

CIAO MASCHIO
Politiche di rappresentazione
del corpo maschile nel Novecento



© 2020 Rosenberg & Sellier

prima edizione italiana: gennaio 2020

ISBN 978-88-7885-751-3

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0



LEXIS
Compagnia Editoriale in Torino Srl
via Carlo Alberto 55
I - 10123 Torino
rosenberg&sellier@lexis.srl
www.rosenberg&sellier.it

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato utilizzato per concessione di Traumann s.s.

Indice

- 9 *Introduzione*
Giacomo Albert, Giulia Carluccio, Giulia Muggeo,
Antonio Pizzo
- 15 *Masculinities and Hegemony. On Some Theoretical Convergences
in Film Studies*
Valerio Coladonato
- 29 *Il corpo dietro la macchina da presa. Immagini del regista
durante il fascismo*
Fabio Andreazza
- 43 *I nudi maschili di Elio Luxardo.
Fotografia e virilità nell'estetica fascista*
Federica Muzzarelli
- 59 *Decostruire il linguaggio del potere. Lo sguardo di Bertolt Brecht*
Sara Torrenzieri
- 73 *Maschere di uomini e crisi della virilità nel cinema
di Ingmar Bergman*
Fabio Pezzetti Tonion
- 85 *«Andiamoci piano con le lettere d'amore alle dive».
I giovani spettatori degli anni Cinquanta e la rete intertestuale
della stampa periodica popolare*
Enrico Biasin

INDICE

- 103 *«Sono un duro ma facile alle cotte». Rappresentazione e rinegoziazione del modello maschile di Fred Buscaglione nell'Italia degli anni Cinquanta*
Giulia Muggeo
- 117 *Il più buono dei tesori di mamma. Note sulle origini dell'immagine divistica di Adriano Celentano*
Federico Zecca
- 135 *Forzuti, fusti, maggiorati. La destra, il peplum e una certa idea di maschilità*
Mauro Giori
- 155 *Anche i maschi piangono. Il male weepie italiano tra neorealismo e boom*
Emiliano Morreale
- 173 *Italian Male-Male Prostitution in 1950s-1960s Fiction. «Many girlfriends ignore how their boyfriends find the money to buy their presents»*
Alessio Ponzio
- 185 *“Viva Maddalena”. Sulla mascolinità dei primi cantautori italiani*
Jacopo Tomatis
- 199 *La costruzione della mascolinità nelle riviste erotiche maschili. Cinema, autorappresentazione e identità virile in “Men” e “Playmen” (1966-1971)*
Gabriele Rigola
- 211 *Tex, o il corpo italiano dell'eroe americano*
Matteo Pollone
- 225 *Politiche del corpo e corpo politico. Pierre Clémenti nel cinema italiano tra il Sessantotto e i primi anni Settanta*
Giulia Fanara
- 247 *«Lo sai cosa significa l'ergastolo? Passare la vita senza donne». Profili della mascolinità di commissari e giustizieri nel poliziesco italiano degli anni Settanta*
Claudio Bioni

- 257 *F*cking furious. Corpi, sessualità e desiderio nei diari e nel cinema di Derek Jarman*
Stefania Rimini
- 271 *Bad all night and day but now not, not so bad. La demolizione della mascolinità nel corpo supermasochista di Bob Flanagan*
Alfonso Amendola, Vincenzo Del Gaudio, Mario Tirino
- 289 *Leslie Cheung: la mascolinità ambigua nella Hong Kong dell'handover*
Cristina Colet
- 299 *Take the Lead. Balli di coppia e modelli di mascolinità tra Antonio Banderas e Richard Gere*
Anna Masecchia
- 313 *Anomalo, morbido e marginale. Mickey Rourke e il Queer come luogo politico di identificazione*
Francesca Brignoli
- 325 *«I don't like acting». Gérard Depardieu e la verità della carne*
Alberto Scandola
- 337 *Youth. La lunga senescenza di Michael Caine*
Sara Pesce
- 349 *Migrazioni di maschilità soccombenti. Don José nell'Africa sub-sahariana*
Annamaria Cecconi
- 361 *From Activism to Gossip. Public Figures Out of the Closet in the Spanish Media*
Adolfo Carratalá
- 375 Le autrici e gli autori



Youth

La lunga senescenza di Michael Caine

Sara Pesce

Una Star in pensione?

