, rebels from proper masculinity and femininity".⁸ Katz ricorda anche che la parola "eterosessualità" era apparsa per la prima volta nel New International Dictionary di Merriam-Webster nel 1923, definita come un termine

⁵ Vedi Katz Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 10.

⁶ Vedi *ivi*, p. 20.

⁷ Katz J. N., op. cit., p. 20.

⁸ *Ibidem*.

medico dal significato di “morbid sexual passion for one of the opposite sex”, preceduta nel 1909 dalla parola “omosessualità” intesa come “morbid sexual passion for one of the same sex”.⁹ Solo nel 1934, nella seconda edizione del dizionario, la parola “eterosessualità” appare con la definizione che sarà dominante nel mondo moderno: “manifestation of sexual passion for one of the opposite sex; normal sexuality”.¹⁰ L’eterosessualità aveva raggiunto lo status di norma. Anche il significato di “omosessualità” era cambiato, significando “eroticism for one of the same sex”.¹¹ Le origini mediche di entrambi i termini non erano più citate: l’eterosessualità e l’omosessualità si stavano stabilendo nella cultura americana, sebbene la transizione da un regime sessuale all’altro fu un processo irregolare, caratterizzato da sostanziali differenze di classe ed etniche.

A connettere l’identità sessuale all’identità di genere erano prima di tutto le teorie dei sessuologi; per esempio, secondo la teoria del Terzo Sesso del sessuologo tedesco Magnus Hirschfeld “gay men were actually female souls in a male body and vice versa”.¹² Il desiderio nei confronti di persone dello stesso sesso era visto come un singolo aspetto di una più generale “inversione” di genere, che poteva comprendere anche il tipo di abbigliamento indossato (*crossdressing*). Tant’è vero che, spesso, solo le persone che deviavano dal loro genere previsto venivano identificate come omosessuali, mentre chi manteneva un comportamento e un’apparenza ascrivibili al genere assegnato era considerato eterosessuale pur avendo un partner dello stesso sesso. L’aderenza ai ruoli di genere era il principale metro di giudizio della sessualità. Scrive George Chauncey riguardo agli uomini che intrattenevano rapporti sessuali occasionali con altri uomini:

they did not need to perform as “heterosexuals” nor did anyone consider them members of the “gay world” *so long as they performed normative masculinity* and made it clear that their partner would play the “woman’s part” in the sexual encounter.¹³

⁹ Vedi *ivi*, p. 92.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Brown S., op. cit., p. 59. Per un resoconto sulle teorie dell’“inversione sessuale” nella medicina tardo ottocentesca, vedi De Leo Maya, *Queer: Storia culturale della comunità LGBT+*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 22-41.

¹³ Chauncey George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994, p. xiii. Corsivo mio.

L'apparenza mascolina era al centro delle prime definizioni della donna "invertita":¹⁴ le donne travestite o che avevano assunto un comportamento tipicamente maschile (*mannish women*),¹⁵ generalmente appartenenti alla classe lavoratrice, rappresentarono per i sessuologi il primo esempio di lesbica, indipendentemente dal fatto che queste donne avessero o meno relazioni sessuali con altre donne. Al contrario, le donne che intrattenevano relazioni con altre donne ma non avevano un'apparenza mascolina erano ancora considerate come "romantic friends or devoted companions".¹⁶ Sul finire del Diciannovesimo secolo, una volta che si prese atto del potenziale del movimento femminista di sconvolgere i ruoli di genere, il femminismo stesso venne equiparato con l'inversione sessuale: diverse donne della classe media, le cosiddette *New Women*, che in quanto femministe agivano in modi considerati inappropriati al loro genere, rientrarono nella definizione di *female invert*.¹⁷

Nel corso degli anni Venti, non erano molte le donne che si identificavano propriamente come lesbiche.¹⁸ Sebbene iniziassero a formarsi le prime comunità lesbiche, tendenzialmente lo stile di vita delle donne omosessuali della classe media, lontano dai luoghi pubblici, non si prestava alla costruzione di una sottocultura lesbica distintiva, che piuttosto si stava lentamente affermando nella classe operaia. Tuttavia, negli anni Venti diverse donne iniziarono ad esplorare la propria sessualità con altre donne.¹⁹ L'eziologia della sperimentazione bisessuale degli anni Venti (*lesbian chic*) viene fatta risalire al clima di "cameratismo" della Prima guerra

¹⁴ A titolo di esempio, Lillian Faderman riporta una descrizione di Krafft-Ebbing del 1888: "She had coarse male features, a rough and rather deep voice, and with the exception of the bosom and female contour of the pelvis, looked more like a man in women's clothing than like a woman" (vedi Faderman Lillian, *Odd girls and twilight lovers: a history of lesbian life in twentieth-century America*, New York, Penguin, 1992, p. 45).

¹⁵ Sul travestitismo delle donne della *working class* nel Diciannovesimo secolo, che aveva più a che fare con il desiderio di una maggior libertà economica e sociale piuttosto che con il lesbismo, vedi Faderman L., op. cit., pp. 41-45. "Autobiographical accounts of transvestite women or those who assumed a masculine demeanor suggest [...] that the women's primary motives were seldom sexual" (Faderman 1992: 43).

¹⁶ Faderman L., op. cit., p. 45. L'autrice tratta dell'evoluzione nel corso del Ventesimo secolo della cosiddetta "amicizia romantica" (*romantic friendship*), le cui radici nelle società occidentali risalgono perlomeno al Rinascimento, nel capitolo "The Loves of Women for Each Other": 'Romantic Friends' in the Twentieth Century" (pp. 11-36). L'amore tra donne, che era stato una parte cruciale nella vita di diverse donne della classe media nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, continuò per diverso tempo ad essere visto "as romantic friendship rather than congenital inversion" (Faderman 1992: 55).

¹⁷ "Dr. James Weir, in an article for the *American Naturalist* (1985), observed that the so-called New Women [...] were really atavistic – throwbacks to the 'primitive era' of matriarchy and therefore, by Weir's logic, degenerate. He managed to work the famous case of Alice Mitchell, a woman who murdered the woman she loved, into his connection between lesbianism and feminism. [...] Weir implied that simply promoting feminist goals – agitating for 'rights' that had been strictly masculine prerogatives, bonding with other women – was in itself good evidence that a woman was 'abnormal', 'degenerate', and a 'viragint'" (Faderman 1992: 46-47).

¹⁸ Le donne che avevano accettato la propria identità lesbica, negli anni Venti si definivano già "gay". Che si identificassero come lesbiche o meno, per le donne che volevano sperimentare le manifestazioni pubbliche del lesbismo c'erano "posti sicuri" in luoghi come Harlem e Greenwich Village. Sulla sottocultura lesbica delle donne nere ad Harlem, vedi Faderman, op. cit., pp. 72-79.

¹⁹ Vedi Davis Katharine Bement, *Factors in the Sex Life of Twenty-Two Hundred Women*, New York, Harper, 1929.

mondiale. In realtà, la guerra, che coinvolse gli Stati Uniti per soli due anni, non sembra aver avuto un effetto significativo nello stabilirsi di una sottocultura lesbica – come sembra invece essere successo in alcune aree dell’Europa, dove la guerra fu combattuta per cinque anni e con una partecipazione femminile maggiore di quella permessa alle donne americane, e per gli uomini omosessuali. D’altra parte, il periodo sembra comunque aver marcato l’inizio di una “self-conscious sexual experimentation between women”.²⁰ Negli anni Trenta, la Grande Depressione rappresentò un ostacolo allo sviluppo di uno stile di vita lesbico, soprattutto tra le donne di classe media, principalmente perché represses la loro possibilità di impegnarsi in relazioni omosessuali.²¹ Fu solo con la Seconda guerra mondiale che si ebbe una crescita senza precedenti della sottocultura lesbica;²² a partire dagli anni Cinquanta, poi, “in the midsts of the worst persecution of homosexual, [...] the lesbian subculture grew and defined itself more clearly than ever before”.²³

Nel caso degli uomini omosessuali, all’inizio del Novecento il “female impersonator”, definito *fairy*, era “the primary image of the ‘invert’ in popular and elite discourse alike”,²⁴ al centro di un sistema culturale che dava molto più peso al genere che alla sessualità in sé, tramite il quale erano interpretate le relazioni sessuali tra uomini. La maggior parte dei termini usati dagli osservatori esterni per il *fairy* – come *she-man*, *nance*, *sissy*, *queen* e lo stesso *fairy* – enfatizzavano difatti la centralità dell’effeminatezza. Negli anni Venti e Trenta, tali uomini erano spesso noti come *pansy*.²⁵ La maggior parte dei *fairies*, al contrario di quanto affermassero i primi sessuologi, si identificava nel genere maschile. Piuttosto, erano spesso uomini che abbracciavano forme di mascolinità distanti dalla norma, forme di *male femininity*, che esprimevano nella personalità, nel linguaggio e nell’aspetto. *Fairy* non era solo un altro modo per definire gli uomini omosessuali, sebbene fosse talvolta utilizzato sia da loro stessi che da osservatori esterni, bensì l’ancora di un sistema concettuale “that mapped gender, sexuality, desire, and subjectivity differently than homosexuality and heterosexuality did”.²⁶

²⁰ Faderman L., op. cit., p. 64.

²¹ La possibilità di impegnarsi permanentemente in relazioni omosessuali richiedeva prima di tutto che le donne avessero un qualche grado di indipendenza economica, così che non avrebbero avuto bisogno di sposarsi per sopravvivere. L’indipendenza economica divenne più problematica per loro negli anni Trenta, dal momento che in tempi economici ristretti venivano scoraggiate dal competere con gli uomini per lavori meglio pagati.

²² “Such development was assisted by the fact that the war and especially military life fostered some tolerance regarding lesbianism among young women who [...] came in contact with sexuality between women in the close confines of the barracks” (Faderman 1992: 125).

²³ Faderman L., op. cit., p. 159.

²⁴ Chauncey G., op. cit., p. 48.

²⁵ I nomi di fiori, come anche *daisy* e *buttercup*, venivano affibbiati così comunemente agli uomini gay che a volte erano semplicemente chiamati “horticultural lads” (vedi Chauncey G., op. cit., p. 15).

²⁶ Chauncey G., op. cit., p. xiii.

Nella prima parte del Ventesimo secolo, il *fairy* rappresentava “the primary role model available to men forming a gay identity”;²⁷ non era ovviamente l’unico ruolo in cui gli uomini omosessuali si identificavano, solo il più “visibile”, soprattutto nelle grandi città come New York o Chicago,²⁸ e di conseguenza quello che si riverserà nella rappresentazione cinematografica. Negli anni Dieci e Venti, gli uomini che si identificavano principalmente sulla base del loro interesse omosessuale, piuttosto che su una supposta “inversione” di genere, di solito si definivano *queer*.²⁹

Il termine “gay” iniziò a prendere piede negli anni Trenta e il suo utilizzo si consolidò durante la Seconda guerra mondiale. Già sul finire degli anni Quaranta, gli uomini gay più giovani consideravano degradante l’uso della parola “queer”.³⁰ L’utilizzo di “gay” come principale termine autoreferenziale riflette “the subtle shifting occurring in the boundaries drawn among male sexual actors in the middle decades of the century”.³¹ Se i termini precedentemente in uso avevano distinto vari tipi di uomini omosessuali – omosessuali effeminati (*fairy*), omosessuali dalla mascolinità convenzionale (*queer*) e uomini eterosessuali che avrebbero accettato le *avances* omosessuali (*trade*) – la parola “gay” tendeva invece a raggrupparli insieme “by emphasizing the similarity in character they had presumably demonstrated by their choice of male sexual partners”.³²

Dopo aver definito il contesto, è il momento di iniziare ad affrontare il nostro discorso sul *queercoding* – inteso come la codificazione subtestuale di un personaggio come *queer* tramite l’assegnazione di tratti stereotipati afferenti soprattutto all’inversione di genere – nel tentativo di rintracciarne le origini e di indagarne poi la diffusione, le modifiche, e le conseguenti implicazioni. La tipizzazione nella produzione di testi culturali è strettamente legata alla

²⁷ *Ivi*, p. 100.

²⁸ Sulla diffusione di performers omosessuali nella vita notturna delle grandi città americane tra gli anni Venti e Trenta, definita come *pansy craze*, vedi: Bullock Darryl W., “Pansy Craze: the wild 1930s drag parties that kickstarted gay nightlife”, *The Guardian*, 14 settembre 2017. Nel musical *Gold Diggers of 1935* (Busby Berkeley, 1935), la canzone *Lullaby of Broadway* fa un esplicito riferimento alla *pansy craze*: “The daffodils who entertain / At Angelo’s and Maxie’s”.

²⁹ *Queer* non era ancora usato come termine dispregiativo: “While some men regretted the supposed aberration in their character that queer denoted, others regarded their difference positively and took pleasure in being different from the norm” (Chauncey 1994: 101). Diversi uomini che si identificavano come *queer* tendevano inoltre a prendere le distanze dal “tipo” di omosessuale impersonato dal *fairy*: “many queers were repelled by the style of the fairy and his loss of manly status, and almost all were careful to distinguish themselves from such men” (Chauncey 1994: 16).

³⁰ Vedi Chauncey G., op. cit., p. 19: “As Will Finch, who came out into the gay world of Times Square in the 1930s, noted in his diary in 1951, ‘The word ‘queer’ is becoming [or coming to be regarded as] more and more derogatory and [is] less and less used by hustlers and trade and the homosexual, especially the younger ones, and the term ‘gay’ [is] taking its place”.

³¹ Chauncey G., op. cit., p. 20.

³² *Ivi*, p. 21.

questione della rappresentabilità, dal momento che non esistono nella vita reale dei veri e propri “indicatori” di omosessualità. Scrive Richard Dyer:

A major fact about being gay is that it doesn't show. [...] There are signs of gayness, a repertoire of gestures, expressions, stances, clothing, and even environments that bespeak gayness, but these are cultural forms designed to show that he or she is gay. Such a repertoire of signs, making visible the invisible, is the basis of any representation of gay people involving visual recognition, the requirement of recognizability in turn entailing that of typicality.³³

1.1. Tra stock characters e immagini queer

In *A Florida Enchantment* (Sidney Drew, 1914), Lillian Travers (Edith Storey) ottiene una scatola di semi magici, il cui effetto è quello di cambiare il genere di chi li ingerisce, pur mantenendo il corpo originale.³⁴ Dopo averne ingerito uno, Lillian è improvvisamente attratta dalle donne e dall'indossare abiti maschili. Anche il suo fidanzato e la cameriera afroamericana ingeriscono i semi, subendo anche loro una trasformazione.³⁵ Sebbene le complicazioni farsesche che ne derivano sembrino concentrarsi principalmente sul genere, sollevano questioni relative all'orientamento sessuale, tant'è che Barrios riporta come il film sia considerato un esempio di “a bona fide comedy of sexual confusion”.³⁶

La recensione di *Variety* di *A Florida Enchantment* descriveva Lillian come “mannish”,³⁷ parola usata dai primi sessuologi per riferirsi alla donna “invertita”. Viene da chiedersi se gli spettatori e le spettatrici dell'epoca vedessero i capovolgimenti di genere del

³³ Dyer R., *The Matter of Images: Essays on Representation*, cit., p. 19. Il saggio “Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical” è stato pubblicato inizialmente in *Studies in Visual Communication*, vol. IX, n. 2, 1983, pp. 2-19.

³⁴ Sul fatto che i semi modifichino solo la percezione mentale o anche il corpo, il film manda segnali contraddittori: nella prima scena conseguente alla trasformazione, a Lillian sono cresciuti dei peli sul viso, ma non ci sono altre evidenze che il corpo subisca delle modifiche.

³⁵ In relazione alla donna afroamericana (che, tra l'altro, è interpretata da un'attrice bianca in *blackface*), Benshoff e Griffin fanno notare come, mentre il film gioca con le ambiguità di genere, mantiene comunque rigide linee razziali: “white characters are only attracted to white characters, and African American characters are only attracted to African American characters – revealing that in 1914 interracial heterosexuality was perhaps more of a taboo than was same-race homosexuality” (Benshoff-Griffin 2006: 23). Barrios, considerando la reazione che il mondo diegetico ha nei confronti del fidanzato di Lillian, evidenzia invece il doppio standard secondo cui “female gender-bending is more to be tolerated than male” (Barrios 2003: 21).

³⁶ Barrios R., op. cit., p. 20.

³⁷ “A Florida Enchantment”, *Variety*, 14 agosto 1914, p. 21.

film come rappresentazioni dell'omosessualità. Secondo Bruce Brassel, ci sono due possibili letture “of exactly what feminine terrain Lillian traverses upon swallowing the seed [...]: sexual difference, the body, by becoming a man, and sexual desire, the mind, by becoming a mannish lesbian”.³⁸ La sua tesi è che il film sia “a hermaphroditic text”,³⁹ contenente entrambe le letture. D'altra parte, indipendentemente dal fatto che gli spettatori percepissero il cambiamento di Lillian come una trasformazione o in un uomo o in una lesbica, nel film ci sono alcune scene in cui le reazioni degli altri personaggi, inconsapevoli dei semi e del loro effetto, “can only be explained narratively by their perceiving her as being a woman and reading her actions as a manifestation of same-sex desire”.⁴⁰ Brassel riporta inoltre che, con la pubblicazione dei suoi *Studies in the Psychology of Sex* (sei volumi dal 1897 al 1910), il sessuologo britannico Havelock Ellis ebbe un grande impatto negli Stati Uniti. Ellis, come gli altri sessuologi, aveva assegnato degli specifici tratti alla donna “invertita”: l'indossare abiti maschili, il fumare, la “natura” aggressiva.⁴¹ Il comportamento di Lillian dopo aver ingerito il seme è conforme alla caratterizzazione di Ellis.

C'è da chiedersi se, e fino a dove, la nozione di omosessualità come inversione di genere, trasferita sul grande schermo, corrisponda ai personaggi *stock* del *sissy/pansy* e della *mannish woman*. La rappresentazione implicita e tuttavia indeterminata dell'omosessualità è evidente, ancor più che nella controparte maschile, quando si esamina la *mannish woman*, caratterizzata anche sullo schermo da “tailored tweed suits (complete with pants rather than skirts), wearing men's hats and short slicked-back hair. At times, they were even shown smoking cigars”.⁴² La rappresentazione della *mannish woman* è legata al *crossdressing*, che nel tempo è stato letto dagli studiosi tanto come strumento per indicare una donna lesbica quanto come esempio della New Woman. Laura Horak sostiene che, all'inizio del Ventesimo secolo, queste non fossero le letture dominanti, e che solo alla fine degli anni Venti i codici per il riconoscimento delle lesbiche – che includevano l'abbigliamento maschile, ma non si limitavano a quello – iniziarono a circolare tra il pubblico.⁴³

³⁸ Brassel R. Bruce, “A Seed for Change: The Engenderment of *A Florida Enchantment*”, *Cinema Journal*, vol. XXXVI, n. 4, 1997 p. 4.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 13.

⁴¹ Vedi Ellis Havelock, *Studies in the Psychology of Sex, Volume II, Sexual Inversion*, Philadelphia, F. A. Davis Company, 1915, pp. 195-263.

⁴² Benschoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., p. 26.

⁴³ Vedi Horak Laura, *Girls will be boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016.

I film statunitensi con attrici in *crossdressing* possono essere raggruppati in tre ondate. Nella prima ondata, che va dal 1908 al 1921 ed è anche la più corposa nel numero di produzioni, le cornici interpretative utilizzate per le attrici travestite erano per lo più positive. Nella maggior parte dei film prodotti durante questa prima fase, le attrici in *crossdressing* interpretavano propriamente dei ruoli maschili, vestendo i panni di giovani uomini, ragazzini o bambini: Horak si riferisce a loro con il termine *female boys*,⁴⁴ e ritiene che la valenza positiva del personaggio venisse assicurata anche dalla lunga tradizione teatrale del *crossdressing*:⁴⁵ “with a few exceptions [...], cross-dressed stage performances were considered both respectable and wholesome”.⁴⁶ Esse incarnavano gli ideali americani di inizio secolo “of both girlhood and boyhood”⁴⁷ e servivano lo scopo di aiutare il mezzo cinematografico ad acquisire rispettabilità e attirare il pubblico di tutte le classi sociali, in particolare le donne della classe media.

Già con la seconda ondata, che durò dal 1922 al 1928, la percezione del *crossdressing* cominciò a mutare. Raramente le attrici interpretavano ruoli maschili, mentre le commedie romantiche caratterizzate dal *gender disguise* divennero più comuni. È nel corso di questi anni che nasce l'insinuazione di una correlazione tra la donna mascolina e il lesbismo, in film come *My Lady of Whims* (Dallas M. Fitzgerald, 1925), *The Clinging Vine* (Paul Sloane, 1926) e *The Crystal Cup* (John Francis Dillon, 1927), sebbene il *crossdressing* mantenga una certa apertura semantica. Nell'istruire il pubblico riguardo ai codici e ai termini relativi alla sessualità “deviante”, giocò un ruolo importante la reazione dei giornali alle battaglie censorie sull'opera teatrale di Édouard Bourdet *The Captive*,⁴⁸ che si riflesse anche nel cinema. Il vero cambiamento nel significato di una donna in *crossdressing*, assieme a riferimenti più espliciti al lesbismo, arrivò con la terza ondata, che si estese dal 1929 al 1934, anno dell'inasprimento del Codice di Produzione.

Sebbene principalmente come personaggi secondari, le *mannish woman* erano presenti in alcuni film di Hollywood dell'epoca. Definita da Barrios come “certainly not heterosexual”,⁴⁹ il personaggio di Kate Halsey (Blanche Friderici) in *The Office Wife* (Lloyd Bacon, 1930) presenta tutti i “requisiti” della donna mascolina, dall'abbigliamento al

⁴⁴ In più di cento film dell'era del muto, c'erano attrici che interpretavano ruoli maschili: di questi, più di tre quarti erano interpretati da bambine e ragazzine tra i sette e i tredici anni; in tredici film – tra cui due adattamenti di *The Prince and the Pauper* (1909; 1915), due adattamenti di *Oliver Twist* (1912; 1916), *Hansel and Gretel* (1909) e *Treasure Island* (1920) – recitavano donne di età compresa tra i diciotto e i trentotto anni.

⁴⁵ Diverse attrici che recitarono nei film in *cross-dressing* di questo periodo, come Cecil Spooner, Marie Doro e Marguerite Clark, erano famose per i loro ruoli in teatro.

⁴⁶ Horak L., op. cit., p. 8.

⁴⁷ *Ivi*, p. 2.

⁴⁸ Vedi *ivi*, pp. 142-153.

⁴⁹ Barrios R., op. cit., p. 62.

(com)portamento. La scrittrice, una sorta di alter-ego di Faith Baldwin, autrice del romanzo da cui è tratto il film, “engaged in jaunty masculine banter with Stone, disdained the intentions of the male animal, and puffed thoughtfully on her stogie”.⁵⁰

Ci sono, inoltre, un paio di ruoli da protagonista particolarmente memorabili. Mi riferisco in particolare a Marlene Dietrich in *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) e a Greta Garbo in *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933).

Marlene Dietrich, nei panni della cantante di cabaret Amy Jolly, debutta sulla scena del Marocco francese indossando un tuxedo e un cappello a cilindro, con una sigaretta accesa tra le dita. La performance è eccezionale e acclamata; una volta finito di cantare, Amy chiede a una donna fra il pubblico il fiore che porta tra i capelli e, dopo averlo ricevuto, la bacia. Il resto del film è dedicato alla sua storia d’amore con il legionario Tom Brown (Gary Cooper), eppure questo non neutralizza il valore di quella sequenza. “She has a romance with Gary Cooper in that movie, but that romance just went off the screen for me”, afferma la scrittrice Susie Bright nel documentario *The Celluloid Closet* (Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 1995), basato sull’omonimo testo di Vito Russo.

La questione mi permette di andare oltre la visione retrospettiva e di introdurre un concetto fondamentale: la lettura *queer* di una sequenza o di un personaggio non risulta inficiata dalla direzione (eterosessuale) che prende la narrazione. I codici funzionano contemporaneamente con e contro la narrazione, nonché intertestualmente e attraverso la percezione che il pubblico ha del personaggio della star e della sua “vita reale”, per trasmettere possibilità spettatoriali lesbiche. Il significato lesbico è ulteriormente narrativizzato dalla citazione di tali immagini nei discorsi sottoculturali e critici. Patricia White scrive che tale lettura

it is encoded by the studio’s promotion of Dietrich in 1930 as ‘the woman all women want to see’, and by lesbian sartorial codes in the 1920s and since, it is fully subjectivized by the narrative and the viewing situation.⁵¹

Lo stesso discorso è applicabile anche al personaggio di Greta Garbo in *Queen Christina*, film biografico sulla monarchia svedese del Diciassettesimo secolo. Diversi storici hanno discusso riguardo al lesbismo di Cristina di Svezia; nonostante il personaggio interpretato da Garbo venga “eterosessualizzato” nella sua relazione con l’ambasciatore spagnolo, vi sono ancora

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ White Patricia, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 53.

tracce della verità storica nella rappresentazione della relazione con la contessa Ebba Sparre (Elizabeth Young) e del *crossdressing*.

Se, a una prima lettura, i finali di *Morocco* e *Queen Christina* mostrano il trionfo dell'ordine eterosessuale e delle tradizionali categorie di genere, d'altra parte Andrea Weiss ha fatto notare che "it is possible that lesbians also found pleasure in these resolutions"⁵², in parte perché si tratta di finali relativamente aperti che lasciano spazio all'interpretazione, e in parte perché le relazioni eterosessuali che promuovono sono comunque ritenute "inaccettabili" per ragioni di classe e status:

Amy Jolly and Queen Christina actually become more liminal and marginal in the films' conclusions, rejecting their past, their nationality, and their social position. Although each character can be viewed as having made the ultimate sacrifice in favor of a man, in doing so they moved outside of the culture in which the heterosexual contract is constructed and maintained.⁵³

Una spettatrice lesbica avrebbe quindi potuto percepire le sequenze finali, nonostante tutto, come un allontanamento dall'ordine sociale eterosessuale. Un altro esempio di come spettatore diversø potrebbero dare letture diverse è dato da *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935). In questo caso, il *crossdressing* della protagonista è funzionale alla trama: Sylvia Snow (Katharine Hepburn) veste i panni di un giovane uomo prendendo il nome di Sylvester Scarlett per aiutare il padre, che ha commesso un furto, a lasciare il paese, "but to the audience who has watched her transformation [...] she's Katharine Hepburn in drag".⁵⁴ Per Weiss, *Sylvia Scarlett* rappresenta la figura del *Trickster*, una creatura mitologica comune a diverse culture che sovverte l'ordine costituito. Questa sovversione, tuttavia, rimane relegata a momenti fugaci e transitori, come accadeva del resto per Amy Jolly e la regina Christina. Eppure, guardando a quei codici che negli anni Venti e Trenta furono abbracciati dall'emergente sottocultura lesbica urbana come segni di lesbismo, è possibile immaginare cosa potessero significare per una spettatrice lesbica.

In *Uninvited*, Patricia White propone un paradigma che va oltre il *crossdressing* per significare il lesbismo, ma riguarda piuttosto l'identificazione e il desiderio femminile. La visibilità lesbica, scrive l'autrice, "is veiled in the feminine display that is the cinema's primary dream language rather than embodied in the cross-gender identifications offered by the invert

⁵² Weiss Andrea, *Vampires and Violets: Lesbians in Film*, New York, Penguin, 1993, p. 45.

⁵³ *Ivi*, p. 46.

⁵⁴ *Ibidem*.

or the butch”.⁵⁵ White sostiene che il cinema, come istituzione, abbia contribuito alla costruzione dell’identità lesbica proprio attraverso “the movies’ highly visible and regulated constructions of femininity, and through their appeal to female audiences”.⁵⁶ Dal momento che le donne erano considerate una parte cruciale del pubblico cinematografico, l’industria hollywoodiana aveva tutto l’interesse di rivolgersi al desiderio e alla soggettività femminile, sviluppando generi cinematografici e costruendo *star personas* appositamente indirizzati alle donne e a quelli che si presumevano essere i loro interessi. Tali tentativi, particolarmente visibili nella produzione di *women’s pictures* e nei relativi discorsi promozionali, introdussero il potenziale per l’inferenza lesbica.

Nell’elaborare il paradigma *femme* della rappresentazione omoerotica,⁵⁷ White parte dal presupposto che la designazione indifferenziata “sex perversion” del Codice di Produzione porti con sé un’implicita specificazione di genere legata al maschile: “Lesbianism remains unnamed and invisible in the Code, as it often does when allied with male homosexuality [...], because sexuality is separated from gender in a manner that makes masculinity the unspoken standard”.⁵⁸ Da questo punto di vista la questione dell’inferenza, seguendo il modello “gender-separatist” tra omosessualità femminile e maschile che Eve Kosofsky Sedgwick delinea come concorrente al modello “gender-integrative”⁵⁹, favorisce una definizione del lesbismo in relazione alla femminilità e alle forme omosociali femminili.

Il paradigma *femme* comprende quindi il mondo dei *women’s pictures*: “institutions such as schools and prison and hotels for women, but also the home – and the world of movie consumption and fandom”.⁶⁰ La prospettiva di White è utile nel dissociare questi siti e pratiche da un’associazione esclusiva ed escludente con la femminilità eterosessuale. Nello specifico, la rappresentabilità del desiderio come distinto dall’identificazione è ciò che distingue quelli che White chiama “femme films” dai *women’s films* in generale.

In un film come *The Wild Party* (Dorothy Arzner, 1929), dove il potenziale lesbismo viene trasmesso principalmente attraverso le relazioni spaziali tra le donne e l’esposizione stessa del corpo femminile, Stella (Clara Bow) indossa una cravatta e delle bretelle quando si siede sulle ginocchia della sua migliore amica Helen (Shirley O’Hara). Questo breve accenno al *crossdressing* nel contesto di un’identificazione lesbica prevalentemente “femminile” sembra

⁵⁵ White P., op. cit., p. 14.

⁵⁶ *Ivi*, p. 2.

⁵⁷ Sull’uso del termine *femme* senza il suo “correlato” *butch*, vedi *ivi* pp. 15-16.

⁵⁸ *Ivi*, p. 9.

⁵⁹ Vedi Kosofsky Sedgwick Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2008, pp. 36-39.

⁶⁰ White P., op. cit., p. 15.

indicare una certa inconsistenza nei codici visivi relativi al lesbismo (che, da un certo punto di vista, rimangono meno definiti rispetto a quelli dell'omosessualità maschile). Possiamo tuttavia considerare il *crossdressing* e il paradigma *femme* descritto da White come simultanei e paralleli nella storia del cinema. Scrive infatti Andrea Weiss che

images of crossdressing and gender inversion on one hand [...] and a feminine-identification involving a female object choice, on the other, were concurrent images in the cinema, and the former never entirely gave way to the latter.⁶¹

Per quanto riguarda la rappresentazione degli uomini omosessuali, il personaggio del *sissy* era già affermato come una caratteristica dei film di Hollywood verso la metà degli anni Venti, tipicamente usato come fonte di umorismo, spesso in ruoli minori. Benschhoff e Griffin si riferiscono a questo personaggio come *pansy*.⁶² L'uso dello stereotipo del *pansy* è presente già nel periodo compreso tra gli anni Dieci e Venti, in commedie come *Algie the Miner* (Alice Guy-Blaché, Harry Schenck, Edward Warren, 1912) e *Behind the Screen* (Charlie Chaplin, 1916).

Algie the Miner, a lungo considerato il primo esempio noto del *sissy* nel cinema americano,⁶³ racconta la storia di un giovane a cui viene detto dal padre della sua amata che non può sposarla a meno che non “proves himself a man” entro un anno. Richard Barrios scrive che Algie “is heterosexual only in that he has a girlfriend. Otherwise, he’s a card-carrying flamer”.⁶⁴ Il personaggio di Algie, interpretato da Billy Quirk, appare come la caricatura di un uomo effeminato, negli atteggiamenti e nell’aspetto. Un certo tipo di abbigliamento e accessori, da qui in poi, sarebbero stati indicativi di un certo tipo di uomo: “the flower in the lapel, the little mustache, the waving handkerchief were all ways to code a gay man’s presence onscreen”,⁶⁵ così come l’uso di parole “in codice” (*pansy, fairy, lavender, dearie...*) e lo svolgere mestieri tipicamente considerati femminili. Fatto sta che, alla fine del cortometraggio, Algie, “capable of a quick overhaul to conventional he(te)roism”,⁶⁶ ritorna dalla sua fidanzata.

Il personaggio del *sissy*, collocato nel suo contesto storico, potrebbe essere stato letto dagli spettatori e dalle spettatrici dell’epoca non solo come una rappresentazione dell’omosessualità, ma anche come il riflesso dei timori dell’erosione della mascolinità

⁶¹ Weiss A., op. cit., p. 17.

⁶² Vedi Benschhoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., pp. 24-28.

⁶³ Utilizzando come fonte la rivista di settore *The Moving Picture World*, edita dal 1907 al 1927, Shane Brown nota come Algie sia stato il primo personaggio ad essere definito un *sissy*. In una pubblicità del 24 febbraio 1912, Algie viene definito “a ‘sissy boy’ who has as much back-bone as a jelly fish” (Brown 2016: 63).

⁶⁴ Barrios R., op. cit., p. 17.

⁶⁵ Ivi, p. 18.

⁶⁶ *Ibidem*.

tradizionale dovuti alle nascenti trasformazioni nei ruoli di genere. Vito Russo, che pur considerava che il personaggio di serie del *sissy* venisse utilizzato in sostituzione di un personaggio esplicitamente omosessuale, riteneva che inizialmente l'idea dell'omosessualità emerse sullo schermo come “a reflection of our fears about the perils of tampering with male and female roles”.⁶⁷

Sappiamo però che il *sexual inverted* era noto agli abitanti delle città americane, come scriveva il sessuologo Havelock Ellis nella terza edizione di *Sexual Inversion* (1915), riportando le parole di un suo corrispondente:

The great prevalence of sexual inversion in American cities is shown by the wide knowledge of its existence. Ninety-nine normal men out of a hundred have been accosted on the streets by inverts, or have among their acquaintances men whom they know to be sexually inverted. *Everyone has seen inverts and knows what they are.* The public attitude toward them is generally a negative one – indifference, amusement, contempt.⁶⁸

Se possiamo sostenere che un pubblico urbano potesse comprendere il personaggio cinematografico del *sissy* come una rappresentazione implicita dell'omosessualità, bisogna tuttavia tenere presente che diversi spettatori al di fuori delle città potessero essere ignari dell'esistenza del *sissy* persino nella vita reale. L'indeterminatezza della rappresentazione mantiene ancora aperta la discussione sull'effettiva omosessualità del personaggio.

D'altra parte, un indizio su quella che poteva essere la comprensione popolare del *sissy* è presente nel cortometraggio *Behind the Screen* di Charlie Chaplin. In esso, Edna Purviance interpreta una giovane donna che si traveste da uomo per ottenere un lavoro sul set cinematografico. Chaplin, l'unico a sapere del travestimento, bacia la donna, che ricambia. Vengono colti in flagrante dal capo di Chaplin, che crede di aver visto il suo dipendente baciare un altro uomo. Di fronte alle presunte effusioni omosessuali, egli schernisce Chaplin assumendo un atteggiamento effeminato: l'imitazione collega il *sissy* con l'intimità tra due

⁶⁷ Russo V., op cit., p. 6.

⁶⁸ Ellis H., op. cit., p. 351. Corsivo mio.

Dalle trascrizioni del processo di Newport, le cui indagini iniziarono nel 1919, sappiamo anche che furono stabiliti collegamenti tra effeminatezza e atti omosessuali. Sullo scandalo sessuale a Newport, vedi Loughery John, *The Other Side of Silence. Men's Lives and Gay Identities: A Twentieth-Century History*, New York, Henry Holt and Company, 1998; Ward Donna Patricia, “FDR's Investigation of Homosexuals at the Army and Navy YMCA in Rhode Island”, *History Collection*, 2018.

uomini. Il travestimento di Purviance solleva inoltre la questione dell'ambigua relazione tra omosessualità e *crossdressing*.

Shane Brown è critico nel considerare il personaggio *sissy* nelle sue prime incarnazioni come una sorta di rappresentazione cinematografica della teoria del terzo sesso di Hirschfeld, chiedendosi come suddetta teoria possa essere arrivata nei film americani; pertanto, propone un'analisi sull'origine del personaggio.⁶⁹ L'ipotesi della derivazione dal teatro viene sostanzialmente esclusa. Sebbene esistesse una variante del *sissy* nelle rappresentazioni teatrali, a cui fanno riferimento le recensioni sulla rivista *Variety*, sembra che ci fossero differenze sostanziali con la sua controparte cinematografica.⁷⁰ Una ragione per pensare che il rapporto con il *sissy* teatrale non sia particolarmente stretto è che le occorrenze sul palco sembrano aver raggiunto il loro apice intorno al 1906-1907, eppure il *sissy* cinematografico non è apparso fino al 1912.

Si fa strada, invece, l'ipotesi del contributo di Alice Guy Blaché nella creazione del personaggio. Nel 1906, in Francia, Alice Guy Blaché aveva diretto *Les Résultats du Féminisme*, un cortometraggio in cui i ruoli di genere tradizionali vengono invertiti. Gli uomini sono rappresentati come *sissy*, in un modo simile ad Algie in *Algie the Miner*. Il film parla di genere, non di sessualità, eppure gli effetti dei cambiamenti nei ruoli di genere producono personaggi riconducibili alle teorie di Hirschfeld. I *sissy* di Guy⁷¹ sembrano influenzati anche dal movimento estetico di cui faceva parte Oscar Wilde, la cui influenza è stata significativa nelle rappresentazioni *queer* nei film in Germania e Svezia durante questo periodo.⁷² *Les Résultats du Féminisme* potrebbe spiegare come il *sissy*, prima considerato un fenomeno esclusivamente americano, contenesse tracce delle idee di Hirschfeld. L'ipotesi di Brown è che Guy sia stata la prima a portare sullo schermo il *sissy*, e che, includendolo nei suoi film americani,⁷³ abbia influenzato altri cineasti nell'utilizzare lo stesso personaggio *stock*.

I *sissy* sembrano essere scomparsi dai film tra la fine del 1916 e l'inizio del 1917, probabilmente a causa dell'ingresso degli Stati Uniti nella Prima guerra mondiale e del desiderio di personaggi più tradizionali ed eroici. Il personaggio *sissy* riappare all'inizio degli anni Venti, in particolare nella commedia *The Soilers* (Ralph Cedar, 1923), parodia del western

⁶⁹ Brown S., op. cit., pp. 61-65.

⁷⁰ Vedi Brown S., op. cit., p. 64.

⁷¹ Sul *crossdressing* nelle commedie di Alice Guy Blaché, vedi McMahan Alison, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, Londra, Continuum, 2002, pp. 206-241. Secondo l'autrice, il *crossdressing* è usato per mettere in discussione il concetto di genere.

⁷² Vedi il capitolo "Seen But Not Heard: Representations of Gay Men in European Cinema, 1916-28", in Brown S., op. cit., pp. 17-47.

⁷³ Sappiamo anche che, nel 1912, Guy realizzò un remake americano di *Les Résultats du Féminisme* dal titolo *In the Year 2000*, oggi considerato perduto, nel quale compariva anche Billy Quirke, l'attore che interpretò Algie.

The Spoilers (Lambert Hillyer, 1923). La particolarità di questo cortometraggio con Stan Laurel è che il personaggio del *sissy* è chiaramente omosessuale: sul finale, rivolge le sue *avances* a Laurel, si riferisce a lui come “my hero” e, sentendosi rifiutato, gli rovescia un vaso di fiori in testa. Durante la lite tra Laurel e il suo rivale, il cowboy *sissy* entra ed esce dalla stanza in cerca del suo cappello e della sua pistola. Il personaggio omosessuale sembra totalmente disinteressato al sesso: anche quando i due nemici combattono sul letto e si strappano i vestiti di dosso, vengono comunque ignorati. Ciò che sembra interessante è che questo *sissy* esiste nel mondo diegetico senza essere ridicolizzato: non ci sono dubbi sulla preferenza sessuale del cowboy, ma a nessuno sembra interessare. I due uomini sembrano semplicemente confusi dai suoi continui ingressi e uscite, ma le sue maniere effeminate vengono ignorate. Questo non significa che *The Spoilers* sia un film *gay-friendly* e lungimirante; è più probabile che il fatto che nessuno sembri accorgersi del personaggio *sissy* (e che lui stesso non si accorga di due uomini che si strappano i vestiti di dosso) sia proprio il punto focale della comicità. Eppure, dal momento che tutti i personaggi all’interno del film sono in qualche modo stereotipati, il cowboy gay non subisce una particolare discriminazione.

Un altro personaggio *sissy* che riceve accettazione nel mondo diegetico si può trovare nella commedia di Frank Capra *The Matinee Idol* (1928): si tratta dell’attore della compagnia teatrale interpretato da Eric Barrymaine. L’uomo è rispettato dai suoi colleghi, che lo difendono quando viene attaccato verbalmente da un estraneo. A differenza di molti *sissy* cinematografici “who were tossed in as quick seasoning in short scenes, this one is a prominent part of the texture of the film”.⁷⁴ Barrios suggerisce che *The Matinee Idol* sia l’eccezione piuttosto che la regola nelle rappresentazioni cinematografiche del *sissy*, anche se solleva la questione di quante altre *backstage comedy* a basso budget degli anni Venti, ora perdute, potessero contenere personaggi e situazioni simili.

Con l’avvento del sonoro, i personaggi dei *pansy* “not only survived the transition to sound; they thrived. Part of their popularity may have been that pansies had unique vocal qualities (high-pitched or lisping voices) that the new talking films could exploit”.⁷⁵ Un esempio, probabilmente il primo, di tale sfruttamento della voce del *sissy* si trova nel musical *The Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), dove Drew Demnarest interpreta il costumista, “a nervous, fluttery man who complains about how the careless chorus girls are simply ruining his creations”.⁷⁶ È significativo lo scambio di battute con la guardarobiera, che al suo “Well,

⁷⁴ Barrios R., op. cit., p. 31.

⁷⁵ Benshoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., p. 25.

