

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea magistrale in
Cinema, televisione e produzione multimediale

TITOLO DELLA TESI

La modernità della donna nella Hollywood pre-Codice

Tesi di laurea in
STUDI DI GENERE NEI MEDIA

Relatore

Prof. Claudio Bioni

Presentata da

Alice Pagliani

Correlatore

Tristan Venturi

Appello: Terzo

Anno Accademico: 2022/2023

INDICE

Introduzione	3
CAP.1 IL CODICE HAYS	7
1.1 Origini e cronaca	7
1.2 Contenuti	17
CAP. 2: DONNE CHE PARLANO	21
2.1 Dialoghi, recitazioni e storie moderne	25
CAP. 3: I TEMI RICORRENTI	38
3.1 La prostituzione e le sue declinazioni	38
3.2 Libertà: le sue varie forme ed implicazioni	54
CAP. 4: EXPLOITATION O EMANCIPAZIONE?	79
CAP. 5: CASI STUDIO	90
5.1: <i>Red-Headed Woman</i>	90
5.2 <i>Baby Face</i>	99
5.3 <i>The Divorcee</i>	110
5.4: <i>Design for Living</i>	119
5.5 <i>The Story of Temple Drake</i>	130
Conclusioni	141
Bibliografia	145
Sitografia	149
Filmografia	153

Introduzione

Forse suona paradossale cercare spunti di modernità in film appartenenti ad un'era così distante da quella in cui si scrive, soprattutto se per farlo ci si deve allontanare di quasi un secolo, fino ai primi anni '30; si penserebbe che più ci si avvicina alla propria epoca più si possano trovare similitudini mentre nel caso del cinema americano per certi aspetti sembra proprio essere il contrario: più si va indietro più si va avanti – o almeno così si cercherà di dimostrare in queste prossime pagine. Per quanto affascinanti e pioneristici i film che fanno parte del cosiddetto cinema classico degli anni '40 e '50, sembrano stare un passo indietro rispetto ai propri predecessori degli anni '30 (specificamente fino al '34), che riguardo alla tematica scelta in questo elaborato ad un pubblico odierno sembrano quasi essere un viaggio in *avanti* nel futuro. Il periodo pre-Codice (Hays) è in un certo senso un'anomalia, resa tale proprio dall'entrata in vigore effettiva di un testo e di un ufficio che ne iniziò (o meglio intensificò) a smantellare i pezzi dal 1934, lasciandone *quasi* interi i quattro anni precedenti, significativamente tra il 1929 e il 1930 con la popolarizzazione e il perfezionamento del suono. E questa anomalia è tale soprattutto per i propri personaggi femminili che lo popolano o meglio lo affollano: come suggerisce anche il titolo di questo elaborato, la donna assume tratti estremamente moderni nei film del periodo, attraverso le storie, i dialoghi e le azioni che le è *permesso* mettere in scena. Contrariamente a ciò che si potrebbe dedurre dalle righe precedenti, il periodo in questione e i suoi film non sono largamente popolari e conosciuti per varie ragioni, tra cui, forse la più interessante, proprio l'intrinseco rapporto con la censura, dettata dall'altrimenti famosissimo Codice Hays: questo proprio perché numerosi dei film che si tratteranno nelle prossime pagine vennero censurati e modificati dopo la loro uscita, totalmente banditi per decenni o addirittura distrutti e di conseguenza dimenticati dal pubblico posteriore fino alla loro riscoperta materiale¹, in alcuni casi avvenuta persino negli anni '90 e successivi. Tutto questo ha contribuito a creare un'oscurità

¹ *Baby Face* (1933) è uno dei casi più eclatanti, la cui copia "incensurata" fu ritrovata solamente nel 2004, al contrario di altri titoli come *Mata Hari* (1931) di cui ancora oggi si ha a disposizione solo la copia revisionata, e per questo in un certo senso, privata del suo significato originale, dopo il 1935.

attorno al periodo fino alla rivalutazione di questi preziosi artefatti da parte di diversi studiosi, come ad esempio Thomas Doherty o Mark Vieira, dei quali ci si è serviti nella dimostrazione della tesi. L'impostazione e il metodo che si preferisce utilizzare nella stesura e nella progettazione dell'elaborato sono intenzionalmente e preferibilmente di natura contenutistica, in quanto visibilmente efficaci nella resa e nella dimostrazione dell'argomento, data anche la vasta quantità di titoli a disposizione che d'altronde si è cercato di visionare nella loro interezza: prima di tutto le azioni, le storie e le parole dei personaggi sono la prova della loro forte modernità e si reputa che la loro meticolosa osservazione sia la chiave per renderla evidente anche ad un pubblico contemporaneo.

Dopo una breve introduzione alla cronaca e alla formazione degli enti censori e delle varie stesure del Codice stesso, si presenteranno i suoi contenuti nella maniera più oggettiva possibile proprio per avere un'idea specifica degli elementi che poi, paradossalmente, saranno i più ricorrenti nei film analizzati successivamente: si osserverà quanto il legame con la componente cattolica e i suoi precetti abbiano influenzato i punti del Codice e di quanto questi abbiano avuto un impatto non indifferente nella conclusione del periodo, tramite come si vedrà successivamente, addirittura della messa al bando di numerosi titoli.

Nel secondo capitolo si introdurranno dunque le figure centrali del periodo, soprattutto le attrici, le sceneggiatrici e registe(a) che portarono in vita i personaggi femminili e le loro storie moderne, che forse per la prima (e rara) volta dominano il box-office, acquisendo così un'importanza culturale ed economica; in particolare si presenteranno dei tipici dialoghi del periodo che, soprattutto isolati dal loro contesto filmico, riportano un'innegabile modernità e sovversione.

Per facilitare l'analisi e l'individuazione dei titoli più interessanti si è poi scelto di dividerli tematicamente in due capitoli diversi, il 3.1 sulla prostituzione e il 3.2 sulla libertà. Il primo mira a fare un'analisi dei personaggi femminili (paradossalmente) più popolari del periodo, che siano esse prostitute in quanto *sex-workers*, *gold-diggers* o *kept-women* tutte sono accomunate dalla nota e generica definizione di *fallen woman*, rinnovata rispetto agli anni '20: si osserverà la potenza e la loro capacità di denunciare e ribaltare i rapporti di potere tra i generi,

proponendo allo stesso momento una riflessione sul difficile periodo economico in cui si ambientano i film.