Quasi un decennio fa, quando Michael Caine rieditò la propria immagine in un'autobiografia intitolata *The Elephant to Hollywood*¹, fece il suo ingresso nella terza fase della propria vicenda di Star. Già vent'anni prima aveva scritto le sue memorie (*What's it All About*)², in un momento in cui credeva conclusa la propria parabola divistica e dopo aver tradotto in lezioni e consigli una corposa esperienza recitativa (è del 1990 il libro *Acting in Film*³ e del 1986 la serie *Acting Masterclasses* per la BBC). Vari film dei tardi anni Ottanta erano stati degli insuccessi. All'età di cinquantasette anni si era stupito di ricevere la proposta di un ruolo di padre e non di amante. Si era conclusa la prima stagione del suo divismo, che lo voleva icona di vigore e individualismo, emblema di "mascolinità cool", alla moda, capace di affermare, negli anni del maggior successo⁴, che gli attori, insieme ai fotografi e alle modelle di moda, rappresentavano una nuova aristocrazia⁵.

Se è vero che esiste un'età in cui la rappresentazione cinematografica della mascolinità subisce una flessione, per Caine gli effetti dell'invecchiamento si manifestano per la prima volta in un periodo storico, gli anni Novanta, in cui Hollywood mette dolorosamente in primo piano la relazione tra mascolinità, angoscia e atto performativo⁶. È un movimento

¹ M. Caine, *The Elephant to Hollywood*, Edimburgo, Hodder & Stoughton, 2010.

² M. Caine, *What's it all about? His autobiography*, New York, Random House, 1992.

³ M. Caine, *Acting in Film. An Actor's Take on Movie Making*, New York, Applause Theatre and Cinema Books, 1990.

⁴ Leslie A., *Interview with Michael Caine*, "The Daily Express", 9 novembre 1965.

⁵ R. Shail, *Masculinity and Class: Michael Caine as Working Class Hero*, in P. Powrie, A. Davies, B. Babington (a cura di), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, Londra-New York, Wallflower Press, 2004, pp. 66-76: 69.

⁶ D. Peberdy, *Masculinity and Film Performance. Male Angst in Contemporary American Cinema*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2011.



culturale allargato che spiega il genere come atto, non come natura, le cui marche diventano incerte e instabili. L'integrità del soggetto maschile diviene un fatto problematico, necessaria messinscena del sé. Questo fatto si riflette sulla recitazione, il costume, l'esposizione del corpo. Per esempio, la sicurezza maschile è tradizionalmente incarnata nello sguardo dell'attore⁷. Un tratto caratterizzante di Caine è la fermezza del guardare. Il controllo è la chiave della sua recitazione: indurre lo spettatore a guardare in una direzione, orientare con precisione le sue emozioni. Ma è su questo elemento che si innesta la crisi dei suoi personaggi più emblematici degli anni Novanta, in film in cui egli è premiato per ruoli di uomini autorevoli ancorché marginalizzati. In *Little Voice* (*Little Voice. È nata una stella*, M. Herman, 1998) e *The Cider House Rules* (*Le regole della casa del sidro*, L. Hallström, 1999), infatti, Caine non si lascia del tutto alle spalle figure maschili vigorose e dure, ma esse sono macchiate da un peccato originale, antisociale, che li confina alla marginalità: essere abortista per il dottor Wilbur Larch, essere un fallito per il talent scout Ray Say. Per quanto diverso sia il personaggio della commedia musicale britannica di Herman – fragile, a tratti grottesco – rispetto al coscienzioso medico del dramma di Hallström, entrambi presentano una combinazione di bontà e cinismo, un maschile che costituisce sia un solido sostegno, sia la minaccia della sfiducia. Sullo sguardo impassibile di Caine si costruiscono i momenti più drammatici di un conflitto irrisolvibile tra l'obsolescenza del personaggio e l'autorevolezza a lui richiesta.

Essere un uomo è, dunque, qualcosa di cui dar prova, un'idea da tradurre in azioni e stili, mai univoci. Il cinema contemporaneo, scrive Donna Peberdy, mostra quanto sia diventato problematico definire l'identità maschile attraverso il contesto lavorativo⁸, come in *Glengarry Glen Ross* (*Americani*, J. Foley, 1992), dove impiegati di mezza età celano angoscia, senso di precarietà dietro la maschera dell'efficienza e del controllo. Per Caine la battaglia soggettiva all'interno delle formazioni sociali del lavoro si traduce in discorso pubblico: una miriade di interviste in cui egli definisce la propria professionalità riconducendola a una condizione svantaggiata e precaria, alla provenienza *working class*, all'aspetto fisico atipico – il suo essere troppo biondo e perciò poco

⁷ S. Cohan, I. Rae Hark, *Introduction* in Id. (a cura di), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, New York-Londra, Routledge, 1993, pp. 1-8: 1.