⁷⁶ *Ibidem*.

big woman, I design the costumes for the show, not the door for the theatre”, risponde “I know that. If you had, they’d have been done in lavender”, dove *lavender* sappiamo essere un significante in codice per l’omosessualità. Il ruolo del costumista è irrilevante nell’economia del film, nel senso che non ha alcuna funzione narrativa e il suo unico scopo sembra essere quello di fungere da bersaglio di battute e disprezzo. Anche la sua performance vocale lo fa essere oggetto di scherno e attacchi verbali, cosa che non sarebbe potuta accadere prima dell’introduzione del suono. Va anche notato che il personaggio di Drew Demnarest sembra essere costruito per non suscitare alcuna empatia. Avendo un ruolo minore, non è menzionato nelle recensioni e nei materiali pubblicitari, per cui è impossibile sapere come fosse percepito dal pubblico. Il costumista in *The Broadway Melody* può essere visto come un esempio estremo dello stereotipo del *sissy*. Lo stesso si può dire per i due camerieri effeminati che appaiono in un numero musicale in *Call Her Savage* (John Francis Dillon, 1932), nella prima rappresentazione hollywoodiana di un bar gay nel Greenwich Village. La volta successiva in cui un bar gay sarebbe apparso in un film di Hollywood sarebbe stata tre decenni dopo, nel 1962, in *Advise and Consent* di Otto Preminger.

Il *sissy* rimane un personaggio divisivo. Se da una parte alcune persone continuano a vedere un tale personaggio come negativo in quanto reitera gli stereotipi omosessuali, dall’altra bisogna tenere presente che personaggi *sissy* chiaramente omosessuali come il cowboy di *The Soilers* e il personaggio di Eric Barrymaine in *The Matinee Idol*, sono ben accolti all’interno del mondo diegetico. Mentre Vito Russo considera il *sissy* un personaggio offensivo, nel documentario basato sul suo *The Celluloid Closet* Harvey Fierstein dichiara che apprezza il tipo di personaggio in quanto egli stesso si identifica come *sissy*. Lo stereotipo rimane comunque un’importante prova storica dell’esistenza degli omosessuali nei film di Hollywood sin dalle origini del cinema.

Tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta, il personaggio *stock* del *sissy* si era diviso in due gruppi. Il primo è appunto esemplificato dal costumista in *The Broadway Melody*, o da uno qualsiasi dei personaggi interpretati da artisti come Edward Everett Horton, Franklin Pangborn o Grady Sutton, che si erano specializzati in tali ruoli. Il *sissy* era tipicamente caratterizzato “as being middle-aged, fussy, flabby, blustering and uncoordinated”⁷⁷ e la sua sessualità rimane per lo più indeterminata: questi personaggi sono, quindi, tanto riflessioni sul genere quanto sulla sessualità, tanto da poter essere descritti come uomini femminilizzati

⁷⁷ Brown S., op. cit., p. 71. “Their clothes are often baggy, flowing garments and, even when this is not the case, an opportunity typically arises within the film to get these characters dressed in some form of laughable costume, such as when Horton is dressed in gym clothes in *The Gay Divorcee* (Mark Sandrich, 1934)”.

(*feminised men*). Il secondo tipo di personaggio *sissy*, a cui Brown si riferisce come *fop*, era “typically young, slim, smartly-dressed, well-turned out, often upper-class and witty”,⁷⁸ in diretto contrasto con il primo tipo. Uno dei primi attori a interpretare regolarmente il ruolo del *fop* è stato Johnny Arthur, a partire dalla commedia horror con Lon Chaney *The Monster* (Roland West, 1925). Richard Barrios considera l’uso della parola *pansy* nel film

one of the earliest examples of one of the most popular of gay-oriented code words; the word pansy was at the time not necessarily pejorative, but from this time until its use was banned from movies in 1934 it had one meaning only.⁷⁹

Brown, al contrario, ritiene che il termine non fosse ancora in uso allo stesso modo in cui lo era *sissy*. Tenendo presente che il personaggio di Arthur viene mostrato innamorato di una donna e considerando *The Monster* uno dei primi film in cui sono presenti sia il *fop* che la parola *pansy*, ritiene più probabile che il personaggio sia destinato a essere letto “as heterosexual but shy”.⁸⁰

Dalla fine degli anni Venti in poi, tuttavia, l’implicazione di una parola come *pansy* era inconfondibile. In pochi anni, il *fop* passò dall’essere un uomo eterosessuale timido a essere un uomo decisamente e provocatoriamente omosessuale. Con il *fop*, inoltre, l’attenzione si sposta dalla deviazione di genere alla sessualità. Con l’arrivo del sonoro, è stato spesso usato come personaggio minore, che pronunciava battute spiritose, spesso a proprie spese; tuttavia, il pubblico ride con lui, piuttosto che di lui. Per esempio, in *Palmy Days* (A. Edward Sutherland, 1931), un personaggio *fop* entra in un negozio per comprare una torta al cioccolato. Quando gli viene chiesto se vorrebbe che fosse decorata con una rosa, la sua risposta è “No, make it a pansy”. Come scrive Barrios, in molti film dell’epoca i personaggi omosessuali “have a place, a milieu where they mingle with straights, are accepted at face value, and are neither punished nor censured”.⁸¹

Nel musical *Wonder Bar* c’è una sequenza in cui un uomo interrompe una coppia sulla pista da ballo chiedendo di poter intervenire. La donna della coppia acconsente, aspettandosi che la proposta sia rivolta a lei, ma l’uomo inizia a ballare con il suo compagno. “Boys will be boys! Woo!”, commenta maliziosamente Al Jolson. La scena, data la sua brevità, trasmette il senso di fugacità delle immagini *queer* e ci ricorda al contempo dell’uso dell’omosessualità

⁷⁸ *Ivi*, pp. 71-72.

⁷⁹ Barrios R., op. cit., p. 25.

⁸⁰ Brown S., op. cit., p. 73.

⁸¹ Barrios R., op. cit., p. 69.

sullo schermo, soprattutto quella maschile, come “scene-spicing condiment”.⁸² Era il 1934 ed era l’anno in cui il Codice di Produzione sarebbe stato rafforzato.

⁸² *Ivi*, p. 123.

CAPITOLO 2. “SEX PERVERSION OR ANY INFERENCE TO IT IS FORBIDDEN”: IL CODICE DI PRODUZIONE E L’OMOSESSUALITÀ

The institution of censorship in Hollywood was not primarily about controlling the content of movies at the level of forbidden words or actions or inhibiting the freedom of expression of individual producers. Rather, it was about the cultural function of entertainment and the possession of cultural power.¹

Nell’uso comune si fa riferimento agli anni compresi tra il 1930 e la prima metà del 1934 come al periodo *pre-Code*. Con questa espressione si allude alla presenza sul grande schermo di temi controversi, prima che la moralità del Codice di Produzione ne vietasse la rappresentazione. Tuttavia, definire tale periodo come *pre-Code* è una semplificazione eccessiva: il Motion Picture Production Code era già entrato in vigore nel 1930, al culmine di una serie di proteste e interventi. Lo Studio Relations Committee (SRC) non lesinava dall’intervenire sulle questioni di rappresentabilità; è anche vero che nei primi anni Trenta fu necessaria una negoziazione delle applicazioni del Codice tra i suoi amministratori e i produttori dei principali studi cinematografici, necessaria a costruire un sistema di convenzioni rappresentative, e che il calo di spettatori dovuto alla Grande Depressione spinse l’industria hollywoodiana a produrre pellicole più esplicite allo scopo di indurre il pubblico a tornare in sala. Ma il Codice di Produzione era già in essere, e quella che appare come una proliferazione di film più audaci fu solo una breve parentesi.² Quando nel 1934 Joseph Breen arrivò al comando in seguito alla campagna della Catholic Legion of Decency, l’istituzione della Production Code

¹ Maltby Richard, “The Production Code and the Hays Office”, in Ballio Tino (a cura di), *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1993, p. 41.

² La preoccupazione relativa al contenuto dei film si intensifica proprio in questo periodo ed è sintomatica “of a moral panic about social behaviour, induced by the economic collapse” (Maltby 1993: 52). In questo contesto si inseriscono i Payne Fund Studies, una serie di studi finalizzati a determinare gli effetti psicologici e sociali dei film sul comportamento di bambini e adolescenti. Secondo Richard Barrios, uno dei film che contribuì significativamente all’inasprimento del Codice di Produzione fu *The Sign of the Cross* (Cecil B. DeMille, 1932), in particolare per via della sequenza nota come “The Naked Moon”: la pellicola fu “the first major American film to create significant controversy over its homoerotic content, starting ripples that eventually affected the entire movie industry” (Barrios 2003: 83). A dimostrazione del fatto che il Codice fosse già in essere, riporto qui a titolo di esempio l’estratto di una lettera del 24 maggio 1933 diretta a Harry Zehner della Universal in merito a *Only Yesterday* (John M. Stahl, 1933): “In view of the increased tightening of censorship during the last four or five months, we wish to call your attention to the following items [...]. It will also be necessary not to portray these women, either in action or dress, in any manner that could be interpreted as an inference of lesbianism” (“ONLY YESTERDAY, 1933”, *Motion Picture Association of America. Production Code Administration records*, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, <https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll30/id/11158/rec/28>).

Administration (PCA) in luogo dello SRC fu suggello del Codice.³ Da quel momento, ogni film avrebbe necessitato di un certificato di approvazione (Seal of Approval) rilasciato dalla PCA per la distribuzione nelle sale.⁴

Alla luce di quanto detto, sembra più appropriato fare riferimento al cinema dei primi anni Trenta come *pre-PCA*. La Production Code Administration, nata per tutelare l'industria dalle ingerenze esterne, esercitò per decenni una forte influenza sui contenuti del cinema hollywoodiano. Ogni sceneggiatura era esaminata attentamente al fine di individuare ed eliminare eventuali temi controversi. Vietando la rappresentazione di una vasta gamma di espressioni ed esperienze umane, veniva di fatto proposta una visione conservatrice della moralità e della politica. Nelle parole di Robert Sklar, “the code cut the movies off from many of the most important moral and social themes of the contemporary world”.⁵ Sklar continua sostenendo che, tuttavia, la cosa più interessante da discutere “is not what the code prevented Hollywood from doing, but what it *enabled* it to do”,⁶ riferendosi con questo al ruolo del Codice di Produzione nella nascita della *golden age* hollywoodiana. Prendo in prestito la sua affermazione per sostenere che l'esistenza stessa del Codice fu fondamentale per la formazione della grammatica del cinema narrativo classico così come lo conosciamo oggi, compresa l'inconsapevole “invenzione” del *queercoding*.

I tentativi di regolamentazione hanno praticamente accompagnato la nascita del cinema: quanto più il cinema diventava una forma di intrattenimento di massa, tanto più aumentavano le richieste di regolamentazione. Lo Stato della Pennsylvania aveva istituito la prima commissione statale per la censura cinematografica nel 1911, seguito da Ohio e Kansas nel 1913. Entro la metà degli anni Venti, otto stati e più di duecento comuni avevano istituito comitati di censura statali o municipali. Ognuno di essi censurava preventivamente le pellicole con vari e disomogenei gradi di rigore per adattare alla moralità e alla sensibilità locale. Quello che avevano in comune era l'impegno nell'eliminare

portraits of changing moral standards, limiting scenes of crime (which they believed to be responsible for an increase in juvenile delinquency), and avoiding as much as

³ Per un resoconto accurato delle vicende relative alla nascita e allo sviluppo del Codice di Produzione, vedi Leff Leonard J. e Simmons Jerold L., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, New York, Grove Weidenfeld, 1990.

⁴ Con l'eliminazione della precedente giuria di produttori, in caso di controversie l'unico modo per mettere in discussione la decisione della PCA era appellarsi direttamente al Consiglio della MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors Association).

⁵ Sklar Robert, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994, p. 316.

⁶ *Ibidem*.

possible any screen portrayal of civil strife, labor-management discord, or government corruption and injustice. The screen, these moral guardians held, was not a proper forum for discussing delicate sexual issues or for social or political commentary.⁷

L'industria cinematografica tentò di contestare la legalità della censura preventiva già nel 1915, senza successo. Con una decisione storica che avrebbe influenzato il contenuto dei film fino agli anni Cinquanta, la Corte Suprema sostenne il diritto di censura preventiva da parte delle comunità locali. La sentenza pronunciata in “Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio” decretava che i film non erano protetti dalle disposizioni sulla libertà di parola del Primo Emendamento né da analoghe leggi federali. La Corte Suprema aveva deliberato che i film erano “mere representations”, di eventi, idee e sentimenti già diffusi e conosciuti: l'industria cinematografica non era considerata come “part of the press of the country, or as organs of public opinions”, ma come “a business, pure and simple”.⁸ Affermando la legalità della *state movie censorship*, la sentenza contribuirà a spingere l'industria cinematografica a escogitare dei meccanismi di autoregolamentazione al fine di neutralizzare la minaccia della censura esterna, così da assicurarsi autonomamente che il contenuto dei film fosse ritenuto accettabile, oltre che dal pubblico, da “the classes that write, talk and legislate”.⁹ La principale forma di autoregolamentazione fu appunto il Codice di Produzione del 1930 (con le sue successive modifiche, di cui la più importante fu quella del 1934). Nell'implementarlo, l'industria cinematografica accettava l'idea che i film avessero l'obbligo morale di fornire ai fruitori “correct entertainment [...] which tends to improve the race (or at least to re-create and rebuild human beings exhausted with the realities of life)”.¹⁰ Questo concetto era articolato in uno dei principi portanti del Codice: “No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it”.¹¹

Per comprendere appieno la centralità del dibattito pubblico sulla supposta funzione sociale dell'intrattenimento cinematografico, e come in questo contesto si inserisca l'influenza cattolica, è necessario fare un passo indietro. Gli accordi alla base del Codice, difatti, equivalgono a un consenso – a lungo discusso – su ciò che costituiva un intrattenimento appropriato per un

⁷ Black Gregory D., “Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940”, *Film History*, vol. III, n. 3, 1989, p. 169.

⁸ “Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio”, 236 U.S. 230 (1915) (<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/>).

⁹ Will H. Hays citato in Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 60.

¹⁰ “Principles Underlying the Code”, cit. in Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 594.

¹¹ *Ibidem*.

pubblico di massa indifferenziato. Senza pretese di completezza, ripercorreremo quindi gli eventi legati all'origine del Codice di Produzione, al fine di ragionare sul perché e sul modo in cui venne regolata la rappresentazione dell'omosessualità; di cosa parliamo, insomma, quando parliamo di censura.

2.1. Di cosa parliamo quando parliamo di censura

Nel 1922 l'industria cinematografica – colpita dalla censura preventiva e da una serie di scandali relativi alla vita privata delle sue star, che intensificarono la percezione di immoralità a Hollywood nell'opinione pubblica¹² – decise di unirsi in un'associazione di categoria, la Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), che sarebbe poi diventata la Motion Picture Association of America (MPAA). Secondo il suo statuto, la MPPDA fu fondata “to foster the common interests of those engaged in the motion picture industry in the United States”.¹³ Nella pratica, l'associazione era dominata dalle *major companies* e operava come strumento di cartellizzazione. Tra le sue funzioni più importanti, oltre all'amministrazione dell'autocensura, vi era infatti la salvaguardia degli interessi politici ed economici delle grandi aziende, volta soprattutto ad impedire l'interferenza del governo contrapponendosi ai tentativi di imporre una stretta applicazione delle leggi antitrust all'industria cinematografica.

Il primo presidente della MPPDA fu il politico repubblicano Will H. Hays. Nel 1924 introdusse “The Formula”, una serie di regole progettate per controllare la trasposizione filmica di opere teatrali e romanzi controversi. Secondo Raymond Moley, “The Formula” fu implementata “only by the expressed purpose of permitting the M.P.P.D.A. to see the material that was planned for the screen”,¹⁴ non conferendo all'associazione il potere di respingere materiale discutibile o di imporre sanzioni.

Nel 1927 Hays istituì lo Studio Relations Committee (SRC), sotto la direzione del colonnello Jason Joy. Lo SRC si occupò di sintetizzare le richieste più comuni dei consigli di censura municipali e statali in un unico documento, informalmente noto come “Don'ts and Be

¹² Sul caso relativo alla morte di Virginia Rappe, per cui subì un processo Roscoe Arbuckle, vedi Yallop David, *The Day the Laughter Stopped*, Londra, Transworld Publishers Ltd, 1991 e Anger Kenneth, *Hollywood Babilonia*, trad. it. Ida Omboni, Milano, Adelphi, 2021. Quest'ultimo testo affronta anche il suicidio di Olive Thomas e l'omicidio del regista William Desmond Taylor.

¹³ “By-Laws OF Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.”, cit. in Moley Raymond, *The Hays Office*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1945, p. 227.

¹⁴ Moley R., op. cit., p. 59.

Carefuls".¹⁵ Questa prima forma di Codice – compilata da un comitato presieduto dal produttore della Metro-Goldwyn-Mayer Irving Thalberg – proibiva di mostrare, tra le altre cose, nudità, *any inference of sex perversion*, traffico di droga e schiavitù dei bianchi (*sic!*), ed esortava i produttori a esercitare il buon gusto nel presentare temi come la criminalità, i rapporti sessuali e la violenza. Quanto l'introduzione di questa prima forma di autoregolamentazione fosse efficace nel regolare la produzione può essere oggetto di dibattito. Da una parte, non è vero che i produttori ignorassero completamente i suggerimenti dello SRC; in mancanza di sanzioni punitive, il principale mezzo di persuasione era quello economico (vale a dire, il risparmio ricavato dall'evitare di filmare materiale che non avrebbero potuto usare). D'altra parte, è vero che fino alla pubblicazione del Codice di Produzione del 1930 la funzione di Joy era prettamente consultiva. Spesso, i film venivano editati dopo la produzione ma prima della distribuzione, in base alle sensibilità dei comitati di censura municipali e statali.

Dunque, la più grande intuizione di Hays fu l'introduzione di un sistema di autoregolamentazione: l'idea alla base era che l'accettazione volontaria di certi standard morali avrebbe tenuto lontana la censura federale. Anche Joseph Breen avrebbe poi sostenuto che il Codice di Produzione non era tanto un sistema di censura, quanto piuttosto una sua alternativa. Scrive Richard Maltby che

Although the Association was always careful to differentiate the "self-regulation" of its advisory activities from "political censorship," Hays recognized that the industry could gain autonomy over production only by voluntarily accepting the standards that external agencies would in any event impose on them.¹⁶

Prima degli anni Trenta, i principali sostenitori della censura federale erano pastori protestanti e organizzazioni femminili, che ritenevano Hollywood direttamente responsabile dei cambiamenti avvenuti nella società americana negli ultimi decenni, di quello che consideravano il collasso morale dell'America. Tra di loro, c'erano il reverendo William H. Short, direttore esecutivo del Motion Picture Research Council, e William Sheafe Chase, rettore della Christ Protestant Episcopal Church di Brooklyn e direttore del Federal Motion Picture Council in America. Oltre a sostenere la necessità di una regolamentazione federale del cinema, criticavano aspramente la pratica del *block booking*, che ritenevano costringesse gli esercenti delle sale cinematografiche a proiettare dei film moralmente inaccettabili.

¹⁵ Vedi i "Don'ts and Be Carefuls" cit. in Gardner Gerald, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934 to 1968*, New York, Dodd, Mead & Co., 1987, pp. 213- 214.

¹⁶ Maltby R., "The Production Code and the Hays Office", cit., p. 43.

Fino ad allora, la Chiesa cattolica non aveva avuto alcun ruolo nella controversia sul contenuto dei film. Tuttavia, in un piccolo gruppo di laici e sacerdoti cattolici si faceva strada un senso di disagio verso ciò che veniva percepito come il declino della qualità morale dei film. A fare il primo passo verso il coinvolgimento cattolico fu il laico Martin Quigley, proprietario e editore della rivista di settore *The Motion Picture Herald*. Per Quigley, i film dovevano evitare di affrontare argomenti sociali o politici: essere, insomma, *harmless entertainment*. Al contrario dei protestanti, egli si opponeva alla censura governativa e sosteneva che il *block booking*, riducendo i costi di noleggio, fosse piuttosto nell'interesse finanziario dei piccoli esercenti. Quello che invece i cattolici condividevano con i protestanti era l'idea che i film dovessero sottolineare l'importanza di istituzioni come la chiesa, la famiglia e il governo attraverso la rappresentazione di comportamenti corretti, evidenziando come invece comportamenti devianti, sia criminali che sessuali, ne avrebbero minato i fondamenti.

Convinto della possibilità di autoregolamentazione dell'industria cinematografica, nell'estate del 1929 Quigley decise di redigere un nuovo codice con l'intenzione di presentarlo agli *studios*. Nella stesura della bozza ebbe un ruolo fondamentale il prete gesuita Daniel Lord, che nell'assumersi il compito di riscrivere il codice realizzò una “fascinating combination of Catholic theology, conservative politics, and pop psychology”.¹⁷ Un'altra figura di spicco era proprio Joseph Breen, invitato dallo stesso Quigley a prender parte alla discussione. I cattolici ritenevano che la censura federale non avrebbe assicurato la moralità dei film: l'unico modo per garantirla era intervenire direttamente sulla produzione.

Inoltre, con l'avvento del sonoro i produttori stessi avvertivano la necessità di modificare il Codice: per ragioni tecniche, un eventuale intervento successivo sulla pellicola da parte dei censori locali avrebbe creato problemi di sincronizzazione. Quello che desideravano, al contrario dei cattolici, era un codice più permissivo dal momento che, per dirla con le parole di Thalberg, tramite i dialoghi “a character may speak delicately and exactly of subjects which he could by no stretch of the imagination indicate in pantomime”, trattando anche quei temi sensibili che “the silent picture was forced to shun”.¹⁸

La differenza sostanziale tra il punto di vista dei cattolici e quello dei produttori – che possiamo identificare rispettivamente con le posizioni di Daniel Lord e Irving Thalberg – riguarda il tipo di pubblico a cui facevano riferimento e, conseguentemente, la funzione che

¹⁷ Black G. D., op. cit., p. 171.

¹⁸ Irving Thalberg citato in Maltby Richard, “To Prevent the Prevalent Type of Book’: Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934”, *American Quarterly*, vol. XLIV, n. 4, 1992, p. 562.

veniva attribuita al cinema. La storia del Codice “is the history of the attempted and failed compromise of those competing voices”.¹⁹

Secondo Lord, era difficile limitare i film a specifiche categorie di persone, poiché le sale cinematografiche erano costruite per accogliere un pubblico di massa, che comprendeva contestualmente “the cultivated and the rude, the mature and the immature, the self-respecting and the criminal”.²⁰ Lord esprimeva preoccupazione riguardo al fatto che il cinema avesse sul pubblico un impatto più intimo e potente rispetto ad altre forme di espressione per via delle sue caratteristiche di “mobility, popularity, accessibility, emotional appeal, vividness, straightforward presentation of fact”,²¹ che poteva risultare pericoloso in particolare per menti giovani, immature, ignoranti o poco sofisticate, ritenute incapaci di discernere tra realtà e finzione. Da qui, la responsabilità morale del cinema. Questa argomentazione è caratteristica della cosiddetta *fear of entertainment*, in cui “cinema’s production of pleasure [...] is thought to be innately threatening to the moral health of both the individual and the community”.²² Lord sosteneva che i film non dovessero lasciare spazio a dubbi sulla distinzione tra bene e male. Non era strettamente necessario che ogni crimine o devianza sullo schermo venisse punito, fintanto che il pubblico comprendeva la natura sbagliata dell’azione. La sua visione strumentalista della cultura enfatizzava la responsabilità dell’industria nella produzione di un intrattenimento “corretto”, che avrebbe potuto contribuire a migliorare la società: presentando personaggi dall’alta caratura morale, i film sarebbero potuti diventare “the greatest natural force for the improvement of mankind”.²³ Il contributo di Lord al Codice è particolarmente visibile nei tre principi generali che precedono le applicazioni particolari:

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life shall be presented on the screen, subject only to necessary dramatic contrasts.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.²⁴

¹⁹ Maltby R., “The Production Code and the Hays Office”, cit., p. 47.

²⁰ Daniel Lord citato in Maltby R., “The Production Code and the Hays Office”, cit., p. 46.

²¹ Daniel Lord citato in Maltby R., “The Production Code and the Hays Office”, cit., p. 47.

²² Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 472.

²³ Daniel Lord citato in Maltby R., “The Production Code and the Hays Office”, cit., p. 47.

²⁴ “Principles Underlying the Code”, cit. in Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 594.

Thalberg faceva invece riferimento al pubblico prevalentemente adulto delle sale di prima visione delle *major*, che generava la maggior parte dei ricavi. Secondo il suo punto di vista, l'influenza morale e educativa dei film veniva enfatizzata eccessivamente: l'unico scopo del film commerciale era quello di intrattenere, pertanto non poteva essere considerato "as education or as a sermon or even indirectly as an essentially moral or immoral force".²⁵ Consapevolmente, i produttori negavano di avere qualsivoglia responsabilità sulla ricezione del significato dei film: "We do not create the types of entertainment, we merely present them".²⁶

Questo atteggiamento derivava in parte dallo status legale dei film come *unprotected speech*, ma aveva anche a che fare con la percezione dei film come merci: considerandosi manifattori di un prodotto ad uso dei consumatori, la responsabilità per il suo utilizzo ricadeva su di loro. Per Thalberg, le persone vedevano nel cinema un riflesso dei propri pensieri e comportamenti, al punto che "if the reflection is much lower or much higher than their own plane they reject it. [People] influence pictures far more than pictures influence people".²⁷ Tuttavia, negando la propria responsabilità autoriale, i produttori hanno finito per perdere terreno sulla discussione riguardante la funzione culturale dei film. Sempre nei *Principles Underlying the Code*, si legge che, sebbene i film siano da considerarsi "primarily [...] as entertainment", il valore dell'intrattenimento deve risiedere nel "rebuilding the bodies and souls of human beings".²⁸ Questa missione è ben esemplificata dalla questione dell'adattamento per lo schermo di opere teatrali o letterarie (comprese quelle più controverse), che, come ha sostenuto Richard Maltby, apparteneva a un progetto ideologico consapevole il cui principale obiettivo era "to make sure that the 'objectionable' becomes unobjectionable".²⁹

Il Codice, ratificato dalla MPPDA nella sua prima versione il 31 marzo 1930, divenne la garanzia che l'industria producesse un intrattenimento "puro". Eppure, proprio l'atteggiamento dei produttori – quello che Ruth Vasey ha chiamato "principle of deniability"³⁰ – ha comportato un particolare tipo di ambiguità e instabilità testuale nei film soggetti alla regolamentazione del Codice di Produzione.

²⁵ Irving Thalberg citato in Maltby R., "The Production Code and the Hays Office", cit., p. 47.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 594.

²⁹ Maltby Richard, "'To Prevent the Prevalent Type of Book': Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934", *American Quarterly*, vol. XLIV, n. 4, 1992, p. 571.

³⁰ Vedi Vasey Ruth, *The World According to Hollywood, 1918-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1997, p. 107.

Lo stesso Jason Joy riconosceva che, affinché il Codice rimanesse in vigore, fosse necessario lo sviluppo di un sistema di convenzioni rappresentative “from which conclusions might be drawn by the sophisticated mind, but which would mean nothing to the unsophisticated and inexperienced”.³¹ Questa idea sottostava all’adempimento dell’obiettivo dell’estetica commerciale di Hollywood, vale a dire “producing the maximum pleasure for the maximum number for the maximum profit”,³² e ben si adattava alla necessità di intrattenere un pubblico indifferenziato. Sebbene il Codice di Produzione fosse scritto sotto il presupposto che gli spettatori fossero solo riceventi passivi, i film erano costruiti per accomodare, piuttosto che predeterminare, la varietà di reazioni del pubblico. Il Codice era il meccanismo attraverso il quale si realizzava questa molteplicità di posizioni di visione e comportava che, in un certo senso, i produttori cedessero la responsabilità di determinare il significato di un film ai suoi consumatori. L’industria cinematografica doveva equilibrare le sensibilità tanto dei fruitori “innocenti” quanto di quelli “sostificati”, senza oltrepassare i limiti dell’accettabilità pubblica.

Per farlo erano necessarie convenzioni rappresentative che avrebbero permesso alle “menti sofisticate” di trarre certe conclusioni che sarebbero invece rimaste ignote agli spettatori meno esperti, a condizione che i produttori – proprio grazie all’esistenza del Codice – potessero negare di aver inserito determinati significati. Questa esigenza era particolarmente evidente nella rappresentazione della sessualità. Gli stessi praticanti dell’industria cinematografica avevano dunque riconosciuto la potenzialità della censura come un set di codici per produrre significato; non solo l’industria in senso stretto, ma in primo luogo gli amministratori del Codice erano pienamente consapevoli del *double entendre* di certi modi di rappresentazione.

Lea Jacobs ha fatto notare come, nei primi anni Trenta, al fine di bilanciare le richieste degli *studios* e gli implusi riformisti, lo Studio Relations Committee consigliasse di utilizzare espedienti di rappresentazione indiretta come forma di autocensura, tra cui l’impiego di ellissi narrative per implicare certi eventi senza rappresentarli direttamente.³³ Per esempio, nei film sulla *fallen woman* che Jacobs prende in esame, un’ellissi narrativa in seguito a una scena di un uomo e una donna che entrano in una camera da letto implicava un rapporto sessuale. Questo espediente, che era abbastanza per soddisfare i comitati di censura municipali e statali, non impediva al pubblico di cogliere le allusioni; piuttosto, invitava lo spettatore a presumere che quel che accadeva fuori campo era significativo tanto quanto quel che accadeva sullo schermo.

³¹ Jason Joy citato in Maltby R., “The Production Code and the Hays Office”, cit., p. 40.

³² Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 472.

³³ Vedi Jacobs Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 35-39.

Il fuoricampo ha una grande importanza anche nell'horror classico, dove l'ellissi era spesso utilizzata come strategia di autocensura per evitare la rappresentazione diretta di atti di violenza, come gli attacchi del mostro. Tuttavia, sebbene fosse destinato a nascondere la violenza, secondo Rhona Berenstein questo espediente invitava il pubblico a presumere che "offscreen events [...] were displays of romantic/sexual desire as well".³⁴ Nell'horror classico, l'implicazione in luogo della rappresentazione diretta sottolineava "the risqué connotation of monstrous attacks. Here, violence and romance are generically conflated and both are hidden from direct view".³⁵ Questo è un esempio di come la censura, nel tentativo di celare certe implicazioni, possa invece farsi produttrice di altri significati.

Richard Maltby ha suggerito che la regolamentazione dei contenuti possa essere compresa come una pressione comparabile a quella delle convenzioni dei generi cinematografici.³⁶ Gli spettatori "sofisticati", che avevano imparato a riconoscere le convenzioni di rappresentazione operate dal Codice, potevano quindi immaginare ciò che non veniva esplicitamente mostrato. Da questa prospettiva, la regolamentazione solleva domande sulla caratteristica trasparenza dei film hollywoodiani e suggerisce che la costruzione della narrazione riguardava tanto il mantenimento della chiarezza quanto la promozione dell'indeterminatezza. Come ha sostenuto Lea Jacobs,

offensive ideas could survive, but at the price of an instability of meaning. [...] there was constant negotiation about how explicit films could be and by what means (through the image, sound, language) they could represent offensive ideas.³⁷

Gli anni Trenta e Quaranta videro una costante negoziazione sulla creazione e sul mantenimento di questo sistema di convenzioni, che si reggeva sull'instabilità del significato e agiva allo stesso tempo come meccanismo abilitante e repressivo.

³⁴ Berenstein Rhona J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 83.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Vedi Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 63.

³⁷ Jacobs L., *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, cit., pp. 35-36.

2.2. Un'assenza strutturante

L'essenziale [...] non è tanto sapere se al sesso si dice sì o no, se si formulano divieti o autorizzazioni, se se ne afferma l'importanza o se ne negano gli effetti, se si castigano o no le parole di cui ci si serve per designarlo; ma prendere in considerazione il fatto stesso che se ne parla, chi ne parla, i luoghi ed i punti di vista da cui se ne parla, le istituzioni che incitano a parlarne, che accumulano e diffondono quel che se ne dice, in breve il "fatto discorsivo" globale, la "trasposizione in discorso" del sesso.³⁸

Affinché fosse rispettata "the sanctity of the institution of marriage and the home",³⁹ il Codice di Produzione poneva diverse restrizioni alla rappresentazione del sesso e della sessualità. Nel quarto punto della sezione *Sex* delle Applicazioni Particolari del Codice si legge: *Sex perversion or any inference to it is forbidden*. L'espressione *sex perversion* è piuttosto vaga: si riferisce a qualsiasi rappresentazione di comportamenti sessuali considerati devianti o moralmente inaccettabili, tra cui l'omosessualità. L'omosessualità, per l'appunto, non era denotata sugli schermi hollywoodiani. Persino la connotazione veniva in qualche modo negata: la formulazione "inference to" (piuttosto che, per esempio, "reference to") implica il tentativo di regolare la potenziale suggestione nell'è spettatorè di contenuti omoerotici.

Tuttavia, come ha sostenuto Michel Foucault in *La volontà di sapere*, ciò che viene proibito può essere desunto dai suoi effetti discorsivi. Il concetto foucaultiano dell'insediamento perverso generato dalla proliferazione del discorso regolatorio sul sesso⁴⁰ ci viene in aiuto per comprendere come l'inferenza dell'omosessualità si iscriva nelle pratiche regolative stesse. Sostengo qui che proprio la proibizione imposta dal Codice abbia contribuito a generare codici visivi e narrativi – a cui oggi ci possiamo riferire come *queercoding* – che strutturavano le interpretazioni da parte dell'è spettatorè. Nel momento della ricezione, l'articolazione delle inferenze usufruisce inoltre delle informazioni intertestuali ed extratestuali a nostra disposizione. Per esempio, essere a conoscenza della derivazione letteraria di un testo filmico conferirebbe maggiore importanza all'eventuale omissione di un determinato argomento.

³⁸ Foucault M., op. cit., p. 16.

³⁹ "The Motion Picture Production Code (as Published 31 March, 1930)", cit. in Maltby R., *Hollywood Cinema*, cit., p. 595.

⁴⁰ Vedi Foucault M., op. cit., pp. 36-48.

Seguendo questo ragionamento, possiamo considerare l'omosessualità come un'assenza strutturante nella decodifica dei testi filmici della Hollywood classica. Richard Dyer descrive così la *structuring absence*:

A structuring absence [...] refers to an issue, or even a set of facts or an argument, that a text cannot ignore, but which it deliberately skirts round or otherwise avoids, thus creating the biggest 'holes' in the text, fatally, revealingly misshaping the organic whole assembled with such craft.⁴¹

L'assenza strutturante è il non detto, che proprio per il fatto di esser tale lascia nel testo un vuoto significant e significativo. Conseguentemente, anche il discorso nel campo degli eventi non filmici – come le eventuali derivazioni letterarie o teatrali, le recensioni sulla stampa o le strategie di promozione dei film – contribuisce alla ricezione del testo. La questione, quindi, non è tanto se certi film abbiano o meno, in retrospettiva, sottotesti, personaggi, star o regista *queer*, ma piuttosto come funziona la trasposizione in discorso dell'omosessualità e il ruolo che vi svolse la censura durante l'era del Codice di Produzione.

Nel 1937 venne pubblicato un testo dal titolo *Hollywood's Movie Commandments*, il cui intento era “to acquaint the screen writers and the public groups which have shown a decisive interest in the subject, with the social purpose and dramatic modus operandi of the Motion Picture Production Code”.⁴² L'autrice, Olga J. Martin, era stata la segretaria di Joseph Breen. Il testo fornisce un punto di vista privilegiato sulle pratiche di censura. In particolare, riguardo alla *sex perversion*, si legge che “the characterization of a man as effeminate, or a woman as grossly masculine would be absolutely forbidden for screen portrayal”.⁴³ Questa affermazione chiarisce come l'inversione di genere fosse un indicatore di omosessualità anche agli occhi degli addetti ai lavori e in quanto tale ne fosse negata la rappresentazione.

I documenti e la corrispondenza della PCA⁴⁴ mostrano come gli stessi amministratori del Codice fossero a conoscenza del *double entendre* di certi modi di rappresentazione. Per esempio, il 23 marzo 1941 Joseph Breen inviò una lettera a Jack Warner, cofondatore della casa cinematografica Warner Bros., in merito alla sceneggiatura scritta da John Huston di *The Maltese Falcon*, tratta dall'omonimo romanzo. Nella lettera Breen comunica che “we cannot

⁴¹ Dyer R., *The Matter of Images: Essays on Representation*, cit., p. 83.

⁴² Martin Olga J., *Hollywood's Movie Commandments: A Handbook for Motion Picture Writers and Reviewers*, New York, The H. W. Wilson Company, 1937, p. 5.

⁴³ *Ivi*, p. 180.

⁴⁴ Come riporta Gerald Gardner, “when the Hays office was first established, one of the provisions of its creators was that all correspondence that flowed between the censors and the studios would not be open to public scrutiny” (Gardner 1987: xi). La corrispondenza fu desecretata solo sul finire degli anni Ottanta.

approve the characterization of Cairo as a pansy, *indicated by the lavender perfume, high-pitched voice, and other accoutrements*".⁴⁵ Breen stesso, dunque, operava un collegamento tra una certa caratterizzazione del personaggio e l'omosessualità. Ciononostante, la codifica del personaggio di Joel Cairo (Peter Lorre) come omosessuale rimarrà presente sullo schermo.⁴⁶

Se affidarsi alla connotazione, dunque, era in qualche modo possibile, d'altra parte ogni riferimento esplicito all'omosessualità richiedeva necessariamente di essere eliminato. Fu il caso, per esempio, di *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951). Il film è basato sull'omonimo dramma teatrale di Tennessee Williams, il quale contribuì anche alla stesura della sceneggiatura. Nell'opera originale, Allan, il marito di Blanche, è omosessuale: la scoperta da parte della moglie della sua omosessualità e la vergogna che ne deriva lo portano a togliersi la vita. La motivazione dietro al suicidio di Allan incontrò una certa resistenza da parte della PCA e venne difatti modificata per la versione cinematografica eliminando il riferimento all'omosessualità dopo che, il 28 aprile 1950, Breen scrisse alla Warner Bros.:

The script contains an inference of sex perversion. This principally has reference to the character of Blanche's young husband. [...] There seems little doubt that this young

⁴⁵ Lettera da Joseph I. Breen a Jack L. Warner, 23 marzo 1941; cit. in Gardner G., op. cit., p. 39. Corsivo mio.

⁴⁶ Tale caratterizzazione stereotipica dell'omosessualità sembra essere un elemento ricorrente nei film noir, riservata ai cattivi o comunque a personaggi che costituiscono per il protagonista un vicolo cieco del labirinto, perno della struttura del noir, allungando il processo di soluzione del mistero o mettendo a rischio l'unione eterosessuale. Della rappresentazione dell'omosessualità nel noir si è occupato ampiamente Richard Dyer: vedi Dyer Richard, "Homosexuality and film noir", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 16, 1977, pp. 18-21; Dyer R., "Homosexuality and film noir", in *The Matter of Images: Essays on Representation*, cit., pp. 50-70; Dyer R., "Queer Noir" in *The cultures of Queer*, Londra e New York, Routledge, 2002, pp. 90-115. Nell'esplorare l'iconografia dell'omosessualità nei film noir, Richard Dyer (*The Matter of Images*, p. 58) elenca alcuni personaggi rilevanti e le relative caratteristiche iconografiche che li etichettano come *queer*. I personaggi femminili identificabili come lesbiche sono: Martha in *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950); Mrs Danvers in *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940); Jo in *A Walk on the Wild Side* (Edward Dmytryk, 1962); Irene in *Tony Rome* (Gordon Douglas, 1967); Frances Amthor in *Farewell My Lovely* (Dick Richards, 1976). I personaggi maschili identificabili come omosessuali sono: Cairo in *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941); Bruno in *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951); Waldo in *Laura* (Otto Preminger, 1944); Lindsay in *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944) e nel successivo e sopracitato adattamento del romanzo di Raymond Chandler *Farewell My Lovely*; il capitano Munsey in *Brute Force* (Jules Dassin, 1947); il generale Sternwood in *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946); Quel in *P. J.* (John Guillermin, 1968); Brandon e Philip in *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948). La loro presenza è un'ulteriore amplificazione delle immagini di decadenza e perversione sessuale tipiche del noir. Le caratteristiche iconografiche ad essi associate sono afferenti alla mascolinità per le donne e alla femminilità per gli uomini. In particolare, è interessante notare l'associazione tra omosessualità e ambiente di lusso. Gli uomini gay, come la *femme fatale*, sono associati al lusso, all'ossessione per la bellezza e l'apparenza. Ma se questo viene considerato legittimo per le donne, seppure per ragioni sessiste, nel caso degli uomini l'associazione con l'ambiente del lusso ha un effetto negativo: "The feeling that gay men are like women yet not women produces the 'perverse' tone of this mode of iconographic representation" (Dyer 2002: 62). A questo aspetto, così come alla caratterizzazione di certi mostri dell'horror classico, possiamo ricondurre il concetto di *abject* (abietto) teorizzato da Julia Kristeva in *Powers of Horror* come "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite" (Kristeva 2024: 4). Le donne lesbiche, invece, sono definite in misura minore dall'ambiente del lusso, che piuttosto è spesso relativo al loro lavoro. Tuttavia, "this emphasis on lesbians as working women always carries strong elements of tyranny and violence" (Dyer 2002: 60).

man was a homosexual. [...] *the solution lies in affirmatively establishing some other reason for suicide*, which will get away entirely from sex perversion, which is absolutely forbidden by the code.⁴⁷

Nel caso dell'importazione di film stranieri, i censori erano molto attenti che le pellicole non violassero le prescrizioni del Codice di Produzione. Un caso emblematico è quello del film tedesco *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931), che trattava apertamente il tema del lesbismo. In una lettera dell'1 settembre 1935, Breen scriveva a Will Hays, in merito alla richiesta di certificazione per la distribuzione della versione doppiata di *Mädchen in Uniform*, che “we informed the distributor that on account of the inference of lesbianism which the picture contains, we believe it violates the requirements of the Production Code”.⁴⁸

La proibizione di rappresentare l'omosessualità sullo schermo ha inoltre creato un divario tra il cinema e la stampa che ha permesso ai recensori di notare quell'assenza strutturante di cui abbiamo detto, soprattutto quando la fonte letteraria o teatrale di derivazione trattava il tema in maniera esplicita e spingeva quindi il film a trovare motivazioni alternative non sempre soddisfacenti. Le recensioni sono quindi una fonte storica utile a rivelare i quadri di riferimento che i redattori proponevano ai loro lettori. I significati sottotestuali si mostrano così come storicamente codificati. Per esempio, nella sua recensione di *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958), il giornalista e critico cinematografico del *New York Times* Bosley Crowther notava che l'opera di Tennessee Williams da cui era tratto il film era stata notevolmente alterata

especially in offering explanation of why the son is as he is. Now, a complicated business of hero-worship has been put by Mr. Brooks and James Poe in place of a strong suggestion of homosexuality in the play. No wonder the baffled father, in trying to find out what gives, roars with indignation: “Something’s missing here!” It is, indeed.⁴⁹

Guardare alla stampa dell'epoca permette inoltre di osservare gli atteggiamenti contraddittori e mutevoli nei confronti dell'omosessualità. In sostanza, la stampa si fa specchio delle tendenze

⁴⁷ Lettera da Joseph I. Breen alla Warner Bros., 28 aprile 1950; cit. in Gardner G., op. cit., p. 202. Corsivo mio.