Nel secondo, ovvero il 3.2, si analizzeranno altri esempi di donne moderne, in quanto “normali” ed estremamente vicine ad una concezione contemporanea di emancipazione: diversi titoli mirano a mettere in discussione il concetto di matrimonio e a denunciarne la disparità per la componente femminile, che forse per la prima volta si concede una libertà nelle relazioni e nelle scelte sul proprio corpo inaudita fino ad allora e per un lungo periodo. Il quarto capitolo sarà provocatoriamente basato sul binomio exploitation/emancipazione, dove si analizzerà il confine tra i due concetti, anche alla luce della ricorrente critica verso il periodo, noto per il suo uso quasi esplicito della componente sessuale, e di quanto quest’ultima contribuisca effettivamente ad una liberazione del corpo e dell’identità femminile.

Nonostante la grande quantità di titoli che si vuole analizzare ed osservare nei diversi capitoli, si è scelto di individuare ulteriori cinque film come casi studio, che permetteranno un’effettiva e conclusiva riaffermazione dei concetti dimostrati: si pensa necessario attribuire dei capitoli a parte a questi titoli, i più celebri e forse più discussi del periodo a cui dedicare la piena attenzione; queste storie, oltre a raccogliere in sé contemporaneamente più di uno dei temi precedentemente citati e divisi in sezioni, risultano essere forse l’espressione massima del periodo pre-Codice. Si tengono da parte questi film non perché qualitativamente migliori degli altri considerati finora ma perché spesso fonte di ispirazione per gli stessi, sia perché cronologicamente precedenti che stilisticamente e narrativamente ricchi di spunti; allo stesso modo la scelta è stata dettata dal fatto che gli stessi film furono quelli che più entrarono in conflitto con la censura del tempo, e in alcuni casi rimasero accantonati proprio a causa di essa, ritardandone la riscoperta di decenni. L’ordine con cui si procederà è dettato dallo stesso criterio scelto in precedenza per le tematiche, partendo dunque da quelli che trattano della prostituzione, quindi *Red-Headed Woman* e *Baby Face*, per poi affrontare quelli che più si accostano al motivo della “libertà”, quindi *The Divorcée* seguito da *Design for Living* e *The Story Of Temple Drake*.

Persino alla luce dei punti che si esploreranno nelle prossime pagine, non si definiranno i film o le protagoniste come prettamente *femministe*, in quanto entrambi comunque prodotti di un'era ovviamente distante dalla contemporaneità: come si ricorderà numerose volte nel corso di questo elaborato, qualsiasi elemento che si evidenzia o si definisce come *moderno* non dev'essere confuso con il termine specifico "femminista", evitando così il più possibile l'imprecisione anacronistica che questo comporterebbe. Ma è indubbia la forza e il carattere rivoluzionario che queste donne riescono ad esprimere nei film che si analizzeranno, riassunti al meglio dalle parole di Patrizia Pistagnesi, nel suo saggio per la retrospettiva dedicata al periodo dalla Biennale di Venezia, che si lasciano significativamente come ultima ed efficace introduzione all'elaborato:

È un cinema affollato ancora da donne vere, in carne e ossa, sia che siano "girls about town", o che si tratti di trepide Owen cinematografiche di provincia, o di campagna. **Donne còlte dalla macchina da presa solo un attimo prima che vengano definitivamente sublimate** nei geniali stereotipi del genere, istanza regolatrice, generatrice, e dunque moralizzante.²

² Pistagnesi Patrizia, "Un party selvaggio. Appunti per una retrospettiva", in AA.VV., XLVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, *Prima dei Codici 2. Alle porte di Hays*, Venezia, Fabbri Editori, 1991, p. 17.

CAP.1 IL CODICE HAYS

1.1 Origini e cronaca

Molto è stato scritto e riscritto riguardo alla storia che precede e che motiva la stampa della cosiddetta “Magna Carta” e sicuramente è corretto affermare che le ragioni siano molteplici e diversificate tra loro. Storicamente si tende a trovare le prime “scintille” che portarono alla scrittura del Codice Hays nei vari scandali accaduti negli anni immediatamente precedenti: infatti a pochi anni dalla sua nascita nella Babilonia che era la Hollywood degli anni '20, si verificarono numerosi omicidi e “incidenti” passati alla storia perché indagati scrupolosamente dall'occhio dei media e del pubblico; tra i tanti si ricordano per prima la controversa morte dell'attrice Olive Thomas ancora avvolta dalle più disparate teorie,³ lo stupro e la morte della starlet Virginia Rappe di cui fu accusato e poi scarcerato il famoso Roscoe “Fatty” Arbuckle, il caso irrisolto del regista William Desmond Taylor morto assassinato⁴ e infine quello di Wallace Reid deceduto a causa di una lunga dipendenza da morfina. La fama di Hollywood e di coloro che la stavano costruendo peggiorava giorno dopo giorno e agli occhi del pubblico assomigliava sempre più ad un luogo in perenne detrimento morale e, di conseguenza, culturale. Come già accennato, è proprio a causa dell'interesse sempre più morboso degli spettatori per i divi e le loro storie spesso sbattute in prima pagina, che si creò un sentimento di sfiducia nei confronti di Hollywood e dei suoi film che di fatto sembravano riflettere molto bene la loro sregolatezza; a fondare questo tipo di culto divistico ancora esistente oggi fu il produttore e fondatore della Paramount Pictures, Adolf Zukor, che raccontò di questo periodo come lo specchio di una società – per la prima volta giovanile – nettamente in contrasto con quella pre-bellica.⁵ Nuove figure e abitudini sociali andavano diffondendosi nel paese

³ Buck Stephanie, “The mysterious death of ‘the most beautiful woman on earth’. This starlet’s possible suicide rocked old Hollywood”, 28 ottobre 2016, <https://timeline.com/hollywood-scandal-olive-thomas-ed513a2f57c>.

⁴ Yagoda Ben, “Hollywood Cleans Up Its Act”, febbraio/marzo 1980, <https://www.americanheritage.com/hollywood-cleans-its-act?page=1>.

⁵ Baragli Enrico, *Codice Hays, Legion of Decency. Due esperienze USA*, Roma, SRCS, 1968, pp. 21-23.

influenzando così la scelta dei produttori nelle storie da proporre al pubblico; di fatto sempre più film mostravano vicende che richiamavano la tanto romanticizzata età del jazz, con le sue *flappers* e la conseguente liberazione sessuale, scatenando molto spesso scalpore nel pubblico più conservatore.