⁸ D. Peberdy, *Masculinity and Film Performance*, cit., p. 3.

fotogenico – e al debito verso specifiche persone. L'ascesa di Caine è avvenuta in quel periodo post Studio System in cui sono i colleghi, spesso attori, a costituire le occasioni di ingaggio. Pensiamo a Shirley MacLaine che lo vuole per *Gambit* (*Gambit – Grande furto al Semiramis*, R. Neame, 1966), a Jack Nicholson per *Blood and Wine* (B. Rafelson, 1996), o a chi, come Stanley Baker, lo approva quando la produzione lo respinge. Baker, forse la prima star inglese di provenienza proletaria a Hollywood, produttore di *Zulu* (C. Endfield, 1964), capisce l'intuizione di Caine riguardo ai risvolti aristocratici del sottotenente Gomville Bromhead. Con Baker Caine condivide la capacità di immettere nella caratterizzazione informazioni legate alla classe sociale e al potere – le mani dietro la schiena di Bromhead si ispirano al principe Filippo di Edimburgo⁹ – e l'insofferenza di chi non si sente mai all'altezza.

La crisi della stabilità maschile era iniziata già negli anni Ottanta, con le idealizzazioni dell'iper-mascolino (il Tom Cruise di *Top Gun*, T. Scott, 1986), le spettacolarizzazioni del corpo maschile commodificato (il Bruce Willis di *Die Hard*, J. McTiernan, 1988) o del maschio super muscolare (i Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger di *Rambo*, T. Kotcheff, 1982 e *Terminator*, J. Cameron, 1984) e le forme di mascheramento e farsa del maschile (i Sylvester Stallone e Kurt Russell di *Tango and Cash*, A. Končalovskij, 1989). Ricordiamo che Caine interpreta già nel 1980 un assassino travestito, in *Dressed to Kill* (*Vestito per uccidere*, B. De Palma, 1980), che traduce in mostruosità maschile le paure del cambiamento dei ruoli sessuali e della transessualità¹⁰. Nel 1982, inoltre, egli è un commediografo in crisi, omosessuale, in *Deathtrap* (*Trappola mortale*, S. Lumet). In *Dirty Rotten Scoundrels* (*Due figli di...*, F. Oz, 1988), assai più farsesco e cinico rispetto a *Bedtime Story* (*I due seduttori*, R. Levy, 1964) nella messa in scena dei due adescatori, Caine incarna già una parodia di se stesso.

Sul finire del millennio, mascheramenti, metamorfosi fisiche, moralità ambivalenti invadono anche le icone ipermascoline degli anni precedenti. Pensiamo allo Schwarzenegger di *Junior* (I. Reitman, 1994) e al Cruise di *Magnolia* (P.T. Anderson, 1999), che portano sugli schermi rispettivamente il mostruoso innesto del femminile sul corpo dell'eroe maturo e l'artefatto, l'ambiguo, nell'etica dell'eroe giovane. Quanto a

⁹ C. Bray, *Michael Caine. A Class Act*, Londra, Faber & Faber, 2005, p. 61

¹⁰ B. Creed, *Dark Desires. Male Masochism in the Horror Film*, in S. Cohan e R. Rae Hark, *Screening the Male*, cit., pp. 118-133: 120.

Caine, egli rinegozierà costantemente la propria mascolinità cool: che sia protagonista o personaggio minore (nelle forme del remake – *Get Carter*, S. Kay, 2000 –, o della citazione – *Austin Powers in Goldmember*, J. Roach, 2002); che si ponga contro il sistema (*Flawless*, M. Radford, 2007) o incarni il privilegio economico (*Sleuth*, K. Branagh, 2007); che sia un inglese (*Actors*, C. McPherson, 2003) o un francese (*The Statement*, N. Jewison, 2003). Alla grande variabilità dei ruoli corrisponde quella sapienza nel maneggiare la fluidità del soggetto che è una marca fondamentale del suo divismo in terza età. Con l'andare del tempo si rendono vieppiù eclatanti i tratti della sua *star persona* già presenti in gioventù: le contraddizioni nel rapporto con la società, l'altro sesso, l'interiorità. Una mascolinità meno trionfante di quanto sembri¹¹, che ricongiunge Caine a tipi hollywoodiani degli anni Quaranta. Humphrey Bogart, innanzitutto, che fu per lui un idolo negli anni giovanili e racchiuse i tratti dell'eroe noir, un maschile duro ma irrisolto; ma anche attori che hanno incarnato energici proletari con distinte voci proletarie: Paul Muni, James Cagney, John Garfield, Edward G. Robinson.

Come vedremo, questo coniugare vigore e instabilità ispira Sorrentino per il compositore di *Youth* (*Youth – La giovinezza*, 2015): un individualista, la cui qualità trionfante deriva sia dalla sua musica sia dalla coscienza delle proprie limitatezze.