⁴⁸ Lettera da Joseph I. Breen a Will Hays, 1 settembre 1935. Contenuta in “EAST IS WEST, 1930”, *Motion Picture Association of America. Production Code Administration records*, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences (<https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll30/id/3481/rec/1>).

⁴⁹ Crowther Bosley, “Screen: The Fur Flies in ‘Cat on a Hot Tin Roof’”, *New York Times*, 19 settembre 1958. Come abbiamo visto anche nel caso di *A Streetcar Named Desire*, questa fu la sorte di diversi adattamenti per lo schermo delle opere teatrali di Tennessee Williams: pure in *Suddenly, Last Summer* (Joseph L. Mankiewicz, 1959) venne eliminato il riferimento diretto all'omosessualità.

e delle credenze che, di decennio in decennio, circolavano nei discorsi sull'omosessualità. Scrive Chon Noriega che

reviewers engaged in a “conspiracy of silence” in the 1930s and 1940s, began to identify and condemn homosexual “overtones” and “angles” in the 1950s, and found qualified sympathy for homosexuals in the early 1960s. Overall, film reviews moved from an emphasis on morality to one on psychiatry.⁵⁰

Una piena considerazione della *queerness* come assenza strutturante non può prescindere da una lettura ravvicinata (*close reading*) del testo filmico, il che ci riporta alla questione del sottotesto e, inevitabilmente, alla connotazione. Un sistema connotato è, nelle parole di Roland Barthes, “un sistema il cui piano di espressione è esso stesso costituito da un sistema di significazione”,⁵¹ vale a dire che i significanti della connotazione (detti connotatori) sono costituiti da segni (significanti e significati insieme) del sistema denotato.

Definita in confronto all'evidenza immediata della denotazione, la connotazione manifesterà sempre una certa insufficienza semiotica. La rappresentazione dell'omosessualità nel cinema hollywoodiano è stata a lungo relegata nella sfera ombrosa della connotazione, là dove le allusioni potevano essere allo stesso tempo affermate e negate, data la natura discontinua ed “erratica” dei connotatori. Il fatto che la connotazione sia continuamente soggetta alla possibilità della negazione ha costruito una *queerness* insostanziale. Tuttavia, se da un lato la connotazione è stata storicamente la “dominating signifying practice of homophobia”,⁵² dall'altro la stessa insinuazione del dubbio sulla potenzialità di una lettura *queer* ha il risultato di “raise this ghost [il fantasma della *queerness*] all over the place”.⁵³

Uno degli esempi più lampanti in merito è quello di *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948). Il discorso critico attorno al film, come ha fatto notare D. A. Miller nel saggio *Anal Rope*, si è concentrato in maniera quasi esclusiva sulla componente tecnica del piano sequenza (o meglio, dei piani sequenza). Hitchcock stesso, nel libro-intervista *Il cinema secondo Hitchcock* di François Truffaut, si riferisce solo agli aspetti tecnici del film, tanto che è Truffaut a riassumerne la trama, scrivendo in una nota:

⁵⁰ Noriega Chon, “‘Something’s Missing Here!’: Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934–1962”, *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. LVIII, 2018, p. 22.

⁵¹ Barthes Roland, *Elementi di semiologia*, trad. it. Andrea Bonomi, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2018, p. 73.

⁵² Miller D. A., op. cit., p. 119.

⁵³ *Ibidem*.

Due giovani *omosessuali* strangolano per il solo piacere del gesto un loro compagno di collegio e nascondono il suo cadavere in una cassapanca qualche minuto prima di un cocktail cui sono invitati i genitori del morto e la sua ex-fidanzata. Hanno invitato anche un loro ex-professore dell'università (James Stewart) e per meritare, così credono, la sua ammirazione tradiranno progressivamente il loro segreto.⁵⁴

È senza dubbio degno di nota che, nel sintetizzare in poche righe il contenuto di *Rope*, Truffaut faccia riferimento all'omosessualità dei protagonisti, mai mostrata o menzionata esplicitamente nel film, come se fosse un elemento cruciale nella comprensione dell'opera ma al contempo, visto il prosieguo dell'intervista, un aspetto completamente trascurabile e oscurato dalla tecnica.

Miller implica che la ragione di questa sostituzione tra omosessualità e tecnica è che i due temi “have been unconsciously but definitively crossed with one another, so that technique acquires all the transgressive fascination of homosexuality, while homosexuality is consigned to the status of a dry technical detail”.⁵⁵ Ciò che rende possibile questo “scambio” è il fatto che la rappresentazione dell'omosessualità in *Rope* sia consegnata esclusivamente alla connotazione.

All'omosessualità che Truffaut presenta come un dato di fatto – pur isolandola dal discorso, forse nel tentativo di “prevent it from entering into an eventual understanding of the film”⁵⁶ – non viene concesso di godere di una tale evidenza. Non lo permetteva il Codice di Produzione e nemmeno l'ambiente culturale di quegli anni, che tollerava l'omosessualità solo a condizione che fosse tenuta nascosta.

La caratterizzazione di Brandon (John Dall) e Philip (Farley Granger) come omosessuali è affidata alla connotazione, in bilico tra affermazione e negazione e pertanto esposta al rischio che l'elisione del significato omosessuale avvenga nel momento stesso in cui esso viene elaborato, anche perché “it's not simple that *Rope* cannot tell us that the two men sleep together; it also cannot tell us clearly that they *don't*, since that would imply that they might”.⁵⁷ Eppure, proprio questo dubbio intrinseco mostra come sia impossibile eliminare il portato della connotazione nell'elaborazione del significato.

⁵⁴ Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Milano, il Saggiatore, 2014, p. 148. Corsivo mio.

⁵⁵ Miller D. A., op. cit., p. 117.

⁵⁶ *Ivi*, p. 116.

⁵⁷ Wood Robin, “The Murderous Gays. Hitchcock Omofobia”, in Creekmur Corey K., Doty Alexander (a cura di), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Durham e Londra, Duke University Press, 2006, p. 209.

Lo studio del *queercoding* si pone l'obiettivo di dare conto dell'assenza strutturante e di scoprire i "fantasmi" che articolano la *queerness* nei testi filmici, dalla produzione alla ricezione. Servendoci degli strumenti sopracitati, procediamo all'esaminazione di due casi studio. Il primo riguarda il duplice adattamento per lo schermo della stessa opera teatrale, *The Children's Hour* di Lillian Hellman, a distanza di venticinque anni: *These Three* (William Wyler, 1936) e *The Children's Hour* (William Wyler, 1961). Al centro dell'analisi si pone il funzionamento, in questa circostanza persino diegetico, di una censura che si fa produttiva. La comparazione tra i due film ci permette di osservare la timida apertura del Codice di Produzione, negli anni Sessanta, verso la possibilità di rappresentare l'omosessualità. Il secondo caso studio concerne *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956), dove la paura dell'omosessualità e la necessità di mantenere i tradizionali ruoli di genere si intrecciano con le ansie del maccartismo, e la cui analisi, sia delle vicende produttive che della narrazione, ci offre l'opportunità di trattare il tema della produzione e dell'esposizione del *closet*.

2.3. Il lesbismo prodotto discorsivamente: These Three e The Children's Hour

I can't say it out loud, I've got to whisper.
– Mary Tilford

Il 20 novembre 1934 debuttò a Broadway, al Maxine Elliott's Theatre, l'opera teatrale *The Children's Hour* scritta da Lillian Hellman. Il dramma, ambientato in un collegio femminile,⁵⁸ è la storia di due insegnanti, Karen Wright e Martha Dobie, accusate di essere amanti. A mettere in giro il malizioso pettegolezzo è una delle loro studentesse, Mary Tilford. Stravolgendo quello che le sue compagne avevano origliato in una discussione tra Martha e la zia Lily Mortar, Mary, che cerca una scusa per non tornare a scuola, ne parla con la sua facoltosa e influente nonna Amelia, la quale a sua volta riporta la cosa ai genitori delle altre studentesse. L'insinuazione del lesbismo distrugge le loro vite professionali e private: tutte le studentesse vengono ritirate dalla scuola, portandola alla chiusura; il processo che le due intentano per calunnia non va a buon fine, lasciando tutti nella convinzione che fossero amanti; Karen decide di interrompere la relazione con il proprio fidanzato, il dottor Joe Cardin, e infine Martha confessa a Karen di

⁵⁸ Sulla rappresentazione delle scuole femminili come luoghi di "contagio" morale e sessuale, vedi Fuss Diana, "Sexual Contagions: Dorothy Strachey's Olivia" in *Identification Papers*, New York e Londra, Routledge, 1995.

provare davvero dei sentimenti per lei, per poi togliersi la vita. Quando Amelia Tilford arriva per chiedere perdono per la bugia della nipote, è ormai troppo tardi.

Il produttore Samuel Goldwyn acquistò i diritti dell'opera per farne un film, con la consapevolezza che non avrebbe potuto trasporre sullo schermo il riferimento al lesbismo. In accordo con gli amministratori del Codice, Goldwyn acconsentì inoltre a cambiare il titolo e a non menzionare l'opera originale nella campagna pubblicitaria. Questa, in breve, è la genesi di *These Three* (William Wyler, 1936). La stessa Hellman si occupò di scrivere la sceneggiatura (i titoli di testa recitano "Original Story and Screen Play by Lillian Hellman"), sostituendo all'accusa di una relazione lesbica tra le due insegnanti quella di una tresca tra Martha e il fidanzato di Karen, Joe Cardin, e rimuovendo il suicidio di Martha.⁵⁹

Se la sostituzione del lesbismo con un triangolo amoroso eterosessuale bastò a rendere l'opera adatta per lo schermo,⁶⁰ non riuscì d'altra parte il tentativo di evitare il riferimento a *The Children's Hour*. Già solo il fatto che il dramma teatrale andasse ancora in scena al momento dell'uscita in sala di *These Three* rendeva palese la derivazione, che veniva esplicitata dalla stampa. Per esempio, in un articolo del *New York Times* pubblicato il 19 marzo 1936 leggiamo:

The Hays office would not sanction a film of Lillian Hellman's "The Children's Hour," but Miss Hellman had an idea for a different and acceptable treatment, Samuel Goldwyn thought well of it and yesterday *the considerably amended, but basically recognizable*, version of her play opened at the Rivoli under the title, "These Three."⁶¹

Abbiamo visto come Chon Noriega parli di "conspiracy of silence" in relazione al comportamento dei recensori nei confronti dell'omosessualità negli anni Trenta e Quaranta. Ciononostante, non si tratta di una reazione monolitica, soprattutto nei confronti del lesbismo. Le recensioni di *These Three*, oltre alla grande popolarità del dramma teatrale, rivelano infatti

⁵⁹ La rimozione del suicidio dimostra come le frequenti morti, spesso per cause violente, dei personaggi *queer* nei film fossero (e in certi casi sono ancora) arbitrarie. In *The Celluloid Closet*, Vito Russo ha compilato un vero e proprio "necrologio" di personaggi omosessuali (vedi pp. 261-262). Se sotto il Codice questo accadeva perché ad essere codificati come *queer* erano soprattutto personaggi negativi (e se non tali, puniti per la loro stessa sessualità; come leggiamo nei *Principles Underlying the Code*, "the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin"), la tendenza a far morire personaggi LGBTQ+ non si ferma nemmeno dopo l'abbandono del Codice, espandendosi invece anche alla televisione, tanto da costituire un *topos* noto come "Bury Your Gays" (<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>).

⁶⁰ Per esempio, Patricia White riporta che all'anteprima nazionale di *These Three* l'organizzazione Daughters of the American Revolution elogiò il film definendolo come "highly entertaining clean dramatization" (White 1999: 23).

⁶¹ Nugent Frank S., "Heralding the Arrival of 'These Three,' at the Rivoli - 'Charlie Chan at the Circus'", *New York Times*, 19 marzo 1936. Corsivo mio.

“an impulse to supersede the ‘conspiracy of silence’ in order to establish lesbianism as the tragic consequence of deviance from normative female gender roles in the 1930s”.⁶²

Nell’articolo che si è preso in esempio, il lesbismo viene definito come “an abnormal relationship” e “an unnatural affection”. La recensione del *New York Times* associa inoltre il lesbismo alla tragedia, scrivendo che “‘These Three’ lacks the biting, bitter tragedy of ‘The Children’s Hour’”. Ciononostante, questa mancanza non sembra fare alcuna differenza ai fini della riuscita del film, che emerge come “one of the finest screen dramas in recent years”. Il cambiamento del presunto interesse amoroso di Martha sembra quindi essere irrilevante, “the effect is still the same”, prosegue la recensione.

Tuttavia, l’opera originale di Hellman riguarda non tanto il lesbismo nel senso di relazione romantica e sessuale tra donne, ma il “lesbismo” – qui appositamente tra virgolette – come significante, “one that, even under erasure (it’s never pronounced, even in the play) has material effects”.⁶³ Il non detto dell’opera teatrale diventa non dicibile nella versione cinematografica, moltiplicandone le contraddizioni e portando l’attenzione sulla questione della rappresentabilità lesbica. Nonostante la sua assenza sullo schermo, il lesbismo – che negli anni Trenta già esisteva come identità emergente e come oggetto di discussione – viene quindi costruito intertestualmente nel film, in una relazione paradossale con la visibilità e con il silenzio. Questa relazione paradossale riproduce, in effetti, le condizioni in cui il lesbismo viene prodotto discorsivamente tanto nel testo composito (l’opera teatrale e i due film che ne sono stati tratti, nonché la loro ricezione) quanto nella realtà: “lie, secret, rumor, confession, performative speech, protected speech, forbidden inference, invasion of privacy, and publicity”.⁶⁴ Cosa impedisce quindi a chi guarda di considerare il fatto stesso che la bugia di Mary Tilford sia sussurata (“I can’t say it out loud, I’ve got to whisper”), inaudibile allo spettatore e quindi resa un’accusa dal contenuto indicibile, come una connotazione del lesbismo?

Pur rimuovendo il lesbismo dalla trama, in *These Three* la circolazione del pettegolezzo attorno alla coppia femminile occupa comunque lo stesso campo discorsivo, portando la relazione tra enunciato e referente ad essere sempre in discussione. Nonostante i dialoghi affermino che Martha (Miriam Hopkins) sia innamorata di Joe (Joel McCrea) e non di Karen (Merle Oberon), la messa in scena mantiene abbastanza ambiguità da insinuare il dubbio che la gelosia di Martha sia indirizzata più che altro alla relazione in sé e che il suo desiderio sia rivolto verso la sua compagna e non verso l’uomo che quest’ultima ama. Significativamente, la

⁶² Noriega C., op. cit., p. 25.

⁶³ White P., op. cit., p. 21.

⁶⁴ White P., op. cit., p. 24.

dichiarazione d'amore per Joe viene pronunciata mentre Hopkins dà le spalle alla macchina da presa, conferendo ai suoi sentimenti "a closetlike enclosure".⁶⁵ Nel negare la rappresentazione del lesbismo, il testo filmico non può tuttavia cancellare un eventuale sottotesto omoerotico. Scrive Patricia White:

If the censoring of the text is a kind of "lying" about its original content in a different circuit of signification and in a context of mass reception, then perhaps the film is "lying about lesbianism" (and the prevalence of lesbian activity) only, as Mary does, to produce it.⁶⁶

Nel 1961 venne prodotto un nuovo adattamento dell'opera teatrale di Lillian Hellman, diretto sempre da William Wyler, che questa volta portava il titolo *The Children's Hour* e citava dichiaratamente la sua fonte (nei titoli di testa leggiamo "from the play by Lillian Hellman").

Il contesto storico e culturale degli anni Sessanta è, ovviamente, molto diverso da quello degli anni Trenta: nell'ambito cinematografico, è quello di una Hollywood sopravvissuta al maccartismo⁶⁷ e in cui la spinta da parte dei produttori verso l'allentamento della morsa della censura era sempre più forte. Tuttavia, quando la United Artists decise di realizzare *The Children's Hour*, il Codice di Produzione vietava ancora di trattare sullo schermo il tema del lesbismo. Geoffrey Shurlock, che succedette a Joseph Breen come direttore della PCA dal 1954, scrisse a William Wyler riguardo al nuovo adattamento cinematografico scritto da John Michael Hayes, sostenendo di non poterlo approvare ai sensi delle norme del Codice:

Confirming our telephone conversation about your script *The Infamous* [questo era il titolo della sceneggiatura al momento della lettera], inasmuch as the story deals with the false charge of homosexuality between your two female leads, we could not approve it under the present code regulations, which read "sex perversion or any inference of it is forbidden." As I further indicated, your problem stems from the subject matter; we

⁶⁵ Barrios R., op. cit., p. 152.

⁶⁶ White P., op. cit., p. 28.

⁶⁷ Riguardo alle conseguenze del maccartismo per la stessa Lillian Hellman, Gerald Gardner scrive: "Censorship has had as destructive an effect on the life of Lillian Hellman as the lies of a malicious child had on the lives of the women in her famous play, *The Children's Hour*. Political censorship and the Joe McCarthy witchhunts of the fifties placed a great strain on her and sent her longtime companion Dashiell Hammett to prison. [...] (Ironically, the play was revived in 1952, when Miss Hellman was being harassed by the McCarthy committee.)" (Gardner, 1987:191). Sugli effetti del maccartismo sull'industria hollywoodiana, vedi Borrione Francesca, *Il maccartismo e gli anni inquieti del cinema americano*, Perugia, Morlacchi, 2007.

found nothing in the treatment of this subject in the script we felt would seem to be offensive.⁶⁸

La United Artists era sempre più insofferente nei confronti dell'intransigenza della censura, soprattutto dal momento che aveva in preparazione altri film, oltre a *The Children's Hour*, che toccavano il tema dell'omosessualità: *The Best Man*, dall'omonima opera teatrale di Gore Vidal (che sarebbe poi uscito nel 1964 con regia di Franklin J. Schaffner e sceneggiatura dello stesso Vidal) e *Advise and Consent*, dal romanzo bestseller di Allen Drury (che sarebbe stato diretto da Otto Preminger nel 1962).

Arthur Krim, presidente della United Artists, scrisse dunque a Eric Johnston, capo della Motion Picture Association of America, per comunicare le proprie intenzioni. Facendo presente che la sceneggiatura di *The Children's Hour* era stata presentata a Geoffrey Shurlock, il quale aveva risposto che non poteva essere approvata per via del tema in sé pur non avendo trovato nulla di offensivo nella trattazione, Krim comunicava che le riprese del film sarebbero dovute iniziare entro sei settimane. Il produttore spingeva sul fatto che, in realtà, ogni riferimento al lesbismo in *The Children's Hour* proveniva da una falsa accusa, per cui non ci sarebbero stati atti o suggerimenti di omosessualità sullo schermo. In riferimento anche agli altri film in cantiere, Krim sosteneva di voler distribuire le pellicole con il *Seal of Approval* della PCA, implicando che l'alternativa sarebbe stata quella di rilasciarli comunque, piuttosto che accantonarli o censurarli. Proponeva quindi che la censura si muovesse verso un emendamento al Codice che permettesse la trattazione di certe tematiche.

La sua tenacia, unita a una generale pressione da parte dell'industria cinematografica, fu premiata il 3 ottobre 1961, quando il Codice di Produzione fu modificato per consentire un trattamento prudente dell'omosessualità: "In keeping with the culture, the mores and the values of our time, homosexuality and other sexual aberrations may now be treated with care, discretion and restraint".⁶⁹ I tempi stavano cambiando, eppure alle sessualità diverse dalla norma eterosessuale ci si riferiva ancora come "sexual aberration". Come ha sostenuto Vito Russo, trattare l'omosessualità con "care, discretion and restraint" significava in realtà trattarla "like a dirty secret".⁷⁰ In altre parole, la modifica del Codice non stravolse la sua enfasi sulla moralità, e le rappresentazioni hollywoodiane della *queerness* nel corso degli anni Sessanta continuarono ad avallarne gli stereotipi: "In the 1960s, lesbians and gay men were pathological,

⁶⁸ Lettera da Geoffrey Shurlock a William Wyler, 1961; cit. in Gardner G., op. cit., p. 192.

⁶⁹ Russo V., op. cit., pp. 121-122.

⁷⁰ *Ivi*, p. 132.

predatory and dangerous; villains and fools, but never heroes”.⁷¹ L’unica reale differenza era che l’omosessualità poteva essere nominata apertamente piuttosto che essere solo implicata.

Eppure, anche nella versione del 1961 di *The Children’s Hour*, “the ostensibly damning words are never pronounced (that is, the viewer doesn’t hear them)”.⁷² Julia Erhart ha fatto notare come, nonostante il “lesbismo” – o meglio, l’accusa di lesbismo – sia ciò che manda avanti la narrazione, durante tutto il corso del film esso rimane un non detto fino alla confessione finale di Martha. La parola non viene mai pronunciata e tutte le allusioni al lesbismo avvengono “through a barrier, off-screen, in the distance or in a whisper”.⁷³ La discussione di Martha (Shirley MacLaine) con la zia Lily Mortar (interpretata da Miriam Hopkins, la Martha di *These Three*) – in cui quest’ultima accusa la nipote che il suo attaccamento nei confronti di Karen (Audrey Hepburn), che la porta ad essere gelosa della sua relazione con il dottor Joe Cardin (James Garner), sia “unnatural” – viene ascoltata da due ragazzine, Evelyn e Peggy, che origliano dalla porta chiusa; la bugia fabbricata da Mary sui “funny secrets” che le due insegnanti nascondono⁷⁴ viene sussurrata all’orecchio della signora Tilford, la quale la riporta *off-screen* ai genitori delle altre studentesse; le insegnanti sono all’oscuro della motivazione per cui le studentesse vengono ritirate dalla scuola, fino a quando Karen apprende da uno dei genitori, in un primo momento reticente a parlare, il perché: la conversazione avviene in campo lungo, fuori dalla portata dell’orecchio dello spettatore e di Martha, replicando il silenzio culturale sull’omosessualità; infine, la bugia viene contestata in un processo che, significativamente, non viene mostrato: se lo si volesse rappresentare, il contenuto dell’accusa dovrebbe essere pienamente articolato, rendendo manifesto il significante del lesbismo.

Verso il finale del film, seppur con un certo grado di perifrasi, Martha confessa i suoi sentimenti a Karen:

⁷¹ *Ivi*, p. 122.

⁷² Erhart Julia, “‘She Could Hardly Invent Them!’ From Epistemological Uncertainty to Discursive Production: Lesbianism in *The Children’s Hour*”, *Camera Obscura*, vol. XII, n. 2, 1995, p. 92.

⁷³ *Ivi*, p. 93.

⁷⁴ Qui è interessante notare come Mary non inventi dal nulla la bugia. “How could a child that age even know about such things? She could hardly invent them”, dice Amelia Tilford nel presupporre che le parole della nipote debbano essere per forza vere: una bambina non avrebbe potuto inventarle. Eppure, nel fabbricare la bugia, Mary unisce alle parole riportate dalle compagne una scena che ha visto in prima persona (anche se darà la responsabilità di averla vista personalmente alla compagna Rosalie Wells): si tratta di un casto bacio sulla guancia che Karen dà a Martha dopo una discussione riguardo al matrimonio di Karen con Joe. Il fatto che Mary possa interpretare questa cosa come un segno di lesbismo le deriva dalla lettura di un romanzo sull’omosessualità femminile, *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier. La lettura “clandestina” del libro, che nel film è mostrato ma non esplicitamente citato, come avviene invece nell’opera teatrale, risponde alla domanda su come Mary avrebbe potuto concepire l’accusa che muove contro Martha e Karen senza mai vederle coinvolte in alcuna reale attività romantica o sessuale.

I have loved you the way they said! [...] I couldn't call it by name before, but maybe it's been there since I first knew you. [...] I never felt that way about anybody but you. I've never loved a man. I never knew why before. Maybe it's that.

Il movimento dall'incertezza epistemologica alla produzione discorsiva del lesbismo attraverso l'assunzione del significante da parte di Martha con il suo "coming out" si collega ai cambiamenti nei discorsi attorno all'omosessualità a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in particolare allo spostamento del discorso medico dall'aspetto "fisico" dell'omosessualità a quello psicologico. La presa di consapevolezza che l'omosessualità non fosse *visibile* generò una certa ansia anche nei discorsi dei sessuologi. Scrive Julia Erhart in merito al personaggio di Martha Dobie: "Like the lesbians in McKinnon, Caprio, and Stearn, what Martha lacks is a specific *visible* sign of her difference. [...] this lack provokes a good deal of anxiety within the film".⁷⁵

Eppure, a dimostrazione del fatto che dei cambiamenti culturali significativi erano davvero in atto, la reazione del mondo diegetico davanti alla possibilità del lesbismo viene ritenuta eccessiva e anacronistica da parte del giornalista del *New York Times* Bosley Crowther, che nella sua recensione scrive:

It is hard to believe that Lillian Hellman's famous stage play, "The Children's Hour," could have aged into such a cultural antique in the course of three decades as it looks in the new film version of it. [...] the hint [del lesbismo] is intruded with such astonishment and it is made to seem such a shattering thing (even without evidence to support it) that it becomes socially absurd. It is incredible [*sic*] that educated people living in an urban American community today would react as violently and cruelly to a questionable innuendo as they are made to do in this film.⁷⁶

Si è detto che il lesbismo che non viene mai propriamente nominato: è implicito e quindi prodotto discorsivamente attraverso voci e sussurri, che si inscrivono in una serie di rapporti di potere. Tuttavia, se da una parte la circolazione del discorso rafforza una rete altamente codificata e complessa di relazioni di potere,⁷⁷ dall'altra la dinamica tra potere e discorso è più

⁷⁵ *Ivi*, p. 91.

⁷⁶ Crowther Bosley, "The Screen: New 'Children's Hour'", *New York Times*, 15 marzo 1962.

⁷⁷ Julia Erhart ha fatto notare come, man mano che l'accusa passa da un ambito discorsivo all'altro, la posta in gioco diventa sempre più alta. Questa *escalation* può essere misurata in base alla portata del tessuto sociale attraverso il quale viaggia l'accusa: "from a disparaged family member (Lily Mortar) to a child of moderate social standing (Rosalie Wells) to a child of higher social standing (Mary Tilford) to an adult of very high social standing (Mrs. Amelia Tilford) to the community at large (the other parents) and finally to the court (where Karen and Martha eventually bring a litigation suit – unsuccessfully – against Mrs. Tilford)", (Erhart 1995: 93). Nel

sfumata di quanto potrebbe sembrare a prima vista. Il discorso sulla sessualità, infatti, è sempre compreso solo in parte, la conoscenza è solo parziale: il lesbismo è un significante su cui nessuno ha il pieno controllo.

The Children's Hour non parla tanto della sessualità in sé quanto della sua produzione attraverso le categorie di verità e menzogna. Tali categorie sono soggette a cambiamenti discorsivi. Per esempio, verso la fine del film, Joe, che precedentemente credeva a Karen e Martha, ha dei dubbi sulla reale relazione tra le due; la signora Tilford, prima convinta della veridicità della sua accusa, la ritira e chiede scusa; Martha si rende conto che la bugia di Mary ha un fondo di verità. Il film mette in scena la circolazione di un discorso che è produttivo e intenzionale, un discorso che legittima una complessa rete di relazioni di potere che tuttavia non sono del tutto fisse.

Abbiamo visto come per Michel Foucault la repressione sia una forza produttiva capace di accelerare una maggiore proliferazione e organizzazione dei discorsi sul sesso. La sessualità è quindi l'effetto di un insieme di apparati discorsivi culturalmente, storicamente e situazionalmente specifici. Rifiutando la rappresentazione visiva del lesbismo, e persino di nominarlo propriamente, *The Children's Hour* dimostra in maniera foucaultiana che ciò che apprendiamo ha poca o nessuna relazione con i "fatti" della sessualità. È sempre prodotto discorsivamente: "as an effect of discursive production, of gossip, lies, and rumor, Martha's 'lesbianism,' which she eventually espouses, loses its scare quotes and becomes lesbianism".⁷⁸ Nel varco aperto dall'accusa di Mary, nello spazio tra verità e menzogna, si inserisce la possibilità per Martha di concepire sé stessa come soggetto lesbico. Facendo ciò, tuttavia, al contrario della sua controparte "eterosessuale" in *These Three*, Martha è destinata al suicidio. Scrive Jennifer A. Rich che

The Children's Hour has the dubious distinction of being a first cinematic propagator of the lesbian woman as hysterical, mentally unstable, and always doomed to suicide or another form of demise. The hysterization of lesbian women became a standard facet of their characterization in 1960s filmic iconography.⁷⁹

corroborare la bugia di Mary, Rosalie Wells, ricattata e ridotta al silenzio dalla stessa Mary che è a conoscenza del furto di un braccialetto da parte della compagna, si trova intrappolata all'interno di un'altra rete di relazioni simboliche.

⁷⁸ Erhart J., op. cit., p. 95.

⁷⁹ Rich Jennifer A., "(W)right in the Faultlines": The Problematic of Identity in William Wyler's *The Children's Hour*", in Smith Patricia Juliana (a cura di), *The Queer Sixties*, New York, Routledge, 1999, p. 187.

Per Rich il più grande potenziale critico di *The Children's Hour* non deriva dall'inclusione di un personaggio lesbico, ma piuttosto “from its consideration of the effects of social categorizations of sexual behavior and identity, and the inevitable social exclusions that result from such categorizations”.⁸⁰ A problematizzare tali categorizzazioni sociali è il personaggio di Karen Wright, che rivela l'instabilità intrinseca dell'identità sessuale e fornisce una lettura alternativa: “that the desire was mutual, shared by Karen as well, and therefore not totally destroyed by Martha's death”.⁸¹

L'eterosessualità di Karen è sempre definita dall'esterno, dalla presenza del suo fidanzato e dall'esclusione di Martha da questa relazione. Se è vero, ed è vero, che “identity always contains the specter of non-identity within it”,⁸² allora Karen è eterosessuale per negazione, perché non è non-eterosessuale. Lo spettro della non-identità a cui si riferisce Diana Fuss si manifesta, per esempio, nella scena in cui Mary assiste a un bacio sulla guancia che Karen dà a Martha dopo una discussione riguardo al suo matrimonio con Joe.⁸³ Anche se, come spettatore, comprendiamo che questo bacio non ha connotazioni sessuali, ci rendiamo altresì conto che il bacio potrebbe essere sessualizzato se visto da un diverso punto di vista (quello di Mary). Fornendo allo spettatore due possibili interpretazioni della scena, la regia di Wyler sottolinea la referenzialità instabile della categorizzazione.

Allo stesso modo, l'edificio scolastico viene associato alla sessualità lesbica dopo l'accusa di Mary, al punto che Karen deve seguire *fuori* uno dei genitori delle studentesse per ottenere una spiegazione su cosa stia succedendo, perché il lesbismo può essere nominato solo in uno spazio in cui è implicitamente rifiutato. La donna si trova quindi nella spaccatura che si è creata tra la scuola, uno spazio “lesbico” in virtù della sua associazione con Karen e Martha (nel quale le due si troveranno virtualmente intrappolate dopo aver perso la causa contro la signora Tilford), e il mondo esterno, quello della norma eterosessuale: questa dualità ci riporta all'idea dello spettro della non-identità.

Nella scena del confronto a casa della signora Tilford, Karen si avvicina a dar voce al significante del lesbismo quando dice, rivolgendosi a Joe (che, significativamente, è l'unica persona che può permetterle di rimanere all'interno di una matrice eterosessuale), “Mrs. Tilford has said that Martha and I have been lovers”. Posizionata tra Martha (la vera lesbica) e Joe (colui che la determina come eterosessuale) in questo confronto con la signora Tilford, Karen

⁸⁰ *Ivi*, p. 190.

⁸¹ Weiss A., op. cit., p. 67.

⁸² Fuss Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York e Londra, Routledge, 1989, p. 103.

⁸³ Vedi nota 74, p. 50.

si trova a non essere categorizzabile: da una parte “non non-lesbica”, dall’altra “non non-eterosessuale”. Queste doppie negazioni le impediscono di essere definitivamente qualcosa, mettendo quindi in discussione il discorso sociale che richiede categorizzazioni stabili.

Verso la fine del film, la sessualità di Karen diventa indefinibile anche per Joe, la cui presenza fino a quel punto tentava di stabilizzarne il significato per per lo spettatore. E quando Martha confessa a Karen i suoi sentimenti, la sessualità di Karen diventa infine indefinibile anche per lo spettatore. Sebbene nella sua risposta iniziale sembri rifiutare esplicitamente l’idea di un amore romantico tra lei e Martha (“It’s not the truth. Not a word of it. We never thought of each other in that way”), poi, a differenza dell’opera teatrale, in cui liquida sbrigativamente i sentimenti dell’amica, “Karen’s encouraging response to Martha’s admission is one of a number of visual and spoken indications that Karen desires Martha as well”.⁸⁴

Nell’opera teatrale, Martha si suicida subito dopo la sua confessione a Karen. Dopo la sua morte, Karen ha un incontro con la signora Tilford: all’inizio è riluttante a farla entrare in casa, ma poi accetta di ascoltare le sue scuse, permettendole infine, anche se in modo ambivalente, di rientrare nella sua vita (e rientrando così nella norma eterosessuale). Nel film accade qualcosa di diverso. Subito dopo la confessione di Martha, arriva la signora Tilford con l’intenzione di scusarsi con le due e di riparare al danno che hanno subito, dal momento che Mary e Rosalie hanno confessato di aver detto una bugia. Sconvolta dall’ironia della situazione, Martha scoppia in una risata isterica e corre nella sua stanza. Qui Karen, diversamente dall’opera teatrale, rifiuta totalmente le scuse della signora Tilford, chiedendole di andarsene mentre le dà le spalle. Dunque, Karen non rifiuta solo di abbandonare il campo dell’indefinitezza sessuale, ma anche quello dell’ostracizzazione sociale.

La scena del funerale complica ulteriormente l’identità sessuale e sociale di Karen. Dopo aver dato l’ultimo saluto a Martha (“Goodbye, Martha. I’ll miss you with all my heart”) e aver scortato Lily Mortar verso il taxi, Karen cammina spedita verso l’uscita del cimitero. Le inquadrature di Karen che passa davanti alle persone in lutto sono intervallate da primi piani del volto di Joe, che fissa nella sua direzione, senza che lei ricambi mai lo sguardo: “the interest, the film makes clear, is strictly one-way here: despite the intensity of Joe’s gaze, Karen looks neither left nor right, but only straight ahead”.⁸⁵ Il rifiuto di Karen, che non è rivolto solo verso Joe, ma verso tutta la comunità, “is at once perhaps a sexual statement, an erotic aligning with

⁸⁴ Weiss A., op. cit., p. 67.

⁸⁵ Erhart J., op. cit., p. 100.

Martha, and an act of social insurrection”.⁸⁶ *The Children's Hour* si chiude con un enigmatico primissimo piano del viso di Karen.

Il punto non è se Karen desiderasse o meno Martha: questo potrebbe essere discusso all'infinito e senza alcun risultato, poiché tali argomenti ci portano inevitabilmente fuori dai confini della narrazione. Ciò che ci interessa è il fatto che, lesbica o no, Karen si posiziona chiaramente come “lesbica”. Lo fa esprimendo il suo amore per Martha e rifiutando l'inclusione nella comunità che solo ora, vedendola come eterosessuale, è disposta a riaccoglierla.

2.4. Lo spettacolo del closet: Tea and Sympathy

*The establishment of the spectacle of the homosexual closet as a presiding guarantor of rhetorical community, of authority – someone else's authority – over world-making discursive terrain [...] extends vastly beyond the question of the homosexual.*⁸⁷

In *Epistemology of the Closet*, Eve Kosofsky Sedgwick introduce il concetto di “spettacolo del closet” (*spectacle of the closet*).⁸⁸ La metafora del *closet* si riferisce alla dissimulazione o occultamento, da parte dell'individuo, della propria omosessualità o identità non eterosessuale. Kosofsky Sedgwick ne ha suggerito l'aspetto performativo, affermando che “‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence”, un silenzio che “accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it”.⁸⁹ Lo spettacolo del *closet* è la sua visibilità, “the closet viewed”.⁹⁰ Al contempo, il *closet* è mantenuto e rinforzato dall'eteronormatività, che supporta e sostiene le proprie strutture binarie.

La produzione del *closet* e il suo mantenimento svolgono un ruolo significativo in *Tea and Sympathy*, come ha sostenuto David Gerstner:

⁸⁶ Rich J. A., op. cit. p. 197.

⁸⁷ Kosofsky Sedgwick E., *Epistemology of the Closet*, cit., p. 230.

⁸⁸ Vedi *ivi*, pp. 213-251.

⁸⁹ *Ivi*, p. 3.

⁹⁰ *Ivi*, p. 222.

Not only is the film a marker of the spectacle of the closet, but the spectacle of the closet is generated, displayed, and reinforced precisely through the discourses of the making of the text and, more precisely, through the making of the film's structured silence.⁹¹

La storia di *Tea and Sympathy* ruota attorno a Tom Lee (John Kerr), un diciassettenne sensibile e introverso che frequenta la Chilton, una scuola preparatoria maschile. I suoi interessi – la musica classica e folk, la lettura, il teatro – collidono con l'ambiente machista e particolarmente dedito allo sport: Tom viene emarginato e vessato dai suoi compagni, che lo etichetteranno come *sister boy* dopo averlo sorpreso a cucire sulla spiaggia insieme alle mogli dei professori. Il coach e direttore del dormitorio Bill Reynolds (Leif Erickson), piuttosto che condannare il comportamento degli altri studenti, lo favorisce. Persino il padre, Herb (Edward Andrews), rimprovera a Tom la mancanza di virilità e gli impone di rinunciare alla parte teatrale in *crossdressing*. Il giovane trova conforto in Laura (Deborah Kerr), moglie di Bill, la quale si affeziona a lui profondamente. Per dissipare i dubbi sulla sua mascolinità (da leggere come: *sulla sua omosessualità*), Tom viene spinto dall'amico e compagno di stanza Al (Darryl Hickman) ad andare da Ellie Martin (Norma Crane), una ragazza che lavora come cameriera al bar locale e con cui molti ragazzi hanno avuto rapporti intimi. Il loro incontro, tuttavia, non va a buon fine; Tom viene schernito e tenta il suicidio. A consolare Tom dalla delusione e dal suo senso di inadeguatezza sarà Laura (“One day, you'll met a girl and it'll be right”), che questa volta non si limita a offrirgli *tea and sympathy*, ma gli concede anche un momento di intimità: “Years from now, when you talk about this, and you will, be kind”.

L'omonima opera teatrale di Robert Anderson da cui deriva il film esordì a Broadway il 30 settembre 1953 e fu uno spettacolo controverso ma di successo. Il successo dell'opera spinse molti studi di produzione a contendersi i diritti per l'adattamento cinematografico. Tuttavia, la realizzazione dell'adattamento si scontrava proprio con le difficoltà derivanti dal rappresentare sullo schermo le tematiche controverse dell'opera, la presunta omosessualità di Tom e l'adulterio. Il 14 ottobre 1953, difatti, Geoffrey Shurlock scriveva:

It was obvious that there were two serious code violations. The first is that the story revolves around a false accusation of homosexuality leveled against a schoolboy. The second is that the boy's psychological problem is solved by having the wife of the

⁹¹ Gerstner David, “The Production and Display of the Closet: Making Minnelli's *Tea and Sympathy*”, *Film Quarterly*, vol. L, n. 3, 1997, p. 14.

headmaster give herself to him sexually. This treatment of adultery is also a definite code violation.⁹²

Shurlock prenderà ufficialmente il posto di Breen come direttore della PCA nel 1954, ma nell'ultimo periodo della direzione del suo predecessore, in quanto suo assistente di lunga data, si occupava già di gestirne le attività. Come riportava un articolo di *Variety* scritto qualche mese prima del pensionamento di Breen, “Geoffrey Shurlock [...] has in effect been running the Code’s administrative machinery for some time and [...] enjoys the confidence and respect of the studios”.⁹³ Anche prima che Shurlock assumesse il comando, molti tra coloro che lavoravano nell’industria cinematografica ipotizzavano che egli avrebbe allentato le restrizioni del Codice. Per esempio, Shurlock aveva supportato la concessione di un certificato di approvazione per *The Moon Is Blue* (1953) di Otto Preminger, che venne infine negata per decisione di Breen.⁹⁴

Il film di Preminger venne infine prodotto dalla United Artists e distribuito senza certificato di approvazione: questa possibilità fu introdotta, collateralmente, dalla sentenza del caso “United States v. Paramount Pictures, Inc.”. Nel decretare che il controllo della distribuzione da parte degli stessi soggetti dediti alla produzione costituiva un monopolio in violazione della normativa sull’antitrust, la sentenza favorì la crescita del numero di sale e produttori indipendenti e, indirettamente, indebolì il Codice di Produzione. La sentenza rappresenta anche una prima apertura verso il riconoscimento della libertà di espressione dei film: “We have no doubt that moving pictures, like newspapers and radio, are included in the press whose freedom is guaranteed by the First Amendment”.⁹⁵ Nel 1952, in seguito alle controversie relative alla distribuzione di *Il Miracolo*, secondo episodio del film *L’Amore* (1948) di Roberto Rossellini, la Corte Suprema degli Stati Uniti dichiarava che “it cannot be doubted that motion pictures are a significant medium for the communication of ideas”; né la presenza di una componente di intrattenimento, né il fatto che fossero prodotti, distribuiti e proiettati per profitto privato impedivano ai film di essere “a form of expression whose liberty is safeguarded by the First Amendment”.⁹⁶

⁹² Memo di Geoffrey Shurlock, 14 ottobre 1953; cit. in Gardner G., op. cit., p. 188.

⁹³ “Devise Pension For Joe Breen”, *Variety*, 14 luglio 1954, p. 4.