Per queste ragioni e in virtù della sentenza stabilita dalla Corte Suprema degli Stati Uniti d'America del 1915 in cui si esclude il cinema dal primo emendamento,⁶ numerosi stati e città iniziarono a moltiplicare veti e censure (per altro già presenti) su film considerati per varie ragioni “immorali”. Nei sempre più crescenti profitti delle grandi majors non sembrava pesare più di tanto il fatto di non poter distribuire liberamente e su tutto il territorio quanto la sola paura di dover sottostare ad una possibile censura federale, cioè stabilita direttamente dal governo e applicata a tutti gli stati. Per far fronte a questo probabile ostacolo si formò senza successo la *National Board of Review* (già dal 1909), un'organizzazione non-governativa per migliorare la qualità dei film, seguita nel 1916 dalla altrettanto inefficace *National Association of the Motion Picture Industry* (NAMPI); quest'ultima stabilì però una base per il Codice che venne pochi anni dopo, stilando 13 punti riguardanti temi e storie da evitare.⁷

Nel 1922 direttamente dai maggiori produttori e distributori nacque così l'idea di formare l'associazione *Motion Picture Producers and Distributors of America* (M.P.P.D.A), con lo scopo principale di raggiungere una forma di autocontrollo che scongiurasse qualsiasi altro tipo di intervento esterno. Essendo l'industria cinematografica prima di tutto un'industria, l'autoregolamentazione era “una strategia industriale molto più ampia che non rappresentava semplicemente una alternativa alla censura dei contenuti”,⁸ bensì anche una “ricerca, negli anni venti,

⁶ In questa occasione si affermò che [la proiezione di immagini in movimento è] «un business puro e semplice, [e non] deve essere considerato dalla costituzione dell'Ohio, a nostro parere come parte della libera stampa... o come un mezzo di formazione della pubblica opinione» e ancora che «i film possono essere usati per scopi infimi» (trad. mia). Pondillo Bob, “Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio (1915)”, 1° gennaio 2009, <https://firstamendment.mtsu.edu/article/mutual-film-corp-v-industrial-commission-of-ohio-1915/#>.

⁷ Yagoda Ben, op. cit., <https://www.americanheritage.com/hollywood-cleans-its-act?page=1#tbl-em-lnnhtftgmakhzb8llz>.

⁸ Maltby Richard, “La genesi del Codice di Produzione”, in AA.VV., XLVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, *Prima dei Codici 2. Alle porte di Hays*, Venezia, Fabbri Editori, 1991, p. 39.

di meccanismi intra-industriali per arbitrare i contrasti tra distributori e gestori, [...]” accompagnata da “lunghe negoziazioni [...] sui modi in cui la legislazione anti-trust dovesse applicarsi all’industria”.⁹ Come presidente della *M.P.P.D.A.* si scelse l’abile politico repubblicano e presbiteriano William Hays, che rinunciò alla sua carriera politica per diventare quello che poi fu definito più volte dalla stampa lo “Zar del cinema”. Grazie alla sua innata tendenza diplomatica, Hays fu scelto per ampliare e mantenere contatti con la politica, oltre a stabilire una proficua e longeva trattativa con i produttori riguardo alle questioni censorie.

Come prima azione regolatrice, il neopresidente scelse di ripulire l’immagine torbida che Hollywood aveva ormai assunto, sottoponendo attori e personale ad un regolamento disciplinare limitando anche l’azione della stampa scandalistica. Nel 1924 attua dunque quella che fu definita una politica “Open Door”, cioè un sistema di cooperazione tramite commissioni e uffici di pubbliche relazioni in cui le critiche riguardo i prodotti filmici potevano essere valutate direttamente dall’ufficio.¹⁰ Nello stesso anno si stabilisce la “Formula” con la quale i produttori dovevano – su base volontaria - sottoporre a revisione le storie e i romanzi su cui avrebbero basato i propri film – quindi non le sceneggiature originali e/o finali -, evitando dunque quelli più licenziosi e immorali; nonostante questo tentativo e l’istituzione di vari uffici specifici quali l’“Ufficio Titoli”, questo tipo di iniziativa poco restrittiva si rivelò ancora una volta fallimentare. Una svolta più concreta, almeno per quanto riguarda i contenuti, ci fu grazie ai “Don’ts and Be Carefuls”, una lista stilata dal colonnello Jason Joy, impiegato alla *SRC (Studio Relations Committee)*, grazie alla sua ricerca svolta negli uffici di censura dei vari stati americani: 11 sono i temi che non possono apparire mentre 26 quelli verso i quali “debba essere prestata particolare attenzione”.¹¹ Si riportano per esteso tutti i punti individuati nel 1927 perché fondamentali per la redazione della lista che entrerà in vigore pochi anni dopo:

⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰ Yagoda B., op. cit.

¹¹ AA.VV., “Documenti”, in XLVIII Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, op.cit., p. 359.

Si intende che le cose incluse nel seguente elenco **non appariranno** comunque nei film a prescindere dal modo in cui potrebbero essere trattate.

1. Esplicite espressioni profane – incluse le parole God, Lord, Jesus, Christ (a meno che non si usino in modo riguardoso connesse a cerimonie religiose), S.O.B. [son of a bitch], Gawd, e qualsiasi altra espressione profana o volgare.
2. Qualsiasi nudità licenziosa o allusiva – ripresa direttamente o in trasparenza; e alcuna allusione libidinosa o licenziosa da parte di qualsiasi personaggio nel film.
3. Il traffico illegale di droga.
4. Qualsiasi allusione a perversioni sessuali.
5. Tratta delle bianche.
6. Relazioni intime interrazziali (rapporti sessuali tra bianchi e neri).
7. Igiene sessuale e malattie veneree.
8. Vere scene di parto – riprese direttamente o in trasparenza.
9. Organi sessuali di bambini.
10. Ridicolizzazione del clero.
11. Offesa intenzionale di qualsiasi nazione, razza o religione.

Si intende che **debba essere prestata particolare attenzione** al modo in cui saranno trattati gli argomenti che seguono, al fine di eliminare tutti gli elementi volgari o allusivi e di far prevalere il buon gusto.

1. L'uso della Bandiera.
2. Relazioni internazionali (si eviterà di porre in cattiva luce la religione, la storia, le istituzioni, i cittadini importanti e non, di qualsiasi nazione).
3. Religione e cerimonie religiose.
4. Incendio doloso.
5. L'uso di armi da fuoco.