Il lavoro d'attore

Riprendendo i termini che Christine Geraghty¹² usa per definire le differenti concezioni di star nella contemporaneità, possiamo affermare che Caine si propone come “performer” attraverso un atto di definizione di sé prolungato e coerente che pone l'enfasi sul suo lavoro per lo schermo. Quel ritrarsi che Caine compie temporaneamente all'inizio degli anni Novanta si accompagna a un riposizionarsi rispetto alla qualità del lavoro attorico e a un'enfasi sulle differenze di forza lavoro¹³. Egli è uno dei pochi attori che dà voce in modo così esplicito alle proprie preoccupazioni per le disparità di potere che esistono nell'ambiente dello spettacolo. Le autobiografie definiscono questo potere, attraverso

¹¹ J.-F. Baillon, *Michael Caine, de l'impudence cockney à la respectabilité British?* in C.-A. Courcoux, G. Le Gras, R. Moine (a cura di), *L'âge des stars*, cit., pp. 112-129: 116.

¹² C. Geraghty, *Re-examining Stardom. Questions of Texts, Bodies and Performance*, in C. Gledhill, L. Williams (a cura di), *Reinventing Film Studies*, Arnold, Londra, 2000.

¹³ Quello che D. Clark definisce *labour power*, D. Clark, *Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labour*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 14.

un discorso che colloca il soggetto politicamente e ideologicamente oltre che economicamente¹⁴. In *The Elephant to Hollywood* è descritta una svolta che concerne il potere espressivo dell'interprete: in età matura la sua non è più l'occupazione della star, ma quella, più sapiente, dell'attore. Al *leading man* e al *character actor* è richiesta una diversa capacità di recitare: rispetto alla star, che adatta il personaggio alla propria immagine, l'attore primario cambia se stesso per modellarsi sulla parte¹⁵.

Ponendo l'accento sul lavoro come competenza, organizzazione, controllo di sé, Caine delinea un ideale di mascolinità bianca in cui l'ambizione e l'imprenditorialità sono qualità dello spirito, manifestazione di superiorità¹⁶. Caine usa perciò un discorso egemonico¹⁷, che coniuga con l'utilizzo di classificazioni vigenti nel periodo classico Hollywoodiano: quelle categorie di star e *character actor*, che, insieme a *bit player*, *screen extra*, distinguevano l'impegno e la visibilità pubblica degli interpreti. In tutto ciò, egli pone in primo piano lo sforzo personale che comporta la gestione della sua personalità attoriale. Mostra di esercitare un controllo sui dettagli della recitazione, ottenendo credito per il suo lavoro, nella tradizionale assenza di azioni di classe¹⁸.

Contrapporre le risorse soggettive dell'attore all'apparato produttivo non è per Caine scisso dall'affermare una mascolinità assertiva sugli schermi¹⁹. Agli esordi, come avvenne ad altri attori inglesi quali Alan Bates, Sean Connery, Tom Courtenay, Albert Finney, Richard Harris, Peter O'Toole, Robert Shaw e Terence Stamp²⁰, l'affermazione identitaria dipese dallo stravolgere inveterate barriere sociali e culturali. Egli tradusse la propria provenienza di classe in grinta irriverente, controllo dell'ambiente. Trasformò il *cockney* in un tipo umano assertivo, superando i cliché inglesi di falliti e nevrotici fino ad allora visti sugli schermi americani. Se dai tardi anni Sessanta l'attore incarnò un maschile che forza le regole, la prima rottura con lo status quo fu proprio il suo diventare Star negli Stati Uniti, quando i ruoli primari in Inghilterra erano privilegio della media o alta borghesia.

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ M. Caine, *The Elephant to Hollywood*, cit., 2010, p. 11.

¹⁶ R. Dyer, *White*, New York-Londra, Routledge, 2002, pp. 30-31 (prima ed. 1997).

¹⁷ D. Clark, *Negotiating Hollywood*, cit., p. 19.

¹⁸ Ivi, p.22.

¹⁹ King B., *Articulating Stardom*, "Screen", XXVI, 5, 1985, pp. 46-47.

²⁰ R. Sellers, *Don't Let the Bastards Grind you Down. How a Generation of British Actors Changed the World*, Londra, Preface, 2011.

Il posizionarsi di Caine attraverso il lavoro deriva anche dalla sua continua visibilità. Dopo una prima curva discendente riemerge nel 1980 con il sopra citato *Vestito per uccidere*, e poi nel 1996 con *Blood and Wine* di Bob Rafelson. Nel nuovo millennio, la sua immagine divistica gode di autorevolezza e persistenza, mentre egli continua ad abitare gli schermi anche come figura minore. Riceve l'Oscar con *The Quiet American* (P. Noyce, 2002) per un giornalista inglese a Saigon che lotta disperatamente per vincere nella rivalità con un giovane americano dei servizi segreti e tenere sia la propria egemonia politica sia la ragazza che ama. La partecipazione alla trilogia di Christopher Nolan fa, inoltre, rivivere all'attore una nuova, lunga, primavera. Attraverso *Batman Begins* (2005) Caine sperimenta un revival senile della propria forza affabulatrice sulle nuove generazioni. Il saper vivere del suo Alfred Pennyworth si coglie anche solo nella voce, la cui grave musicalità britannica è oramai imprescindibile marca della Star.