⁹⁴ Vedi “The Moon is Blue (1953)” in *AFI Catalog* (<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/50950>).

⁹⁵ “United States v. Paramount Pictures, Inc.”, 334 U.S. 131 (1948) (<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/>).

⁹⁶ “Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson”, 343 U.S. 495 (1952) (<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/343/495/>).

Il successo di *The Moon Is Blue* nonostante la mancata approvazione della PCA contribuì a indebolire l'influenza del Codice; allo stesso tempo, il dissenso di Shurlock suggeriva che, come direttore, avrebbe potuto liberalizzare il Codice mettendo da parte le sue disposizioni più restrittive. Lo stesso articolo di *Variety* rilevava l'impressione che “within recent months, the interpretation of the Code document by its administrators has undergone a marked change with observers noting a decided tendency towards a broader more casual approach”.⁹⁷ Geoffrey Shurlock aveva un approccio diverso da quello di Breen; tuttavia, c'erano dei limiti al suo liberalismo, come dimostrano le lunghe trattative che caratterizzarono la produzione di *Tea and Sympathy*.

Il primo a interessarsi all'adattamento fu Jack Warner, il quale chiese a Elia Kazan, che aveva diretto l'opera teatrale, di valutarne il potenziale cinematografico. Kazan, che stava già pensando a una produzione indipendente con Anderson, cercò di scoraggiare Warner. La sua risposta lasciava intendere che, dal momento che l'opera era fondamentalmente incentrata sull'omosessualità, non sarebbe stato possibile realizzarla aderendo alle norme del Codice. L'unica alternativa era rinunciare al certificato della PCA e all'approvazione della Legion of Decency, un'alternativa che difficilmente avrebbe potuto interessare a una *major*:

The whole thing is about homosexuality. We have two offers to make the thing into an “art” movie for art houses – no seal, no Legion approval. I know you wouldn't be interested in that. But I don't see how the picture could be made any other way.⁹⁸

Nel frattempo, la MGM aveva convinto Breen a mandare a New York i suoi principali assistenti, Shurlock e Jack Vizzard, così che potessero assistere all'opera e riferire sui problemi di censura. Nel corso del loro soggiorno, si inserì nelle trattative anche Samuel Goldwyn, chiedendo ai due assistenti di Breen di unirsi a Kazan e Anderson per un incontro. Anderson, probabilmente incoraggiato dal successo di *The Moon Is Blue*, era convinto che avrebbe trovato qualcuno disposto ad acquistare i diritti della sua opera senza richiedere modifiche sostanziali. Pertanto, avanzò una lista di richieste che dovevano essere soddisfatte per poter concludere un accordo. L'eventuale produttore avrebbe dovuto accettare di includere nel film tre elementi essenziali: in primo luogo, Laura doveva offrirsi sessualmente a Tom per risolvere il suo problema; in secondo luogo, tale problema doveva derivare da accuse esplicite di omosessualità, non da allusioni o suggerimenti indiretti; infine, Tom doveva recarsi da una prostituta e non riuscire a

⁹⁷ “Devise Pension For Joe Breen”, cit., p. 4.

⁹⁸ Cit. in Simmons Jerold, “The Production Code Under New Management: Geoffrey Shurlock, *The Bad Seed*, and *Tea and Sympathy*”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. XXII, n. 1, p. 5.

consumare l'atto. Di fronte a queste richieste, Shurlock e Vizzard scoraggiarono fortemente Goldwyn dall'intraprendere il progetto.⁹⁹

Chi non si lasciò dissuadere fu Dore Schary, responsabile della produzione della MGM, che presiedette una riunione con Shurlock e Vizzard al loro ritorno. La sua proposta era di ignorare le richieste di Anderson e riscrivere l'opera. Il tema dell'omosessualità sarebbe stato eliminato e il problema di Tom sarebbe stato incentrato "on the fact that he was an 'offhorse'".¹⁰⁰ Per rimuovere l'elemento dell'adulterio, Schary suggerì che Bill tornasse a casa interrompendo l'incontro sessuale prima che avesse luogo. Il comportamento rozzo dell'uomo nei confronti della moglie avrebbe poi spinto Tom a intervenire in sua difesa, segnando il passaggio del ragazzo all'età adulta e l'affermazione della sua virilità. Shurlock e Vizzard avevano ancora delle riserve: la caratterizzazione di Tom come "fuori posto", presentando elementi di effeminatezza, avrebbe comunque potuto suggerire l'omosessualità e la scena proposta da Schary non sembrava sufficiente a negare la giustificazione di un atto di adulterio. Schary assicurò loro che gli sceneggiatori della MGM avrebbero trattato le scene delicate con la dovuta sensibilità e in conformità con il Codice. Pertanto, Shurlock e Vizzard decisero di sospendere ulteriori obiezioni fino a quando lo studio non avesse ottenuto l'approvazione di Anderson.

Anche altri studi di produzione – Columbia, 20th Century Fox e Paramount – dimostrarono il loro interesse nei confronti di *Tea e Sympathy*, ciascuno proponendo le proprie soluzioni ai problemi sollevati da un possibile adattamento. Tuttavia, ognuna di queste proposte venne bocciata dalla PCA, e anche quella della MGM venne respinta da Anderson. L'intenso interesse per la produzione del film si spense: i riferimenti espliciti del dramma all'omosessualità e la sua giustificazione implicita dell'adulterio creavano problemi di conformità al Codice apparentemente insormontabili e, inoltre, il detentore dei diritti era riluttante a modificare quegli elementi. Nessuno studio di produzione, né produttore indipendente, prese in considerazione l'ipotesi di seguire la strada di Preminger e realizzare il film senza il certificato di approvazione della PCA. Tuttavia, Dore Schary era ancora convinto che le difficoltà presentate dall'adattamento di *Tea and Sympathy* potessero essere risolte.

Dopo mesi di infruttuose trattative, nell'agosto del 1954 Anderson tornò a confrontarsi con Schary con un atteggiamento molto più conciliante. Avrebbe acconsentito a eliminare il tema dell'omosessualità, a condizione che l'adulterio rimanesse parte integrante della trama. Consapevole che il Codice permetteva di rappresentare l'infedeltà coniugale se compensata da

⁹⁹ Vedi memo di Jack Vizzard, 9 settembre 1953; cit. in Gardner G., op. cit., p. 190.

¹⁰⁰ Memo di Dore Schary, 2 novembre 1953; cit. in Simmons J., op. cit., p. 6, e in Gerstner D., op. cit., p. 19.

forti valori morali, Anderson supponeva che bastasse introdurre un espediente narrativo che condannasse l'adulterio. Schary accettò la proposta, fiducioso di poter persuadere Shurlock, prossimo a sostituire Breen, e acquistò i diritti dell'opera.

L'espediente designato per rendere accettabile l'adulterio fu l'inserimento di una cornice narrativa, con un prologo e un epilogo ambientati dieci anni dopo la storia principale: Tom, che ora è un uomo sposato e uno scrittore di successo, fa ritorno alla Chilton per una rimpatriata. Sul finale, Bill gli consegna una lettera mai spedita da parte di Laura, in cui la donna esprime rimorso per le proprie azioni, che hanno rovinato la vita del marito e l'hanno costretta ad andarsene. Non solo la cornice narrativa cerca di integrare la moralità richiesta dal Codice, ma è anche fondamentale nella produzione e nel mantenimento del *closet*, dimostrando che, oltre al pentimento, anche l'aderenza alle norme eterosessuali (confermata dalla menzione del matrimonio di Tom) è necessaria per l'accettazione sociale.

La nuova versione di *Tea and Sympathy* venne inviata alla PCA nel gennaio del 1955. In un primo momento, Shurlock non accolse di buon grado le revisioni.¹⁰¹ Sebbene il riferimento esplicito all'omosessualità fosse stato eliminato, la caratterizzazione di Tom ne evocava ancora l'allusione. Inoltre, l'introduzione della lettera di Laura non era considerata sufficiente a confutare la giustificazione dell'adulterio implicita nel recupero della fiducia in sé stesso del ragazzo. Il 28 aprile, dopo che a un'ulteriore revisione della sceneggiatura fu nuovamente negato il sigillo del Codice, la MGM presentò ricorso alla MPAA. Sul finire di agosto, Shurlock e Vizzard concordarono di rivedere pagina per pagina la sceneggiatura. Infine, il 1 settembre 1955, Shurlock inviò una lettera a Dore Schary, assicurandogli che la sceneggiatura, se girata esattamente come scritta, avrebbe rispettato gli standard del Codice.¹⁰²

In realtà, la sceneggiatura approvata non presentava modifiche sostanziali rispetto a quella rifiutata in aprile. Nel ripensamento di Shurlock potrebbero aver inciso diversi fattori oltre all'insistenza della MGM, come le ulteriori controversie sul Codice scaturite dal divieto imposto sul film britannico *I Am a Camera* e le possibili sfide che avrebbe potuto comportare la produzione di *The Man With the Golden Arm* di Preminger.¹⁰³ Da una parte c'era una società in cambiamento, dall'altra le norme del Codice e le pressioni della Legion of Decency, e Shurlock doveva trovare un compromesso. Dopo l'inclusione della menzione al matrimonio di Tom richiesta dalla Legione, il 20 luglio 1956 *Tea and Sympathy*, diretto da Vincente Minnelli,

¹⁰¹ Vedi lettera da Geoffrey Shurlock a Dore Schary, 25 marzo 1955; cit. in Barrios R., op. cit., p. 242.

¹⁰² Vedi "Tea and Sympathy (1956)" in *AFI Catalog* (<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/52025>).

¹⁰³ Vedi Simmons J., op. cit., pp. 8-9.

ricevette il certificato di approvazione della PCA. In un articolo del 7 ottobre sul *New York Times*, Bosley Crowther riconosceva l'allentamento del Codice:

That long-time formidable obstruction to morally controversial material in American films – we speak of the operation of the industry's own Production Code – is slowly and quietly being loosened to accord with what is obviously a change in social attitudes.¹⁰⁴

Sempre sul *New York Times*, un anno prima, in seguito all'approvazione della sceneggiatura, era stato pubblicato un articolo di Thomas M. Pryor in cui l'autore riportava un'intervista a Pandro S. Berman, produttore esecutivo della MGM:

“The theme of the play,” he elaborated, “is essentially this: What is manliness? We haven't changed that at all. The boy is regarded by fellow students and the housemaster as an ‘off-horse’ because he doesn't flex his muscles and knock himself out climbing mountains or playing basketball. To them he is soft physically and becomes suspect. They conveniently pigeon-hole their standards for manliness and anyone who doesn't conform is an oddball. We never say in the film that the boy has homosexual tendencies – I don't believe the word homosexual was actually spoken in the play either – but any adult who has ever heard of the word and understands its meaning will clearly understand this suspicion in the film”.¹⁰⁵

Il discorso di Berman spostava l'enfasi dall'omosessualità al conflitto sulla definizione della mascolinità; tuttavia, allo stesso tempo, riconosceva la possibilità che il pubblico potesse carpire il sospetto di omosessualità attorno a Tom dalla sua caratterizzazione e che tale sospetto fosse il motivo per cui la sua distanza dalla mascolinità convenzionale venisse ripudiata così fortemente.

Tea and Sympathy riflette il più ampio clima sociale e politico del maccartismo: le preoccupazioni generate dalla messa in discussione della mascolinità si intrecciavano con la paura dell'omosessualità e la necessità di preservare i ruoli di genere tradizionali. Negli anni Cinquanta la mascolinità era strettamente legata all'idea di patriottismo e fedeltà al paese e, pertanto, qualsiasi deviazione dalla norma era percepita come un segno di debolezza morale o

¹⁰⁴ Crowther Bosley, “Loosening the Code: Understanding shown in ‘Tea and Sympathy’”, *New York Times*, 7 ottobre 1956.

¹⁰⁵ Pryor Thomas M., “Hollywood Clicks: M-G-M Solves Its ‘Tea and Sympathy’ Script Problem”, *New York Times*, 25 settembre 1955.

politica che rappresentava una minaccia alla sicurezza nazionale. Al contempo, la paranoia era intensificata dal fatto che la persona omosessuale potesse essere, come il comunista, difficile da individuare. La pubblicazione di *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) di Alfred Kinsey rivelava, nelle parole di John D’Emilio, che “homosexuals came from all walks of life, and that they did not conform in appearance or mannerism to the popular stereotype”.¹⁰⁶ La cosiddetta “Lavender Scare”, espressione costruita sul calco di “Red Scare”, condusse all’epurazione sistematica di migliaia di impiegati federali sospettati di essere omosessuali: secondo il governo, una persona omosessuale sarebbe stata più facilmente ricattabile, data la sua vulnerabilità, e avrebbe avuto un’influenza negativa sui suoi colleghi.¹⁰⁷

In *Tea and Sympathy* la rappresentazione della mascolinità è certamente centrale, come notava Berman, ma la direzione di Minnelli la unisce a un’analisi acuta dell’identità di genere e dell’orientamento sessuale, creando “one of the cinema’s most subversive accounts of the awfulness of normative sexuality under patriarchal capitalist assumptions”.¹⁰⁸

L’approccio alla mascolinità da parte di Minnelli era sempre stato al di fuori dalla convenzionalità. Lavorando in ambienti creativi, questo aspetto della sua identità non era stato oggetto di ostilità, tutt’altro. Minnelli stesso, nel raccontare del suo lavoro da vetrinista al Marshall Field di Chicago nei primi anni Venti, ricorda che

I was never told that creativity was unmanly. Looking at Mr. Frazier’s [il capo di Minnelli] assistant, a William Bendix type, and talking to the other display men who were all married and raising families, I saw by their example that one could function as the male animal and still give vent to his so-called feminine traits. As a result, I wasn’t cowed at this impressionable age into more conventionally male avenues of expression. I am thankful for that. I’d make a miserable football coach.¹⁰⁹

Lela Simone, coordinatrice musicale per la Freed Unit alla MGM, descriveva così il lavoro del collega Minnelli:

¹⁰⁶ D’Emilio John, *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940–1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 42.

¹⁰⁷ Vedi *ivi*, pp. 40-52; vedi anche Johnson David K., *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, University of Chicago Press, 2023. Sulla mascolinità nel contesto della Guerra Fredda, vedi Cuordileone K.A., *Manhood and American Political Culture in the Cold War*, New York e Londra, Routledge, 2005.

¹⁰⁸ Sharrett Christopher, “Revisiting Tea and Sympathy: Sexual Paranoia in Fifties America”, *Film International*, 26 maggio 2001.

¹⁰⁹ Minnelli Vincent, Arce Hector, *I Remember It Well*, New York, Doubleday & Company, 1974, p. 45.

Vincente was not a man who was a dictator. He tried to do it in a soft and nice way. He worked in let's say... I don't know whether you will understand what I say... *he worked like a homosexual*. I don't mean that nastily. I have nothing against homosexuals.¹¹⁰

Matthew Tinkcom ha suggerito che il riferimento di Simone al “lavorare come un omosessuale” riveli che “labors performed by particular subjects, and not identities, can in some cases display the mark of the subject upon the product”.¹¹¹ La presunta omosessualità o bisessualità di Minnelli, a cui fanno riferimento diversi autori, rimane tuttavia nell’ambito della speculazione; ciò che invece è innegabile è la sua sensibilità artistica.

Sebbene secondo Anderson la sua opera non riguardasse strettamente l’omosessualità, ma piuttosto l’intolleranza verso coloro che non si adattano alla norma, il *Tea and Sympathy* di Minnelli illustra efficacemente la repressione subita dalle persone omosessuali nel secondo dopoguerra e anche la repressione del desiderio omosessuale. Sfruttando l’eccesso emotivo caratteristico del melodramma, Minnelli applica un processo di estetizzazione alla messa in scena per rendere visibile e amplificare l’ansia culturale legata alla mascolinità. In questo processo, riveste un ruolo fondamentale l’uso del colore, in particolare del giallo e del blu, che rappresentano rispettivamente la gentilezza caratteristica di Laura e la difficoltà di Tom di adattarsi alle aspettative sociali della mascolinità. Minnelli non solo associa i due colori ai rispettivi personaggi, ma li mescola per evocare gli stati psicologici ed emotivi dei personaggi, interrompendo così la stabilità dei loro significati.¹¹²

L’ipermascolinità omosociale che viene rappresentata non è necessariamente riconducibile al desiderio omosessuale in sé, ma al panico che la potenzialità di questo desiderio suscita, risultando in atti di omofobia e aggressività. L’atteggiamento difensivo che sottende l’ostentazione posticcia della mascolinità sembra essere, pertanto, un modo per mascherare il panico omosessuale. Bill proietta su Tom ciò che teme di più di sé stesso. Inoltre, l’interesse che il ragazzo dimostra nei confronti di sua moglie rende Tom una figura che minaccia la sua immagine di mascolinità. Come ha sostenuto David Gerstner, in gran parte della filmografia di Minnelli

¹¹⁰ Intervista a Lela Simone condotta da Rudy Behlmer, *Academy of Motion Picture Arts and Sciences Oral History*, 1990-1991; cit. in Tinkcom Matthew, “Working like a Homosexual: Camp Visual Code and the Labor of Gay Subjects in the MGM Freed Unit”, *Cinema Journal*, vol. XXXV, n. 2, 1996, p. 24. Corsivo mio. Un estratto del saggio di Tinkcom è riportato in Cohan Steven (a cura di), *Hollywood Musicals: The Film Reader*, New York, Routledge, 2002, pp. 115-128.

¹¹¹ Tinkcom M., op. cit., p. 29.

¹¹² Per un’analisi del colore in *Tea and Sympathy*, vedi Gerstner D., op. cit., pp. 23-25.

these desexed and hypermasculinized figures are pressed within and against the service of an aestheticized mise-en-scène that collapses any supposed verisimilitude surrounding the social order of masculinity, as well as pushing to the surface the entrenched homophobia of that social order.¹¹³

Da questo punto di vista, la sequenza della spiaggia, nel corso della quale Tom riceve l'appellativo di *sister boy*, è cruciale. La sequenza, oltre a segnare la posizione di Tom come capro espiatorio all'interno del gruppo omosociale per via di quello che è ritenuto un atteggiamento effeminato, offre anche uno spaccato della separazione dei ruoli di genere. A dividere le donne dagli uomini c'è letteralmente uno scoglio, che diventa una potente metafora visiva di questa separazione. L'analogia regge nonostante lo scoglio sia un elemento naturale e la differenza di genere una costruzione culturale, dal momento che anche quest'ultima viene presentata come un fatto naturale.

All'inizio della sequenza, Tom, invece di riunirsi agli altri ragazzi per il picnic del club sportivo, raggiunge Laura e altre due donne, mogli dei professori. È lì che dimostra le sue capacità nel cucito,¹¹⁴ suscitando lo stupore delle donne, uno stupore che riflette l'interiorizzazione delle convenzioni di genere e la loro riluttanza a sfidarle. Laura, che sembra comprendere le implicazioni nascoste di questo allontanamento dalla norma, interviene per normalizzare la cosa, dicendo che suo marito Bill ha imparato a cucire i bottoni durante il servizio militare. Quando Tom viene visto alle prese con il cucito da due compagni, Laura lo spinge a raggiungerli. Tuttavia, nel momento in cui prova a interagire con loro, viene ignorato.

Nel frattempo, dall'altra parte dello scoglio, ci sono i "regular guys": così vengono definiti a più riprese i compagni di Tom nel corso del film, soprattutto dal padre Herb, che ne evidenzia il contrasto con le caratteristiche effeminate del figlio. Bill e gli altri studenti stanno giocando a braccio di ferro, un'attività che, curiosamente, favorisce numerose occasioni di contatto fisico. In generale, nel corso della sequenza, il contatto fisico tra uomini è legittimato in quanto incanalato in forme di omosocialità maschile ritenute socialmente accettabili; che in questo possa celarsi un'omosessualità repressa, rimane una possibilità. Uno degli studenti propone al coach un gioco che prevede un'associazione di parole, leggendolo da una rivista: Bill associa la parola "beautiful" a "girls", escludendo "flowers" e "music", e "fun" a "hunting", dove le alternative erano la lettura e il giardinaggio. Quando chiede di cosa si tratti, il ragazzo risponde che è un quiz intitolato "Are you masculine?" e attribuisce il ruolo di "witness before

¹¹³ *Ivi*, p. 22.

¹¹⁴ Il "club di cucito" insieme alle donne ha sostituito ciò che nell'opera teatrale era la diffusione di un pettegolezzo secondo cui Tom e un insegnante erano stati scoperti a nuotare nudi insieme.

the special subcommittee on masculinity” a Bill. Il riferimento alla Commissione per le attività antiamericane è palese, al punto che Bill risponde scherzosamente “I think that I shall decline to answer on the ground that it may tend to degrade or incriminate me”.

Nel venire a sapere che Tom è stato visto sulla spiaggia a cucire insieme alle donne, Bill pronuncia una frase decisamente singolare: “if he prefers the company of women, that’s his business”. Nonostante l’ostentazione, infatti, sia Bill che gli studenti mostrano difficoltà nell’interagire con le donne, troppo impegnati ad affermare la propria mascolinità in attività omosociali. Sul finire della sequenza, Laura, a bordo della sua decappottabile azzurra, fa cenno a Bill di avvicinarsi. Lei si sporge per dargli un bacio, ma lui non comprende immediatamente il segnale; poi le dà un bacio sulla guancia e balbetta in risposta al suo “Do I embarrass you by combing by?”. I due discutono in merito alla questione di Tom, e Bill dice di non poter biasimare gli altri ragazzi per la sua esclusione, esprimendo disprezzo nei suoi confronti e ignorando i tentativi di Laura di difenderlo. Bill nota degli opuscoli sul sedile del passeggero e chiede a Laura cosa siano: la donna stava pensando a una vacanza in Canada, solo per lei e Bill. Tuttavia, Bill respinge l’idea, dal momento che ha già invitato alcuni studenti “up to the lodge with us this summer. I can’t disappoint them”.

Il rifiuto di Bill di stabilire una connessione romantica con sua moglie, e persino il rifiuto di un contatto fisico (“We don’t touch anymore, you seem to hold yourself aloof from me”, dice Laura), sono una costante nel corso del film. Laura sembra vivere un profondo scontento per il suo matrimonio e si può intuire che la sua attrazione nei confronti di Tom possa essere scaturita proprio da questa insoddisfazione. Da giovanissima, Laura aveva sposato un giovane sensibile, che era morto nella Seconda guerra mondiale, e in Tom rivede le stesse qualità. Anche Bill era stato un ragazzo sensibile, come ammette lui stesso: “I used to sit in my room and listen to phonograph records hour after hour. I had a place where I used to go and cry my eyes out”. Tuttavia, Bill ha cercato di eliminare sistematicamente queste caratteristiche dalla sua personalità, adottando un atteggiamento autoritario e oppressivo che disprezza ogni manifestazione di sensibilità. Il comportamento di Bill riflette pertanto una profonda repressione, celata dall’ostentazione della mascolinità; se tale repressione riguardi la sensibilità o l’omosessualità può essere oggetto di dibattito.

Nella sequenza successiva a quella della spiaggia, un gruppo di studenti si accalca alla finestra della stanza di Tom per osservare le donne che passano. Di fronte alle proteste di Tom, uno di loro risponde: “Just because you’re not interested, sister boy, don’t spoil it for the rest of us”. Tuttavia, il loro obiettivo non è l’interazione, ma la messa in mostra della loro mascolinità. L’interazione tra uomini e donne rimane inesistente, relegando le donne a oggetti

di voyeurismo. Questa condizione femminile marginale, dove la donna è vista come nient'altro che un trofeo da esporre, risulta evidente nella sequenza di apertura del rimpatrio: "Our class married darn well. A bunch of real pretty women", dice un ex studente.

L'annuale "bonfire pajama fight" della Chilton è esemplare nel mettere in scena la violenza maschile e la repressione dell'omosessualità. L'oggetto del rituale, approvato da tutte le figure patriarcali, è l'umiliazione dei nuovi studenti – "all the new boys put on their pajamas and the older boys try to tear them off" – presumibilmente al fine di garantirne l'iniziazione e l'accettazione nel gruppo omosociale. Christopher Sharrett lo descrive come "a not-unfamiliar fratboy ritual that showcases Eros precisely at the moment it is transformed into degradation and, implicitly, death, without the participants having a clue".¹¹⁵ Questa volta, Tom sembra essere l'obiettivo principale: deve essere punito perché non rispetta le aspettative della corretta mascolinità. "Maybe it will make a man of him", suggerisce Bill. I ragazzi prelevano Tom dalla sua stanza e marciano con lui fino al falò. Tuttavia, una volta lì, fanno cerchio attorno a lui per proteggerlo dall'essere spogliato: "You watch out for sister boy. She's very delicate". Questa "protezione" non fa altro che intensificare la sua umiliazione, che deriva dal fatto di non essere umiliato "correttamente" per via della sua effeminatezza. A questo punto, con le migliori intenzioni, trasformando un atto di violenza in un gesto d'affetto, Al si fa largo tra la folla e strappa il pigiama di Tom, spingendo così il gruppo a unirsi a lui.

Il personaggio di Al è importante per comprendere come il film esplori la pervasività della repressione e l'arbitrarietà del concetto di mascolinità. Quando consiglia a Tom di andare da Ellie così che si sparga la voce sul suo interesse verso le donne, Al confessa all'amico di non essere mai stato da solo con una donna, implicando con questo di non aver mai avuto rapporti sessuali. Anche lui, come Bill, sembra preferire la compagnia di altri uomini.

Al, a differenza di Tom, non ha bisogno di dimostrare la sua eterosessualità, dal momento che la sua espressione di genere corrisponde alla norma della mascolinità. Eppure, come gli fa notare Laura, "you'd be surprised how quickly your manly virtues would be changed into suspicious characteristics": in quel momento, messo di fronte alla consapevolezza di quanto sia facile fraintendere il linguaggio del corpo, Al toglie le mani dai fianchi e raddrizza la postura. Nel momento in cui prova ad aiutare Tom ad apparire più virile, si rende conto di non sapere davvero cosa significhi ("You could... You... I don't know"). Quando gli mostra come camminare "correttamente", l'artificialità della sua postura da macho rivela in ultima istanza la costruzione sociale delle aspettative sulla mascolinità. Lì, nell'aula di musica della

¹¹⁵ Sharrett C., op. cit.

scuola dove Tom si rifugia per ascoltare la musica classica, in questo ambiente estetizzato, le pressioni sociali legate alla mascolinità emergono in modo doloroso e crudo, rivelando quanto sia basata su pregiudizi l'equazione tra mancanza di virilità e omosessualità.

Nella direzione di Minnelli di *Tea and Sympathy*, “it is precisely the emplacement of the male body *within and against* his aestheticized mise-en-scène that makes speak, and indeed makes visible, the mechanisms of the text’s produced silence and invisibility”.¹¹⁶ Ecco lo spettacolo del *closet*.

¹¹⁶ Gernster D., op. cit., p. 22.

CAPITOLO 3. QUESTIONI DI GENERI

I've got news for straight culture: your reading of texts are usually "alternative" ones for me, and they often seem like desperate attempts to deny the queerness that is so clearly a part of mass culture.¹

In quanto categoria dell'organizzazione testuale, del discorso metacritico e della ricezione, e in quanto luogo di polisemia, data l'abbondanza di intertestualità che porta con sé, il genere cinematografico fornisce un contesto utile per approfondire le questioni di rappresentabilità e rappresentazione.

Abbiamo definito il "queercoding" come la codificazione di un personaggio come *queer*, vale a dire l'attribuzione di particolari caratteristiche considerate attinenti alla *queerness*, in genere stereotipiche, che mancano però di essere esplicitate come tali all'interno del testo. Il problema principale alla base del *queercoding* è che spesso è stato utilizzato per connotare personaggi malvagi e immorali. Questo avveniva in maniera più o meno consapevole a seconda dei casi, dal momento che a un certo punto quella tra omosessualità e devianza era diventata un'associazione praticamente inconscia. È un aspetto da riconoscere e di cui prendere atto, così come è necessario riconoscere il sistema patriarcale ed eterocentrato da cui prende le fila, ma è bene considerare anche che il *queercoding* non ha necessariamente un portato negativo, soprattutto se lo guardiamo alla luce delle pratiche di ricezione e di riappropriazione della rappresentazione, andando alla ricerca nel testo filmico di quei momenti potenzialmente sovversivi.

Abbiamo detto anche che le limitazioni alla rappresentazione imposte dal Codice di Produzione si sono rivelate produttive nello strutturare codici visivi e narrativi. Inoltre, l'idea stessa di genere cinematografico si basa, per esigenze di riconoscimento, sulla ricorrenza di determinati elementi, a cui si fa riferimento come "convenzioni di genere". Ci sono generi che, più di altri, sono pertinenti al discorso del *queercoding* o comunque presentano la possibilità di una lettura *queer*.

Per esempio, secondo Alexander Doty le convenzioni di genere dell'horror e del melodramma incoraggiano il posizionamento *queer* dello spettatore, in quanto "they exploit the spectacle of heterosexual romance, straight domesticity, and traditional gender role gone awry".² In merito al melodramma materno, Patricia White ha scritto che, in termini

¹ Doty A., *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, cit., p. xii.

² Ivi, p. 15.

psicoanalitici, “these films stage the possibility that women’s desire might be defined in terms of a female object”.³ Riguardo all’horror, Robin Wood ha suggerito che il nucleo tematico del genere possa essere ricondotto a tre variabili: la normalità, l’Altro, e la relazione tra i due poli.⁴ Per “normalità” si intende la conformità alle norme sociali dominanti, che viene minacciata dall’alterità, incarnata nella figura del mostro. Il mostro può avere connotazioni di alterità razziale, etnica, politico-ideologica o, frequentemente, essere costruito come un Altro sessuale. Nei film di mostri o di fantascienza, per Harry Benshoff sono proprio gli elementi narrativi tipici del genere che “demand the depiction of alien ‘Otherness,’ which is often coded (at the site of production and/or reception) as lesbian, gay, or otherwise queer”.⁵ Il musical – un genere che nella sua ricezione è stato spesso associato all’omosessualità, soprattutto a quella maschile – è stato teorizzato come “a privileged genre of excess”⁶ per via della caratteristica distintiva del genere, vale a dire l’uso di modalità testuali sia realistiche che non realistiche nella combinazione di narrazione e numeri musicali. I numeri musicali, con il loro status di momenti di eccesso cinematografico, possono essere intesi come segnali di rottura non solo della struttura della forma narrativa classica ma anche di quella del desiderio testuale e spettatoriale, introducendo il potenziale di una lettura *queer*. Brett Farmer ha sostenuto che “if [...] the linear trajectory of narrative represents a structural replaying of heterocentric, oedipal development, then the musical’s insistent breaks, or deviations, from narrative progression into nonlinear spectacle seem to all but beg this type of reading”.⁷

Naturalmente, un sistema come quello dei film hollywoodiani di genere è intrinsecamente legato al periodo in cui i film vengono prodotti. Pertanto, i generi, nelle loro trasformazioni, riflettono i cambiamenti della società, anche nelle modalità di rappresentazione della *queerness*. In questa sede, esamineremo dei casi studio specifici che ci permettono di osservare come alcune convenzioni di genere operino in relazione alla rappresentazione dell’omosessualità; o per dirlo in altri termini dal momento che si tratta di rappresentazioni implicite, come tali convenzioni si rivelino essere esempi di *queercoding*.

³ White P., op. cit., p. 99.

⁴ Vedi Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003, pp. 71-72.

⁵ Benshoff Harry M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 6.

⁶ Farmer Brett, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 82.

⁷ Ivi, p. 83.

Il primo caso studio preso in esame è un sottogenere dell'horror, il *mad scientist movie*. Il *topos* narrativo dello scienziato pazzo trae le sue origini dalla letteratura gotica, un genere letterario che ha avuto grande importanza nello sviluppo dell'horror classico hollywoodiano. Una componente narrativa significativa del *mad scientist movie* è il desiderio omosociale maschile, che nel gotico è allo stesso tempo “the most compulsory and the most prohibited of social bonds”.⁸ L'analisi verte sui primi due film della serie di *Frankenstein* della Universal, entrambi diretti da James Whale, *Frankenstein* (1931) e *Bride of Frankenstein* (1935). La ragione di questa scelta è duplice: in primo luogo, la derivazione, seppur di seconda mano, dal romanzo fondante del *topos* dello scienziato pazzo, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) di Mary Shelley; in secondo luogo, il regista. James Whale era uno dei pochi registi dichiaratamente omosessuali a Hollywood e questo aspetto della sua identità ci riconduce alla questione dell'autorialità, cioè alla discussione attorno al se e alla misura in cui l'orientamento sessuale di un artista possa confluire nella sua opera.

Il secondo caso studio, che nella fattispecie riguarda *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) e *The Uninvited* (Lewis Allen, 1944), affronta “a disembodied variant of horror”⁹ al fine di esplorare la presenza “spettrale” del lesbismo sullo schermo. *Rebecca*, a differenza di *The Uninvited*, non è esattamente afferibile al genere horror; tuttavia, ha sicuramente molto di gotico, a partire dall'ambientazione. La descrizione stessa di *Rebecca* presenta delle caratteristiche in comune con il mostro dell'horror classico. Ma c'è di più in ballo, ed è l'elemento melodrammatico comune a entrambi i film, che si iscrive nel più ampio discorso sul *woman's film* e ci permette di affrontare “the woman's picture ambiguous invitation to lesbian fantasy – [...] the convergence of the perverse and the sentimental that melodrama allows”.¹⁰

Infine, il musical. Il terzo caso studio è uno dei film divenuti più significativi per la comunità LGBTQ+, un film così *queercoded* che l'espressione “friends of Dorothy” era usata per riferirsi agli uomini omosessuali: *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939). L'analisi del film nelle sue letture *queer* sarà il punto di partenza per indagare il discorso sul *camp* e la figura di Judy Garland come icona gay.

⁸ Kosofsky Sedgwick E., *Epistemology of the Closet*, cit., p. 187.

⁹ White P., op. cit., p. 63.

¹⁰ Ivi, p. 94.

3.1. I mad scientist movies e il desiderio omosociale maschile: Frankenstein e Bride of Frankenstein

In the classical Hollywood horror film, science is sometimes used to suggest that “normality” needs to update its thinking on queer matters, but these discovered “truths” are usually shown to lead to tragedy and are ultimately classified as “things man was not meant to know”.¹¹

Nel 1975 usciva in sala *The Rocky Horror Picture Show* di Jim Sharman, adattamento dello spettacolo teatrale *The Rocky Horror Show* di Richard O'Brien. Il film celebra apertamente gli implusi omoerotici dello scienziato Frank-N-Furter (Tim Curry), *a sweet transvestite from Transsexual, Transylvania*, nel suo condurre un esperimento per creare un uomo, l'aitante Rocky Horror. La natura sessuale della relazione tra lo scienziato e la sua creazione è subito esplicitata: “I could show you my favorite obsession / I've been making a man / With blond hair and a tan / And he's good for relieving my tension”,¹² canta Frank-N-Furter nel presentarsi a Brad (Barry Bostwick) e Janet (Susan Sarandon), la coppia naïf che vedrà sconvolta la propria innocenza dall'incontro con i Transilvaniani. Con la sua struttura di tributo e parodia *camp*, *The Rocky Horror Picture Show* “is the classic mad-doctor movie with its internal machinery laid bare”.¹³

Il *mad scientist*, lo scienziato pazzo, è un *topos* narrativo che ha avuto origine nella letteratura gotica, a partire da *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) di Mary Shelley, e si è in seguito sviluppato tra l'horror e la fantascienza. Esso riflette al contempo la fascinazione della società vittoriana per la scienza e la paura che l'avanzamento della conoscenza scientifica potesse condurre alla distruzione della moralità e della società. Lo scienziato pazzo, infatti, è impegnato nel condurre esperimenti eticamente discutibili manipolando il corpo umano, la sua composizione genetica e il tessuto stesso della vita. Le sue ambizioni di creazione o alterazione della vita umana costituiscono sia il motore narrativo che la componente orrorifica della storia.

Si è detto come nel gotico il desiderio omosociale maschile sia considerato un legame sociale allo stesso tempo obbligatorio e proibito. Più in generale, si può affermare che lo sviluppo del genere gotico, sia in termini della sua produzione che delle sue tematiche, è

¹¹ Benshoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, cit., p. 39.

¹² Curry Tim, “Sweet Transvestite”, musica e testo di Richard O'Brien, *The Rocky Horror Picture Show: Music From The Motion Picture*, Sanctuary Records, 1975. Trascrizione del testo.

¹³ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 122.

associato con l'omosessualità maschile.¹⁴ La letteratura gotica, lo ricordiamo, ha avuto grande importanza nello sviluppo dell'horror classico hollywoodiano, compreso il sottogenere del *mad scientist movie*. Basti pensare che alcuni dei film ascrivibili al genere, come *Frankenstein, Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) e *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932), sono ispirati a romanzi gotici. Pertanto, non sorprende che il desiderio omosociale maschile tipico del gotico si configuri come un elemento narrativo significativo del *mad scientist movie*, dove le dinamiche uomo-uomo, seppur imprescindibili, sono descritte come mostruose. Le relazioni tra uomini rimangono cruciali anche in quei film incentrati su mostri dalle sembianze femminili, come *Bride of Frankenstein* e *Island of Lost Souls*. In queste occorrenze il corpo femminile “is not so much a corrective to male bonding as a vehicle for its expression”.¹⁵

In *Between Men*, Eve Kosofsky Sedgwick descrive il desiderio omosociale come un ossimoro. La parola “omosociale” è usata occasionalmente nella storia e nelle scienze sociali per descrivere i legami sociali tra persone dello stesso sesso. Si tratta di un neologismo formato per analogia con il termine “omosessuale”, che allo stesso tempo sottolinea la distinzione da “omosessuale”: viene applicato, infatti, ad attività inerenti al legame maschile, che possono anche essere caratterizzate da intensa omofobia o risultare nel cosiddetto *homosexual panic*, “the most private, psychologized form in which many twentieth-century western men experience their vulnerability to the social pressure of homophobic blackmail”.¹⁶ Riportare l'omosocialità nell'orbita del desiderio, del potenzialmente erotico, significa quindi “to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted”.¹⁷

Rhona Berenstein, nella sua analisi del *mad-doctor movie*, utilizza il termine “omosociale” anche come descrizione del modo in cui il patriarcato esclude le donne, in quanto questo genere di film rappresenta l'omosocialità come il culmine di impulsi misogini, segno

¹⁴ Le tematiche omosessuali appaiono più chiaramente nel tardo gotico vittoriano, spesso in dialettica con l'omofobia e la paranoia. Precedentemente, le associazioni con l'omosessualità maschile erano più evidenti nella vita personale di alcuni autori e solo marginalmente riflesse nelle loro opere. Vedi Kosofsky Sedgwick Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 2016, pp. 90-92. In riferimento invece all'omosessualità femminile, il romanzo gotico *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1872) contiene il prototipo della vampira lesbica. Nel cinema classico hollywoodiano, il *topos* della vampira lesbica è incarnato dalla contessa Marya Zaleska (Gloria Holden) in *Dracula's Daughter* (Lambert Hillyer, 1936). Sullo sviluppo del tropo tra gli anni Sessanta e Settanta, vedi Weiss Andrea, “The Vampire Lovers”, in *Vampires and Violets: Lesbians in Film*, cit., pp. 84-108.

¹⁵ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 122.

¹⁶ Kosofsky Sedgwick E., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, cit., p. 89.

¹⁷ *Ivi*, pp. 1-2.

dell'oppressione e dell'elisione delle donne.¹⁸ Questa osservazione chiarisce come la matrice dell'oppressione delle donne e degli omosessuali sia da ricercarsi in entrambi i casi nella società patriarcale e capitalista; per dirlo con le parole di Gayle Rubin, “the suppression of the homosexual component of human sexuality, and by corollary, the oppression of homosexuals, is [...] a product of the same system whose rules and relations oppress women”.¹⁹ A partire dalla riflessione di Kosofsky Sedgwick sulla natura ambigua del desiderio omosociale, Berenstein sostiene che il legame maschile sia “both horrifying and guaranteed, entailing the simultaneous introjection and expulsion of femininity”.²⁰

La creazione della vita nei *mad scientist movie* avviene senza il coinvolgimento del consueto processo riproduttivo, che implica un'unione eterosessuale. L'appropriazione del ruolo materno da parte dello scienziato dissolve le funzioni riproduttive, spostando i termini dell'interazione umana dal rapporto eterosessuale al discorso scientifico e omoerotico. La creazione artificiale della vita può essere dunque interpretata come una forma di creazione “omosessuale”. Da questa prospettiva, il fatto che gli esiti di tali creazioni siano esseri mostruosi può essere visto non solo come un riflesso delle ansie riguardo al progresso scientifico, ma anche delle preoccupazioni sulla deviazione dai ruoli di genere tradizionali e dalla sessualità convenzionale.

Harry Benshoff ha fatto notare come lo scienziato pazzo si serva frequentemente dell'aiuto di un assistente, un altro uomo, per creare o manipolare la vita: per esempio, Fritz in *Frankenstein*, Montgomery in *Island of the Lost Souls*, Janos in *Murders in the Rue Morgue* (Robert Florey, 1932), il dottor Wong in *Mad Love* (Karl Freund, 1935). Insieme, lo scienziato pazzo e il suo aiutante diventano una convenzione di genere che può essere letta come *queer*: “the secret experiments they conduct together are chronicled in private diaries and kept locked away in closed cupboards and closets”.²¹ La loro relazione è gerarchica e costruita su una serie di opposizioni binarie, in quanto riflesso della comprensione dell'omosessualità: “one man would be assumed to be the femme to the other man's butch”.²² La coppia *queer* “domestica”, dunque, ricalca lo stereotipo della coppia eterosessuale.

¹⁸ Vedi Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., pp. 128-129.

¹⁹ Rubin Gayle, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” in Reiter Rayna R. (a cura di), *Toward an Anthropology of Women*, New York e Londra, Monthly Review Press, 1975, p. 180.

²⁰ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 132.

²¹ Benshoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, cit., p. 48.

²² *Ibidem*.