6. Furti, rapine, scassi e attentati dinamitardi ai treni, alle miniere, agli immobili, etc. (tenendo conto dell'effetto che una descrizione troppo dettagliata potrebbe avere su una mente debole).
7. Atti brutali e raccapriccianti.
8. Qualsiasi tecnica impiegata per commettere un omicidio.
9. Metodi di contrabbando.
10. Interrogatori di terzo grado.
11. Vere scene di impiccagione o elettroesecuzione, in quanto pene legali inflitte per azioni criminose.
12. Solidarietà nei confronti dei criminali.
13. Atteggiamento verso personaggi pubblici e istituzioni.
14. Sedizione.
15. Azioni di apparente crudeltà contro bambini e animali.
16. Marchiatura di persone o animali.
17. Sfruttamento delle donne o di una donna che vende la propria virtù.
18. Stupro o tentato stupro.
19. Scene raffiguranti la "prima notte".
20. Uomo e donna a letto insieme.
21. Seduzione premeditata di fanciulle.
22. Istituzione del matrimonio.
23. Interventi chirurgici.
24. Uso di sostanze stupefacenti.
25. Titoli o scene relative all'applicazione della legge o dei preposti alla sua applicazione.
26. Baci eccessivi o passionali, soprattutto quando uno o l'altro personaggio è un "duro".¹²

¹² Ivi, pp. 359-360.

I produttori hollywoodiani rispettarono la maggior parte di questi punti almeno per qualche mese finché l'arrivo del sonoro non li "costrinse" a dover ottenere sempre di più dai loro film, anche a costo dunque di mettere in scena argomenti censurabili e dunque più "appetibili". Questo ha soprattutto motivi economici in quanto la transizione al sonoro non fu facile¹³ e anche dal punto di vista narrativo si aveva sempre più fame di storie e soggetti nuovi: di fatti vennero ingaggiati molti autori e attori della scena di Broadway, ormai nota per portare in scena temi considerati più che licenziosi.¹⁴ Per queste ragioni e per il fatto che da questo momento il cinema avrebbe potuto raccontare storie sempre più complesse e in maniera sempre più articolata, il problema della censura divenne più impellente che mai. Lo scopo principale di Hays a questo punto era di rendere la qualità dei film "tale che nessuna persona ragionevole [potesse] avanzare la pretesa del bisogno di censura"¹⁵, e che dunque "il sonoro [non] inducesse a richieder[la] in aree dove essa non era ancora passata".¹⁶ Data anche la difficoltà tecnica di attuare tagli su film con suono registrato su disco, si sentiva sempre più la necessità di stabilire un testo che fosse accettato universalmente anche se le richieste dei produttori aspiravano a più libertà; come ricorda lo stesso produttore e regista Cecil De Mille, ormai si tendeva a non prendere più sul serio l'Ufficio Hays ribattezzando la lista dei "Don'ts" e "Be Carefuls" in "Do" e "Be Careless".¹⁷

È proprio in questo momento che il Codice subì una riforma totale e definitiva, grazie all'azione di diversi soggetti esterni al mondo cinematografico che imposero così una nuova visione sempre più restrittiva; Martin Quigley fu il primo tra questi: fervente cattolico e fondatore del *Motion Picture Herald*, fu direttore di diverse riviste a carattere cinematografico e si occupò di aprire una mediazione tra industria e gli esponenti del cattolicesimo negli Stati Uniti. Infatti, è proprio da questi ultimi che si sentì la spinta più forte nel rinnovare il Codice: il cardinale George Mundelein con l'aiuto dei padri Lord e Dinneen collaborarono perché questo diventasse effettivamente possibile. Daniel Lord, padre gesuita e insegnante

¹³ "La conversione al sonoro richiese a Hollywood un enorme investimento finanziario: l'installazione della nuova tecnologia costava tra i 7000 e i 15000 dollari per sala", ivi, p. 83.

¹⁴ Baragli E., op.cit., p. 35.

¹⁵ Maltby R., op.cit., p.46.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Baragli E., op.cit., p. 36.

all'università di St. Louis, collaborò con l'industria già prima della stesura del Codice, principalmente come consulente religioso alla lavorazione del film di Cecil De Mille, *The King of Kings*; fervente antimodernista e certamente conservatore su molti temi quali l'aborto e il divorzio, Lord fu il principale teorico del nuovo Codice imprimendone una nuova e più radicale morale, ovvero quel "corpus filosofico" che Hays tanto ricercava. Così durante l'autunno del 1929 Lord, Hays, Quigley e altri due membri dell'Ufficio, J.J. Pettijohn e Joseph Breen si misero al lavoro per presentare un documento sufficientemente esauriente. L'obiettivo principale di Hays in questa fase era di redigere un testo che sia i produttori che i cattolici potessero approvare: i primi continuavano ad affermare, tramite le parole del produttore Irving Thalberg, che "in nessun modo [li riguardasse] la moralità in sé" quanto la "moralità dell'intrattenimento"¹⁸ mentre Lord ribatteva con i suoi "Working Principles"; in breve, la sua preoccupazione, mantenuta anche dopo l'approvazione del testo, era quella di permettere al pubblico di distinguere chiaramente tra ciò che è buono e cattivo, morale e immorale, nonostante entrambi potessero effettivamente finire sullo schermo.

Dopo qualche ulteriore esitazione da parte dei produttori il nuovo **Codice di Produzione** venne approvato ufficialmente, non senza revisioni, il 17 febbraio 1930. Come già accennato precedentemente, dietro alle vicende riguardanti questa scelta vi sono anche ragioni economiche: è infatti a causa della crisi del '29 se i produttori si sentirono praticamente costretti nell'accettare il Codice poiché, tra gli altri motivi, Harold S. Stuart, il finanziatore principale di Hollywood, esercitò su di loro una grande influenza persuadendoli anche del fatto che con film meno scandalosi "l'industria cinematografica sarebbe stata economicamente più stabile".¹⁹

La presentazione del nuovo Codice e il suo resoconto non fu accolta dalla stampa senza critiche, che apparì per la prima volta su *Variety*: diversi giornali lo ritenevano superfluo in quanto sfiduciati dalla figura di Hays, ormai dipinto come

¹⁸ Maltby R., op.cit., p.49.