È soprattutto nell'ultimo decennio che anche i personaggi di Caine acquisiscono la sua maestria nel negoziare apertamente la propria immagine, delineando non semplicemente una vecchiaia rassicurante. Lo vediamo in *My Generation* (D. Batty, 2017), che racconta la rivoluzione pop degli anni Sessanta e Settanta. Caine vi figura come commentatore ed emblema della vitalità di un'epoca che egli può sottrarre all'erosione del tempo²¹. Benché nato nel 1933, la sua vicenda si allinea allo slancio ribelle dei baby-boomers e la sua vecchiaia è proposta come benevolente e vigile. L'autoconsapevolezza è anche il nucleo etico di *Mister Morgan* (S. Nettelbeck, 2013). Qui lo sguardo ironico che il professore americano in pensione rivolge a se stesso, ma anche il suo esame sensibile della realtà, è affidato alla sapienza mimica di Caine, a una corporalità vibrante capace di rendere significative le minuzie del vivere e la fragilità della senilità, costituendo un richiamo per le nuove generazioni. In *Harry Brown* (D. Barber, 2009), inoltre, riecheggia il registro *cool* dell'*action hero* giovanile, ma il film va oltre la fissità semantica, l'inalterabilità dell'archetipo, incorporando l'impedimento, l'irrigidimento, l'inefficienza. Infine, nelle commedie più recenti, come *Dear Dictator* (L. Addario, J. Siracuse, 2018), *Going in Style (Insospettabili sospetti)*, Z. Braff, 2017) e *King of Thieves* (J. Marsh, 2018), l'atto performativo affiora deliberatamente in superficie, poiché l'intreccio richiede comici

²¹ C.-A. Courcoux, G. Les Gras, R. Moine, *Introduction. Les Stars et le temps du vieillissement*, in Id., *L'âge des stars*, cit., pp. 7-21: 17.

camouflage – *Dear Dictator* – o personificazioni: vecchi che fanno i ladri per la prima volta – *Insospettabili sospetti* – o che tornano ad indossare gli abiti da ladri del passato – *King of Thieves*. Specie in questi ultimi due casi, dove si usa un ensemble di attori senescenti, la performance del sé, l'indossare certi panni, produce divertimento chiamando in causa esperienza e ironia come qualità sia dei personaggi sia degli attori.

Essere fuori norma, fuori misura, è il nuovo orizzonte della desiderabilità della star invecchiata e un'ulteriore opportunità per la sua immagine in evoluzione. I recenti ruoli da protagonista proclamano viepiù Caine come emblema dell'uso deliberato della naturalizzazione della performatività: fare in modo che i contenuti della performance siano insindacabili²². Con Caine l'attore consumato occupa lo schermo come colui che “naturalizza” i modelli culturali, compresa la performatività del sé. Caine è uno dei campioni di una vecchiaia che bilancia gli opposti: marginalità e potenza, senescenza e vitalità. Egli incarna il comportamento appropriato per l'uomo vecchio, e non porta sugli schermi lo scandalo dell'anacronismo²³. Fa così da contrappunto ad altre forme divistiche contemporanee più o meno giovani che rendono l'instabilità maschile eclatante e spettacolare. Un contesto abitato da uomini smascherati, le cui risorse performative vengono esposte in vario modo. Lo dimostrano non soltanto i casi estremi come Johnny Depp, la cui estetizzazione barocca sullo schermo subisce sempre più l'influenza di un'extratestualità ridondante (le immagini di moda, gli scandali), ma anche forme testuali che per la loro natura seriale ritualizzano manierismi ed eccentricità del maschile, come la gestualità pomposa di Benedict Cumberbatch, che subisce la seduzione del personaggio di Sherlock Holmes – volubilità, stati allucinati, instabilità – nella recente riedizione televisiva *Sherlock* (BBC, 2010-2017). Caine giunge così, nel nuovo millennio, a declinare in modo personale la grande ondata autoriflessiva che attraversa il nostro occidente invecchiato, mettendo in dialogo il piano filmico e quello extra filmico, gli schermi Hollywoodiani e quelli europei.

²² Ciò che D. Buchbinder definisce ex-citation, D. Buchbinder, *Performance Anxieties. Re-Producing Masculinity*, St Leonards, Allen & Unwin, 1988, p. 122.