La paura – o, per meglio dire, la paranoia – nei confronti dell’alterità che caratterizza il gotico è sicuramente esemplificata dalla storia del mostro di Frankenstein, che racconta l’ostracismo di una creatura incompresa. È significativo, allora, che a portarla sul grande schermo sia stato proprio James Whale, dichiaratamente omosessuale in una Hollywood e in una società piene di pregiudizi: “Critics and gay activists have often interpreted the Frankenstein films as a coded account of Whale’s sexuality – his feeling that he was a misunderstood outsider, a lonely monster”.²³ Attorno alle opere di James Whale, difatti, in molti hanno discusso riguardo alla presenza di un qualcosa che può essere definito come “gay sensibility”, vale a dire “the sensibility of a man who recognizes his status as a sexual outsider, someone who acknowledges his difference from the heterosexualized hegemony, and uses that distancing as a way to comment upon it”,²⁴ una presa di posizione autoriale che sembra commentare ironicamente il privilegio eterosessuale. Ogni discussione di questo tipo rimane, chiaramente, nell’ambito della speculazione; tuttavia, dato soprattutto l’uso che fa dell’umorismo, è plausibile ipotizzare che Whale fosse consapevole del sottotesto che traspare dai suoi film. Se guardiamo alla sua intera filmografia, anche al di fuori del genere horror, emerge una tematica di fondo: i film di Whale mettono in luce le ingiustizie causate da pregiudizi irrazionali. L’interesse di Whale verso storie che trattano di personaggi oppressi ed emarginati e il modo in cui sceglie di rappresentarle potrebbero dunque essere associati alla sua consapevolezza riguardo al suo orientamento sessuale. Si può inoltre presumere che Whale fosse consapevole anche della connotazione *queer* che risulta dalle sue scelte di casting; dalle scelte, per esempio, di attori come Charles Laughton, Colin Clive ed Ernest Thesiger, che aveva conosciuto tramite il suo lavoro in teatro a Londra negli anni Venti, e dei quali, seppure la loro sessualità rimanga nell’ambito della speculazione, possiamo dire che furono “capable of portraying sexual ambiguities with ease”.²⁵ In ogni caso, indipendentemente dal grado di consapevolezza che gli si vuole attribuire, nella filmografia di Whale ci sono indizi e simboli, “coded references for viewers in the life who frequently had to communicate in code when in the outside world”.²⁶

²³ Rose Lloyd, “James Whale, the Man With a Monster Career”, *Washington Post*, 29 novembre 1998. Al contrario, nella biografia di James Whale scritta da James Curtis, l’autore rifiuta l’idea che Whale possa essersi identificato con il mostro per via della sua omosessualità, ritenendo piuttosto che l’analogia possa essere fatta con la sua provenienza dalla *working class*: cfr. Curtis James, *James Whale: A New World of Gods and Monsters*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 143.

²⁴ Benschhoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, cit., p. 41.

²⁵ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 136.

²⁶ Barrios R., op. cit., p. 64.

Frankenstein e Bride of Frankenstein sono due dei quattro film horror che Whale diresse per la Universal, contribuendo a creare lo stile distintivo degli horror della *minor*, con forti influenze dall'espressionismo tedesco: "huge shadowed interiors with massive doors and immense staircases, hollow, cold-seeming places in which the actors seemed somehow fragile and out of place, at fate's mercy".²⁷ Gli altri due, *The Old Dark House* (1932) e *The Invisible Man* (1933), sono anch'essi infusi di *gay sensibility*,²⁸ a partire dall'uso dell'umorismo nero, cifra stilistica di Whale riconducibile alla tradizione del *camp*.

Frankenstein di Whale è stato, sotto tanti punti di vista, un film pioneristico: ha dato inizio insieme a *Dracula* (Tod Browning, 1931) al *media franchise* "Universal Classic Monsters", diventando non solo il punto di riferimento iconografico per le successive rappresentazioni della storia della Creatura,²⁹ ma anche una pietra miliare del sottogenere del *mad scientist movie* e, più in generale, dell'horror fantascientifico. Il film si apre con un prologo, in cui Edward Van Sloan – che nel film interpreterà il dottor Waldman, mentore di Henry Frankenstein (Colin Clive) – si rivolge direttamente al pubblico in sala, per avvertirlo riguardo alla natura scioccante della proiezione che sta per seguire: "We are about to unfold the story of Frankenstein, a man of science, who sought to create a man after his own image without reckoning upon God".³⁰ I titoli di testa chiariscono la derivazione del *Frankenstein* di Whale ("From the novel by Mrs. Percy B. Shelley" e "Adapted from the play of Peggy Webling"), liberamente ispirato al romanzo di Mary Shelley, ma adattato più direttamente dall'opera

²⁷ Rose L., op. cit.

²⁸ In *Making Things Perfectly Queer* Alexander Doty, che scrive nel 1993, si stupisce del fatto che Whale debba ancora ricevere "full-scale queer auteurist consideration" per film come "*Frankenstein* (the idea of men making the 'perfect' man), *The Bride of Frankenstein* (gay Dr. Praetorius; queer Henry Frankenstein; the erotics between the blind man, the monster, and Jesus on the cross; the overall campy atmosphere), *The Old Dark House* (a gay and lesbian brother and sister; a 103-year-old man in the attic who is actually a woman), and *The Invisible Man* (effete, mad genius Claude Rains spurns his fiancée, becomes invisible, tries to find a male partner in crime, and becomes visible only after he is killed by the police)", pp. 14-15.

²⁹ Anche in *The Rocky Horror Picture Show*, con cui ho introdotto questo paragrafo in quanto il film disvela i meccanismi del desiderio omosociale che nel classico *mad doctor movie* sono celati, ci sono dei riferimenti alle opere di Whale. Per esempio, la scena del laboratorio evoca il *Frankenstein* di Whale e l'acconciatura di Magenta alla fine del film è un riferimento diretto a quella della sposa in *Bride of Frankenstein*.

³⁰ L'inserimento del prologo, se da un lato può essere visto come un *trigger warning* nei confronti dello spettatore e dunque come una concessione nei confronti della censura, dall'altro è anche una strategia di marketing relativa alla promozione del genere horror (Van Sloan aveva enunciato anche l'epilogo di *Dracula*, e in questo modo la fine di quel film viene collegata all'inizio di *Frankenstein*) e alle dimensioni performative e genderizzate della spettatorialità su cui erano basate tali strategie. Vedi Berenstein R. J., "Horror for Sale: The Marketing and Reception of Classic Horror Cinema" in *Attack of the Leading Ladies*, cit., pp. 60-87 o Berenstein R. J., "It Will Thrill You, It May Shock You, It Might Even Horrify You": Gender, Reception, and Classic Horror Cinema" in Grant Barry Keith (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015, pp. 145-170. L'autrice affronta il marketing e la ricezione del cinema horror classico come arene di negoziazione e contraddizione nei confronti delle dinamiche di genere, con particolare attenzione alla spettatorialità femminile.

teatrale di Peggy Webling *Frankenstein: An Adventure in the Macabre* (1927), da cui deriva, tra le altre cose, il cambio del nome di Victor Frankenstein in Henry.

Nel romanzo di Shelley le relazioni omosociali di Frankenstein permeano la narrazione, a partire da quella con Robert Walton, le cui lettere alla sorella forniscono la cornice narrativa della storia. Come fa notare Micheal Eberle-Sinatra, la relazione di Walton con Victor può essere letta come un esempio di omosessualità repressa o più precisamente “as a case of the kind of homosexual narcissistic love”,³¹ dal momento che l’ammirazione che egli mostra nei confronti di Victor è fondata in primo luogo sulle caratteristiche che i due condividono. Ma soprattutto, la relazione più carica di significati omosociali è quella tra Frankenstein e la sua Creatura. Innanzitutto, l’ambizione di Victor di creare un uomo – “a literally larger and more beautiful male ‘object of affection’”³² – è stata letta come uno spostamento della sua attrazione omoerotica repressa nei confronti dell’amico Henry Clerval. Il linguaggio che Frankenstein utilizza per descrivere la creazione del mostro è stato associato alla masturbazione (“un impulso irresistibile e quasi frenetico”, “con dita profane”, “in una stanza solitaria”, “spinto da una smania sempre più in crescita portavo la mia opera vicino alla conclusione”³³). Al contempo, questi elementi masturbatori suggeriscono fantasie omosessuali, come ha notato Judith Halberstam: “His creation of ‘a being like myself’ hints at both masturbatory and homosexual desires which the scientist attempts to sanctify with the reproduction of another being”.³⁴ Halberstam ha sostenuto che lo sforzo di Frankenstein nel creare la vita da solo e poi nell’impedire alla Creatura di accoppiarsi segnala una tensione omoerotica che è alla base del legame incestuoso con il mostro. Anche la sua esclusione volontaria da amici e familiari nella ricerca del segreto della creazione della vita allude alla natura sessuale del suo ritiro dai rapporti sociali. La repulsione che Frankenstein prova nei confronti della Creatura (“Lo avevo desiderato con un ardore che andava ben oltre la moderazione, ma ora che avevo finito, la bellezza del sogno si era dissolta, ed un orrore ed un disgusto asfissianti mi impregnarono il cuore”³⁵) può essere ricondotta al panico omosessuale e alla repressione del desiderio: da un punto di vista freudiano, per Kosofsky Sedgwick “such a sense of persecution represents the fearful, phantasmic rejection by recasting of an original homosexual (or even merely

³¹ Eberle-Sinatra Micheal, “Readings of Homosexuality in Mary Shelley’s *Frankenstein* and Four Film Adaptations”, *Gothic Studies*, vol. VII, n. 2, 2005, p. 187.

³² Mellor Anne K., “Making a ‘monster’: an introduction to Frankenstein”, in Schor Esther (a cura di), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 13.

³³ Shelley Mary, *Frankenstein*, trad. it. Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2022, pp. 108-109.

³⁴ Halberstam Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durnham e Londra, Duke University Press, 1995, p. 42. Il riferimento a “a being like myself” introduce anche il tema del doppio, che attraversa il romanzo nel legame tra Frankenstein e la Creatura.

³⁵ Shelley M., op. cit., p. 113.

homosocial) desire”.³⁶ A contribuire alla centralità delle relazioni omosociali di Frankenstein è anche la marginalizzazione del personaggio di Elizabeth, che lascia “a residue of two potent male figures locked in an epistemologically indissoluble clench of will and desire”.³⁷

Nel *Frankenstein* di Whale, invece, la relazione di Henry Frankenstein con Elizabeth (Mae Clarke) è centrale,³⁸ al punto che quest’ultima, assieme al loro amico Victor Moritz (John Boles) e al dottor Waldman, assiste alla creazione del mostro (Boris Karloff). Tuttavia, il “residuo” del romanzo – quel desiderio omosociale che Frankenstein prova nei confronti della Creatura – persiste nella contrapposizione del rapporto di Henry con Elizabeth a quello di Henry con il mostro. Secondo Rhona Berenstein, i significati omosociali di *Frankenstein* emergono fin dalle campagne pubblicitarie del film, nello specifico dalla disposizione visiva degli elementi testuali e grafici che compongono i manifesti.³⁹ Per esempio, nel *Motion Picture Herald* del 12 dicembre 1931 viene riportato un manifesto di *Frankenstein* dell’Alhambra Theatre di Milwaukee, in cui la struttura frammentata della didascalia sembra implicare che Henry debba scegliere tra Elizabeth e il mostro (“FRANKENSTEIN / THE LADY OR THE MONSTER!”).⁴⁰

Le connotazioni omosociali del legame tra Henry e il mostro sono rinforzate in una scena del film in cui Elizabeth e Victor dialogano con il barone Frankenstein (Frederick Kerr), padre dello scienziato, per darli notizie del figlio. Il barone esprime incredulità riguardo al fatto che Henry trascorra così tanto tempo nel laboratorio, nonostante abbia una bella casa e una fidanzata da cui tornare; sospetta, quindi, che ci sia un’altra donna e si precipita fuori dalla porta per scoprire chi sia e riportare a casa il figlio. L’uomo non ha torto nel presumere che dietro al comportamento di Henry si nasconda un desiderio illecito; tuttavia, la sua ricerca di un’altra donna conduce invece a una figura maschile, una creatura che solleva Henry dalle sue responsabilità sociali e sessuali convenzionali. L’obiettivo, dunque, è riportare Henry a casa, da Elizabeth, entro i confini della normatività.

³⁶ Kosofsky Sedgwick E., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, cit., pp. 91-92.

³⁷ Kosofsky Sedgwick E., *Epistemology of the Closet*, cit., p. 187.

³⁸ La centralità della coppia eterosessuale nelle narrazioni è, del resto, tipica del cinema classico hollywoodiano, anche in quei generi che la impiegano come trama secondaria. Sulla presenza ricorrente dell’amore romantico nel cinema classico hollywoodiano, vedi Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londra, Routledge, 1988: “The classical film has at least two lines of action [...]. Almost invariably one of these lines of action involves heterosexual romantic love. [...] Of the one hundred films in the UnS, ninety-five involved romance in at least one line of action, while eighty-five made that the principal line of action”, p. 16.

³⁹ Vedi Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., pp. 136-138.

⁴⁰ *Motion Picture Herald*, vol. CV, n. 11, 12 dicembre 1931, p. 63 (<https://archive.org/details/motionpictureher105unse/page/n1121/>).

Nella sequenza precedente, il mostro aveva preso vita da un esperimento galvanico, mentre Frankenstein, estasiato, ripeteva “It’s alive!”. Abbiamo già detto delle connotazioni *queer* della creazione artificiale della vita, ma qui possiamo aggiungere un’ulteriore riflessione. Henry pronuncia anche un’altra frase, che nelle prime proiezioni era stata eliminata solo in alcuni Stati dalle commissioni di censura, mentre nel 1937 venne tagliata su richiesta della MPPDA dopo la proposta di redistribuzione del film e infine reinserita nel montaggio decenni dopo: “Now I know what it feels like to be God!”.⁴¹ L’espressione, alla luce del fatto che nel mostro sia stato impiantato un cervello anormale, può assumere un diverso significato. L’espedito narrativo del cervello “criminale” della Creatura era stato introdotto dal regista e sceneggiatore Robert Florey, a cui era stata affidata la realizzazione di *Frankenstein* in un primo momento.⁴² Tuttavia, nella direzione di Whale, gli atti violenti del mostro non hanno alcuna connessione con la natura del cervello: per esempio, Fritz (Dwight Frye, il Renfield di *Dracula*) viene ucciso solo dopo aver tormentato sadicamente il mostro, che ha paura del fuoco, con una torcia, e l’omicidio della piccola Maria – di cui discuteremo più avanti – si rivela essere un incidente dovuto piuttosto all’innocenza bambinesca del mostro e alle sue limitate funzioni cognitive (qui, a differenza del romanzo, non ha nemmeno la capacità di parlare). Eppure, di fronte all’autoproclamazione di Henry come Dio, come colui che ha impiantato proprio quel cervello nel mostro rendendolo ciò che è, secondo Ken Hanke si può leggere una dichiarazione velata da parte di Whale sull’atteggiamento della religione nei confronti dell’omosessualità.

If Henry is God and that God is responsible for the Monster being as he is, then mightn’t it be a reasonable extension of that line of thought to presume that the homosexual Whale is making a veiled statement on the attitude of religion toward his sexuality? After all, if the Monster was made what he is, doesn’t the same concept apply to Whale?”.⁴³

Inoltre, Hanke, nel considerare il mostro come alter ego di Frankenstein, interpreta l’imprigionamento della Creatura nelle segrete una volta divenuta scomoda come un parallelo significativo con l’omosessualità nascosta, *closeted*.⁴⁴

⁴¹ Vedi Skal David J., *The Monster Show: storia e cultura dell’horror*, trad. it. Manlio Benigni, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, p. 113. Per esempio, in California il film era stato proiettato integralmente, come dimostra una recensione a San Francisco in cui viene citata la battuta di Clive, mentre in Kansas la pellicola fu maggiormente sottoposta a censura.

⁴² Vedi Hanke Ken, *A Critical Guide to Horror Film Series*, Londra e New York, Routledge, 2014, pp. 33-34. Sull’iniziale coinvolgimento di Florey, vedi anche Skal D. J., op. cit., pp. 106-107.

⁴³ Hanke K., op. cit., p. 34.

⁴⁴ Vedi *ivi*, pp. 34-35.

Nel romanzo di Shelley, il mostro può essere visto come un'incarnazione dell'uomo rousseauiano descritto in *Discours sur l'origine et les fondaments de l'inégalité parmi les hommes* (1755): “ha in sé tutte le caratteristiche del ‘buon selvaggio’, che viene al mondo orientato verso il bene, ma che a causa di esperienze negative fatte al suo ingresso in quella società, così opposta allo ‘stato di natura’, finisce per tramutarsi in un essere rivolto al male”.⁴⁵ Anche nel *Frankenstein* di Whale traspare, seppur in minor misura, questo aspetto della Creatura: “by presenting the Monster as more of an innocent than a villain, the film is able to generate sympathy for the character”.⁴⁶ Tale empatia è il motivo per cui il mostro ha avuto e continua ad avere una forte risonanza culturale, diventando un simbolo per chiunque si sia mai sentito perduto o frainteso. In questo senso, la scena dell'incontro con Maria è cruciale nella caratterizzazione della Creatura. In fuga dal laboratorio, dove ha ucciso Waldman in seguito al tentativo da parte di quest'ultimo di togliergli la vita, il mostro si imbatte nella piccola Maria (Marilyn Harris) sulla riva di un lago. La bambina saluta amichevolmente il mostro, il quale sembra essere felice di ricevere finalmente un'accoglienza positiva nonostante il suo aspetto spaventoso. Maria lancia dei fiori nel lago per mostrargli come galleggino e il mostro, entusiasta, fa lo stesso. Quindi, lancia Maria in acqua in modo che anche lei possa galleggiare, ma quando la vede affondare va nel panico e scappa. Anche qui, per ragioni di censura, il finale di questa scena venne eliminato nella maggior parte delle proiezioni del film.⁴⁷ Tuttavia, tagliando la scena nel momento in cui il mostro tende le braccia verso la bambina si ottiene un impatto molto più sinistro. Si è detto di come nell'horror classico la relegazione al fuoricampo degli atti violenti avesse la potenzialità di evocare connotazioni sessuali. In questo contesto, l'uso dell'ellissi finisce per rafforzare il potere fisico e sessuale implicito nella Creatura.

Il film ritorna al castello di Frankenstein, dove sono in corso i preparativi per il matrimonio di Henry ed Elizabeth. Il matrimonio, che sancisce l'unione tra uomo e donna e sottende pertanto una forma di procreazione socialmente accettata e biologicamente naturale, funge da contrappunto alle circostanze straordinarie in cui il mostro è stato portato in vita. Elizabeth sembra essere molto preoccupata: “Something is coming between us”, dice ad Henry. La sua previsione si rivela esatta nel momento in cui, rimasta sola, il mostro la sorprende (anche qui l'attacco è relegato al fuoricampo). Con il suo urlo, Elizabeth incarna il ruolo della *scream queen*, “the mad-doctor movie's cover, the generic convention that, yet again, places women at

⁴⁵ Borroni Giorgio, Introduzione, in Shelley M., op. cit., p. 13.

⁴⁶ Booker M. Keith, “Frankenstein and Bride of Frankenstein (1931 and 1935, Dir. James Whale)”, 2021.

⁴⁷ Vedi Skal D. J., op. cit., pp. 112-113.

the center of horror”.⁴⁸ Con il suo arrivo, il mostro interrompe il matrimonio e minaccia l’unione eterosessuale.

Una volta che gli abitanti del villaggio sono venuti a conoscenza dei crimini del mostro, si riuniscono per dargli la caccia. Anche Henry si lancia al suo inseguimento, intenzionato a distruggere la Creatura che lui stesso ha creato. Sarà difatti proprio lui ad affrontare il mostro; nel corso dello scontro, Henry viene scagliato giù dal mulino, ma sopravvive e viene prontamente soccorso dalla folla, che dà poi fuoco al mulino uccidendo (apparentemente) il mostro. Sul finale, il film ritorna all’ambientazione domestica della casa dei Frankenstein, dove Henry si sta riprendendo dallo scontro disteso a letto, con Elizabeth al suo fianco. In un comico momento finale, il barone decide di tenere per sé il vino che le domestiche hanno portato per Henry, preferendo lasciare da soli lui ed Elizabeth, “perhaps so that they can have an opportunity to make a son. [...] this last statement represents a return to normalcy, suggesting that the ‘son’ in question would be produced the old-fashioned way, rather than in Henry’s laboratory”.⁴⁹

Quattro anni dopo, lo scienziato e la sua Creatura sarebbero tornati sullo schermo con *The Bride of Frankenstein*, che si ispira a un altro episodio del romanzo di Shelley, quello della creazione di una compagna per il mostro. Il film si rivela essere più esplicito del suo predecessore nel sottotesto *queer*, in particolare con l’impiego del *camp dark humor* e con l’introduzione del personaggio del dottor Pretorius (Ernest Thesiger), nonostante venne realizzato dopo l’emendamento al Codice di Produzione del 1934. In realtà, le preoccupazioni della PCA erano rivolte altrove: verso le ripetute scene di omicidi e violenza, verso i riferimenti religiosi e l’uso del nome di Dio, o verso le inquadrature del seno del personaggio di Mary Shelley.⁵⁰ Nelle lettere di Breen alla Universal non vi è alcuna evidenza che gli amministratori del Codice avessero colto il sottotesto omosessuale. Secondo Richard Barrios, il modo in cui Whale trattò con la PCA durante la produzione di *The Bride of Frankenstein* costituisce un esempio di come “clever directors were able to get around the code to retain the adult material they really wished to keep”.⁵¹ Occupata dalle preoccupazioni più visibili, la PCA si fece sfuggire le allusioni più sottili, con il risultato che “Whale’s dark and gay sense of humor remained untouched, especially in Ernest Thesiger’s macabre-queen portrayal of Dr. Pretorius

⁴⁸ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 123.

⁴⁹ Booker M. Keith, op. cit.

⁵⁰ Vedi Gardner, op. cit., pp. 66-70.

⁵¹ Barrios R., op. cit., p. 150.

and in *Bride's* constant reiterations of counter-cultural bonding".⁵² Inoltre, nonostante l'insistenza sull'eliminazione dei riferimenti religiosi, alla PCA sembra essere sfuggito anche il parallelo tra il mostro e la figura di Cristo, il cui inserimento potrebbe essere interpretato come la risposta di Whale al dover evitare il parallelo tra Henry e Dio. Per esempio, la sequenza della cattura del mostro culmina in una scena che richiama la crocifissione: il mostro è legato a un palo e sollevato davanti alla folla ostile, evocando fortemente l'immagine di Cristo crocifisso.

Bride of Frankenstein è anche istruttivo del modo in cui la PCA possa aver inavvertitamente creato dei significati omosociali proprio tramite l'atto della censura. Il 23 luglio 1934 la Universal inviò una prima stesura della sceneggiatura, che allora portava il titolo *The Return of Frankenstein*. Nella lettera di risposta, Joseph Breen chiedeva di sostituire la parola "mate", utilizzata dal mostro in riferimento alla creatura femminile, per evitare che suggerisse un desiderio sessuale:

Scene F-26: The monster's use of the word "mate" should be dropped in this scene. All material which suggests that he desires a sexual companion is objectionable. We suggest that you substitute the word "companion" in the dialogue, or some synonym for it".⁵³

Il suggerimento di Breen venne implementato nella sostituzione della parola "mate" con "friend". Rhona Berenstein ha sostenuto che, sebbene fosse stata pensata per moderare le connotazioni di desiderio sessuale da parte del mostro, questa sostituzione equipara le relazioni del mostro con tutti i personaggi a cui egli si riferisce come "friend".⁵⁴ Il mostro utilizza lo stesso termine sia nei confronti dell'uomo cieco che gli mostra compassione, sia della donna che Pretorius gli dice di voler creare per lui, sia dello stesso Pretorius. Questo significa che il tentativo di desessualizzare la relazione eterosessuale del mostro finisce in realtà per produrre delle connotazioni omoerotiche nelle altre relazioni.

Bride of Frankenstein si apre sugli esterni di un castello mentre è in corso una tempesta. Non si tratta, tuttavia, della dimora di Frankenstein: al suo interno si trova Mary Shelley (Elsa Lanchester) in compagnia di Percy Bysshe Shelley (Douglas Walton) e Lord Byron (Gavin Gordon). La sequenza ha lo scopo di ricapitolare gli eventi del primo film e di fornire un prologo per *Bride of Frankenstein*, ma ci sono alcuni elementi relativi alla rappresentazione del trio su cui vale la pena soffermarsi. Innanzitutto, il portato "immorale" della loro condotta relazionale

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Lettera da Joseph I. Breen alla Universal, 1934; cit. in Gardner G., op. cit., p. 66.

⁵⁴ Vedi Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., pp. 86-87.

e sessuale viene ammorbidito – nonostante Byron si riferisca a sé stesso come “England’s greatest sinner” – nella revisione del dialogo in seguito alle richieste della PCA. In una lettera del 5 dicembre 1934 Breen ne richiedeva la modifica:

This dialog in which the three characters boast of their infidelity, immorality, and adultery should be modified. I call your attention specifically to the following lines: “We are all three infidels, scoffers at marriage ties...” “... have run away from his innocent spouse with innocent me but seventeen”.⁵⁵

Mary Shelley sembra quasi rivolgere una rassicurazione agli amministratori del Codice quando spiega che, nello scrivere la sua storia, il suo obiettivo era “to write a *moral lesson* of the punishment that befell a mortal man who dared to emulate God”.⁵⁶

Un altro elemento a cui prestare attenzione è la caratterizzazione del personaggio di Mary Shelley, nella cui figura si intrecciano la femminilità e la mostruosità. Da una parte, Mary viene descritta con caratteristiche tipicamente femminili: viene mostrata mentre ricama, Byron si riferisce a lei dicendo “She’s an angel”, è spaventata dai fulmini (rifiuta l’invito di Byron di avvicinarci alla finestra per assistere meglio alla tempesta affermando “You know how lightning alarms me”). Dall’altra, il suo comportamento femminile è contrapposto a qualità mostruose: “Astonishing creature”, osserva Byron, “frightened of thunder, fearful of the dark, and yet you have written a tale that sent my blood into icy creeps”. Mary non trova poi così sorprendente questa apparente contraddizione: “Such an audience needs something stronger than a pretty little love story, so why shouldn’t I write of monsters?”. La connotazione mostruosa di Mary Shelley si riconferma più avanti nel film, quando Elsa Lanchester riappare nei panni del mostro femminile creato da Frankenstein e Pretorious: mettendo in connessione la creatrice e la creatura, il doppio ruolo di Lanchester si rivela essere più di un’abile scelta di casting. L’alter ego mostruoso deve la vita proprio ai fulmini di cui Mary è spaventata, e ne porta il segno nella sua capigliatura. Oltre a collegare Shelley a una figura mostruosa, il doppio

⁵⁵ Lettera di Joseph I. Breen alla Universal, 30 novembre 1934; cit. in Gardner G., op. cit, p. 67. Secondo Ken Hanke, l’intenzione di Whale era di esplorare maggiormente “the Shelley-Byron menage, but the studio and censors thought otherwise. Perhaps the mere casting of a woman [Lanchester] married to a homosexual [Charles Laughton] as Mary was sufficient in itself to those ‘in the know’” (Hanke, 2014:36).

⁵⁶ Corsivo mio. “In response to Breen’s request that the film’s conclusion point a moral lesson, Whale observed that the entire picture was a moral lesson. He declared that Mary Shelley, creator of the original novel, had insisted her book taught a moral lesson: the punishment that befell a mortal man who dared to emulate God. Miss Shelley conceded that her publishers, like the Hays Office, did not see it that way” (Gardner, 1987:68).

ruolo di Lanchester suggerisce anche che l'autorialità sia una questione mostruosa quando messa in atto da una donna: "female writers both embody and spawn monsters".⁵⁷

Infine, il trio costituisce la prima occorrenza nel film della rappresentazione delle dinamiche di genere nella forma di un triangolo che coinvolge due uomini e una donna. Elizabeth Young ha sostenuto che il triangolo si configuri come una manifestazione della rivalità edipica tra i due uomini, dove la presenza del terzo vertice, la donna, viene invocata solo nell'interesse della rivalità originale per poi essere rimossa; e che suggerisca anche la rilevanza della formulazione di Gayle Rubin dello scambio delle donne come origine, dal punto di vista antropologico, dell'attribuzione del ruolo di genere e della posizione secondaria assegnata alle donne.⁵⁸ Allo stesso tempo, *Bride of Frankenstein* mette in discussione il modello triangolare, sia trasformando la forza competitiva della rivalità maschile in una forma sovversiva di omoerotismo, sia minando la sua apparente demonizzazione delle donne con un momento finale, seppur fugace, di potere femminile.⁵⁹

In questa prima occorrenza della sequenza di apertura – dove Mary occupa il ruolo di autrice, ma in quanto tramite di una storia raccontata per i due uomini – dal punto di vista formale la composizione dell'immagine costruisce il triangolo in diverse modalità. Quando la macchina da presa inquadra Mary Shelley tra Percy e Byron mette in scena in termini visivi il suo status intermedio tra loro. In altri momenti, invece, il triangolo viene riconfigurato separando Mary Shelley da una parte e i due uomini dall'altra. La sequenza oscilla tra uno scambio femminile esplicito e implicite connessioni omoerotiche. Nel sistema omosociale, le donne non servono solo come mezzo di scambio, ma anche per deviare il sospetto di omosessualità verso apparenze eterosessuali. Qualsiasi minaccia di smascherare il potenziale omoerotismo che sta alla base dell'omosocialità maschile rappresenta una sfida al sistema di scambio. La sequenza di apertura, dunque, introduce il funzionamento dei triangoli di genere

⁵⁷ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 140. Sul mostruoso femminile vedi Creed Barbara, "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", in *The Dread of Difference*, cit., pp. 37-67. L'autrice utilizza la nozione di abiezione di Julia Kristeva in relazione al film horror, soprattutto riguardo alle immagini mostruose del materno. Nello stesso volume, Linda Williams ("When the Woman Looks", pp. 17-36) rivede il saggio "Visual Pleasure and Narrative Cinema" di Laura Mulvey nel contesto dell'horror, suggerendo che ci sia un allineamento tra lo sguardo del mostro e quello della spettatrice.

⁵⁸ Vedi Rubin G., op. cit.

⁵⁹ Vedi Young Elizabeth, "Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in *Bride of Frankenstein*", *Feminist Studies*, vol. XVII, n. 3, 1991, pp. 403-437. Il saggio è riportato anche in Grant B. K. (a cura di), op. cit., pp. 359-387. Dal saggio emerge come *Bride of Frankenstein* illustri in maniera complessa la relazione tra razza e genere nella cultura degli Stati Uniti durante la Depressione: "the monster appears as a marker of racial difference, and his sexualized advances to the film's women encode racist American discourse of the 1930s on masculinity, femininity, rape, and lynching" (p. 404).

nel film: “each successive gender triangle is even less stable, and suggests a progressive falling away from an ‘acceptable’ homosociality into an overt homosexuality”.⁶⁰

Sul finire del prologo, la narrazione in *voice over* di Mary Shelley serve da ponte sonoro nella transizione verso la storia principale. Gli eventi di *Bride of Frankenstein* riprendono le fila dal mulino in fiamme, con una lieve sovrapposizione temporale rispetto al finale di *Frankenstein*, dal momento che Henry non è ancora tornato al castello (ora è il barone, dato che suo padre è in qualche modo scomparso dalla scena). Contrariamente alle aspettative degli abitanti del villaggio, il mostro è sopravvissuto all’incendio rifugiandosi in una cisterna sotto il mulino.⁶¹

Il vero motore narrativo è costituito dall’arrivo al castello del dottor Pretorius, anticipato dalla visione isterica di Elizabeth (qui interpretata da Valerie Hobson) di “a figure like Death” che, dice Elizabeth a Henry, “it seems to be reaching out for you, as if it would take you away from me”. Elizabeth e Henry si trovano nella loro camera da letto, sito del desiderio eterosessuale, quando la donna evoca uno scenario in cui l’eterosessualità è sotto minaccia: “when you raved of your insane desire to create living men from the dust of the dead, a strange apparition seemed to appear in the room”.⁶² Questa “strana apparizione” intenzionata a portare Henry via da Elizabeth si concretizza nella figura del dottor Pretorius. Ad annunciare il suo arrivo è la domestica Minnie (Una O’Connor), la quale lo presenta come “a very queer looking old gentlemen” che vuole incontrare Henry per discutere “on a secret grave matter”. Dal momento che negli anni Trenta la parola “queer” era già utilizzata come *slang* tra le persone omosessuali, è ragionevole pensare che Whale fosse a conoscenza del doppio significato del termine e lo abbia scelto appositamente per descrivere Pretorius, “one of the most visibly gay characters in American film of the period”.⁶³ Da questo punto di vista, la descrizione che Minnie fa del dottore è, per chi riusciva a coglierlo, uno dei doppi sensi comici disseminati nel

⁶⁰ Young E., op. cit., p. 409.

⁶¹ Ad accorgersene è il padre di Maria, Hans (qui interpretato da Reginald Barlow, una delle diverse modifiche nel cast del sequel), che vuole assicurarsi della dipartita del mostro. L’attacco di quest’ultimo verso Hans e la moglie è, secondo Ken Hanke, uno dei due “Whalean shocks” del film. L’altro è rappresentato dall’attacco accidentale nei confronti della pastora che il mostro stesso aveva salvato dall’annegamento. In entrambi i casi “Whale undermines and undercuts the horror by jokingly cutting to (first) a very bored owl and (second) a sheep crying, ‘Bah!’. It is hard not to assume that these animals are merely voicing Whale’s own feelings about working in the genre” (Hanke 2014: 36). Dopo aver ucciso Hans e la moglie, il mostro si imbatte in Minnie (Una O’Connor), domestica dei Frankenstein e notevole *scream queen*. In un umoristico riferimento al primo film, Minnie urla “It’s alive!” quando scopre che il mostro è ancora vivo e ripete “He’s alive!” quando scopre che lo è anche Henry.

⁶² Il comportamento isterico messo in scena da Elizabeth è riconducibile alla funzione mascheratrice della paura femminile nei confronti dell’effeminatezza maschile, dell’omosocialità e della mostruosità femminile. Vedi Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 143.

⁶³ Benschhoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, cit., p. 50.

film, finalizzato in questo caso a codificare il personaggio come omosessuale sin dalla sua prima apparizione. Come accadeva anche per il personaggio di Horace Femm in *The Old Dark House*, la connotazione di Pretorius come omosessuale deriva anche dalla *star persona* di Ernest Thesiger. Come ha osservato David J. Skal,

Ritagliato su misura per l'illustre attore teatrale inglese Ernest Thesiger, il ruolo del dottor Septimus Pretorius illuminava brillantemente non solo gli elementi faustiani della storia, ma pure le sue ambiguità sessuali: Pretorius [...] era qui un Mefistofele gay. Bisbetico ed effeminato, [...] Thesiger impersonò un omosessuale invecchiato e perverso.⁶⁴

Irrompendo nella camera da letto – in quella che sarebbe stata la prima notte di nozze, se l'arrivo del mostro non avesse ostacolato il matrimonio – Pretorius invade l'intimità della coppia eterosessuale.

In *Frankenstein*, it is the monster who limits Henry Frankenstein's contact with the normal world. [...] In *The Bride of Frankenstein*, it is the odd, sissified Dr. Praetorius (Ernest Thesiger) who comes to entice Henry Frankenstein from his bridal bed in the middle of the night.⁶⁵

L'arrivo di Pretorius riconfigura il triangolo, da un lato attivando la rivalità con Henry e dall'altro implicando un sottotesto omosessuale: "If Praetorius is Henry's rival as scientist, that is, he is also Elizabeth's rival as lover".⁶⁶ Significativamente, affinché Pretorius possa condividere il suo progetto con Henry è necessario che Elizabeth abbandoni la stanza: "My business for you, baron, is private".

La richiesta di Pretorius è di collaborare per creare la vita (scopriremo più avanti che la sua intenzione è di creare una compagna per il mostro): "you and I together, no longer as master and pupil but as fellow scientists, might probe the mysteries of life and death", dice a Henry. L'interesse di quest'ultimo, che inizialmente si dimostra restio ad accettare essendo intenzionato a concretizzare il matrimonio con Elizabeth, si risveglia quando scopre che anche Pretorius è riuscito nell'impresa di creare la vita: "I must know. When can I see it?". Così, Henry segue Pretorius nel suo laboratorio, dove i due brindano "to a new world of gods and monsters", introducendo un riferimento velato al simbolismo religioso che, nonostante la

⁶⁴ Skal D. J., op. cit., p. 157.

⁶⁵ Russo V., op. cit., p. 51.

⁶⁶ Young E., op. cit., p. 409.

censura, sarà comunque un elemento ricorrente nel film. Pretorius mostra a Frankenstein gli omuncoli che ha creato, conservati in barattoli di vetro: la scena serve principalmente come intermezzo comico, in linea con l'umorismo di Whale, che emerge anche dalla battuta in cui Pretorius afferma che il gin è la sua unica debolezza, salvo poi, più avanti nel film, dire la stessa cosa dei sigari. In una forma distorta di maternità, Pretorius afferma che "I grew my creatures like cultures, grew them as nature does, from seed". In generale, il personaggio di Pretorius, nella sua autoproclamata superiorità, si pone come una voce dissidente nei confronti della società, della normatività e della religione ("Sometimes I have wondered whether life wouldn't be much more amusing if we were all devils, and no nonsense about angels and being good", "Even royal amours are a nuisance").

Una delle sequenze più cariche di significati omosociali è quella dell'incontro del mostro con l'eremita cieco (O.P. Heggie). Ferito e spaventato, il mostro viene attratto dal suono di un violino, giungendo così davanti a una capanna nel bosco. L'uomo che vi abita, non potendo vederne l'aspetto, lo accoglie senza pregiudizi: "You're welcome, my friend, whoever you are". È da lui che il mostro apprende la parola "friend" e il suo significato. Il coinvolgimento emotivo che l'uomo prova nei confronti della Creatura deriva dal fatto che anche lui è solo e prova un grande sollievo nell'aver trovato un amico: "We should be friends. I have prayed many times for God to send me a friend. It's very lonely here [...]. I shall look after you, and you will comfort me", dice mentre dà da mangiare al mostro. Mettendolo a dormire nel suo letto, l'uomo rivolge una preghiera a Dio che fa commuovere anche il mostro: "Our Father, I thank Thee – that in Thy great mercy Thou hast taken pity on my great loneliness – and now out of the silence of the night hast brought two of Thy lonely children together and sent me a friend". Mentre il sottofondo musicale si intensifica, la scena si dissolve al nero, lasciando visibile solo il crocifisso appeso al muro.

Con l'eremita, il mostro sperimenta la gentilezza e comincia persino a pronunciare qualche parola, nonché a godere di piaceri mondani come il vino e i sigari. Nel corso della sequenza, Whale si muove agilmente tra pathos e umorismo. Secondo Gary Morris, le scene che coinvolgono il mostro e l'eremita possono essere lette come una satira della famiglia nucleare, "full of the little familiarities and comic-sympathetic interchanges supposed to be typical of families".⁶⁷ Da questo punto di vista, il loro rapporto può essere visto come un matrimonio simbolico, un'alternativa al modello eterosessuale di felicità domestica che viene, tuttavia, bruscamente interrotta dal ritorno della normatività:

⁶⁷ Morris Gary, "Sexual Subversion: *The Bride of Frankenstein*", *Bright Lights Film Journal*, 31 ottobre 2023.

No mistake — this is a marriage, and a viable one. The monster wants to learn, the hermit wants to teach, and both are driven by a need for acceptance and love. But the film reminds us quickly that society does not approve.⁶⁸

L'idillio viene infranto dall'arrivo di due cacciatori, che riconoscono il mostro. Nella colluttazione scoppia un incendio: l'uomo viene portato via e il mostro si ritrova di nuovo in fuga, rifugiandosi questa volta in una cripta, dove incontrerà Pretorius e apprenderà che lo scienziato ha intenzione di creare una donna. "You make man like me?", chiede il mostro durante una macabra cena al lume di candela sul coperchio di una bara. "No, woman", risponde Pretorius, "friend for you".

L'ambientazione introduce il romanticismo mostruoso di Pretorius: "male-coded characters wine and dine over a dead woman's body".⁶⁹ Lo scienziato è rappresentato "in the visually coded form, here rendered campily, of the homosexual as decadent aristocrat".⁷⁰ La risposta del mostro ("Woman... Friend... Yes! I want friend! Like me!") evidenzia la sua mancanza di conoscenza in materia di differenza sessuale, ma anche il suo disinteresse verso il sesso biologico della futura creatura: per lui, "friend" è semplicemente qualcuno che gli mostra gentilezza, come anche Pretorius in questa scena. D'altra parte, l'intenzione di Pretorius di creare una compagna per il mostro configura lo scienziato come "a puppeteer of heterosexual desire, a mad scientist with deistic aspirations to turn heterosexual reproduction and romance into a fiendish affair".⁷¹

Nel frattempo, fuori dallo schermo, Henry ed Elizabeth si sono sposati. Per persuadere Henry a prendere parte alla creazione della creatura femminile, essendo fallito il tentativo di farlo convincere dalla richiesta del mostro, Pretorius ordina al mostro di prendere in ostaggio Elizabeth. Dunque, il personaggio di Elizabeth riappare solo al fine di scomparire nuovamente dalla scena. Ancora una volta, *Bride of Frankenstein* "stages gender as a disappearing act, whereby once two men are together, the lady vanishes".⁷²

Il climax del film è la creazione della "sposa": a nominarla "bride of Frankenstein" sarà Pretorius, introducendo il raddoppio di Elizabeth (l'effettiva sposa di Frankenstein) con il

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 144.

⁷⁰ Young, op. cit. p. 410.

⁷¹ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 144.

⁷² Young, op. cit. p. 406.

mostro femminile, richiamato ambigualmente dal titolo stesso del film.⁷³ La connessione tra Elizabeth e la sposa è parte di una più ampia circolazione di ruoli femminili, dal momento che, come sappiamo, Elsa Lanchester interpreta sia la sposa che Mary Shelley.