¹⁹ Vaughn Stephen, "La censura cinematografica in America. Il Codice di Produzione cinematografica del 1930", in AA.VV., op.cit., p.85.

burattino dell'industria oppure semplicemente non ne erano totalmente convinti.²⁰ In tutto questo periodo subito dopo la sua approvazione da parte della M.P.P.D.A, Hays cercò di non divulgare il testo integrale del Codice confinandolo per quanto possibile tra le mura degli Studios: questo probabilmente per prevedere ulteriori attacchi da parte dell'opinione pubblica nel caso in cui non fosse, come poi successe, rispettato alla lettera; ma anche il contributo da parte dei cattolici non fu dichiarato a gran voce, anche dagli stessi soggetti che vi collaborarono, in particolare da Quigley.

A capo dell'ufficio *Studio Relations Committee (SRC)* rimaneva Joy incaricato del compito sempre più difficile di revisionare e controllare le sceneggiature: nonostante lo spirito speranzoso prevalessse tra gli autocensori, il 1931 fu l'anno in cui si registrarono più censure locali, dimostrando dunque che, come supponeva Joy stesso, era in atto una "fitta produzione di film di sesso e crimine" data la "pressione delle cose da raccontare" e la "turbolenza dell'immaginario collettivo".²¹ L'anno dopo non fu però migliore: cambia la direzione della SRC, che passa a James Wingate, il quale sembra attraversare il momento peggiore nella storia del Codice. Trascinati dalla desolazione che portò la Grande Depressione,²² gli Studios dovettero usare tutte le armi a loro disposizione per sopravvivere e come constatò con amarezza Hays: "sforzarsi di predicare la morale in un cataclisma del genere era come una voce nel deserto".²³ Sempre più film sfuggivano ai punti del Codice, spesso in modo ambiguo e allusivo, e anche in caso vi fossero dei richiami da parte dell'ufficio, questi venivano il più delle volte ignorati.

Ed è proprio nel contesto di questi mesi in cui il testo di censura era ormai "neanche più uno scherzo ma soltanto un ricordo"²⁴, che si formò con grande forza la *Legion of Decency*: un'organizzazione di fedeli cattolici capitanata dall'arcivescovo John. T. McNicholas, che si proponeva come scopo di denunciare e boicottare tutti i film contenenti elementi e tematiche che potessero offendere o screditare i precetti

²⁰ Ivi, p.54-55.

²¹ Muscio Giuliana, "Il Codice che sempre fu", in AA.VV., op.cit., p.25.

²² Quell'anno si registrò un "calo di pubblico del 40 per cento rispetto al 1929". Ivi, p.26.

²³ Ibidem.

²⁴ Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood: sex, immorality and insurrection in American cinema, 1930-1934*, New York, Columbia University Press, 1999, (trad. mia), p.8.

cristiani. Di fatto per dimostrare la loro fede, i credenti furono invitati a non finanziare quei film che tanto minavano l'educazione e la morale dei giovani, facilmente influenzabili da vicende di crimine e sesso che vedevano sempre più spesso sullo schermo. Si riporta qui una parte del giuramento che i suoi membri si impegnavano ad onorare:

I wish to join the Legion of Decency, which condemns vile and unwholesome moving pictures. I unite with all who protest against them as a grave **menace to youth, to home life, to country and to religion**. I condemn absolutely those salacious motion pictures which, with other degrading agencies, are **corrupting public morals** and promoting a sex mania in our land... Considering these evils, I hereby promise to remain away from all motion pictures except those which do not offend decency and Christian morality.²⁵

Molti che sostennero pubblicamente questa iniziativa furono gli stessi che già collaborarono alla stesura del *Production Code*, tra cui lo stesso Lord e Quigley che contribuirono, tramite mobilitazioni in radio e sui giornali, all'arruolamento di sempre più credenti (già 5 milioni nel 1935). Le parole del primo sono piuttosto indicative della strategia adottata dalla *Legione*: "I produttori ci dicono chiaro e tondo che essi non ascoltano se non la voce della cassa. La cassa è il loro dio! Benissimo! Noi moveremo contro questo loro dio, in difesa della morale del nostro Dio!"²⁶ È sicuramente a causa di questa iniziativa collettiva così determinata e di una ricerca sociologica che dimostrò le teorie sostenute dalla *Legione*,²⁷ che gli spettatori che fruivano dei prodotti hollywoodiani calarono drasticamente nel '34, convincendo Hays e gli altri a trovare una soluzione ancora più restrittiva.

Per prima cosa si passò ufficialmente l'autorità pratica a Breen, già responsabile della *PCA (Production Code Administration)*, che venne gradualmente rafforzata dei suoi poteri fino a diventare il centro effettivo per l'esercizio della censura. Il

²⁵ Mashon Mike, Bell James, "Pre-Code: Hollywood before the censors", 30 April 2014, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/deep-focus/pre-code-hollywood>.

²⁶ Baragli E., op.cit., p. 115.

²⁷ Si tratta dei *Payne Fund Studies*, una serie di ricerche condotte tra il 1929 e il 1933, per dimostrare l'effetto distruttivo e duraturo che film con tematiche ritenute immorali potessero avere sulle menti dei bambini e degli adolescenti.

metodo di Breen risultò molto più efficace e veloce: dal 1934 tutti i soggetti dovevano essere sottoposti a revisione, la pena per chi violasse il Codice era di 25.000 dollari e indispensabile era il sigillo di approvazione della PCA per proiettare in sala. Grazie alla sua tenacia e alla sua forte fede cattolica, Breen rese finalmente possibile l'efficacia del Codice a tutti gli effetti, agendo spesso durante la fase di riproduzione dei film e osservandone da vicino tutti gli aspetti, dalle inquadrature ai costumi; fino al 1954, anno in cui si ritirò dall'incarico, "andare a vedere i film significava vedere il mondo attraverso gli occhi di Breen".²⁸

Il Codice rimase dunque in auge fino alla fine degli anni '60, periodo in cui i cambiamenti sociali, l'arrivo della televisione e la diffusione di film europei decisamente non in linea con i suoi principi, esplicitarono la sua obsolescenza e lo fecero decadere; al suo posto, ancora in uso oggi, si stabilì il sistema di *film rating*, che classifica i prodotti audiovisivi in base alle fasce d'età del pubblico.

²⁸ Doherty T., op.cit., p. 342, (trad. mia).