²³ M. Russo, *Aging and the Scandal of Anachronism*, in K.M. Woodward (a cura di), *Figuring Age. Women, Bodies, Generations*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, pp. 20-33.

Youth. La giovinezza

Il maschile percepito come ideale impossibile, dissipatosi in innumerevoli declinazioni mediali, vieppiù soggette a una divaricazione tra l'Olimpo hollywoodiano e i livellamenti della contemporanea cultura della celebrità: questi temi si riuniscono in un'opera di convergenza culturale come *Youth*, che congiunge prospettive europee e statunitensi attraverso un ensemble internazionale di attori. *Youth* costruisce attorno a Caine un immaginario mascolino che coniuga silenziosi pentimenti e solida emancipazione. Il film mette a frutto, senza citarlo troppo esplicitamente, un immaginario eroico portato sugli schermi dall'attore nel corso degli anni come "star eversiva" o "alternativa"²⁴: colui che è capace di contraddire il sistema significante prevalente.

Caine è Fred Ballinger, un anziano compositore in ritiro in un hotel sulle montagne svizzere. Palpitante incarnazione di una competenza (non vincente, si noti) riguardo alle contraddizioni dell'essere padre, marito, musicista, e alle prese con un mutato rapporto col proprio lavoro, Ballinger ripropone il tema portante del divismo di Caine in età matura: la necessità di una revisione personale, una ridefinizione dei propri atti, soprattutto quelli compiuti in passato²⁵. Da un lato *Youth* propone il paradigma hollywoodiano di mascolinità autorevole, l'uomo che tiene sotto controllo il proprio ambiente²⁶. Lo vediamo nel rapporto con moglie e figlia, che gravitano attorno al potere e al fascino del compositore. Dall'altro, il film rende eloquente l'assenza della moglie, la sua follia agghiacciante e il rancore della figlia.

Il rapporto di Ballinger con l'ambiente è infatti ambivalente. Innanzitutto egli vede e sente le cose in un altro modo. Dirige le mucche come fossero un'orchestra. Si gode il suono inusuale di una carta di caramella strofinata tra le dita. Ha allucinazioni di Miss Universo in bikini in piazza San Marco. Il film, che indaga l'intreccio tra celebrità e affermazione di sé, mostra i suoi divi nell'atto di guardare e provare desiderio. È così nella prima inquadratura di Harvey Keitel (un regista incapace di portare a termine il suo ultimo film): uno sguardo languido, che non chiarisce cosa sta osservando e perché. Lo stesso vale per l'inquadratura di un sosia di Diego Armando Maradona, cui segue

²⁴ R. Dyer, *Star*, tr. it. C. Capetta, D. Paggiaro, A. Verze, Torino, Kaplan, 2009, p. 74 (ed. or. *Stars*, London, BFI, 1979).

²⁵ R. Shail, *Masculinity and Class*, cit., p. 68.

²⁶ S. Faludi, *Stiffed. The Betrayal of the Modern Man*, Londra, Chatto & Windus, 1999.

un controcampo su una pallina da tennis. Capiremo più tardi che si tratta del desiderio di calciarla in aria: atto libidico, di straordinaria, grottesca maestria. Se Maradona, insieme alla cantante pop Paloma Faith, che incarna se stessa, sono icone esorbitanti del contemporaneo culto della celebrità, non è meno smisurata Jane Fonda, che appare come superstar e regina delle tendenze, e preferisce al cinema la fama garantita della televisione.

Il compositore vede in altro modo ma non è un visionario: non crede che il santone sia in grado di lievitare, non scommette mai sul fatto che una coppia di anziani ospiti dell'albergo inneschi finalmente un dialogo a tavola. È concreto e robusto come vuole la stellare personalità di Caine. Egli è una tale icona di solidità che la sua interpretazione in *Inception* di Christopher Nolan (2010) è usata – spiega l'attore stesso in varie dichiarazioni – per marcare la dimensione reale, contrapposta a quella fittizia, onirica, che domina il film²⁷. L'estrema semplificazione dei movimenti del corpo, le minime scosse della bocca, lo sguardo di chi non si fa influenzare dalle circostanze, sono segni di uno stile caratteristico che traduce in gesto un potere certo e rilassato. È lo stile essenziale già divenuto icona con Henry Palmer di *The Ipcress File* (*Ipcress*, S.J. Furie, 1965), non vistoso, anche se ricercato, e che troviamo blandamente rievocato nel film di Sorrentino: gli occhiali appariscenti ricordano quel personaggio e le fotografie di David Bailey. Nell'assenza di manierismi di Caine c'è anche una tradizione di uomini ordinari del cinema inglese, il tipo affidabile senza tanti grilli per la testa, di classe media, che lo spettatore individua come onesto, affidabile. Tuttavia la concretezza di Ballinger può essere feroce, quando si contrappone a chi favoleggia le sue grandezze d'artista – come il messo della regina, che insiste a chiamarlo maestro. Se l'ambiente in cui Caine è calato è lontano dalla vita – gli stantii spettacoli serali, i bagni rievocanti ora un Limbo ora un Inferno –, Ballinger è invece radicato. Il suo distacco dalle emozioni è volontario, egli è capace di abbracciare la fragilità dell'amico. La casa di cura, al contrario, appare come ottuso esorcismo della malattia, della bruttezza, della senescenza.