La sequenza della creazione rappresenta il culmine della narrazione omosociale, anche dal punto di vista della costruzione formale delle inquadrature. Quando Henry e Pretorius sono attorno al cuore da impiantare nella creatura si scambiano sguardi sempre più concitati. L'angolazione obliqua della macchina da presa fornisce un effetto straniante unita al ritmo del montaggio, in sincronia con la crescente rapidità dei battiti cardiaci. Il montaggio alterna un'inquadratura in *two-shot* a inquadrature singole; a esse si intervallano inserti del misuratore cardiaco. Secondo Berenstein, "the fast-paced cutting and heartbeats [...] suggest that the doctors' rising expectations refer not only to the fiend they are creating but also to a shared sexual thrill that their experiment engenders".⁷⁴ Allo stesso modo in cui il cuore che batte funge da tramite per l'unione di Pretorius e Henry, la vera e propria creazione della sposa favorisce il legame e l'eccitazione maschile. Struttualmente, l'apparizione della sposa ricopre la stessa funzione della sparizione di Elizabeth: sono entrambe catalizzatrici per il proseguimento delle relazioni maschili. Nella lettura di Elizabeth Young, l'immaginario della scena della nascita è specificamente fallico,

from the long shaft that elevates the bride to the roof, where she will receive lightning conducted from the storm raging outside; to the men's excited shouts of "It's coming up" as she is raised; and finally to the orgasmic quality of the lightning hitting the bed.⁷⁵

Quando la sposa prende vita – "She's alive!" – è posizionata tra i due uomini. L'ordine prettamente omosociale, senza più alcun sottotesto omosessuale, sembra essersi ristabilito; manca solo che la sposa acconsenta all'unione eterosessuale con il mostro. "Friend?", le chiede quest'ultimo. Tuttavia, lei lo rifiuta, urlando prima alla sua vista e poi al suo tocco. Sebbene inizialmente la sposa sembri conformarsi pienamente alla passività richiesta dallo scambio delle donne, il suo rifiuto segna una svolta nella presentazione dell'impotenza femminile. La sua apparente passività si rivela essere una copertura di ciò che la sua presenza suggerisce: l'ansia maschile riguardo alle donne e ai loro corpi.

⁷³ Significamente, nella prima versione della sceneggiatura il cuore trapiantato nella creatura era proprio quello di Elizabeth. Questo elemento venne eliminato nelle successive revisioni. Vedi Skal D. J., op. cit., p. 159-160.

⁷⁴ Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, cit., p. 145.

⁷⁵ Young, op. cit. p. 410.

Nominalmente, l'ordine eterosessuale è ristabilito alla fine del film: Henry ed Elizabeth sono gli unici a sopravvivere. Il mostro, consapevole della propria innaturalità, decide di far esplodere il laboratorio, lasciando scappare la coppia e portando con sé nella morte Pretorius e la sposa: "Yes, go! You live! Go! You stay. We belong dead". L'insistenza del mostro che lui e Praetorius muoiano dimostra che i due non possono reintegrarsi nella normatività eterosessuale. Al contrario, Henry ed Elizabeth emergono come l'unica coppia funzionante del film. Tuttavia, nonostante il ritorno alle normali convenzioni, non si può ignorare l'instabilità che ha preceduto questo momento, compreso il fallimento dell'altra presunta coppia eterosessuale. Nelle parole di Gary Morris, "the final shot of Henry and Elizabeth united outside the ruined castle cannot eradicate the fantastic vision of the bride's hissing hatred of her 'mate,' the monster".⁷⁶

3.2. *Il fantasma del lesbismo: Rebecca e The Uninvited*

*When it comes to lesbians [...] many people have trouble seeing what's in front of them. The lesbian remains a kind of "ghost effect" in the cinema world of modern life: elusive, vaporous, difficult to spot - even when she is there, in plain view, mortal and magnificent, at the center of the screen.*⁷⁷

In *The Apparitional Lesbian*, Terry Castle considera il *topos* dell'apparizione come emblematico della posizione paradossale del lesbismo nella cultura moderna. Non solo nella storia ma anche nella rappresentazione mediatica, la donna lesbica è al contempo visibile e invisibilizzata, *ghosted*, spesso descritta o raffigurata, metaforicamente o letteralmente, come una figura spettrale. "The best of Hollywood lesbian movie are always in some sense 'ghost' movies",⁷⁸ ha scritto Patricia White. In questa affermazione, l'espressione "in some sense" e l'uso delle virgolette sono rivelatorie di come, anche al di fuori dall'esplicita rappresentazione spettrale, l'invisibilità delle lesbiche rimanga "una presenza" pervasiva. Se invece ci si addentra nel territorio dell'horror, l'equazione tra lesbismo e soprannaturale diventa manifesta.

⁷⁶ Morris G., op. cit.

⁷⁷ Castle Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 2.

⁷⁸ White P., op. cit., p. 61.

Da questo punto di vista, non è un caso che molti *ghost movies* – come *Curse of the Cat People* (Gunther Von Fritsch e Robert Wise, 1944),⁷⁹ *The Uninvited*, *The Innocents* (Jack Clayton, 1961) e *The Haunting* (Robert Wise, 1963) – presentino sfumature lesbiche.

Se i *topoi* subgenerici del fantasma e dell'infestazione corrispondono alla posizione marginale dell'omosessualità nella cultura dominante, la rappresentazione della lesbica come fantasma può essere vista come un riflesso degli atteggiamenti culturali e delle ansie riguardanti l'omosessualità. La figura della lesbica diventa così paradossale: una minaccia invisibile che può tuttavia essere rappresentata. Come si inserisce *Rebecca*, che non è un horror, in questo contesto?

Rebecca de Winter è morta ed è più invisibile di un fantasma: non appare mai, è fisicamente assente. Ciononostante, la sua presenza è fortemente evocata, al punto da influenzare le azioni e i pensieri degli altri personaggi; la sua assenza è una forza attiva. La presenza spettrale e pervasiva di Rebecca è evidenziata anche nelle recensioni contemporanee al film. Per esempio, nel *Motion Picture Herald* del 30 marzo 1940 leggiamo: “to his [di Maxim] second wife [...], the abiding presence of ‘Rebecca’ is as real as a tangible thing”, o ancora “while never seen, never heard, Rebecca’s spirit dominates the story, as it does the characters”.⁸⁰ Seppur allusiva, l'infestazione di Rebecca del castello di Manderley è vissuta intensamente dalla seconda signora de Winter e dalla governante, la signora Danvers. Quest'ultima, particolarmente devota a Rebecca, contribuisce attivamente a mantenerne vivo il ricordo, mettendo in atto una serie di comportamenti che rendono “tangibile” la sua presenza spettrale. L'affinità di *Rebecca* con l'horror deriva anche dalla sua fonte letteraria, l'omonimo romanzo gotico di Daphne du Maurier.

Nel libro-intervista *Il cinema secondo Hitchcock*, Truffaut chiedeva a Hitchcock se fosse soddisfatto di *Rebecca*, il film che aveva siglato la sua collaborazione con il produttore David O. Selznick dando inizio alla sua produzione americana. Hitchcock rispose:

⁷⁹ In generale, i film horror prodotti da Val Lewton dipingono un mondo paranoico e pessimistico in cui i tradizionali ruoli di genere e la sessualità sono in costante mutamento. Vedi Benshoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, cit., pp. 98-110: “Often in these films, homosexual signifiers help to characterize a terrible secret or a group of odd fellows, a trope that both draws on and foregrounds the phenomenon of the closet [...]. At other times, an implied homosexuality is part of the mysterious relationship that exists between two people”, p. 101.

⁸⁰ Selden Walter, “Rebecca: Study in Neuroses”, *Motion Picture Herald*, 30 marzo 1940, p. 59.

Non è un “film di Hitchcock”. [...] Era una storia di vecchio tipo, piuttosto demodé. In quel periodo c'erano molte donne scrittrici: non è che sia contrario a questo, ma *Rebecca* è una storia che manca di umorismo.⁸¹

La risposta – con quel riferimento, che appare altrimenti avulso dal contesto, al fatto che il romanzo fosse stato scritto da una donna, come molti in quel periodo – dimostra che Hitchcock non fosse particolarmente soddisfatto del materiale di partenza proprio per via della natura “femminile” del romanzo, che riteneva responsabile della mancanza di umorismo. Il regista tentò, in effetti, di apportare alcuni cambiamenti alla sceneggiatura, che furono respinti da Selznick, il quale insisteva proprio sull'elemento femminile. Secondo il produttore, quelle modifiche

have removed all the subtleties and substituted big broad strokes which in outline form betray just how ordinary the plot is and just how bad a picture it would make without the little feminine things which are so recognizable and which make every woman say, “I know just how she feels... I know just what she's going through”.⁸²

Come si evince da questo passaggio, Selznick riteneva che *Rebecca* avrebbe incontrato un grande favore specialmente tra il pubblico femminile, poiché si aspettava che le donne si identificassero fortemente con la protagonista. Il supposto fascino di *Rebecca* per un pubblico femminile era menzionato anche da una recensione su *The Film Daily*, in cui chi scrive nota che il film “should have special appeal to femme fans”.⁸³ Questo esplicito rivolgersi alle donne come principali spettatrici ci permette di inscrivere *Rebecca* tra i *woman's film*.

Quando si parla di *woman's film* si fa riferimento a un genere che ha attraversato l'intero cinema classico hollywoodiano, concentrandosi in particolare tra gli anni Trenta e Quaranta. Si tratta di un genere commistionato con altri generi: sebbene sia stato spesso identificato in relazione al melodramma, in particolare al melodramma materno, si trovano occorrenze di *woman's film* anche nell'horror, soprattutto se gotico, nel noir o nel musical. Le principali caratteristiche che accomunano i film ascrivibili al genere sono la presenza di una protagonista donna e di tematiche ritenute femminili e, soprattutto, l'essere rivolti nello specifico a un pubblico femminile. Come ha scritto Mary Ann Doane,

⁸¹ Truffaut F., op. cit., p. 103.

⁸² Cit. in Modleski Tania, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York e Londra, Routledge, 2005, p. 41.

⁸³ “Rebecca”, *The Film Daily*, 26 marzo 1940, p. 6.

The films deal with a female protagonist and often appear to allow her significant access to point of view structures and the enunciative level of the filmic discourse. They treat problems defined as “female” [...] and, most crucially, are directed toward a female audience.⁸⁴

Dal momento che il rivolgersi a un pubblico femminile è un tratto essenziale del genere, il *woman's film* costituisce il sito ideale per analizzare la spettatorialità e la soggettività femminile. Non bisogna tuttavia dimenticare che l'indirizzamento di un genere verso un particolare pubblico e il concetto di posizionamento spettatoriale sono due cose diverse: la prima fa riferimento a precise e consapevoli strategie di mercato, mentre il posizionamento spettatoriale è un concetto teorico associato alla connessione tra cinema e psicoanalisi (in particolare freudiana e lacaniana). Le teorie della spettatorialità fanno riferimento all' spettatore inteso non come persona fisica, ma come soggetto psichico. Come ha argomentato Veronica Pravadelli,

Attraverso specifiche dinamiche dello sguardo [...], il cinema ha contribuito a costruire i soggetti nelle forme “previste” dalla psicoanalisi. In altre parole, il cinema hollywoodiano ha alimentato una forma della soggettività fondata su espliciti paradigmi psicoanalitici.⁸⁵

Secondo la psicoanalisi l'identificazione è fondamentale per la costruzione dell'identità: è “il meccanismo psichico che produce l'autoriconoscimento, struttura il rapporto tra io e altro come un gioco di differenze e somiglianze”.⁸⁶ Nel cinema, la centralità dello sguardo attiva meccanismi di identificazione che sono stati oggetto delle teorie psicoanalitiche del cinema. Sono esemplari di questo le letture della teoria lacaniana dello stadio dello specchio,⁸⁷ in cui viene rilevata un'affinità tra lo specchio primordiale e lo schermo del cinema. Per Christian Metz, che pure ne vede l'affinità, esiste una sostanziale differenza tra lo specchio e lo schermo: c'è un'immagine che lo schermo non rinvia mai, quella del corpo dello spettatore, in quanto si trova al di fuori di esso.

Come dispositivo [...] il cinema è più implicato sul versante del simbolico, e dell'elaborazione secondaria, di quanto non lo sia lo specchio dell'infanzia. Non c'è da

⁸⁴ Doane Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 3.

⁸⁵ Pravadelli Veronica, *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2014, p. 24.

⁸⁶ *Ivi*, p. 25.

⁸⁷ Vedi Lacan Jacques, “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io”, in Lacan Jacques, *Scritti* (vol. 1), a cura di e traduzione di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002.

stupirsene, dal momento che l'esperienza del cinema avviene molto tempo dopo quella dello specchio primordiale, ma ciò che più importa è che si iscrive sulla sua scia secondo un'incidenza tanto diretta e tanto spostata allo stesso tempo, da non avere equivalenti in altri apparati di significazione.⁸⁸

Secondo Metz l'esercizio del cinema è possibile solo attraverso le pulsioni percettive: nel campo dello sguardo si attiva il desiderio di vedere, cioè la pulsione scopica, il voyeurismo.⁸⁹ Coerentemente con il fatto che il suo corpo non si riveda nello schermo, lo spettatore come voyeur mantiene uno scarto con l'oggetto dello sguardo, una certa distanza.

Ma di quale spettatore stiamo parlando? Secondo alcune formulazioni della Feminist Film Theory, il cinema classico hollywoodiano ha iscritto la differenza sessuale nelle sue strategie retoriche e, di conseguenza, nell'esperienza spettatoriale: questo significa che i meccanismi dell'identificazione e del desiderio sono soggetti a specificità di *gender*. In quello che è divenuto il saggio più famoso della teoria femminista del cinema, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey aveva sostenuto che, data la posizione della donna sullo schermo, la spettatrice potesse solo identificarsi con la sua passività e subordinazione al *male gaze*. Il cinema classico, dunque, sarebbe costruito per il piacere dello spettatore maschile. La sua tesi derivava dalla considerazione che le due pulsioni del guardare attivate dalla visione cinematografica, la scopofilia e il narcisismo, non fossero ugualmente disponibili per lo spettatore e la spettatrice, vista l'iscrizione della differenza sessuale nella forma del cinema classico. La scopofilia – che Mulvey individua nella sua variante sadica, il voyeurismo, e in quella feticistica – nasce dal piacere erotico nel guardare un'altra persona come oggetto. Il narcisismo, invece, ha a che fare con il riconoscimento/misconoscimento e la conseguente identificazione del soggetto con l'immagine a sé affine. Se nella diegesi l'agentività è riservata al personaggio maschile, detentore dello sguardo, mentre ciò che connota il personaggio femminile è l'essere oggetto dello sguardo (*to-be-looked-at-ness*), allora l'esperienza spettatoriale replica questa dinamica e lo sguardo nel cinema classico è scisso in attivo/maschile e passivo/femminile.⁹⁰

⁸⁸ Metz Christian, *Cinema e psicanalisi: Il significante immaginario*, trad. it. Daniela Orati, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 52-53. Metz, sebbene ammetta la possibilità dell'identificazione con il personaggio della finzione (p. 52), ritiene che lo spettatore si identifichi con sé stesso: “con se stesso come puro atto di percezione [...]: come condizione di possibilità del percepito e dunque come una sorta di soggetto trascendentale, anteriore a ogni *esserci*” (p. 52). Identificandosi con sé stesso come sguardo, lo spettatore non può che identificarsi anche con la macchina da presa, “che ha guardato prima di lui ciò che egli sta guardando adesso” (p. 53).

⁸⁹ Vedi *ivi*, pp. 62-71.

⁹⁰ Vedi Mulvey Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. XVI, n. 3, 1975, pp. 6-18.

La proposta di Mulvey ha avuto il merito di evidenziare la centralità dello sguardo e dei processi di identificazione e desiderio nell'esperienza spettatoriale, proponendo un modello che considera la genderizzazione di questi processi. Il limite consiste nel postulare la passività, che non prevede alcuno spazio per il piacere e il desiderio femminile, come unica posizione possibile per la spettatrice. Mulvey stessa ritornerà su questo punto in *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, introducendo la possibilità per la spettatrice di assumere il punto di vista maschile tramite una regressione psichica alla fase attiva pre-edipica (*trans-sex identification*). Mulvey affronta anche il "*melodrama*" issue, vale a dire come il testo e le identificazioni spettatoriali siano influenzati dalla presenza di una protagonista femminile, concentrandosi su quei film in cui la protagonista si dimostra incapace di raggiungere un'identità sessuale stabile, divisa tra la femminilità passiva e la mascolinità regressiva.⁹¹

Mary Ann Doane ha suggerito, in aggiunta e in contrasto al travestitismo proposto da Mulvey, la possibilità della mascherata (*masquerade*). Per Doane, a collocare le possibilità spettatoriali nella questione della differenza sessuale è soprattutto l'opposizione tra prossimità e distanza. Lo scarto che Metz indicava come condizione necessaria per il voyeurismo non è possibile per la spettatrice per via della sua prossimità con l'immagine, *she is the image*. Al di là dell'adozione dello sguardo maschile, per la spettatrice sono disponibili due posizioni: il masochismo, dato dalla sovraidentificazione con l'immagine che rende impraticabile il feticismo, o il narcisismo, che comporta diventare l'oggetto del proprio desiderio. Doane propone la possibilità che la spettatrice, ostentando la propria femminilità, possa di fatto evidenziarne l'aspetto performativo. La mascherata rappresenta il riconoscimento che è la femminilità stessa a costruirsi come maschera. Mentre il travestitismo prevede per la spettatrice l'adozione del punto di vista maschile per raggiungere la necessaria distanza dall'immagine, la mascherata implica invece un riallineamento della femminilità, che permette la simulazione della distanza mancante. L'efficacia della mascherata risiede proprio nella sua capacità di produrre nella spettatrice una distanza dall'immagine.⁹²

Nella proposta teorica di Gaylyn Studlar, l'approccio al pre-edipico suggerisce un piacere primario del cinema che va oltre la differenziazione sessuale. Per Studlar, i piaceri primari dell'esperienza cinematografica precedono il conflitto edipico o la fase dello specchio di Lacan; sono piuttosto riconducibili al pre-edipico, alla relazione del bambino con la madre e

⁹¹ Vedi Mulvey Laura, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 15/17, 1981, pp. 12-15.

⁹² Vedi Doane Mary Ann, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, vol. XXIII, n. 3-4, 1982, pp. 74-88. Il concetto di *masquerade* è stato teorizzato inizialmente dalla psicanalista Joan Riviere in *Womanliness as a Masquerade* (1929).

alle sue dinamiche di identificazione e desiderio: pertanto, i piaceri primari del cinema sono polimorfi e sessualmente indifferenziati per lo spettatore e per la spettatrice. Pur suggerendo che le diverse fasi dello sviluppo psicosessuale, compresa quella edipica, rivivano nell'esperienza spettatoriale, Studlar sostiene che esse siano agite all'interno di una modalità che promuove i piaceri della fase orale, è perversamente polimorfa e si oppone al fallocentrismo. L'esperienza cinematografica sarebbe quindi strutturata dal disconoscimento, dal rifiuto psichico attivo dello spettatore di riconoscere i binarismi che informano la sessualità e la rappresentazione edipica adulta, per poter godere delle possibilità più ambigue e mobili che informano la sessualità pre-edipica. I piaceri derivanti da questo stato di sospensione dello sviluppo sono legati alla perversione del masochismo. Studlar utilizza i sei film della collaborazione tra Joseph Von Sternberg e Marlene Dietrich come esempi di testi caratterizzati da un'estetica masochistica, in cui l'interruzione della continuità narrativa sospende il compimento del desiderio. Nel modello masochistico della spettatorialità, il desiderio di passività, di simbiosi con lo schermo (che "sta per" il seno materno della fase orale) deve essere mantenuto entro i parametri di una distanziamento che impedisce al soggetto di essere sopraffatto in una non-identità: il desiderio masochistico richiede separazione, distanza dall'oggetto. I piaceri del cinema nella formulazione di Studlar sono dunque perversi, ma non sono limitati allo spettatore maschile, non aderiscono a modelli basati sulla paura della castrazione, sul desiderio edipico e sul voyeurismo sadico. Studlar sostiene che l'apparato cinematografico e l'estetica masochistica offrano posizioni identificative, sia per lo spettatore che per la spettatrice, che reintegrano la bisessualità psichica e offrono i piaceri della sessualità polimorfa.⁹³ La reversibilità dei ruoli suggerita dalla bisessualità è centrale anche nell'analisi di Tania Modleski, la quale ha sostenuto che i personaggi femminili dei film di Hitchcock invitino gli spettatori, sia maschi che femmine, all'identificazione e al desiderio. L'adozione di tale posizione "femminile" conferisce allo spettatore un'alternativa al punto di vista sadico e introduce per la spettatrice la possibilità del desiderio per un'altra donna.⁹⁴

Più in generale, la postulazione della bisessualità avanzata da diverse autrici suggerisce che lo spettatore possa oscillare tra una posizione "maschile" e una "femminile" indipendentemente dal genere. Come ha sostenuto Teresa de Lauretis, "the analogy that links identification-with-the-look to masculinity and identification-with-the-image to femininity

⁹³ Vedi Studlar Gaylyn, *In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 1988.

⁹⁴ Vedi Modleski T., op. cit.

breaks down precisely when we think of a spectator alternating between the two”.⁹⁵ Nell’ambito del desiderio, che pure può essere ambivalente, uno dei piaceri del cinema potrebbe risiedere nel fatto che, come ha affermato Judith Mayne, esso crei uno spazio sicuro in cui “homosexual as well as heterosexual desire can be fantasized and acted out”.⁹⁶

L’obiettivo della breve trattazione proposta fin qui non è di offrire una panoramica esaustiva delle teorie femministe; questo tentativo di tracciare alcune elaborazioni della soggettività femminile ha lo scopo di porre le basi per considerare la possibilità del desiderio lesbico e come questo si relazioni ai processi di identificazione, sia nella rappresentazione cinematografica che nell’esperienza spettatoriale. Torniamo, intanto, a *Rebecca*.

La protagonista (Joan Fontaine), di cui non conosceremo mai il nome,⁹⁷ è una giovane dama di compagnia. A Montecarlo incontra il ricco vedovo Maxim de Winter (Laurence Olivier), che le chiede di sposarlo. I due si trasferiscono a Manderley, l’imponente dimora di Maxim in Cornovaglia. Lì, la nuova signora de Winter si sente sopraffatta dalla magnificenza della casa e dalla memoria della defunta Rebecca, che tutti amavano. Ovunque vada trova segni della sua presenza: Rebecca sembra ancora dominare la villa e le persone che vi abitano. Il suo senso di inadeguatezza è esacerbato dalla convinzione che la sua predecessora detenga ancora l’adorazione incondizionata del marito e lei non possa competervi. La governante, la signora Danvers (Judith Anderson), era particolarmente devota a Rebecca e fa di tutto per far sentire la nuova moglie non all’altezza della prima. Il mistero intorno alla figura di Rebecca cresce quando viene rinvenuto il suo corpo: Maxim ne aveva falsamente identificato un altro come il suo. L’uomo confessa alla nuova moglie che il matrimonio con Rebecca era tutt’altro che perfetto e celava un odio reciproco. Rebecca lo tradiva apertamente, il loro rapporto idilliaco era stato una farsa sin dall’inizio. La notte della sua morte, i due ebbero un’accesa discussione dopo che Rebecca gli rivelò di essere incinta di un altro uomo; durante la lite, Rebecca perse accidentalmente la vita sbattendo la testa. Maxim, allora, aveva posizionato il suo corpo nella barca e l’aveva affondata. Viene aperta un’indagine sulla morte di Rebecca, che prende in considerazione l’ipotesi del suicidio. Jack Favell (George Sanders), cugino e amante di Rebecca, accusa Maxim di omicidio, alludendo alla possibilità che la donna fosse incinta. Ma le indagini sulla presunta gravidanza di Rebecca rivelano che la donna aveva invece una malattia terminale.

⁹⁵ De Lauretis Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londra e Basingstoke, Macmillan, 1984, pp. 142-143.

⁹⁶ Mayne Judith, *Cinema and Spectatorship*, Londra, Routledge, 1993, p. 97.

⁹⁷ Nella sceneggiatura, il personaggio è indicato come “I”, tra virgolette. La sceneggiatura di Robert E. Sherwood e Joan Harrison è disponibile sul sito Internet Archive all’indirizzo <https://archive.org/details/rebecca-1940-03.26.1940/>.

Pertanto, la sua morte viene classificata come suicidio e Maxim può far ritorno a Manderley. Tuttavia, trova il castello in fiamme: ad appiccare il fuoco è stata la signora Danvers, che sarà l'unica a morire nell'incendio.

Nella recensione pubblicata sul *New York Times* del 29 marzo 1940, Frank S. Nugent scriveva che l'argomento di *Rebecca* “demanded a film treatment evocative of a menacing mood, fraught with all manner of hidden meaning”.⁹⁸ Quali fossero questi significati nascosti non è esplicitato nel resto della recensione, ma possiamo farcene un'idea guardando alla corrispondenza della PCA in fase di preproduzione. Il 24 agosto 1939 Joseph Breen scrisse una lettera al produttore David O. Selznick, nella quale esplicitava le violazioni del Codice:

We are in receipt of the script [...] for your production entitled *Rebecca*, and I regret to be compelled to advise you that the material, in our judgment, is definitely and specifically in violation of the Production Code. [...]

The specific objections to this material is threefold:

1. As now written, it is the story of a murderer who is permitted to go off scott-free.
2. *The quite inescapable inferences of sex perversion.*
3. The repeated references in the dialog to the alleged illicit relationship – between Flavell [sic] and the first Mrs. de Winter.⁹⁹

A cosa faceva riferimento Breen con l'espressione *sex perversion*? Come si è detto, la vaghezza della formulazione consentiva il riferimento a diversi comportamenti sessuali considerati devianti o moralmente inaccettabili. Tuttavia, Breen menziona nel terzo punto la presunta relazione illecita tra Rebecca e il cugino Favell; deve quindi intendere qualcosa di diverso dall'infedeltà eterosessuale e dall'incesto quando fa riferimento alle inferenze di perversione sessuale nel secondo punto. Il riferimento sembra essere intenzionalmente elusivo ma decisamente allusivo: Breen lascia intendere, senza esplicitarla, la presenza di un sottotesto lesbico. In merito alla perversione sessuale e alla sua inferenza, Breen specificava anche quale fosse la sequenza più problematica della sceneggiatura:

Scenes 293 et seq.: Here are the scenes in which we get the quite definite suggestion that the first Mrs. de Winter was a sex pervert. Note please Maxim's speech beginning with the line "... You'd have been more frightened if you had known the whole truth. ...

⁹⁸ Nugent Frank S., “Splendid Film of du Maurier's ‘Rebecca’ Is Shown at the Music Hall – ‘Broadway Melody’ at Capitol”, *New York Times*, 29 marzo 1940.

⁹⁹ Lettera da Joseph I. Breen a David O. Selznick, 24 agosto 1939; cit. in Gardner G., op. cit., p. 85. Corsivo mio.

I wanted to kill her then. It was four days after we were married. ... She was incapable of love. ... She wasn't even normal!"

Also note in Scene 394, Maxim's line, "She ... told me things I could never repeat to a living soul...".¹⁰⁰

La sequenza che menziona Breen è quella in cui Maxim rivela alla seconda moglie la vera natura di Rebecca. La reazione che Maxim riferisce di aver avuto di fronte alle parole di Rebecca potrebbe essere ricondotta al suo sgomento per la confessione di infedeltà eterosessuale. Tuttavia, il riferimento al fatto che Rebecca non fosse "normale" e alla natura irripetibile del suo discorso suggerisce che potrebbe esserci dell'altro. L'impressione è che Breen fosse consapevole della possibile inferenza di omosessualità, nonostante non venga esplicitata, proprio per via della descrizione di Rebecca e dell'aspetto indicibile della questione. Nonostante la richiesta di rimuovere dalla sceneggiatura ogni suggerimento di perversione sessuale, la sequenza rimarrà pressoché invariata nella versione finale del film: il riferimento all'anormalità di Rebecca viene cancellato, ma rimane la natura indicibile delle sue parole ("I found out about her. She [...] told me all about herself. Everything. Things I'll never tell a living soul").

In una lettera successiva, Breen sottolineava l'importanza di evitare qualsiasi insinuazione di una relazione tra Danvers e Rebecca:

it will be essential that there be no suggestion whatever of a perverted relationship between Mrs. Danvers and Rebecca. If any possible hint of this creeps into this scene, we will of course not be able to approve the picture. Specifically, we have in mind Mrs. Danvers' description of Rebecca's physical attributes, her handling of the various garments, particularly the night gown.¹⁰¹

Breen si riferisce in particolare alla prima scena nella camera da letto di Rebecca, in cui Danvers manifesta alla seconda moglie la sua adorazione per Rebecca. Anche questa sequenza è rimasta nella versione finale del film, compresi tutti i gesti "inaccettabili" attribuiti a Danvers. Inoltre, nei dialoghi i sentimenti di Danvers per Rebecca sono equiparati a quelli (presunti) di Maxim tramite l'utilizzo dello stesso verbo: "They say he simply *adored* her", "She simply *adored* Rebecca".

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 85-86.

¹⁰¹ Lettera da Joseph I. Breen a David O. Selznick, 5 settembre 1939; cit. in Berenstein Rhona J., "Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)", *Cinema Journal*, vol. XXXVII, n. 3, 1998, p. 18.

Perché le allusioni a una sessualità “perversa” sono state mantenute nel film? La questione è rilevante, considerando che le altre segnalazioni di Breen hanno condotto a revisioni significative. Per esempio, a differenza del romanzo e della prima versione della sceneggiatura, non è Maxim a uccidere Rebecca: la sua morte è accidentale. L’ipotesi è che l’eliminazione di alcuni elementi, come l’affermazione della signora Danvers secondo cui Rebecca disprezzava tutti gli uomini (uno stereotipo sulle donne lesbiche), fosse ritenuta sufficiente per evitare l’inferenza di perversione sessuale, cioè di lesbismo. Nella decisione della PCA di accettare, in ultima istanza, elementi precedentemente rifiutati si può rilevare anche la costante ricerca di compromessi e negoziazione che ha caratterizzato la pratica dell’autocensura.

Quello che sosterrò nel corso di questo paragrafo è che il posizionamento di Rebecca nel testo filmico la configuri come l’oggetto del desiderio non solo della devota signora Danvers, ma anche della seconda signora de Winter; che Rebecca sia, nelle parole di Berenstein, “a figure of lesbian desire who haunts the mansion”.¹⁰² La metaforica infestazione lesbica in *Rebecca* emergerà letteralmente nella forma di fantasmi in *The Uninvited*, il secondo film al centro di questa analisi, un horror esplicitamente pubblicizzato sulla scia del film di Hitchcock.¹⁰³

Come è caratteristico del gotico, in *Rebecca* è centrale l’ambiguità, “the hesitation between two possible interpretations of events by the protagonist and often [...] by the spectator as well”.¹⁰⁴ Tipicamente, questa esitazione è esperita da un personaggio femminile (e, presumibilmente, dalla spettatrice). Difatti, *Rebecca* è costruito attorno all’esitazione della protagonista, ai dubbi in merito ai sentimenti del marito per Rebecca e alla sua adeguatezza come moglie. Gli sforzi della seconda moglie, a un primo sguardo, sono diretti a decifrare i sentimenti di Maxim e le motivazioni dietro i suoi cambi d’umore, suggerendo che egli sia il principale elemento di ambiguità. Tuttavia, il tentativo di conoscere meglio Maxim implica anche scoprire di più su Rebecca. È su di lei, sulla rivelazione della sua vera natura che contrasta con quanto appreso fin lì, che il film – tramite il personaggio di Fontaine – concentra la sua indagine, come del resto suggerisce il titolo. La fascinazione della seconda moglie per la prima permea il film: Rebecca è una figura elusiva, segnata dall’ambiguità.

¹⁰² Berenstein R. J., “Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)”, cit., p. 16.

¹⁰³ In una pubblicità apparsa sul Motion Picture Herald del 1 gennaio 1944, la Paramount promuoveva così *The Uninvited*: “from the most popular mystery romance since ‘Rebecca,’ Paramount has made a superbly beautiful and thrilling picture of a strangely haunting love” (<https://archive.org/details/motionpictureher154unse/page/n31/>).

¹⁰⁴ Waldman Diane, “‘At Last I Can Tell It to Someone!’: Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s”, *Cinema Journal*, vol. XXIII, n. 2, 1984, p. 31. Secondo Diane Waldman, la risoluzione dell’esitazione porta con sé la funzione ideologica di convalida o invalidazione dell’esperienza femminile. Nel caso di *Rebecca*, la conclusione di Waldman è che la felicità della protagonista – che gioisce di fronte alla confessione di Maxim di non aver mai amato Rebecca – sia ottenuta al prezzo dell’invalidazione del suo giudizio indipendente.

La posizione “spettrale” di Rebecca dipende sia dalla sua invisibilità figurale che dalla sua presenza nell’assenza. Rebecca è in ogni conversazione, in ogni oggetto su cui sono riportate le sue iniziali e in ogni spazio di Manderley: sembra infestare la villa e i suoi abitanti. Berenstein ha notato come la costruzione di Rebecca come figura spaventosa presenti una notevole somiglianza con il mostro dell’horror classico: “the monster is unnatural, diseased, and often has a privileged relationship with death”.¹⁰⁵ La mostruosità di Rebecca è metaforicamente legata al suo corpo “anormale”, segnato dalla malattia: laddove il sospetto era quello di una gravidanza, cioè che il suo fosse un corpo riproduttivo “normale”, si scopre invece che Rebecca aveva un tumore che la stava conducendo alla morte. Il romanzo rendeva esplicita l’anomalia riproduttiva di Rebecca: la donna era sterile, indipendentemente dalla malattia, a causa di una malformazione dell’utero. La descrizione del suo stato fisico è uno degli indicatori degli aspetti *queer* della mostruosità di Rebecca; nell’evocare l’anormalità, richiama lo stereotipo che equipara il lesbismo a una sessualità femminile innaturale, ossia non riproduttiva. L’affinità di Rebecca con la mostruosità viene espressa in diversi modi nel corso del film. Per esempio, Frank (Reginald Denny), l’assistente di Maxim, si riferisce a Rebecca come “the most beautiful *creature* I ever saw”; o ancora, nel rivelare alla seconda moglie la vera natura della prima, Maxim usa le parole *spirit* e *devil*. Oltre che dai dialoghi, la connotazione mostruosa di Rebecca deriva soprattutto dal dominio che sembra esercitare su Manderley e dalle associazioni metaforiche e metonimiche con le forze indomite della natura, due aspetti che vengono introdotti sin dall’apertura del film.

Il film si apre con la voce fuori campo della seconda signora de Winter, che racconta un sogno in cui fa ritorno a Manderley. Intanto, la macchina da presa si muove in soggettiva lungo il viale che conduce alla villa e attorno alle sue rovine. Nel sogno, il viale è stato invaso dalle “long, tenacious fingers” della natura, che ora che Manderley è abbandonata ha riconquistato quello che le apparteneva: la personificazione della natura invoca la presenza assente di Rebecca. La voce descrive la villa come “secretive and silent”: l’uso di questi termini personifica Manderley e la allinea con Rebecca, anche lei *secretive and silent*. La personificazione della villa è indicata anche dalle sue “staring walls”. Pure la descrizione della perfezione della casa (“the perfect symmetry of those walls”) rimanda a Rebecca, che si credeva fosse la “perfect wife”, implicando la sua associazione con la villa. Dunque, non solo Rebecca sembra infestare la villa (nel sogno la luce della luna induce la seconda moglie a credere che

¹⁰⁵ Vedi Berenstein Rhona J., “‘I’m not the sort of person man marry’. Monsters, Queers, and Hitchcock’s *Rebecca*”, in Creekmur C. K., Doty A. (a cura di), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, op. cit., p. 243.

“light came from the windows”): lei incarna Manderley. Come Rebecca, con il suo splendore la villa disorienta la seconda moglie, è misteriosa e indecifrabile; nel corso del film, il rapporto della seconda moglie con l’ambiente circostante è analogo a quello con la sua predecessora.

La sequenza iniziale, inoltre, stabilisce un tema che viene elaborato nel corso del film: l’allineamento della seconda moglie con Rebecca. All’inizio del sogno, la seconda moglie è ferma dinnanzi al cancello chiuso della villa, che le impedisce di proseguire. Come abbiamo detto, l’inquadratura è una soggettiva; la macchina da presa comincia a muoversi e attraversa il cancello nel momento in cui la seconda moglie dice: “Like all dreamers, I was possessed of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me”. Riferendosi a sé stessa come a uno spirito, come a un’entità che nel film viene associata a Rebecca, la seconda signora de Winter si allinea alla prima. È significativo che l’allineamento tra le due sia suggerito nella sequenza di apertura. Temporalmente, il sogno della seconda moglie ha luogo dopo la distruzione di Manderley e il resto del film è un flashback: questo lascia intendere che l’allineamento sia sopravvissuto alla fine della narrazione. Inoltre, il ritorno onirico a Manderley della seconda moglie (“Sometimes in my dreams I do go back to the strange days of my life”) suggerisce che Rebecca, che incarna la magione, rimanga oggetto di fascinazione per la sua succeditrice. Il ritorno a Manderley è possibile solo nel mondo dei sogni: “We can never go back to Manderley again”, dice la seconda moglie. È chiaro che con “we” la donna si stia riferendo a lei e a Maxim; tuttavia, secondo Berenstein il passaggio dal singolare “I” al plurale “we”, data l’ambiguità delle sue parole, implica due possibili coppie e pone i termini per un’attrazione *queer*:

When Fontaine shifts from the pronoun “I” to “we,” she shifts from a singular subjective position to a subjectivity marked as plural, and thus suggestive of a coupling. The ambiguity of her words, the uncertainty of her pronouns (to which characters are they meant to refer?), implies two possible couples: Fontaine and Max and Fontaine and Rebecca.¹⁰⁶

Che la “presenza” di Rebecca si frapponga nella relazione tra la seconda moglie e Maxim è riconosciuto anche da quest’ultimo, quando dice alla protagonista: “Her shadow has been beetwen us all the time, keeping us from one another”. Pur nell’assenza, Rebecca interviene nella relazione fin dal loro primo incontro. Dopo la sequenza iniziale del sogno, una dissolvenza al nero sulle rovine di Manderley si apre sulle onde che si infrangono sugli scogli. In piedi, al

¹⁰⁶ Ivi, p. 244.

bordo della scogliera, Maxim fissa il mare. Quando fa per avanzare sul precipizio, viene fermato dal sopraggiungere di una voce femminile che gli urla di fermarsi. Fino a qui, la costruzione delle inquadrature e la posizione del corpo e dello sguardo di Maxim suggeriscono la centralità dell'elemento acquatico, la forza della natura che più di tutte viene associata a Rebecca nel corso del film. L'arrivo della protagonista porta Maxim a distogliere lo sguardo dal mare e a rivolgerlo verso di lei. Nonostante la scacci bruscamente, la fine della scena prevede il riallineamento di Maxim da Rebecca alla futura moglie: la guarda andare via, si volta verso il mare un'ultima volta, e poi il suo sguardo ritorna verso il punto da cui la donna è andata via. Poi, esce anche lui dall'inquadratura; a riempire lo schermo rimane il mare. In questa scena, Rebecca non è presente solo per via della metonimia con il mare; il luogo del primo incontro tra Maxim e la protagonista è anche il luogo in cui, durante la luna di miele, Rebecca ha confessato al marito cose indicibili, il luogo in cui ha Maxim ha scoperto che il loro matrimonio "was a rotten fraud". In una scena successiva, il riferimento della protagonista a un uomo annegato in mare e il suo "I have never had any fear of drowning, have you?" conducono alla conclusione improvvisa del suo incontro con Maxim: "Come, I'll take you home", risponde l'uomo allontanandosi. La menzione implicita e involontaria di Rebecca interferisce ancora una volta nella loro relazione, come accadrà nel corso di tutto il film, provocando un brusco cambio d'umore in Maxim e lasciando la protagonista turbata e confusa.

La fascinazione della seconda signora de Winter nei confronti di Rebecca è mediata dal personaggio più "queercoded" del film, quello di Danvers, il cui rapporto "perverso" con Rebecca era stato riconosciuto anche dalla PCA. A tal proposito, è particolarmente significativa la prima scena nella camera da letto di Rebecca. Spinta dalla curiosità di scoprire di più su Rebecca, la seconda moglie entra nella sua stanza, dove viene sorpresa dalla signora Danvers: "You've always wanted to see this room, haven't you, madam?". Danvers mostra alla seconda signora de Winter gli effetti personali di Rebecca: dall'armadio estrae una pelliccia, con la quale si accarezza la guancia per poi fare lo stesso con quella della protagonista e dal cassetto adiacente le mostra la biancheria. Racconta di come la aspettava sveglia e le teneva compagnia mentre Rebecca si preparava per andare a dormire. Di fronte alla toeletta, dove fa accomodare la seconda moglie, Danvers simula di spazzolare i capelli di Rebecca. Questa immagine rafforza l'allineamento della protagonista con Rebecca, che in questa sequenza viene suggerito diverse volte dalla sua posizione nell'inquadratura; allo stesso tempo, durante la scena i movimenti di Danvers e della seconda moglie sono spesso orchestrati in relazione alla figura assente di Rebecca. Sulla toeletta c'è anche una fotografia di Maxim, che all'inizio della scena aveva provocato un sussulto nella protagonista, spingendola ad allontanarsi. Ora, vi fanno ritorno sia

la macchina da presa che lo sguardo della protagonista. Tuttavia, l'attenzione viene presto spostata sul letto di Rebecca. Danvers mostra alla seconda signora de Winter la vestaglia da notte di Rebecca, custodita in una federa da lei appositamente ricamata con la sua iniziale, di cui esalta la delicatezza e la trasparenza. A questo punto, la protagonista – rinchiusa dal movimento della macchina da presa nello spazio associato alla sessualità di Rebecca – è sopraffatta dalla “presenza” asfissiante della prima signora de Winter e tenta di abbandonare la stanza. Viene raggiunta da Danvers, che allude inquietantemente alla natura spettrale di Rebecca (“Sometimes when I walk along the corridor, I fancy I hear her just behind me”, “I wonder if she doesn't come back here to Manderley and watch you and Mr. de Winter together”). La protagonista, ormai in lacrime, abbandona la stanza, mentre Rebecca viene nuovamente associata al mare sia dalle parole di Danvers che dalla dissolvenza incrociata. Nel complesso, la sequenza è caratterizzata – tanto nelle inquadrature e nei movimenti di macchina quanto nell'interpretazione attoriale – dalla circolazione simultanea di attrazione e repulsione da parte della protagonista verso Maxim e Rebecca. I suoi desideri nei confronti di entrambi sono accompagnati da ansia e tensione. Su quale sia la natura di questi desideri si è soffermata certa critica femminista.