1.2 Contenuti

Come già si è mostrato nei paragrafi precedenti gli argomenti e i temi principali sottoposti a censura erano i più disparati. Partendo dalla versione del 1927 riportata per intero qualche pagina fa, si riconosce come l'elemento sessuale sia di grande importanza: che si tratti di nudità, di "perversioni", di igiene sessuale o di relazioni interrazziali sembra che il problema principale dei censori e del suo pubblico benpensante fosse di esporre alla luce dello schermo argomenti considerati tabù. Nonostante questi divieti siano racchiusi tutti sotto la categoria dei "*Don'ts*", è noto che siano proprio questi i temi che più ricorrono nel periodo cosiddetto "*Pre-Code*", dando vita ad un vero e proprio genere, quello dei *sex-dramas*. Particolare attenzione viene prestata anche a possibili stupri, scene della "prima notte", quindi anche di un marito e di una moglie a letto, così come a baci eccessivi "soprattutto quando uno o l'altro personaggio è un «duro»". Ovviamente anche la violenza in tutte le sue forme, che sia rivolta verso bambini e animali o contro immobili viene proibita nelle condizioni in cui questa non sia trattata con attenzione e che chi la commetta – come si vedrà soprattutto nella versione del '30 – debba essere punito. L'attenzione quasi morbosa che il Codice ha verso questo tipo di tematiche oggi potrebbe far sorridere in quanto agli occhi di un lettore contemporaneo risulta antiquata se non esagerata; ma se si leggessero questi divieti alla luce dei film prodotti dal 1927 al 1934, si troverebbe una certa legittimità nelle pratiche censorie, proprio perché gli stessi film che, risalendo agli '30 quindi oltre 90 anni di distanza da noi, hanno in sé germi di modernità che farebbero stranire qualunque spettatore di oggi.

Ma proseguendo nell'osservazione del cambiamento del testo nelle sue varie fasi, si ritiene necessario riportare qui diversi paragrafi della sua versione definitiva, ovvero quella del 1934, a partire dai suoi "principi generali" in cui si distingue una presa di distanza del cinema rispetto alle altre arti in quanto:

In generale: la mobilità, popolarità, accessibilità, attrazione emotiva, verosimiglianza, presentazione diretta dei fatti nel film favoriscono sia un contatto intimo con un pubblico più vasto che una maggiore attrazione emozionale. Da qui la maggiore responsabilità morale dei film.²⁹

Perciò si conclude che “nessun film deve abbassare i principi morali dello spettatore”. Tutto questo discorso viene giustificato dal fatto che i film vengono mostrati ad un pubblico indistinto, di qualsiasi età e classificazione sociale, e che per questo temi ritenuti “complicati” e quindi possibilmente non moralizzanti o non comprensibili da tutti, dovevano essere esclusi dalle trame; come si afferma sempre nei principi generali: “Psicologicamente, più vasto è il pubblico, più bassa la resistenza morale della massa verso la provocazione”.³⁰

Entrando nello specifico si percepisce in modo particolare la radice cattolica da cui proviene il Codice, in quanto si sostiene che il male e il *peccato* non devono mai essere trattati con ambiguità e il bene deve sempre prevalere: si fa addirittura una distinzione tra peccato *ripugnante* e peccato *attraente*, il primo intendendo omicidi e crimini efferati mentre il secondo riferendosi alla sfera sessuale, la vendetta e tutto quello che si considera possa avere un appeal nello spettatore.

Tra le righe riguardanti i temi di matrimonio, adulterio e divorzio si percepisce una forte intenzione restauratrice nei confronti dell’istituzione familiare, considerata appunto sacra dalla dottrina cattolica: non è permesso infatti porre l’adulterio in chiave attrattiva o comica ridicolizzando e indebolendo “il rispetto del matrimonio”, evitando inoltre qualsiasi forma di triangolo amoroso. Tutti questi argomenti portano così tantissime immagini che il Codice cerca in tutti i modi di oscurare ovvero le cosiddette *scene di passione*, evitabili se non necessarie alla trama poiché

Tutti i legislatori hanno riconosciuto chiaramente che l’essere umano normale presenta reazioni emotive naturali e spontanee alla presentazione di particolari manifestazioni sessuali e passionali.

²⁹ AAVV, XLVIII Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, “Documenti”, op.cit., p.383.

³⁰ Ivi, p.382.

- a) La rappresentazione di scene, episodi, trame, etc. volutamente destinate a stimolare nel pubblico queste manifestazioni è sempre sbagliata, **dannosa all'interesse della società e un pericolo per la razza umana**.³¹

Nonostante questo, poche righe dopo si afferma che, se mostrate - nei limiti della decenza - nel contesto di un *amore puro* sono tollerate, mentre al contrario se si tratta di qualsiasi forma di *amore impuro* (adulterino o in generale “anormale”) queste non saranno concesse o che comunque “la [loro] rappresentazione non stimoli reazioni sessuali, mentali o fisiche, sul pubblico medio”.³²

La volgarità e le oscenità non possono essere mostrate in modo esplicito né da gesti, maniere o parole; e subito dopo, quasi come se fosse un'appendice dei primi due concetti, ci si dilunga sull'immoralità e pericolosità della nudità maschile e soprattutto femminile. Infatti, dopo una breve parentesi sui costumi, che non possono essere trasparenti o evidenziare le silhouettes, si sottolinea l'importanza di mantenere le scene di ballo decenti e mai oscene ovvero quelle

- a) la cui rappresentazione sensuale a-solo, a due, o a più persone è suggestiva;
- b) destinati a stimolare il pubblico, le passioni o il fisico.³³

Per estensione, anche le scene ambientate in locali quali bordelli o le *case di malafama* “così strettamente legati alla vita e al peccato sessuale [...] devono essere trattati con molta discrezione”; ci si pronuncia poi con molta cautela sulle stanze da letto, che, se inserite in contesti di farsa, alludono in modo implicito a oscenità, mentre in contesti di dramma devono essere limitate all'indispensabile.

Come nella versione del 1927, la religione rientra nei temi fondamentali che non possono in nessun modo essere sfregiati; di fatto non è permesso ridicolizzare in nessun modo qualsiasi fede religiosa né i suoi ministri poiché:

³¹ Ivi, p.385.

³² Ibidem.

³³ Ivi, p.389.

Nota: questo, non perché questi ministri non esistano, ma perché l'atteggiamento verso di loro equivale a quello verso la religione in genere. Attraverso uno sminuire il ruolo di un ministro del culto la religione stessa viene sminuita nella mente del pubblico.³⁴

Come già accennato, il crimine generalizzato e in particolare gli omicidi non devono essere rappresentati dettagliatamente “in modo da non incoraggiarne l'imitazione”, così come l'uso di alcolici deve essere evitato o limitato alla sola caratterizzazione di un personaggio.