Reputazione, franchezza, contegno. Fin dall'inizio del film percepiamo Caine dietro al musicista seduto nel cortile antistante all'albergo.

²⁷ Si veda, ad esempio, la dichiarazione di Caine riportata sul "Time", M. McCluskey, *Let Michael Caine Finally Explain the Ending of Inception Once and For All*, "Time", 15 agosto 2018, <http://time.com/5368056/michael-caine-inception-ending/> [ultima consultazione 7 maggio 2019].

La regina fa pervenire a Ballinger la proposta dell'onorificenza di Sir: Caine l'ha già avuta. Più avanti i francesi insistono affinché lui scriva le sue memorie: Caine ha pubblicato tre libri. Ballinger, come Caine, ha usato il lavoro come un leader, è simbolo della casta privilegiata d'Europa, come il culto del benessere che lo circonda. Attraverso il suo lavoro ha conquistato il mondo. Eccellenza, promozione, coscienza, questi dati dello spirito e del corpo *white* possono essere messi alla prova dell'età. Il finale rivela che il Maestro è perfettamente sano, può definirsi giovane ed emanciparsi da una testarda fedeltà al passato.

Youth compone in un disegno conciliante due piani opposti del desiderio dell'uomo. Da un lato l'attrazione per l'effimero, dall'altro la preponderanza del corpo. Il film inscena l'allontanarsi dalla vita, attraverso la metafora del cannocchiale – da vecchi ogni cosa sembra lontanissima – e il paradosso del ritorno al padre: visibile nel rapporto ambivalente tra Ballinger e la figlia, espresso anche nelle riflessioni sulle origini dell'individuo. Al contempo, l'evidenza del corpo fa scaturire una vitalità ora grave – la voce di Caine – ora delicata – il corpo e il volto di Keitel –; financo eccentrica – le intemperanze di una costruitissima Jane Fonda. L'effimero è espresso tanto attraverso dialoghi sull'ingannevolezza della memoria quanto attraverso la musica – i cori angelici, l'esperienza aurale diffusa. La musica composta da Ballinger è infatti tenuta a lungo fuori dallo spazio diegetico, perché concreta, erotica, appartenente a un'epoca in cui egli ancora amava. La raffigurazione del corpo è soprattutto grottesca, affidata alla debordante e malata fisicità del sosia di Maradona, alla sfacciata esibizione di Miss Universo, ma anche ai corpi esangui dei pazienti dell'hotel, alla personificazione farsesca di Hitler. Nemmeno il fisico flessuoso della massaggiatrice è emblema di completa naturalezza, giacché si muove imitando un modello digitale su uno schermo. Una serie di corpi fuori misura, quindi, di cui la vecchiaia non è che una delle dimensioni messe in campo.

Il corpo di Caine è proposto nell'evidenza di inquadrature illustrative; mostrato, nudo, a frammenti, durante le scene dei massaggi curativi. Esso è nel film l'unica base stabile su cui può poggiare una visione altrimenti fluida, sull'individuo, il tempo, il fare artistico: una visione antiessenzialistica, che tuttavia necessita di un punto di riferimento. È quello che Spivack²⁸ affermava un ventennio fa riguardo alla necessità

²⁸ G.C. Spivak, *Subaltern Studies. Deconstructing Historiography*, in R. Guha, G.C. Spivak (a cura di), *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 197-221.

culturale di agire come se esistessero un maschile e un femminile conoscibili e coerenti, da utilizzare come basi per fare affermazioni politiche che attacchino o modifichino queste categorie. Ancorché rivero, rallentato, il corpo di Ballinger è offerto nelle sue intense sensazioni, vigile e coinvolto, reso vivo da una vocazione ad ascoltare e guardare le piccole cose, scosso da emozioni che la massaggiatrice legge attraverso le mani sapienti. È così che l'allacciarsi della soggettività alla percezione corporale transita fuori dai confini esistenti del discorso di genere: anche il corpo maschile, grazie alla senescenza, è esposto nell'atto di maneggiare i codici dell'ascolto di sé. Privilegio condiviso con alcuni personaggi minori, come lo scalatore, che traghetta le paure femminili sulla parete del *free climbing*.