Secondo Mary Ann Doane, il desiderio della seconda signora de Winter è quello di duplicare una data immagine – quella di una donna adulta vestita di raso nero e con una collana di perle, un'immagine che nel film viene associata a Rebecca e che la protagonista promette a Maxim di non assumere (“Please promise me never to wear black satin or pearls, or to be thirty-six years old”) – al fine di catturare lo sguardo maschile.¹⁰⁷ Nella sequenza in cui Maxim e la seconda moglie guardano i filmati del viaggio di nozze, lei tenta di rispecchiare proprio quell'immagine, con la speranza di diventare uno spettacolo per il marito; tuttavia, la costruzione della scena la relega alla posizione di spettatrice, di spettatrice dell'immagine che Maxim preferisce mantenere di lei. Dunque, nella lettura di Doane, questa sequenza nega l'appropriazione dell'immagine desiderata, creando una separazione sia a livello letterale che figurato tra la donna e l'immagine del suo desiderio. Le continue interruzioni della proiezione segnalano l'incapacità della protagonista di sostituire Rebecca. Quando Maxim confessa alla seconda moglie cosa accadde la notte della morte di Rebecca, il movimento della macchina da presa iscrive l'assenza della donna relizzando una doppia negazione del femminile. Invocando le caratteristiche specifiche del significante cinematografico – il movimento e l'assenza dell'oggetto – attorno alla figura di Rebecca, il film costruisce “a story about the woman which

¹⁰⁷ Vedi Doane M. A., *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, cit. pp. 155-175.

no longer requires even her physical presence”.¹⁰⁸ Per Doane, *Rebecca* stabilisce l’immagine di una donna assente come l’immagine speculare posticipata di una spettatrice che è essa stessa solo virtuale.

La lettura di *Rebecca* proposta da Doane rende impossibile ipotizzare il desiderio lesbico, poiché la protagonista e Rebecca sono considerate come echi indistinti di una “donna” astratta costruita nella negatività. Patricia White ha fatto notare che l’assenza della signora Danvers nell’analisi di Doane dimostri come questa astrazione sia supportata solo da alcuni tipi di donne.¹⁰⁹ Per considerare il desiderio lesbico, si può prendere come punto di partenza la lettura di Tania Modleski.

Modleski descrive *Rebecca* come un dramma edipico femminile, sostenendo che in questo aspetto risiede l’attrattiva del film per la spettatrice: è la storia della maturazione di una donna che deve fare i conti con una potente figura paterna (Maxim) e con una serie di sostituti materni (prima la sua datrice di lavoro, la signora Van Hopper, poi Rebecca e la signora Danvers). Da questo punto di vista, la protagonista deve separarsi dalla madre al fine di potersi unire all’uomo. Per farlo, “she must try to make her desire mirror the man’s desire”.¹¹⁰ Tuttavia, i desideri di Maxim sono segnati dall’ambiguità e, pertanto, difficili da decifrare.

Il film enfatizza l’infantilismo della protagonista, contrapponendo la sua giovinezza all’età del marito, il quale spesso si rivolge a lei come se fosse una bambina (“You can’t be too careful with children”). Per esempio, Maxim le chiede di finire la colazione “like a good girl”, di smettere di mangiarsi le unghie, di non crescere. In diversi momenti viene mostrata la sua goffaggine nel muoversi tra gli enormi spazi di Manderley. La messa in scena contribuisce a trasmettere il senso di inadeguatezza esperito dalla seconda signora de Winter: persino le maniglie delle porte sono posizionate ad un’altezza tale da far sembrare la protagonista infantile. Il suo senso di inadeguatezza è suscitato dal confronto impari con la defunta “madre” Rebecca, caratterizzata da “brains, beauty and breeding”, della quale la protagonista tenta di prendere il posto per rispecchiare quello che crede essere il desiderio di Maxim: “the film repeatedly stresses the heroine’s total incompetence, [...] contrasting her to the ‘mother’ (i.e., Rebecca), who was all efficiency and control”.¹¹¹

La protagonista assume il ruolo di Rebecca non solo sposando Maxim, ma anche vivendo tra le sue cose, tutte scrupolosamente preservate nei dettagli feticistici da un’altra

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 171.

¹⁰⁹ Vedi White P., op. cit., p. 66.

¹¹⁰ Modleski T., op. cit., p. 48.

¹¹¹ *Ivi*, p. 45.

potente figura femminile: la signora Danvers. Come si è detto, il desiderio della seconda signora de Winter è incanalato verso Rebecca da Danvers. Nella sequenza sopracitata, mentre a un primo sguardo sembra che quest'ultima voglia far percepire alla protagonista la sua differenza e inferiorità rispetto a Rebecca, "it becomes clear that Mrs. Danvers is really willing her *to substitute her body for the body of Rebecca*".¹¹² Proprio dopo questa scena, la protagonista affronta la governante per asserire la sua autorità, reclamando il suo ruolo come signora de Winter. Tuttavia, dopo questa dichiarazione, segue il suo consiglio su cosa indossare per il ballo in maschera, vestendosi inconsapevolmente come Rebecca e suscitando pertanto le ire di Maxim. Proprio quando sembrava che la protagonista fosse riuscita a far sì che il suo desiderio rispecchiasse quello dell'uomo, emerge ancora il suo attaccamento alla "madre", il suo desiderio per l'approvazione materna. Nelle vesti di Rebecca, viene quasi spinta al suicidio da Danvers; a impedirlo è il ritrovamento del corpo di Rebecca, che permette il confronto tra la seconda signora de Winter e Maxim, nel quale viene assicurata la differenza tra le due donne: "We are made to believe that the heroine is superior to the 'mother' precisely because she has no self, no distinguishing characteristics".¹¹³

Nel corso del film, gli sforzi della seconda signora de Winter non sono rivolti solo a compiacere Maxim, ma anche a conquistare l'affetto della signora Danvers, il "tramite" di Rebecca. La postulazione dell'edipico femminile – in luogo del complesso di Elettra, che prevede l'esperire la madre esclusivamente come oggetto di rivalità – riconosce la possibilità del desiderio nei confronti della madre, vale a dire "the desire of women for other women".¹¹⁴ Ma i due desideri non possono coesistere: secondo Modleski, il desiderio per la madre ostacola il progresso dell'unione eterosessuale. Pertanto, alla protagonista non resta che desiderare di eliminare la madre; tale desiderio, tuttavia, implica l'eliminazione di una parte di sé stessa, poiché, a differenza dell'uomo, non può proiettare l'altra donna come distinta da sé. Il raggiungimento dell'obiettivo della protagonista prevede che lei rinneghi il suo desiderio per la madre e che le qualità di Rebecca vengano svalutate; tuttavia, Rebecca de Winter non può essere davvero sconfitta, in virtù della sua stessa invisibilità per la quale può rivelarsi nella sua molteplicità e non può essere resa oggetto dello sguardo maschile: "Rebecca [...] lurks in the blind space of the film, with the result that, [...] unlike the second Mrs. De Winter, she never becomes 'domesticated'".¹¹⁵

¹¹² *Ivi*, p. 46.

¹¹³ *Ivi*, p. 47.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 48.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 50.

La rappresentazione del dramma edipico femminile è caratterizzata dalla specularizzazione o *mise en abyme* dell'immagine femminile, vale a dire che la posizione della donna è quella di immagine narrativa, sia nella diegesi che per lo spettatore. Tuttavia, come ha sostenuto Teresa de Lauretis riprendendo la formulazione dell'edipico femminile proposta da Modleski, *Rebecca* è attraversato da un doppio sguardo parentale, di cui quello della madre è il più insistente. La doppia relazione di desiderio della protagonista per il padre e per la madre (come immagine e come immagine internalizzata come la propria) è inscritta dallo sguardo in ciò che de Lauretis chiama “a double figural identification”:¹¹⁶ la doppia identificazione è con l'immagine narrativa (Rebecca) e con il movimento narrativo di cui la seconda signora de Winter è il soggetto. Questa duplicità delle relazioni identificative è trasmessa allo spettatore tramite la figurazione della protagonista, che quindi funziona non come uno specchio, come una superficie speculare piatta, ma piuttosto come un prisma che diffonde l'immagine nella doppia posizionalità del desiderio edipico femminile e sostiene l'oscillazione tra “femminilità” e “mascolinità”. L'immagine di Rebecca che ci arriva tramite la protagonista, che funge da prisma della specularizzazione, viene quindi diffratta in diverse immagini o posizionalità di identificazione narrativa: “‘Rebecca’, as self-image and rival, marks not only the place of the object of the male’s desire, but also and more importantly, the place and object of a female active desire”.¹¹⁷ Il desiderio femminile attivo nei confronti di Rebecca a cui si riferisce de Lauretis è quello della signora Danvers. Tuttavia, attraverso questo processo, Rebecca potrebbe rappresentare per la seconda signora de Winter qualcosa di più dell'immagine di sé e dell'oggetto rivale o materno: potrebbe essere l'oggetto del suo desiderio.

Nel rivedere l'interpretazione di Modleski di *Rebecca*, Rhona Berenstein ha suggerito che la sua lettura sia limitata dalla fusione tra il ruolo di Rebecca come figura materna e la sua posizione di oggetto del desiderio sessuale femminile. Il passaggio retorico di Modleski va dal desiderio di una donna per un'altra donna, all'elaborazione dei sentimenti materni della protagonista per Danvers, all'attrazione sessuale di Danvers per Rebecca: il desiderio *queer* viene spostato dalla figlia alla cattiva madre. Dal momento che la psicoanalisi privilegia la differenza sessuale per rendere conto dei processi di identificazione, le relazioni *queer* sono teorizzate in relazione alla norma eterosessuale come “meno di” (regredite) o “più di” (sovraidentificate). Lo sguardo della spettatrice sui personaggi femminili è segnato dall'identificazione con lo stesso sesso. Sebbene questo processo di visione possa talvolta includere desideri sessuali, tali desideri non costituiscono il principio organizzativo dello

¹¹⁶ De Lauretis T., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, cit., p. 151.

¹¹⁷ Ivi, pp. 152.

sguardo, come invece accade per lo spettatore. Pertanto, Berenstein suggerisce che, affinché i desideri sessuali *queer* possano essere rimossi dall'ambito dei processi di identificazione, lo status di Rebecca come figura materna debba essere separato dal suo ruolo di oggetto del desiderio femminile: "*Rebecca* may, therefore, be a drama that depends on the illusion of Oedipus and/or Electra to maintain the status quo but that ripples with a sapphic menace that continuously threatens to erupt through the narrative's surface".¹¹⁸ D'altra parte, Patricia White ha sostenuto che, oltre a distinguere tra questi ruoli, bisogna tenere conto della loro paradossale dipendenza nella rappresentazione dominante. White suggerisce che nel cinema classico, in particolare nel melodramma materno, la figura materna rifletta questioni legate alla rappresentazione dell'identità lesbica; che il rapporto con "la madre" sia una copertura o un idioma rappresentativo per il lesbismo. Da questo punto di vista, la conflazione con il materno posiziona Rebecca come "even 'more' than the object of 'an adult woman's attraction for another'".¹¹⁹ Il tentativo di Berenstein di rendere "visibile" Rebecca è fondamentale nella critica lesbica; tuttavia, l'invisibilità di Rebecca "may signify more than homophobic negation. Through its inscription in narrative, perverse *desire* itself, rather than its object, is made representable".¹²⁰ L'argomentazione di White in merito al suggerimento del lesbismo implicato nel legame madre-figlia può essere applicata a *The Uninvited*:

The Uninvited is itself a reading of *Rebecca* that highlights the female oedipal dynamic and the lesbian identity of the dead woman suggested in the earlier film, inviting an understanding of the gothic genre to which both belong as a lesbian oedipal drama.¹²¹

Come *Rebecca*, *The Uninvited* esplora l'influenza esercitata sulla giovane (e infantile) protagonista da una donna defunta e dalla casa in cui abitava. In *The Uninvited*, l'attrazione della protagonista nei confronti della donna morta viene esplicitamente riconosciuta come amore, anziché essere mascherata da una fantasia di persecuzione. Questo svelamento è possibile perché l'oggetto del suo desiderio si trasforma letteralmente nella figura materna. Così, il film rappresenta il modo in cui la narrativa edipica femminile serve da sostegno per un'altra storia, quella di un desiderio lesbico che viene simultaneamente evocato e nascosto. In merito alla funzione del materno nei film sulla *fallen woman*, Lea Jacobs ha osservato che l'accento posto sulla maternità offriva un modo per controllare quegli aspetti della devianza femminile

¹¹⁸ Berenstein R. J., "I'm not the sort of person man marry'. Monsters, Queers, and Hitchcock's *Rebecca*", cit., p. 251.

¹¹⁹ White P., op. cit., p. 67.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ivi*, p. 72.

che la MPPDA considerava potenzialmente offensivi, come l'adulterio. Il concetto di maternità aveva quindi un valore strategico nelle pratiche di autoregolamentazione: forniva la base di un discorso moralizzante e fortemente normativo che definiva il ruolo della donna in termini di funzione all'interno della sfera domestica.¹²² Allo stesso modo, secondo Berenstein, l'interazione tra la trama materna e quella "lesbica" in *The Uninvited* potrebbe avere avuto un ruolo pratico nell'autoregolamentazione: "the social weight of motherhood as both institution and patriarchal ideology provided a narrative strategy for the containment of sex perversion".¹²³

Basato sul romanzo gotico *Uneasy Freehold* (1941) di Dorothy Macardle, pubblicato negli Stati Uniti come *The Uninvited*, il film di Lewis Allen si apre con una voce fuori campo, che accompagna le onde che si infrangono sulla scogliera: "They call them the haunted shores...". A parlare è Rick Fitzgerald (Ray Milland), che, come la seconda signora de Winter, introduce la vicenda a cui stiamo per assistere. Il fatto che la voce narrante sia di un uomo, tuttavia, non significa che *The Uninvited*, a differenza di *Rebecca*, sia una storia incentrata sul desiderio maschile. Pur essendo presente, il desiderio di Rick nei confronti di Stella (Gail Russell) non è ciò che guida la storia: *The Uninvited* si concentra soprattutto su come affrontare e risolvere l'infestazione spettrale e, contemporaneamente, la fascinazione di Stella per la defunta madre, Mary Meredith.

Windward House, la villa sulla scogliera che Rick e sua sorella Pamela (Ruth Hussey) acquistano dal nonno di Stella durante una vacanza in Cornovaglia, è *letteralmente* infestata, a differenza di *Manderley*: ogni notte si sente una donna singhiozzare, a volte la casa viene inebriata da un profumo di mimosa, e c'è una stanza particolarmente fredda (il vecchio studio da pittore del defunto padre di Stella, ora divenuto lo studio da compositore di Rick). È il luogo in cui Mary perse la vita, precipitando dalla scogliera, quando Stella aveva tre anni. Il comandante Beech (Donald Crisp), padre di Mary e nonno di Stella, proibisce alla nipote di tornare a Windward House, conscio dell'influenza pericolosa che quel luogo sembra esercitare su di lei. I suoi timori sono fondati: quando, disobbedendo al divieto del nonno, Stella va a cena dai Fitzgerald, dopo aver visitato lo studio viene colta da una sorta di *trance* che la spinge a correre verso il precipizio, dove viene salvata da Rick. Una volta rientrata in casa, Stella si sente di nuovo attratta da quella stanza, dove verrà rinvenuta priva di sensi. Tuttavia, la natura delle esperienze soprannaturali di Stella a Windward è duplice: a volte aggressiva, a volte gentile; al freddo dello studio si contrappone una sensazione di calore e un pervasivo odore di mimosa.

¹²² Vedi Jacobs L., *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, cit., p. 85.

¹²³ Berenstein R. J., "Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)", cit., p. 23.

Questo perché la villa è infestata non da uno ma da due fantasmi: quello di Mary e quello di Carmel, modella e amante del padre di Stella, deceduta dopo aver contratto una polmonite. Il colpo di scena, sul finale, è costituito dalla rivelazione che Carmel è in realtà la madre biologica di Stella e come fantasma ha cercato di proteggerla dai piani malvagi di Mary, la quale, al momento della sua morte, stava tentando di uccidere la bambina.

Come Rebecca, Mary si rivela essere qualcosa di diverso da quello che tutti pensavano che fosse, e la sua innaturalità viene infine rilevata attraverso il suo rifiuto del ruolo riproduttivo: “she [...] feared and avoided motherhood”. Il fantasma di Carmel è retroattivamente associato alle esperienze di calore, al profumo di mimosa, ai singhiozzi e infine alla risata, elementi che possono essere ricondotti alla vicinanza preedipica alla madre. Il senso di serenità e amore incondizionato che Stella aveva provato a Windward (“I wanted to see the dawn with her. [...] I could feel her presence everywhere. And there was something else, something I’ve never know in my whole life. The knowledge that someone loved me very dearly”) viene riallineato da Mary a Carmel. Al contrario di quest’ultima, Mary è esteriorizzata, associata al divieto, alla distanza e alla freddezza. La scissione tematizzata dalla psicoanalisi tra la buona e la cattiva madre¹²⁴ qui diventa letterale.

Il desiderio di Stella per la madre è così dirompente da minacciare la sua unione con Rick. Quando quest’ultimo tenta di farla desistere dalla sua ossessione nei confronti di Mary (“horrible, unhealthy stuff”) proponendole di andare via insieme, lei lo respinge: “I can’t think of you, not while she’s out there”. Quando la bacia, Stella esclama: “You shan’t make me forget her! You shan’t!”. Da un punto di vista psicoanalitico, l’obiettivo di *The Uninvited* è di mitigare l’eccessivo desiderio di Stella nei confronti della madre, così che la sua storia d’amore con Rick possa realizzarsi pienamente. Tuttavia, la scissione letterale tra le due “madri” rende la questione difficile da risolvere. Stella deve trasferire il suo affetto da una “madre” all’altra; ma se, da un lato, i suoi sentimenti positivi sono a posteriori riconducibili a Carmel, dall’altro è l’immagine di Mary che fino a quel momento ha occupato un posto centrale nella sua vita fisica e psichica. Alla fine del film, il fantasma di Carmel abbandona la casa con una risata gioiosa una volta che il suo ruolo di madre viene riconosciuto (“There was always something fighting in me that couldn’t be calm like Mary. I can be myself now. [...] Oh, mother, now I know”, dice Stella), mentre il fantasma di Mary viene scacciato da Rick; pertanto, l’unione tra Rick e Stella può essere finalizzata. D’altra parte, Stella ha ancora un legame profondo con la memoria materna. La predominanza dello scenario materno ostacola una lettura lesbica consistente del

¹²⁴ Vedi Klein Melanie, *La psicoanalisi dei bambini*, H. A. Thorner (a cura di), trad. it. Lyda Zaccaria Gairinger, Firenze, Giunti, 2014.

desiderio di Stella, ma al contempo ne evoca la possibilità, una possibilità suggerita soprattutto attraverso il personaggio della signorina Holloway (Cornelia Otis Skinner).¹²⁵

Il fantasma di Mary si manifesta infine in forma visiva. Secondo Modleski, Rebecca poteva rivelarsi nella propria molteplicità proprio perché non rappresentata visivamente; tuttavia, nonostante l'apparizione ectoplasmatica, anche Mary rimane elusiva e non è mai rappresentata in flashback o fotografie. Peraltro, nella cartella stampa di *The Uninvited* si specifica che per la posa dei ritratti e per girare le scene dell'apparizione spettrale sono state utilizzate attrici diverse.¹²⁶ I ritratti di Mary sono due: uno è custodito nella camera di Stella a casa del nonno, in quella che era stata la camera della stessa Mary, mentre l'altro si trova nello studio della signorina Holloway, intima amica di Mary e direttrice di un sanatorio a lei intitolato, "The Mary Meredith Retreat". Il personaggio di Holloway ha molto in comune con la signora Danvers di *Rebecca*, come notò anche Bosley Crowther sul *New York Times*: "Cornelia Otis Skinner is quite chilly as a Mrs. Danvers by remote control".¹²⁷ Entrambe hanno un forte influsso sull'eroina della storia e un particolare legame con una donna morta. Sarà la stessa Holloway a rimandare Stella a Windward, nella speranza di portare a compimento i perfidi piani della defunta Mary.

È a Holloway che il nonno di Stella si rivolge per curare la nipote, in seguito alla seduta spiritica tenuta a Windward House in cui la ragazza cade in *trance* e viene posseduta da quello che scopriremo essere lo spirito di Carmel. Nella camera da letto, in presenza del ritratto, la signorina Holloway descrive la bellezza di Mary e rievoca i progetti che le due dividevano, in una maniera che implica l'affetto e il desiderio nei suoi confronti:

Mary was a goddess. Her skin was radiant and that bright, bright hair. How this room brings her back to me. The nights we sat talking in front of that fireplace, planning our whole lives. It wasn't flirtations and dresses we talked about, we were no silly giggling girls, we intended to conquer life.

Se, infatti, si vogliono mettere da parte il discorso psicoanalitico e l'interpretazione della funzione materna come copertura per la tematica lesbica, è nel personaggio di Holloway che emerge più evidentemente la questione del lesbismo.

¹²⁵ Berenstein propone una lettura lesbica anche del personaggio di Pam, considerando il suo allineamento con i fantasmi, la marginalizzazione del suo legame eterosessuale con il dottor Scott (Alan Napier) e la sua descrizione nel romanzo. Vedi Berenstein R. J., "Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)", cit., pp. 24-25.

¹²⁶ Vedi White P., op. cit., p. 71.

¹²⁷ Crowther Bosley, "The Screen: Whoooooo!", *New York Times*, 21 febbraio 1944.

In una lettera del 10 maggio 1944 Padre Brendan Larnen, assistente segretario esecutivo della Legion of Decency, scriveva a Will Hays in merito a *The Uninvited*, al fine di ragguagliare l'amministrazione del Codice di Produzione su alcune preoccupazioni riguardanti il tipo di pubblico che il film stava attirando:

Our attention has been brought to a situation that exists regarding the Paramount film "The Uninvited." In certain theatres large audiences of questionable type attended this film at unusual hours. The impression created was that they had been previously informed of certain erotic and esoteric elements in this film.¹²⁸

L'identità di questo pubblico "di tipo discutibile" non viene specificata esplicitamente; tuttavia, viene implicata nel prosieguo della lettera, dove Larnen descrive nel dettaglio gli elementi tematici a cui allude, tutti riguardanti la relazione tra la signorina Holloway e Mary Meredith e la loro connotazione:

1. When the Commander telephones Miss Holloway to come for Stella, he says "You are the only one who can help," and refers to her power over Stella's mother;
2. On Miss Holloway's arrival at the Commander's home, there is a scene in Stella's room which was formerly Mary Meredith's, in which Miss Holloway gazes at Mary's portrait and apostrophized her beauty thus, "... her radiant hair, milk white skin, charm..." and says something to the effect that it was in this room, "... that the two of us dreamed and planned our lives ... what we would do together" (the quotes are approximations);
3. When Roderich [sic] and Pamela are ushered into Miss Holloway's office, the camera dwells briefly on Mary's portrait which is surrounded with flowers, dramatically lighted, enshrined and dominating the room;
4. During the interview in her office Miss Holloway is pained at the discussion of Mary, refers to her deep admiration for and grief at Mary's death. She also defends Mary vehemently and attacks Carmel's memory bitterly;
5. The doctor's journal mentions his suspicion that Miss Holloway allowed Carmel to die because of her own jealous anger;
6. The doctor's journal also refers to Mary's refusal of and fear of childbearing;
7. There is a distinct contrast in the masculinity of Miss Holloway's character and the dainty femininity of Mary's portrait.¹²⁹

¹²⁸ Lettera da Brendan Larnen a Will Hays, 10 maggio 1944; cit. in Berenstein Rhona J., "Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)", cit., p. 26.

¹²⁹ *Ivi*, p. 27.

Da nessuna parte nella lettera compare la parola “lesbica”, né espressioni come *female deviance* o *sex perversion*. Ciononostante, le osservazioni di Larnen suggeriscono che egli facesse riferimento proprio alle connotazioni lesbiche del film e che, pertanto, il pubblico “discutibile” attratto dalle “implicazioni erotiche ed esoteriche” fosse composto da lesbiche. Il contesto storico di *The Uninvited* è quello della Seconda guerra mondiale, che, con la sua mobilitazione di massa, creò le condizioni “in which homosexual experience became almost commonplace and in which people might easily realize they were gay and well known to be so”.¹³⁰

Le reazioni della PCA e della Paramount alla lettera di Larnen furono dirette a smentire le allusioni da lui sollevate. Per esempio, in una lettera a Will Hays, Joseph Breen scriveva che “what Father Larnen says in his letter is quite alarming to us. When we approved the picture, no such suggestion came through”.¹³¹ Allo stesso modo, Luigi Luraschi, il dirigente della Paramount incaricato del film, esprimeva a Breen le proprie perplessità sul contenuto della lettera di Larnen:

Frankly, we are at a loss as to how to answer it, so flabbergasted are we by the analysis and conclusion drawn. [...] Perhaps something in the book, or a figment of their own imagination, may have led them to believe they saw things which do not exist, (after all, it was a ghost picture, you know).¹³²

Non è chiaro se e come la questione fu risolta, ma l'impressione è che gli amministratori del Codice non dessero credito alle affermazioni di Larnen. Tuttavia, più di un anno prima dell'uscita del film, Breen aveva scritto una lettera a Luraschi, nella quale richiedeva alcune modifiche alla sceneggiatura. Una di queste riguardava l'eliminazione della possibile insinuazione di un certo tipo di rapporto tra la signorina Holloway e Mary Meredith: “In order to avoid any possibility of an inference of an unacceptable relationship between Miss Holloway and Mary Meredith, we suggest you omit the underlined words in the speech, ‘Listen *dearest*, I’ve sent her to you’”.¹³³ Nonostante la loro dichiarata incredulità, Breen e Luraschi erano a conoscenza di ciò a cui Larnen faceva riferimento. Questo dimostra, ancora una volta, come la censura potesse mantenere deliberatamente elementi controversi, a patto che potessero essere al contempo negati. La reazione della PCA nei confronti delle rimostranze della Legion of Decency è esemplare di come le pratiche di regolazione dei contenuti non implicassero la

¹³⁰ Dyer Richard, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, Londra e New York, Routledge, 2003, p. 117.

¹³¹ Lettera da Joseph I. Breen a Will Hays, 17 maggio 1944; cit. in Berenstein Rhona J., “Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)”, cit., p. 28.

¹³² Lettera da Luigi Luraschi a Joseph I. Breen, 29 maggio 1944; cit. in *ibidem*.

¹³³ Lettera da Joseph I. Breen a Luigi Luraschi, 21 aprile 1943; cit. in *ivi*, p. 29.

semplice assimilazione delle richieste di questo o di qualsiasi altro gruppo di pressione. Come ha sostenuto Lea Jacobs, “In any given case the MPPDA employed devices for anticipating or projecting what would offend external agencies. Theoretically, it could be, and in fact sometimes was, wrong in this anticipation”.¹³⁴

Dall’analisi di *Rebecca* e *The Uninvited* si può sostenere che la metafora spettrale, destinata a derealizzare il desiderio lesbico, possa in realtà avere avuto l’effetto opposto:

For embedded in the ghostly figure [...] was inevitably a notion of reembodiment: of uncanny return to the flesh. [...] To become an apparition was also to become endlessly capable of “appearing”. And once there, the specter [...] was not so easily gotten rid of. It demanded a response.¹³⁵

3.3. Il camp e Judy Garland: *The Wizard of Oz*

Shy comes home, he doesn't need a plane. He doesn't need a train. He just puts on his Judy Garland shoes, clicks his heels together three times and says, "There's no place like Harlem. There's no place like Harlem". And his closet? It's enormous. [...] With the silks and the satins, the chiffons, the chenilles – these aren't girl groups, these are his clothes.

- Midge Maisel in “A Jewish Girl Walks Into the Apollo...”, *The Marvelous Mrs. Maisel* (Prime Video, 2017-2023)

Nell’episodio finale della terza stagione di *The Marvelous Mrs. Maisel*, serie tv ambientata tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, la comica Midge Maisel (Rachel Brosnahan) è incaricata di aprire il concerto a Harlem del cantante Shy Baldwin (Leroy McClain). Credendo di fare la cosa giusta, per conquistare il pubblico del leggendario Apollo Theater improvvisa un numero incentrato su di lui. Il problema è che le sue battute riguardano l’effeminatezza di Shy, diventando allusive della sua omosessualità nascosta. Racconta, per esempio, del loro primo incontro: “You know where we met? In the ladies’ room. [...] This pretty, dainty, elegant thing, primping in the mirror, and there I was right next to him. How do you compete with those cheekbones? Those Ava Gardner cheekbones”. Poi, menziona un elemento decisamente allusivo all’omosessualità, *Judy Garland shoes*, quelle celebri scarpette

¹³⁴ Jacobs L., *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, cit., p. 22.

¹³⁵ Castle T., op. cit., p. 63.

rosse che l'attrice indossava nel ruolo di Dorothy in *The Wizard of Oz*. Pertanto, il riferimento al suo enorme armadio diventa piuttosto suggestivo del suo enorme *closet*. Midge non si rende conto delle implicazioni delle sue parole, di aver pronunciato “some jokes that hit too close to home”, di aver esposto pubblicamente un aspetto della vita privata di Shy su cui l'uomo mantiene riservatezza. Tramite il suo manager Reggie (Sterling K. Brown), Shy le comunicherà di non voler più lavorare con lei, licenziandola dal tour. Ma per quale motivo l'immagine di Judy Garland e il personaggio di Dorothy erano considerati un'allusione all'omosessualità?

In *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Richard Dyer dedica un capitolo ad analizzare le ragioni per cui Judy Garland esercitava un fascino particolare per gli uomini gay. Il periodo che Dyer prende in considerazione è successivo al 1950, anno in cui la MGM rescisse il contratto quindicennale con Garland e in cui l'attrice tentò il suicidio. Questo evento segnò per il pubblico un'improvvisa frattura con l'immagine di Garland costruita dallo studio e ne rese possibile una lettura alternativa: permise di considerare Garland come una persona che aveva una relazione particolare con la sofferenza e l'ordinarietà, ed è proprio questa relazione che struttura gran parte della lettura gay della star. Tale lettura si concentra in parte sulla sua carriera successiva al 1950, ma è anche una rilettura di quella precedente alla luce di quanto scoperto. Questa operazione era facilitata dal fatto che la carriera di Garland successiva al 1950, sia nei film che nei concerti, rievoca e rielabora deliberatamente i suoi primi anni di attività. Inoltre, Garland stessa aveva cominciato a parlare in pubblico della sua vita, offrendo così ulteriori opportunità per interpretare i film precedenti, più facilmente accessibili per via della diffusione della televisione, alla luce delle conoscenze e comprensioni successive.

L'importanza di Garland nella sottocultura gay, intesa principalmente come urbana e bianca, era ampiamente notata dagli osservatori esterni, in particolare ai concerti: Dyer menziona a riguardo un paio di esempi, che registrano anche come la connessione tra gli uomini gay e Garland fosse percepita come qualcosa di offensivo o minaccioso, indice della misura in cui “gay men's use of Garland's image constituted a kind of going public or coming out before the emergence of gay liberationist politics”.¹³⁶

Nella prima parte della sua analisi, Dyer riporta una selezione di scritti di uomini gay riguardo a Judy Garland. Si tratta sia di articoli pubblicati su periodici LGBTQ+, sia di risposte a lettere pubblicate da Dyer stesso su giornali e riviste. Entrambe le tipologie di documento sono state scritte in seguito alla morte di Garland e all'emersione del moderno movimento omosessuale; questo significa che tutti gli scritti sono orientati da una consapevolezza politica,

¹³⁶ Dyer Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Londra e New York, Routledge, 2004, p. 140.

sebbene si possa notare un cambiamento di tono tra alcuni dei primi scritti e alcuni dei successivi, segnalato dal passaggio di pronomi, da “they” a “us”, nel riferirsi alle persone omosessuali. Esso si accompagna a un cambiamento di enfasi sulla figura di Garland, “from Garland representing gay men’s neurosis and hysteria to her representing gay men’s resilience in the face of oppression”.¹³⁷ In generale, l’enfasi è posta sulle qualità emotive di Garland e, soprattutto, sulla combinazione di forza e sofferenza, “the strenght inspirational because of the pressure of suffering behind it, the suffering keen because it has been stood up so bravely”,¹³⁸ un elemento fondamentale nel motivo ricorrente del *comeback* che ha caratterizzato sia la carriera che la vita personale di Garland.

Nella seconda parte, Dyer considera l’immagine di Garland in relazione a certi aspetti della sottocultura gay. Secondo Dyer, sono tre gli aspetti chiave dell’immagine di Garland che si combinano – sia nei film, sia nei concerti, sia nella sua biografia – per produrre il suo status di icona gay: ordinarietà, androginia, e *camp*.

L’immagine di Judy Garland costruita dalla MGM è quella della ragazza della porta accanto, incarnazione della “heterosexual family normality”.¹³⁹ Tuttavia, non è tanto la rappresentazione dell’ordinarietà di Garland a essere rilevante nella fascinazione degli uomini gay nei suoi confronti, ma piuttosto il suo rapporto particolare con l’ordinarietà, soprattutto “in the disparity between the image and the imputed real person”.¹⁴⁰ La costruzione stessa dell’ordinarietà contiene intrinsecamente delle contraddizioni in merito alla rappresentazione della femminilità. Per esempio, nei musical viene attribuita a Garland una mancanza di *glamour*, in particolare nel confronto con altre star della MGM, come accade con Lana Turner e Hedy Lamarr in *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, Busby Berkeley, 1941). La sua mancanza di *glamour* suggerisce l’incapacità di soddisfare gli standard convenzionali di femminilità, e i suoi personaggi vengono pertanto definiti non solo dalla normalità, ma anche da una certa insicurezza nella loro identità di genere: “not being glamorous is to fail at femininity, to fail at one’s sex role”.¹⁴¹ L’intensità emotiva del canto di Garland trasmette autenticità, ma in un modo che eccede “the safe, contained, small-town norms of the character”, suggerendo una differenza emotiva “akin to the idea of gayness as emotional difference born within normality”.¹⁴² Il fatto che, come emerse chiaramente dopo il 1950, Garland non fosse affatto la ragazza normale che

¹³⁷ *Ivi*, p. 141.

¹³⁸ *Ivi*, p. 146.

¹³⁹ *Ivi*, p. 153.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 152.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 163.

¹⁴² *Ivi*, p. 159.

sembrava essere suggeriva una relazione con l'ordinarietà analoga a quella dell'identità omosessuale: "To turn out not-ordinary after being saturated with the values of ordinariness structures Garland's career and the standard gay biography alike".¹⁴³

Il secondo elemento dell'immagine di Garland analizzato da Dyer è la sua androginità, esemplificata dall'iconico costume da vagabondo (*tramp*) spesso presente nei suoi concerti. Questo costume, tratto dal numero "Couple of Swells" in *Easter Parade* (Charles Walters, 1948), riprende la consuetudine di indossare abiti maschili in uno o due numeri dei suoi musical, come il vestito da clown in *The Pirate* (Vincente Minnelli, 1948), la giacca da smoking e il fedora in *Summer Stock* (Charles Walters, 1950), o il completo con il cilindro in *A Star is Born* (George Cukor, 1954). Il costume da vagabondo segnala una libertà dai ruoli di genere tradizionali, dal momento che suggerisce un'androginità

that is not so much in-between (marked as both feminine and masculine) as without gender. The loose clothing (though it is male) conceals the shape of the body; and the abstraction of the image of just a face in a spotlight completes the dream of escape from sex role.¹⁴⁴

Sullo schermo, questo elemento androgino, spesso evidenziato dal contrasto tra i suoi personaggi femminili e i costumi maschili indossati durante i numeri musicali, aggiunge un senso di teatralità al personaggio di Garland. Questa teatralità non solo trascende, ma parodia anche il genere, sottolineando l'artificialità della normalità. L'androginità amplifica ulteriormente la tensione tra ordinarietà e differenza e mette in luce la rigidità dei ruoli di genere tradizionali.

Questi due componenti – ordinarietà e androginità – chiariscono come Garland "is not a star turned into camp, but a star who expresses camp attitudes".¹⁴⁵ Secondo Jack Babuscio, il termine *camp* descrive quegli elementi in una persona, una situazione o un'attività che esprimono, o sono creati da, una *gay sensibility*, definita dall'autore come

a creative energy reflecting a consciousness that is different from the mainstream; a heightened awareness of certain human complications of feeling that spring from the

¹⁴³ *Ivi*, p. 153.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 175-176.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 177.

fact of social oppression; in short, a perception of the world which is coloured, shaped, directed and defined by the fact of one's gayness.¹⁴⁶

Questo non significa che i personaggi letti come *camp* o come produttori di *camp* siano necessariamente omosessuali: “the link with gayness is established when the camp aspect of an individual or thing is identified as such by a gay sensibility”.¹⁴⁷

Come ha sostenuto Susan Sontag, la sensibilità *camp* è consapevole del doppio senso con cui certe cose possono essere interpretate: non si tratta della distinzione tra un significato letterale e uno simbolico, ma della differenza “between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice”.¹⁴⁸

Sono quattro le caratteristiche che Babuscio identifica come fondamentali per il *camp*: ironia, estetismo, teatralità e umorismo. In merito alla figura di Judy Garland, Babuscio suggerisce che il suo mettere in scena sé stessa, sia sullo schermo che sul palco, rifletta una consapevolezza della teatralità come intrinseca alla vita, un aspetto che risuona profondamente con la sensibilità gay, per esempio con l'esperienza del *passing*: “the art of passing is an acting art: to pass is to be ‘on stage’, to impersonate heterosexual citizenry, to pretend to be a ‘real’ (*i.e.* straight) man or woman”.¹⁴⁹ Sotto la lente della sensibilità gay, la figura di Garland tiene insieme due qualità altrimenti antitetiche, l'autenticità e la teatralità.

Non è solo nella figura di Garland che si può identificare il *camp*, ma anche nei musical stessi, a volte nella narrazione, ma più spesso nell'elemento spettacolare: nei numeri musicali, nelle coreografie, nei costumi, nelle scenografie. Nell'analizzare il contributo delle persone omosessuali nella Freed Unit della MGM, Matthew Tinkom ha sostenuto che il *camp* abbia contribuito a definire lo stile distintivo dei musical dello studio. Quello che Tinkom chiama *gay labor* è definito come “the particular effort to ensure the commodity's multivalence, in that it can be consumed by gay and nongay consumers alike for retaining camp features or not”.¹⁵⁰ La presunta subordinazione del numero musicale alla narrazione, una narrazione che spesso ha al centro una storia d'amore eterosessuale, sembra cancellare la sensibilità *camp*, lasciandola solo, per usare le parole di Babuscio, “in the eye of the beholder”.¹⁵¹ Il risultato è che lo stile *camp* nei film della Freed Unit era recepito da un pubblico non *camp* “under the more general idea of

¹⁴⁶ Babuscio Jack, “Camp and the gay sensibility”, in Dyer Richard (a cura di), *Gays & Film*, Londra, British Film Institute, 1977, p. 40. Il saggio è riportato in Benschoff Harry M., Griffin Sean (a cura di), *Queer Cinema: The Film Reader*, New York, Routledge, 2004, pp. 121-136.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 41.

¹⁴⁸ Sontag Susan, *Notes on “Camp”*, Londra, Penguin, 2018, p. 12.

¹⁴⁹ Babuscio J., *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁰ Tinkom M., *op. cit.*, p. 28.

¹⁵¹ Babuscio J., *op. cit.*, p. 41.

being ‘stylized’ or ‘witty’”,¹⁵² allo stesso modo in cui i lavoratori omosessuali erano invisibili dall’esterno. Tuttavia, si può affermare che lo stile *camp* permei i film nella loro interezza e non solo nei numeri musicali, che rappresenti “a critical commentary upon the narrative of heterosexual bonding”.¹⁵³

The Wizard of Oz si distingue dagli altri musical del periodo per l’assenza di una trama o sottotrama romantica. Si potrebbe sostenere che questa assenza sia frutto della derivazione da un romanzo destinato ai bambini, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di L. Frank Baum, eppure, in un contesto come quello del cinema classico hollywoodiano in cui la storia d’amore eterosessuale è un elemento quasi imprescindibile, la sua mancanza diventa significativa nel contesto dell’assimilazione *queer* della narrazione.¹⁵⁴ Nel mondo utopico di Oz, il romanticismo eteronormativo viene sostituito da tematiche che riguardano la differenza dalla norma, la ricerca di una comunità di appartenenza e l’essere accettati come individui, così come dalle relazioni non convenzionali di Dorothy con i suoi tre compagni di viaggio. Alla fine del viaggio, ogni membro del gruppo realizza di aver sempre avuto con sé quel che cercava, era solo necessario che venisse riconosciuto. Certamente, queste tematiche non sono esclusive dell’esperienza della comunità LGBTQ+, ma, unite all’assenza di una storia romantica convenzionale, permettono che “queer spectators do not have to engage with or discard an oppressively exclusive narrative that reinforces the importance of heterosexual unions as part of an idyllic journey of personal identity”.¹⁵⁵ La normatività rimane presente senza intaccare gli aspetti più *queer* del film, così che “the Lion can be flamboyant, the Tin Man can be emotional, and the Scarecrow can be more vulnerable than any other character without challenging any heterocentric perceptions of the film”.¹⁵⁶

¹⁵² Tinkcom M., op. cit., p. 28.

¹⁵³ Ivi, p. 30.

¹⁵⁴ In una delle prime versioni della sceneggiatura, Dorothy aveva un interesse romantico nei confronti di uno dei lavoratori della fattoria, Hickory, colui che nel mondo di Oz sarebbe stato rappresentato dallo Spaventapasseri. L’addio di Dorothy allo Spaventapasseri, “I think I’ll miss you most of all”, potrebbe essere un residuo di questa aggiunta romantica, poi scartata per rispecchiare maggiormente lo spirito del romanzo. Per un resoconto delle vicende relative all’adattamento, vedi Harmetz Aljean, *The Making of The Wizard of Oz*, New York, Alfred A. Knopf, 1977; Sears Benjamin, “‘The Road to Oz’: From Book to Movie Musical”, in Birkett Danielle, McHugh Dominic (a cura di), *Adapting The Wizard of Oz: Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 27-52. La versione cinematografica non include nessun accenno a quella che nel romanzo era la motivazione dell’Uomo di Latta per la ricerca di un cuore, riscoprire l’amore che provava per la ragazza Munchkin che stava per sposare. Infine, è importante riconoscere che Baum, nella sua serie di romanzi, ha incorporato rappresentazioni non convenzionali e fluide di romanticismo e identità di genere. Su questo aspetto, vedi Pugh Tison, “‘There Lived in the Land of Oz Two Queerly Made Men’: Queer Utopianism and Antisocial Eroticism in L. Frank Baum’s Oz Series,” *Marvels & Tales*, vol. XXII, n. 2, 2008, pp. 217-239.