Tutto ciò che compare in questa lunga lista approvata dalla M.P.P.D.A. nel 1934, appare anche nella versione del 1930, in modo più riassuntivo e meno dettagliato; per questo motivo definire il periodo che va dal 1930 al 1934 “pre-codice” è fondamentalmente scorretto in quanto il testo era già formalmente valido, ma, come si è evinto dalla cronaca esposta poche pagine fa, il suo esercizio risulta effettivo nei film prodotti soltanto dopo l'assunzione di potere da parte di Breen, quindi dal 1934.

³⁴ Ibidem.

CAP. 2: DONNE CHE PARLANO

Since 1960, female stars have been second-class citizens, but **in the twenties and early thirties, women dominated** at the box office. The **biggest stars were women**, and it was a rare month indeed when a male face turned up on the cover of a fan magazine.³⁵

Come spiegare al meglio questo fantomatico periodo che si definisce “pre-Codice” senza parlare di chi più di altri ne ha definito il suo corso e il suo sviluppo rimanendo quasi prevalentemente al centro? È noto agli storici del cinema - ma forse non tanto agli spettatori moderni - che il principale target dei film prodotti agli inizi degli anni '30 fossero proprio le donne, in quanto considerate le frequentatrici più assidue del cinema: come risultato dei cambiamenti sociali iniziati negli anni '20, la percentuale di occupazione femminile aumentò di anno in anno così come l'educazione e il diritto di voto arrivò ad essere accessibile anche alle donne, che iniziarono di conseguenza ad avere una vita sociale più attiva. Già dagli anni del muto i produttori di Hollywood affermavano che per produrre un film di successo doveva “piacere soprattutto alle donne”,³⁶ che conseguentemente aiutarono a costruire in modo indiretto il gusto, lo stile e lo star-system del cinema di questi anni. Se i film prodotti nel periodo che precede il Codice risultarono agli occhi di una società ancora radicalmente patriarcale scandalosi e immorali, la colpa venne dunque spesso imputata proprio alla parte di pubblico femminile, come si denota anche da un articolo pubblicato su *Variety* nel 1931:

Women are responsible for the ever-- increasing public taste in sensationalism and sexy stuff. Women who make up the bulk of the picture audiences are also the majority of readers of tabloids, scandal sheets, flashy magazines and erotic books. ³⁷

³⁵ LaSalle Mick, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York, Thomas Dunne Books, 2000, p.2.

³⁶ Carman, Emily, *Independent Stardom: Freelance Women in the Hollywood Studio System*, Austin, University of Texas Press, 2016, p. 13.

³⁷ Ivi, p. 13-14.

Al di là delle statistiche verosimili che vanno a diffondersi in questo periodo, è innegabile che il periodo dal 1930 al 1934 rilevi una forte maggioranza di film che negli anni '40 si definiranno poi “*woman’s films*” e che le star maggiormente quotate e popolari di quegli anni erano per lo più donne.³⁸ D'altronde se si scorre velocemente tra le liste di film usciti in questi anni si noterà un grandissimo numero di titoli contenenti i termini “woman”, “lady”, “girl(s)”, o più semplicemente nomi propri di donna, proprio per sottolineare che il centro della narrazione sarà occupato principalmente dal genere femminile e da tematiche che lo riguardano.

Come afferma LaSalle,

Another assumption that needs disposing of is the notion that directors are more important than actors. That may be true enough sometimes, but if we're talking about pre-1940 American film, the opposite is more often the case. Indeed it's pretty pointless to discuss pre-1940 American film as the art of the director when, in most instances, the stars and the producers called the shots.³⁹

In questo capitolo si tratterà dunque della varietà di attrici e dei personaggi che interpretarono in questo breve periodo, per sottolinearne la loro forza e dominanza nel contesto hollywoodiano. Come accennato poche pagine fa, con l'avvento del sonoro si richiese una maggiore quantità di attori capaci di inscenare e recitare i dialoghi con la giusta modulazione ed espressività della voce: è noto, d'altronde, che alcuni dei quali che avevano fatto successo durante il muto furono accantonati dopo il 1927 e presto dimenticati, in quanto incapaci di recitare vocalmente o semplicemente fallirono nell'adattarsi al nuovo modo di fare cinema. Per queste ragioni sempre più attori e attrici furono ingaggiati dallo stage newyorkese di Broadway: tra questi si ricordano le celebri **Barbara Stanwyck, Joan Blondell, Kay Francis, Miriam Hopkins, Claudette Colbert, Ruth Chatterton e Mae West**, alcune di queste già attive dal muto riuscirono a predominare nella rinnovata industria con successo. Dall'Europa invece, assieme a numerosi

³⁸ “During the first half of the 1930s the woman’s film made up a quarter of all movies on the “best lists,” with 1931 as the year recording the highest number.” Pravadelli Veronica, “Cinema And The Modern Woman”, in Cynthia Lucia, Art Simon, Roy Grundmann (a cura di), *Blackwell's History of American Cinema*, vol. II, Wiley-Blackwell, 2012, p. 3.

³⁹ LaSalle M., op.cit., p.2.

sceneggiatori e registi, si importano altre due imperatrici dello schermo di questo periodo, ovvero **Greta Garbo** e **Marlene Dietrich**: anche nel vecchio continente si va in cerca di storie e facce nuove e uno dei motivi è anche quella che potremmo quasi definire un'ossessione per il cosiddetto *esotismo* di cui le due attrici sono il perfetto simbolo. Spesso nominata come l'attrice più pagata di Hollywood nei primi anni '30, **Constance Bennett** si distingue invece per la sua versatilità nonostante sia conosciuta soprattutto per i suoi ruoli melodrammatici. Notoriamente in perenne duello per i ruoli migliori si ricordano invece **Norma Shearer** e **Joan Crawford**, entrambe estremamente prolifiche ed emblematiche di questo periodo. Un posto a parte merita invece **Jean Harlow**, prima sex symbol biondo platino che nonostante la breve vita contribuisce a definire lo stile e il glamour dell'epoca pre-codice.