Attraverso Ballinger si mette anche in scena una sessualità non attiva, immaginaria, sì che il maschile abbraccia comportamenti altri, devianti, ininfluenti. Si rende altresì plausibile un cambio di registro nel discorso: parlare apertamente di organi interni come prostata e intestino è un privilegio della persona vecchia, anche nella conversazione più formale. Ciò immette una prospettiva ironica nella caratterizzazione crepuscolare di Caine e Keitel – non diversamente da altre star senescenti degli ultimi anni, come il Michael Douglas di *The Kominsky Method (Il metodo Kominsky, C. Lorre, 2018)* o il Robert Redford di *Old Man and the Gun (D. Lowery, 2018)*.

Conclusioni: un maestro del disequilibrio

È così che la vecchiaia traghetta nel nuovo millennio quello che Faludi chiama “ornamental culture” degli anni Novanta: l'insistenza di rappresentazioni che mostrano sul piano esteriore qualità attribuite all'uomo, quali fermezza, forza interiore, fiducia in sé, intenzione²⁹. Caratteristiche divenute tanto più precarie quanto più esse affiorano sulla superficie del corpo. I giovani attori di quel decennio avevano incorporato con grande maestria le ambivalenze della nuova mascolinità: è il caso di Jude Law, ad esempio³⁰. Le vecchie star hanno percorso strade diverse di esteriorizzazione, con esiti recenti che vanno dalla eclatante perpetuazione del modello iper-muscolare (il Sylvester Stallone della serie *The Expendables, 2010*), alla parodia delle icone giovanili (Jack Nicholson

²⁹ S. Faludi, *Stiffed*, cit., pp. 38-39.

³⁰ S. Pesce, *Jude Law. Un inglese a Hollywood* in A. Scandola (a cura di), *Hollywood Men*, Torino, Kaplan, 2018.

in *Something's Gotta Give*, N. Meyers 2003), alle più complesse tensioni tra interiorità ed esteriorità (il Clint Eastwood di *Gran Torino*, 2008).

Caine rappresenta la contingenza e la plasticità della terza età, sottoposta allo sforzo di superare il cliché. La tattilità del suo corpo esorcizza una realtà sfuggente, onirica, raffigurata per decenni da un cinema che, osserva Franco La Polla, ha identificato il mostruoso, l'anomalo, la replica – tutti presenti in *Youth*, compreso il santone levitante – con un mondo in cui tutto è diventato evanescente. Con l'incombere di una realtà mutante, che ha abitato gli schermi di fine millennio insieme alle metamorfosi e al moltiplicarsi delle identità, ogni normatività è messa in forse e lo stesso spettacolo cinematografico è diventato difficilmente classificabile, fuso col fumetto, l'arte figurativa e le moderne tecnologie³¹.

In questo contesto, in cui l'immaginario è più potente e veritiero della verità, il corpo di Caine è inquadrato nostalgicamente come icona, isolata, capace di esprimere singolarmente, per quanto efficacemente, quella matrice concreta e *body-minded*, quell'idea cristiana del corpo come forma attraverso cui si incarna lo spirito³². In questo uso della Star Caine troviamo l'evidenza del recente discorso post-femminista, secondo cui il genere prende forma nel ripetersi di gesti e azioni come atti performativi³³, e i suoi significati si disperdono in una miriade di luoghi e casi, di interazioni personali e provvisorie³⁴. Prima e dopo di Ballinger, Caine ha offerto una congerie di rappresentazioni della vecchiaia: sono molte di più le sue declinazioni di una mascolinità matura dei suoi ritratti di maschi giovani. È invecchiato presto, come ci dicono le sue autobiografie, il suo divismo è continuamente stato alle prese con la minaccia di una crisi, e anche il sistema di valori dei suoi personaggi più significativi è sempre stato in pericolo³⁵. Egli è perciò un maestro del disequilibrio, su cui poggia saldamente per produrre un gusto per la vecchiaia maschile, inscenata di volta in volta come posizione unica, personale³⁶.

³¹ F. La Polla, *Introduzione*, in Id. (a cura di). *The Body Vanishes. La crisi dell'identità nel cinema americano contemporaneo*, Torino, Lindau, 2000, p. 8.

³² R. Dyer, *White*, cit., p. 16.

³³ V.B. Lipscombe, L. Marshal, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Staging Age. The Performance of Age in Theatre, Dance and Film*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 2.

³⁴ J. Dolan, *Contemporary Cinema and Old Age. Gender and the Silvering of Stardom*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017, p. 10.

³⁵ J.-F. Baillon, *Michael Caine*, cit. p. 121

³⁶ J. Dolan, *Contemporary Cinema and Old Age*, cit., p. 7.