¹⁵⁵ Robbins Hannah, “‘Friends of Dorothy’: Queerness in and beyond the MGM Film”, in Birkett D., McHugh D. (a cura di), op. cit., p. 152.

¹⁵⁶ Ivi, p. 156.

In generale, sono numerosi gli elementi che hanno reso *The Wizard of Oz* una delle opere più risonanti con la cultura *queer*: dallo stile *camp*, favorito dall'ambientazione fantastica, alla presenza di personaggi *queercoded*; dalla canzone *Over the Rainbow*, divenuta un inno della comunità LGBTQ+, alla figura di Judy Garland, il cui portato abbiamo esplorato poc' anzi.

La pervasività del film nella cultura *queer* è indicata anche dalla diffusione dell'espressione *slang* "Friends of Dorothy" all'interno della comunità LGBTQ+ nella metà del Ventesimo secolo. L'espressione era utilizzata come eufemismo per riferirsi agli uomini gay senza dover dichiarare apertamente l'orientamento sessuale. L'origine esatta è incerta. Hannah Robbins riporta la teoria secondo cui l'espressione sia stata sviluppata specificamente come una frase in codice dai militari che prestavano servizio nell'esercito americano, in particolare durante la guerra del Vietnam, per identificare sé stessi e altri militari gay senza essere scoperti.¹⁵⁷ Dopo la Seconda guerra mondiale – soprattutto dopo il 1950, quando il presidente Harry S. Truman promulgò il Codice di giustizia Militare Unificato (Uniform Code of Military Justice), che definiva il sesso omosessuale come "sodomia" – le forze armate implementarono controlli più rigorosi per identificare e congedare dall'esercito le persone omosessuali. Pertanto, era impossibile, oltre che pericoloso, dichiararsi apertamente come omosessuali. Se consideriamo come valida questa ipotesi, la derivazione da *The Wizard of Oz* assume un'importanza ancor più significativa. Ad ogni modo, quella dal musical è la derivazione più accreditata e più plausibile. L'uso di "friends of Dorothy" sembra emergere in concomitanza con la trasmissione del film come parte della regolare programmazione televisiva statunitense. Oltre a ricollegarsi allo status di Garland come icona gay, l'espressione contiene un riferimento alle singolari personalità degli effettivi *friends of Dorothy*, di coloro che la accompagnano nel suo viaggio per incontrare il Mago: lo Spaventapasseri, l'Uomo di Latta e il Leone.

Il viaggio di Dorothy Gale verso Oz comincia da una fattoria del Kansas, dove la ragazza vive con gli zii Emma (Clara Blandick) e Henry (Charley Grapewin). Rispetto al romanzo, l'adattamento cinematografico espande l'ambientazione del Kansas. L'ampliamento del prologo fu suggerito inizialmente, assieme al ruolo più prominente della Strega dell'Ovest, dallo sceneggiatore Herman J. Mankiewicz, poi escluso dal progetto.

In primo luogo, l'espansione del prologo permette di avere una maggiore comprensione della vita quotidiana di Dorothy. All'inizio del film, Dorothy sta scappando insieme al cane Toto, perché quest'ultimo – come è solito fare – ha inseguito il gatto della signorina Almira Gulch, scatenando l'ira della donna. Una volta tornata alla fattoria, Dorothy cerca conforto negli

¹⁵⁷ Vedi *ivi*, p. 145.

zii, che tuttavia non le prestano attenzione, essendo impegnati con il lavoro. I tre contadini, Zeke, Hickory e Hunk, le danno maggiore considerazione, ma non sembrano comprenderla davvero. Il prologo, dunque, presenta Dorothy come un personaggio fuori posto, in disarmonia con l'ambiente che la circonda e incapace di trovare uno spazio in cui possa essere sé stessa. Questo aspetto diventa evidente nella raccomandazione di Zia Em che incornicia la performance di Dorothy in *Over the Rainbow*: “Now, you just help us out today and find yourself a place where you won't get into any trouble!”.

Over the Rainbow è centrale per questa narrazione. Il brano, composto da Harold Arlen con testo di E.Y. Harburg, nell'interpretazione di Garland emerge come un momento sinceramente emotivo, introspettivo ma al contempo evocativo di un sentire universale, differente dalla dinamicità degli altri numeri del musical. Il contrasto tra l'aspetto infantile di Dorothy e il timbro vocale di Garland nel canto aggiunge un ulteriore strato performativo, rendendo la sua esibizione “a kind of drag, pretending to be a little girl despite that big voice and her tightly wrapped bosom”.¹⁵⁸ Il senso di estraneità nei confronti dell'ambiente circostante e la differenza rispetto alle altre persone che lo abitano, uniti al desiderio di trovare un posto sicuro dove “the dreams that you dare to dream really do come true”, fanno di Dorothy/Garland un simbolo per la comunità *queer*, soprattutto nel contesto della repressione sociale, e di *Over the Rainbow* l'inno di questa rivendicazione, rafforzando il suo valore anche come brano autonomo al di fuori del contesto cinematografico. In apertura del saggio in cui propone una prospettiva *queer* in contrasto alla pervasività degli assunti eteronormativi dell'antropologia, Mark Graham suggerisce che *Over the Rainbow* esprima “the yearning of every gay adolescent to find the location of the gay El Dorado”.¹⁵⁹

Intervistato da Aljean Harmetz, Harburg spiegava così l'introduzione dell'elemento dell'arcobaleno:

The book had said Kansas was an arid place where not even flowers grew. The only colorful thing Dorothy saw, occasionally, would be the rainbow. I thought that the rainbow could be a bridge from one place to another. A rainbow gave us a visual reason for going to a new land and a reason for changing to color.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Knapp Raymond, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 133.

¹⁵⁹ Graham Mark, “Follow the Yellow Brick Road: An Anthropological Outing in Queer Space”, *Ethnos*, vol. LXIII, n. 1, 1998, p. 102.

¹⁶⁰ Harmetz A., op. cit., p. 81. In seguito alla proiezione dell'anteprima del film, la canzone rischiò di essere eliminata a causa delle lamentele di alcuni produttori sull'ambientazione (“Why does she sing in a barnyard?”), ma fu infine mantenuta grazie all'insistenza di Arthur Freed.

L'espansione del prologo, infatti, consente anche di accentuare il contrasto tra il Kansas e Oz, sia da un punto di vista cromatico che di composizione dell'immagine.

Nella sua analisi di *The Wizard of Oz*, Salman Rushdie osserva l'uso di linee verticali e forme geometriche semplici che contraddistingue l'ambientazione del Kansas, suggerendo che “with simple shapes and numbers, Dorothy's family erect their defences against the immense and maddening nothingness”.¹⁶¹ Pertanto, il ciclone che trasporta la casa di Dorothy nel mondo di Oz, con la sua forma sinuosa e mutevole, “wrecks the plain shapes of that no-frills life”.¹⁶² Nella lettura di Mark Graham, il ciclone non è nient'altro che “a cultural wormhole” che trasporta la casa “into a decidedly queer world”.¹⁶³ Suzanne Rahn nota la contrapposizione tra le forme geometriche nette e spigolose del Kansas, create da linee orizzontali e verticali, e l'uso di cerchi e sfere, forme delicate e arrotondate, nella terra dei Munchkin.¹⁶⁴

La monotonia del paesaggio e della vita in Kansas è resa visivamente attraverso l'uso di una fotografia monocromatica virata al seppia, mentre il mondo di Oz è caratterizzato da una ricca e satura tavolozza di colori, grazie all'uso del Technicolor. In *The Wizard of Oz*, il Technicolor non è solo uno strumento tecnico, ma parte integrante dell'estetica *camp*, insieme ai costumi, alle scenografie surreali e alla teatralità delle performance: i suoi colori vibranti amplificano la sensazione di artificio che permea il film. Le scarpette rosse di Dorothy (realizzate di questo colore invece che argento, come nel libro, proprio per sfruttare le potenzialità del Technicolor), la strada di mattoni gialli, il campo di papaveri con il suo rosso acceso, la Città di Smeraldo con le sue sfumature di verde brillante e il letterale “horse of a different color”, sono tutti esempi di come il film utilizzi il colore per creare un mondo deliberatamente eccessivo e stilizzato.

Il passaggio dal bianco e nero al colore, pensato per esprimere visivamente quella contrapposizione descritta da Baum tra la desolante e grigia atmosfera del Kansas e la ricchezza cromatica di Oz, è stato un elemento chiave sin dalla visione iniziale del film, come dimostra un paragrafo sottolineato nella prima pagina del trattamento di Mankiewicz:

As discussed, this part of the picture – until the door is flung open after Dorothy has arrived in the land of the Munchkins – will be shot in black and white, but every effort

¹⁶¹ Rushdie Salman, *The Wizard of Oz*, Londra, British Film Institute, 1992, p. 22.

¹⁶² *Ivi*, p. 21.

¹⁶³ Graham M., op. cit., p. 105.

¹⁶⁴ Vedi Rahn Suzanne, *The Wizard of Oz: Shaping an Imaginary World*, New York, Twayne Publishers, 1998, p. 115.

should be made through tinting, to emphasize the grey nature of the landscape and Dorothy's daily life.¹⁶⁵

La sequenza dell'arrivo di Dorothy nella terra dei Munchkin, basata sulla descrizione di Baum, pone le basi per l'estetica *camp* che caratterizza il mondo di Oz. Nella sceneggiatura, dove la sequenza è descritta in modo molto più dettagliato rispetto a qualsiasi altra, si sottolinea l'intenzione di creare un contrasto cromatico:

As DOROTHY opens the door slowly and peers out, a blaze of color greets her. THIS IS THE FIRST TIME WE SEE TECHNICOLOR. The Kansas scenes were all sepia washes. The inside of the door is monochrome, to give more contrast. When the door is open, the country is shown – a picture of bright greens and blues.

As DOROTHY goes through the door, the CAMERA TRUCKS after her and then, over her shoulder, to a FULL SHOT of the MUNCHKIN COUNTRY. It is composed of sweeping hills and valleys and dips and waves in the ground; the grass is spangled with daisies; flowers grow everywhere, three or four times life-size, so that hollyhocks stand several feet in the air. The sky is bright blue with little white clouds; and a little stream runs near with huge lily pads on it.¹⁶⁶

Infine, l'espansione del prologo rende possibile il doppio casting di alcuni attori come abitanti del Kansas e come personaggi di Oz: Ray Bolger interpreta Hunk e lo Spaventapasseri, Jack Haley è Hickory e l'Uomo di Latta, Bert Lahr veste i panni di Zeke e del Leone, Margaret Hamilton assume i ruoli di Almira Gulch e della Strega dell'Ovest, Frank Morgan è il professor Meraviglia e il Mago di Oz. Questa scelta acquista particolare significato alla luce della rivelazione finale – un cambiamento del film rispetto alla fonte letteraria – che il mondo di Oz sia frutto di un sogno di Dorothy, il che suggerisce che lei, seppur incoscientemente, ne sia l'artefice. Dorothy, dunque, immagina un luogo in cui “difference and deviation from the norm are the norm”,¹⁶⁷ un mondo che, sebbene plasmato sull'opposizione tra “buono” e “cattivo”, rimane un rifugio sicuro per diverse tipologie di individui, anche al di fuori della diegesi. Da questo punto di vista, il tema ricorrente del desiderio di Dorothy di tornare a casa e del fatto che “there's no place like home” non deve necessariamente essere interpretato in termini di repressione. Se, da una parte, la reiterazione del ritorno alla normalità sembra elevare il Kansas

¹⁶⁵ Cit. in Harmetz A., op. cit., p. 27.

¹⁶⁶ Langley Noel, Ryerson Florence, Woolf Edgar Allan, Hearn Michael Patrick, *The Wizard of Oz: The Screen Play*, New York, Delta, 1989, p. 52.

¹⁶⁷ Benshoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, cit., p. 68.

al di sopra del mondo di Oz e minare il significato emotivo del viaggio di Dorothy, dall'altra bisogna notare che il cambiamento di Dorothy è il risultato delle sue esperienze in quel luogo che descrive dicendo che "some of it wasn't very nice, but most of it was beautiful". Nelle parole di Alexander Doty, "for a moment before she turns back to praise the virtues of home and Aunt Em, Dorothy rallies to validate her experiences in Oz".¹⁶⁸

Nell'ambientazione del Kansas, i personaggi che si ripresenteranno sotto altro aspetto nel mondo di Oz sono già caratterizzati con le peculiarità dei loro corrispettivi, attraverso la presentazione di tratti analoghi della loro personalità o tramite paralleli visivi o verbali. Nel suggerire a Dorothy che potrebbe semplicemente evitare di passare nel giardino della signorina Gulch, Hunk/lo Spaventapasseri le fa notare che "your head ain't made of straw". Zeke consiglia a Dorothy di mostrare "a little courage" nell'affrontare Gulch, ma quando la ragazzina cade nel recinto dei maiali lui stesso si rivela, come il Leone, alquanto timoroso (e, come il Leone, la porta in salvo nonostante la mancanza di coraggio). Hickory, nel pronunciare la frase "Someday they'll erect a statue to me in this town", assume la posa dell'Uomo di Latta. Il professor Meraviglia è un ciarlatano, come si rivelerà essere il Mago di Oz. Ciononostante, seppur imbrogliando, riesce a dissuadere Dorothy dal suo tentativo di scappare di casa per non far preoccupare zia Em; così come il Mago rispetta, a modo suo, la promessa di dare un cervello, un cuore e il coraggio rispettivamente allo Spaventapasseri, all'Uomo di Latta, e al Leone, riconoscendo che posseggono già quelle doti e legittimandole.¹⁶⁹ Quando la signorina Gulch si reca alla fattoria per portare via Toto, Dorothy la definisce "wicked old witch". La trasfigurazione della signorina Gulch nella Strega Cattiva dell'Ovest è letterale: durante il ciclone che la porterà a Oz, Dorothy vede la figura di Gulch a bordo della sua bicicletta trasformarsi in quella di una strega a cavallo di una scopa.

Raymond Knapp ha suggerito che la trasformazione dei tre contadini nei compagni di viaggio di Dorothy, grazie ai costumi elaborati, al trucco, e all'esagerazione delle caratteristiche distintive dei personaggi iniziali, "makes us even more acutely aware of the performers beneath, facilitating their transmutation into 'Friends of Dorothy' in all senses"; in altri termini, "their elaborate drag and exaggerated modes of behavior give them a distinctly gay aspect".¹⁷⁰ Una tale consapevolezza dell'artificio è alla base della lettura *camp*. In particolare, il personaggio del *Cowardly Lion* è codificato come omosessuale: egli incarna lo stereotipo del *sissy*, e la sua

¹⁶⁸ Doty Alexander, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, New York e Londra, Routledge, 2000, p. 70.

¹⁶⁹ Prima di interpretare il Mago, Frank Morgan ricopre tre ruoli minori (il portiere, l'autista e guardia nella Città di Smeraldo). Tuttavia, non è del tutto chiaro se questo espediente vada interpretato o meno come un elemento significativo all'interno del mondo narrativo.

¹⁷⁰ Knapp R., op. cit., p. 133.

codardia è associata alla sua effemminatezza. Il Leone è avvilito dalla propria mancanza di coraggio, come canta in *If I Only Had A Nerve*:

Yeah, it's sad, believe me, missy,
When you're born to be a sissy,
Without the vim and verve. [...]

I'm afraid there's no denyin'
I'm just a dandelion
A fate I don't deserve.¹⁷¹

Proprio per via di questo aspetto, Alexander Doty ha raccontato del disagio che provava da bambino nei confronti del personaggio del Leone: “When he sang about how miserable he was to be a ‘sissy,’ I cringed. Because I was a sissy, too”.¹⁷² La scena dei trattamenti di bellezza nella Città di Smeraldo, da cui il Leone esce con una permanente e un fiocchetto in testa, e la sua successiva esibizione di *If I Were the King of the Forest* gli suscitavano sentimenti contrastanti: il desiderio e l’identificazione con Dorothy si scontravano con l’odio e l’identificazione con il Leone. All’inizio del suo processo di identificazione come uomo gay, quando ancora non aveva fatto coming out, Doty continuava a sentirsi imbarazzato dal Leone, perché “he seemed to be too out: flamboyant, effeminate, and self-oppressive”.¹⁷³ Tuttavia, il crescente apprezzamento di Doty per il *camp* lo spinse a rivalutare il personaggio. Certo, era sopra le righe, ma non necessariamente imbarazzante: “he was more like a drag queen who just didn’t give a fuck”¹⁷⁴ e, per questo motivo, sembrava avere quel coraggio che la narrazione sosteneva gli mancasse.

L’apprezzamento *camp* dell’eccesso ha condotto Doty a rivalutare anche il personaggio di Glinda (Billie Burke), la Strega del Nord che accoglie Dorothy nel mondo di Oz, notando la costruzione artificiosa della sua femminilità. La lettura di *The Wizard of Oz* proposta dall’autore è quella di una storia lesbica, “the fantasy of a teenaged girl on the road to dykedom”,¹⁷⁵ in cui la Strega Cattiva dell’Ovest, un’altra figura decisamente *camp*, ricopre il ruolo della *butch* – un collegamento facilitato dalla sua associazione alla *spinster* Almira Gulch – e la Strega del Nord quello della *femme*. È interessante notare il modo in cui Doty presenta la sua analisi, sfidando

¹⁷¹ Il testo della canzone è riportato dalla sceneggiatura pubblicata; vedi Langley N. et al., op. cit., p. 80.

¹⁷² Doty A., *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, cit., p. 50.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 54.

l'idea che le interpretazioni *queer* debbano essere considerate come subordinate o come un'aggiunta alle letture dominanti:

I certainly don't want to suggest that queer readings should just replace straight ones in some hierarchy of interpretation. But I'm constantly being pissed off at the persistence and pervasiveness of heterocentric cultural fantasies that, at best, allow most lesbian, gay, bisexual, and queer understandings of popular culture to exist as appropriative of and subsidiary to taking things straight.¹⁷⁶

Da questa prospettiva, la rilevanza di *The Wizard of Oz* per diverse tipologie di pubblico dimostra come un prodotto culturale possa essere letto al contempo come un semplice classico del cinema e come un simbolo dell'estetica *camp*, senza che nessuna di queste interpretazioni escluda o diminuisca il valore dell'altra.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 52.

CONCLUSIONI

*For always implicit when visibility is raised as a question is another question – visible to whom?*¹

La storia del Codice di Produzione hollywoodiano è una storia di compromessi, tra censura e libertà creativa, tra moralità e necessità di intrattenere, tra pressioni esterne ed esigenze commerciali. L'obiettivo di questa ricerca è stato esaminare come i limiti alla rappresentabilità imposti dal Codice di Produzione abbiano contribuito, tra le altre cose, a strutturare quei codici visivi e narrativi relativi all'omosessualità a cui, a posteriori, possiamo fare riferimento come *queercoding*.

Il *queercoding* ha avuto un impatto significativo sulla ricezione. La frequente attribuzione di caratteristiche ritenute distintive dell'omosessualità a personaggi negativi, malvagi o risibili ha rafforzato i pregiudizi e la stigmatizzazione verso le identità *queer*. Inoltre, la natura implicita del *queercoding* ha impedito una rappresentazione autentica e complessa delle suddette identità. Rimanendo nell'ambito della connotazione, la rappresentazione della *queerness* è stata insostanziale e, soprattutto, costantemente negabile, richiedendo di leggere tra le righe.

D'altra parte, essendo vietata la rappresentazione esplicita dell'omosessualità, il *queercoding* ha permesso una forma di visibilità che, altrimenti, sarebbe stata completamente negata. Proprio nello spazio aperto dall'ambiguità della connotazione, si colloca la possibilità delle letture *queer*, l'opportunità di riappropriarsi della rappresentazione cercando nei testi filmici quei momenti potenzialmente sovversivi dell'eteronormatività.

Nel 1968, un anno prima dei moti di Stonewall, il Codice di Produzione, ormai indebolito, venne ufficialmente sostituito dal *rating system*. Questo non significa che le rappresentazioni della comunità LGBTQ+ nel cinema *mainstream* diventarono improvvisamente più inclusive o positive: la strada verso una rappresentazione più autentica e rispettosa delle persone *queer* fu lunga e caratterizzata da molte resistenze. Alle volte, soprattutto nella serialità e anche in tempi recenti, l'allusione deliberata a personaggi o relazioni *queer* senza entrare nel merito di una rappresentazione esplicita è stata utilizzata con l'obiettivo di attirare un pubblico LGBTQ+ o progressista. Questa pratica, che fondamentale è una strategia di marketing dalla dubbia etica, prende il nome di *queerbaiting*.

¹ Mayne J., *Directed by Dorothy Arzner*, cit., p. 268.

Il cinema e la serialità contemporanei, anche al di fuori dalle produzioni statunitensi, offrono rappresentazioni delle soggettività *queer* molto più inclusive e varie. Laddove persistono rappresentazioni stereotipate o superficiali, il problema non è più la censura, ma piuttosto la mancanza di diversità nelle voci creative coinvolte nella produzione.

La visibilità è una forma di *empowerment*, che permette ai gruppi marginalizzati di ridefinire i termini della propria rappresentazione e reclamare il proprio spazio nella cultura dominante: le produzioni audiovisive inclusive possono avere un impatto significativo, non solo culturale ma anche politico.

Bibliografia e sitografia

“A Florida Enchantment”, *Variety*, 14 agosto 1914, pp. 21-22

(https://archive.org/details/sim_variety_1914-08-14_35_11/page/20/mode/2up).

Anderson R., *Tea and Sympathy: A Drama in Three Acts*, New York, Samuel French, 1955 (I. ed New York, Random House, 1953).

Anger K., *Hollywood Babilonia*, trad. it. I. Omboni, Milano, Adelphi, 2021 (ed. orig. *Hollywood Babylon*, New York, Dell, 1975).

Altman R., *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Arfini E. A. G., Lo Iacono C., *Canone inverso: Antologia di teoria queer*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

Babuscio J., “Camp and the gay sensibility”, in R. Dyer (a cura di), *Gays & Film*, Londra, British Film Institute, 1977, pp. 40-77.

Barrios R., *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, New York, Routledge, 2003.

Barthes R., *Elementi di semiologia*, G. Marrone (a cura di), trad. it. A. Bonomi, Torino, Einaudi, 2018 (ed. orig. *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1964).

Baum L. F., *Il meraviglioso mago di Oz*, trad. it. S. Sacchini, Milano, Feltrinelli, 2020 (ed. orig. *The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago, George M. Hill Company, 1900).

Bell-Metereau R., *Hollywood Androgyny*, New York, Columbia University Press, 1985.

Benshoff H. M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Benshoff H. M., Griffin S. (a cura di), *Queer Cinema: The Film Reader*, New York, Routledge, 2004.

Benshoff H. M., Griffin S., *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

Berenstein R. J., “‘I’m not the sort of person man marry’. Monsters, Queers, and Hitchcock’s Rebecca”, in C. K. Creekmur, A. Doty (a cura di), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 239-261.

Berenstein R. J., *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996.

Berenstein R. J., “Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in *Rebecca* (1940) and *The Uninvited* (1944)”, *Cinema Journal*, vol. XXXVII, n. 3, 1998, pp. 16–37, DOI: [10.2307/1225825](https://doi.org/10.2307/1225825).

Bernini L., *Le teorie queer: un'introduzione*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017.

Black G., “Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940”, *Film History*, vol. III, n. 3, 1989, pp. 167-189.

- Booker M. K., “Frankenstein and Bride of Frankenstein (1931 and 1935, Dir. James Whale)”, 2021 (<https://bookerhorror.com/frankenstein-and-bride-of-frankenstein-1931-and-1935-dir-james-whale/>).
- Bordwell D., Staiger J., Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Londra, Routledge, 1988.
- Borrione F., *Il maccartismo e gli anni inquieti del cinema americano*, Perugia, Morlacchi, 2007.
- Brasell R. B., “A Seed for Change: The Engenderment of *A Florida Enchantment*”, *Cinema Journal*, vol. XXXVI, n. 4, 1997, pp. 3-21, DOI: [10.2307/1225610](https://doi.org/10.2307/1225610).
- Brown S., *Queer Sexualities in Early Film: Cinema and Male-Male Intimacy*, Londra, I.B. Tauris, 2016.
- Bullock D. W., “Pansy Craze: the wild 1930s drag parties that kickstarted gay nightlife”, *The Guardian*, 14 settembre 2017 (<https://www.theguardian.com/music/2017/sep/14/pansy-craze-the-wild-1930s-drag-parties-that-kickstarted-gay-nightlife>).
- Butler J., “Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory”, *Theatre Journal*, vol. XL, n. 4, 1988, pp. 519-531, DOI: [10.2307/3207893](https://doi.org/10.2307/3207893).
- Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York e Londra, Routledge, 1990.
- Castle T., *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1995.
- Chauncey G., *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Makings of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994.
- Cohan S. (a cura di), *Hollywood Musicals: The Film Reader*, New York, Routledge, 2002.
- Cohan S., *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Durham e Londra, Duke University Press, 2005.
- Creekmur C. K., Doty A. (a cura di), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Durham e Londra, Duke University Press, 2006 (I ed. 1995).
- Crowther B., “The Screen: Whoooooo!”, *New York Times*, 21 febbraio 1944 (<https://www.nytimes.com/1944/02/21/archives/the-screen.html>).
- Crowther B., “Loosening the Code: Understanding shown in ‘Tea and Sympathy’”, *New York Times*, 7 ottobre 1956 (<https://www.nytimes.com/1956/10/07/archives/loosening-the-code-understanding-shown-in-tea-and-sympathy.html>).
- Crowther B., “Screen: The Fur Flies in ‘Cat on a Hot Tin Roof’”, *New York Times*, 19 settembre 1958 (<https://www.nytimes.com/1958/09/19/archives/the-fur-flies-in-cat-on-a-hot-tin-roof-talent-galore-found-in-music.html>).
- Crowther B., “The Screen: New ‘Children’s Hour’”, *New York Times*, 15 marzo 1962 (<https://www.nytimes.com/1962/03/15/archives/the-screen-new-childrens-houranother-film-version-of-play-arrives.html>).
- Cuordileone K.A., *Manhood and American Political Culture in the Cold War*, New York e Londra, Routledge, 2005.

- Curtis J., *James Whale: A New World of Gods and Monsters*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- Davis K. B., *Factors in the Sex Life of Twenty-Two Hundred Women*, New York, Harper, 1929.
- De Lauretis T., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londra e Basingstoke, Macmillan, 1984.
- De Lauretis T., "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, An Introduction", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. III, n. 2, 1991, pp. iii-xviii, DOI: [10.1215/10407391-3-2-iii](https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii).
- De Leo M., *Queer: Storia culturale della comunità LGBTQ+*, Torino, Einaudi, 2021.
- D'Emilio J., *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940–1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- D'Emilio J., Freedman E. B., *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2012 (I ed. New York, Harper & Row, 1988).
- "Devise Pension For Joe Breen", *Variety*, 14 luglio 1954, p. 4 (<https://archive.org/details/variety195-1954-07/page/n69/mode/2up>).
- Dixon W. W., *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema*, Albany, State University of New York Press, 2003.
- Doane M. A., "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, vol. XXIII, n. 3-4, 1982, pp. 74-88, DOI: [10.1093/screen/23.3-4.74](https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74).
- Doane M. A., *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- Doty A., *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Doty A., *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, New York e Londra, Routledge, 2000.
- Du Maurier D., *Rebecca*, Londra, Virago, 2015 (I ed. Londra, Victor Gollancz Ltd, 1938).
- Dyer R. (a cura di), *Gays & Film*, Londra, British Film Institute, 1977.
- Dyer R., "Homosexuality and film noir", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n. 16, 1977, pp. 18-21.
- Dyer, R., "Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical", *Studies in Visual Communication*, vol. IX, n. 2, 1983, pp. 2-19.
- Dyer R., *The Matter of Images: Essays on Representation*, Londra e New York, Routledge, 2002 (I ed. 1993).
- Dyer R., *The Culture of Queers*, Londra e New York, Routledge, 2002.
- Dyer R., *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, Londra e New York, Routledge, 2003 (I ed. 1990).
- Dyer R., *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Londra e New York, Routledge, 2004 (I ed. New York, St. Martin's Press, 1986).

- Eberle-Sinatra M., “Readings of Homosexuality in Mary Shelley’s *Frankenstein* and Four Film Adaptations”, *Gothic Studies*, vol. VII, n. 2, 2005, pp. 185-202, DOI: [10.7227/GS.7.2.7](https://doi.org/10.7227/GS.7.2.7).
- Ellis H., *Studies in the Psychology of Sex, Volume II, Sexual Inversion*, Philadelphia, F. A. Davis Company, 1915 (III ed.).
- Erhart J., “‘She Could Hardly Invent Them!’ From Epistemological Uncertainty to Discursive Production: Lesbianism in *The Children’s Hour*”, *Camera Obscura*, vol. XII, n. 2, 1995, pp. 86-105, DOI: [10.1215/02705346-12-2_35-86](https://doi.org/10.1215/02705346-12-2_35-86).
- Faderman L., *Odd girls and twilight lovers: a history of lesbian life in twentieth-century America*, New York, Penguin, 1992.
- Farmer B., *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship*, Durham, Duke University Press, 2000.
- Foucault M., *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. it. P. Pasquino e G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2021 (ed. orig. *La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976).
- Freud S., *L’interpretazione dei sogni*, trad. it. E. Fachinelli e H. Trettl Fachinelli, Torino, Boringhieri, 1966 (ed. orig. *Traumdeutung*, Leipzig e Wien, Franz Deuticke, 1900).
- Freud S., *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1975 (ed. orig. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig e Wien, Franz Deuticke, 1905).
- Fuss D., *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York e Londra, Routledge, 1989.
- Fuss D. (a cura di), *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York e Londra, Routledge, 1991.
- Fuss D., *Identification Papers*, New York e Londra, Routledge, 1995.
- Gardner G., *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934 to 1968*, New York, Dodd, Mead & Co., 1987.
- Gerstner D., “The Production and Display of the Closet: Making Minnelli’s *Tea and Sympathy*”, *Film Quarterly*, vol. L, n. 3, 1997, pp. 13-26, DOI: [10.2307/1213613](https://doi.org/10.2307/1213613).
- Graham M., “Follow the Yellow Brick Road: An Anthropological Outing in Queer Space”, *Ethnos*, vol. LXIII, n. 1, 1998, pp. 102-132, DOI: [10.1080/00141844.1998.9981566](https://doi.org/10.1080/00141844.1998.9981566).
- Grant B. K. (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015.
- Grimwood B., “To ~~Be~~ [Queer] or Not to ~~Be~~ [Queer]: The Paradox of ‘Constant Revision’ and the ‘Paraphilia’ as Case Study”, *Transverse*, vol. XI, 2011, pp. 38-47.
- Halberstam J., *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durnham e Londra, Duke University Press, 1995.
- Hall S., *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Discussion Paper, Birmingham, University of Birmingham, 1973.
- Hanke K., *A Critical Guide to Horror Film Series*, Londra e New York, Routledge, 2014 (I ed. New York e Londra, Garland Publishing, 1991).

- Hansen M., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge e Londra, Harvard University Press, 1991.
- Hanson E. (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham e Londra, Duke University Press, 1999.
- Harmetz A., *The Making of The Wizard of Oz*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Hellman L., *The Children's Hour*, New York, Dramatists Play Service, 1953 (I ed. New York, Alfred A. Knopf, 1934).
- Horak L., *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016.
- Jacobs L., "Industry self-regulation and the problem of textual determination" in *The Velvet Light Trap*, vol. XXIII, n. 4, 1989.
- Jacobs L., *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Johnson D. K., *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, University of Chicago Press, 2023.
- Katz J. N., *The invention of heterosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- Kinsey A. et al., *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia e Londra, W. B. Saunders, 1948.
- Kinsey A. et al., *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphia e Londra, W. B. Saunders, 1953.
- Klein M., *La psicoanalisi dei bambini*, H. A. Thorner (a cura di), trad. it. L. Zaccaria Gairinger, Firenze, Giunti, 2014 (ed. orig. *The Psychoanalysis of Children*, London, The Hogarth Press Ltd, 1932).
- Knapp R., *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2006
- Kosofsky Sedgwick E., *Tendencies*, Durnham, Duke University Press, 1993.
- Kosofsky Sedgwick E., *Epistemology of the Closet*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2008 (I ed. 1990).
- Kosofsky Sedgwick E., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 2016 (I ed. 1985).
- Kristeva J., *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. eng. L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 2024 (ed. orig. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980).
- La Branca T., *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*, Roma, Castelvecchi, 2005.
- Lacan J., *Scritti*, a cura di e trad. it. G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002.
- Langley N., Ryerson F., Woolf E.A., Hearn M. P., *The Wizard of Oz: The Screen Play*, New York, Delta, 1989.

- Leff L. J., Simmons J. L., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, New York, Grove Weidenfeld, 1990.
- Lesbian History Group, *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History 1840-1985*, Londra, The Women's Press, 1989.
- Loughery J., *The Other Side of Silence. Men's Lives and Gay Identities: A Twentieth-Century History*, New York, Henry Holt and Company, 1998.
- Lugowski D. M., "Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code", *Cinema Journal*, vol. XXXVIII, n. 2, 1999, pp. 3-35.
- Macardle D., *The Uninvited*, New York, Bantam, 1966 (ed. orig. *Uneasy Freehold*, London, Peter Davies, 1941).
- Maltby R., "'To Prevent the Prevalent Type of Book': Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934", *American Quarterly*, vol. XLIV, n. 4, 1992, pp. 554-583, DOI: [10.2307/2713215](https://doi.org/10.2307/2713215).
- Maltby R., "The Production Code and the Hays Office", in T. Ballio (a cura di), *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 37-72.
- Maltby R., *Hollywood Cinema*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2003.
- Mann W. J., *Behind the Screen: How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910-1969*, New York, Viking, 2001.
- Martin O. J., *Hollywood's Movie Commandments: A Handbook for Motion Picture Writers and Reviewers*, New York, The H. W. Wilson Company, 1937.
- Mayne J., *Cinema and Spectatorship*, Londra, Routledge, 1993.
- Mayne J., *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- McMahan A., *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, Londra, Continuum, 2002.
- Mellor A. K., "Making a 'monster': an introduction to *Frankenstein*", in E. Schor (a cura di), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 9-25.
- Metz C., *Cinema e psicanalisi: Il significante immaginario*, trad. it. D. Orati, Venezia, Marsilio, 1980 (ed. orig. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977).
- Miller D. A., "Anal Rope", *Representations*, vol. XXXII, 1990, pp. 114-133, DOI: [10.2307/2928797](https://doi.org/10.2307/2928797).
- Minnelli V., Arce H., *I Remember It Well*, New York, Doubleday & Company, 1974.
- Modleski T., *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York e Londra, Routledge, 2005 (I ed. Londra, Methuen, 1983).
- Morris G., "Sexual Subversion: *The Bride of Frankenstein*", *Bright Lights Film Journal*, 31 ottobre 2023 (I ed. 1997), (<https://brightlightsfilm.com/sexual-subversion-bride-frankenstein/>).
- Mulvey L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. XVI, n. 3, 1975, pp. 6-18, DOI: [10.1093/screen/16.3.6](https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6).

Mulvey L., “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 15/17, 1981, pp. 12-15.

Noriega C., “‘Something’s Missing Here!’: Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962”, *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. LVIII, 2018, pp. 20-41, DOI: [10.2307/1224848](https://doi.org/10.2307/1224848).

Nugent F. S., “Heralding the Arrival of ‘These Three,’ at the Rivoli – ‘Charlie Chan at the Circus’”, *New York Times*, 19 marzo 1936 (<https://www.nytimes.com/1936/03/19/archives/heralding-the-arrival-of-these-three-at-the-rivoli-charlie-chan-at.html>).

Nugent F. S., “Splendid Film of du Maurier’s ‘Rebecca’ Is Shown at the Music Hall – ‘Broadway Melody’ at Capitol”, *New York Times*, 29 marzo 1940 (<https://www.nytimes.com/1940/03/29/archives/the-screen-splendid-film-of-du-mauriers-rebecca-is-shown-at-the.html>).

Pravadelli V., *La grande Hollywood: Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2010.

Pravadelli V., *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2014.

Pryor T.M., “Hollywood Clicks: M-G-M Solves Its ‘Tea and Sympathy’ Script Problem”, *New York Times*, 25 settembre 1955 (<https://www.nytimes.com/1955/09/25/archives/hollywood-clicks-mgm-solves-its-tea-and-sympathy-script-problem-of.html>).

Pugh T., “‘There Lived in the Land of Oz Two Queerly Made Men’: Queer Utopianism and Antisocial Eroticism in L. Frank Baum’s Oz Series,” *Marvels & Tales*, vol. XXII, n. 2, 2008, pp. 217-239, DOI: [10.1353/mat.2008.a258005](https://doi.org/10.1353/mat.2008.a258005).

Rahn S., *The Wizard of Oz: Shaping an Imaginary World*, New York, Twayne Publishers, 1998.

“Rebecca”, *The Film Daily*, 26 marzo 1940, p. 6 (<https://archive.org/details/filmdaily77wids/page/n601/mode/2up>).

Rich A., “Compulsory Eterosexuality and Lesbian Existence”, *Sign*, vol. V, n. 4, 1980, pp. 631-660, DOI: [10.1086/493756](https://doi.org/10.1086/493756).

Rich J. A., “(W)right in the Faultlines’: The Problematic of Identity in William Wyler’s *The Children’s Hour*”, in P. J. Smith (a cura di), *The Queer Sixties*, New York, Routledge, 1999, pp. 187-200.

Rigoletto S., *Le norme traviate*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020.

Robbins H., “‘Friends of Dorothy’: Queerness in and beyond the MGM Film”, in D. Birkett, D. McHugh (a cura di), *Adapting The Wizard of Oz: Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 143-160.

Rose L., “James Whale, the Man With a Monster Career”, *Washington Post*, 29 novembre 1998 (<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/features/jameswhale.html>).

Rubin G., “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, in R. R. Reiter (a cura di), *Toward an Anthropology of Women*, New York e Londra, Monthly Review Press, 1975.

- Rushdie S., *The Wizard of Oz*, Londra, British Film Institute, 1992.
- Russo V., *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*, New York, Harper Collins, 1981.
- Schatz G. S., “Will H. Hays and the Motion Picture Industry 1919-1922”, *The Historical Society of Southern California Quarterly*, vol. XLIII, n. 3, 1961, pp. 316-329, DOI: [10.2307/41169537](https://doi.org/10.2307/41169537).
- Sears B., “‘The Road to Oz’: From Book to Movie Musical”, in D. Birkett, D. McHugh (a cura di), *Adapting The Wizard of Oz: Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 27-52.
- Selden W., “Rebecca: Study in Neuroses”, *Motion Picture Herald*, 30 marzo 1940, p. 59 (<https://archive.org/details/motionpictureher1381unse/page/n445/mode/2up>).
- Sharrett C., “Revisiting *Tea and Sympathy*: Sexual Paranoia in Fifties America”, *Film International*, 26 maggio 2001 (<https://filmint.nu/revisiting-tea-and-sympathy-sexual-paranoia-in-fifties-america/>).
- Shelley M., *Frankenstein*, trad. it. G. Borroni, Milano, Feltrinelli, 2022 (ed. orig. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, London, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818).
- Simmons J., “The Production Code Under New Management: Geoffrey Shurlock, *The Bad Seed*, and *Tea and Sympathy*”, *Journal of Popular Film and Television*, vol. XXII, n. 1, pp. 2-10, 1994, DOI: [10.1080/01956051.1994.9943661](https://doi.org/10.1080/01956051.1994.9943661).
- Skal D. J., *The Monster Show: storia e cultura dell'horror*, trad. it. M. Benigni, Milano, Baldini & Castoldi, 1998 (ed. orig. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York, W. W. Norton, 1993).
- Sklar R., *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994 (I ed. 1975).
- Sontag S., *Notes on “Camp”*, Londra, Penguin, 2018 (I ed. in *Partisan Review*, vol. XXXI, 1964, pp. 515-530).
- Spallacci A., *Maschi*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Studlar G., *In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 1988.
- Tinkcom M., “Working like a Homosexual: Camp Visual Code and the Labor of Gay Subjects in the MGM Freed Unit”, *Cinema Journal*, vol. XXXV, n. 2, 1996, pp. 24-42, DOI: [10.2307/1225754](https://doi.org/10.2307/1225754).
- Truffaut F., *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. G. Ferrari e F. Pititto, Milano, il Saggiatore, 2014 (ed. orig. *Le cinémas selon Hitchcock*, Paris, Éditions Gallimard, 1993).
- Valentini F., *Genealogie queer: teorie critiche delle identità sessuali e di genere*, Verona, Ombre corte, 2018.
- Waldman D., “‘At Last I Can Tell It to Someone!’: Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s”, *Cinema Journal*, vol. XXIII, n. 2, 1984, pp. 29-40, DOI: [10.2307/1225123](https://doi.org/10.2307/1225123).

Ward D. P., “FDR’s Investigation of Homosexuals at the Army and Navy YMCA in Rhode Island”, *History Collection*, 2018 (<https://historycollection.com/fdrs-investigation-of-homosexuals-at-the-army-and-navy-ymca-in-rhode-island/>).

Warner M. (a cura di), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993.

Weiss A., *Vampires and Violets: Lesbians in Film*, New York, Penguin, 1993.

Whatling C., *Screen Dreams: Fantasizing Lesbians in Film*, Manchester e New York, Manchester University Press, 1997.

White P., *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

Wilton T. (a cura di), *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, Londra e New York, Routledge, 1995.

Wood R., “The Murderous Gays. Hitchcock Omofobia”, in C. K. Creekmur, A. Doty (a cura di), *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Durham e Londra, Duke University Press, 2006, pp. 197-215.

Wood R., *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York, Columbia University Press, 2003.

Yallop D., *The Day the Laughter Stopped*, Londra, Transworld Publishers Ltd, 1991.

Young E., “Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in *Bride of Frankenstein*”, *Feminist Studies*, vol. XVII, n. 3, 1991, pp. 403-437, DOI: [10.2307/3178280](https://doi.org/10.2307/3178280).

Archivi digitali e siti aggregatori

AFI Catalog (<https://aficatalog.afi.com/>)

IMDb (<https://www.imdb.com/>)

Internet Archive (<https://archive.org/>)

Justia U.S. Supreme Court (<https://supreme.justia.com/>)

Margaret Herrick Library Digital Collections (<https://digitalcollections.oscars.org/>)

TimesMachine (<https://timesmachine.nytimes.com/>)

TV Tropes (<https://tvtropes.org/>)