Tutte queste attrici furono centrali nel corso di tutti gli anni '30, sia per le loro capacità che per le storie che scelsero di portare sullo schermo sempre più moderne e in linea con i tempi. Come si cercherà di dimostrare nel corso di queste pagine, oltre ai personaggi di finzione anche coloro che li interpretarono avevano in sé un grande spirito di modernità: affermando la loro indipendenza economica e professionale, la maggior parte delle attrici sopracitate cercarono di costruire la propria carriera in modo autonomo e sempre più slegato dai vincoli imposti dalle case di produzione. Come dimostra efficacemente la Carman nel suo *Independent Stardom: Freelance Women in the Hollywood Studio System*, la maggior parte di loro scelsero l'autodeterminazione, diventando vere e proprie *freelancers*; l'uso di questo termine è accurato in quanto la maggior parte di queste star pretesero contratti che le slegassero da obblighi temporali troppo lunghi imposti dagli *studios*, preferendo di essere "prestate" a diversi produttori per brevi periodi, così come la scelta di trattare la propria immagine a propria discrezione, sia dal punto di vista promozionale che, ove possibile, narrativo all'interno dei film in cui recitavano. Questo processo fu possibile però in larga parte proprio grazie alla netta maggioranza di film con protagoniste donne prodotti in quel periodo che

richiedevano di conseguenza attrici donne, le quali acquisirono così sempre più potere contrattuale rispetto agli uomini.⁴⁰

⁴⁰ “Put simply, due to their popularity, which increased their market appeal to producers, the women had more contractual muscle to flex than the men. Moreover, freelance female stars asserted their self-interest and as a result attained more agency in their careers than their male counterparts.” Ivi, p.90.

2.1 Dialoghi, recitazioni e storie moderne

“You know, a long time ago, i decided to travel the same open road that men travel.”⁴¹

Come già accennato nelle pagine precedenti, l'avvento del sonoro aprì le porte a nuove storie, dialoghi e personaggi che prima erano limitati alle immagini e alle brevi didascalie. Proprio per stabilire una chiara connessione con la società nuova in cui erano immersi, i nuovi film concentrarono la loro attenzione su temi e personaggi che avrebbero attirato il pubblico: proprio per questo motivo le figure femminili iniziano ad occupare sempre più spazio nelle sceneggiature di Hollywood, dominandole nettamente fino a guadagnare molto spesso il posto di protagoniste all'interno della storia. *Nuove* donne, vere, realistiche, che non si fermano davanti a (quasi) nulla: che siano lavoratrici, divorziate, criminali, prostitute, *showgirls* o *sugar babies*, tutte queste donne, al di là della loro astrazione sociale, senza escludere nessuno,⁴² entrano con forza nello schermo. È importante sottolineare come queste eroine siano il diretto risultato della figura della *flapper*, donna tipicamente anticonvenzionale, disinibita e indipendente che emerse dai ruggenti anni '20: la donna che sta sullo schermo negli anni successivi e che viene raccontata dalle storie da cui vengono tratti i film hollywoodiani ne è dunque il prodotto, è ciò che ne rimane e che agisce a sua somiglianza o in opposizione a lei.

Ma quello che si nota fin dalle prime scene di un tipico film pre-codice è anche la forte **vitalità** di questi personaggi, interpretati spesso con una velocità di *delivery* delle battute impareggiabile, forse proprio con la volontà di dominare il suono appena conquistato; basti pensare per esempio ai tipici dialoghi di una qualsiasi commedia - non necessariamente *slapstick* - e si noterà quanto la velocità e la

⁴¹ Alison Drake (Ruth Chatterton) in *Female*, (Michael Curtiz, 1933).

⁴² Una nota importante deve essere dedicata a tutte le donne POC e di altre etnie, alle quali, salvo qualche rara eccezione poi cancellata del tutto dal Codice Hays, non viene dedicata la stessa importanza che alle donne bianche; nelle prossime pagine si citeranno le rare star non americane e non europee (ad es. Anna May Wong, Dolores del Rio o Lupe Velez) che furono comunque molto popolari nei primi anni '30 ma spesso legate a storie il cui centro narrativo ruota quasi sempre esclusivamente intorno alla loro origine e agli stereotipi che potevano rappresentare.

sottigliezza di alcune battute siano particolarmente sorprendenti, persino ad un pubblico odierno: come osserva Doherty, l'origine di questo tipo di scrittura e recitazione risale a contesti precedenti rispetto al cinema – quali ad esempio il *vaudeville* e la radio - ma viene popolarizzato proprio grazie al cinema pre-codice.⁴³ Così come i personaggi femminili sono modellati sulla donna *flapper*, allo stesso modo gli anni '20 influenzarono questo tipo di scrittura così libera e apparentemente sciolta da vincoli:

Sound, [...] made it possible for a generation of fast-talking playwrights and fast-typing journalists to “liberate the movies into a new kind of contemporaneity.” That new kind of contemporaneity was actually an echo of the past. In the 1920s flippant flappers and an incivil “younger generation” looked askance at the Jazz Age, fashioning an ironic, cutting-edge style new to the comic spirit in America.⁴⁴

Mae West è sicuramente meglio conosciuta per la sua capacità di primeggiare con maestria nell'uso del cosiddetto *wisecrack* (in italiano si può tradurre con “freddura”): data la sua esperienza notevole nel mondo di Broadway (in cui oltre a recitare scrisse e diresse anche sue opere originali, quali lo scandaloso *Sex* del 1926), costruisce il suo personaggio sfruttando, oltre alla sua riconoscibile figura prorompente, dialoghi e risposte ricche di *innuendos*, doppi sensi e battute quasi sempre a sfondo sessuale. Gli esempi sarebbero veramente troppi da elencare ma due di questi sono sicuramente indicativi:

HATCHECK GIRL: Goodness, what beautiful diamonds!

MAUDIE: Goodness had nothing to do with it, dearie.⁴⁵

CAPTAIN CUMMINGS: “Haven’t you ever met a man who can make you happy?”

⁴³ Doherty T., op.cit., p. 171.

⁴⁴ Ivi, p.172.

⁴⁵ Mae West (*Night After Night*, Archie Mayo, 1932).

LADY LOU: “Sure. Lots of times.”⁴⁶

I film da cui provengono questi due dialoghi sono sicuramente i più noti della lunga filmografia di Mae West che, come si esplorerà nel capitolo successivo, porterà in scena figure di donne forti e spesso borderline rispetto al codice di produzione, in particolare proprio per i suoi dialoghi salaci e senza filtri.

Ed è proprio essendo senza filtri o, meglio, senza freni che le donne parlano e spesso rispondono agli uomini, che come osserva Doherty: “Giving as good as they got in the war of words, women took no lip”.⁴⁷ Molti sono gli esempi di situazioni in cui un qualsiasi uomo cerca di sedurre la protagonista - spesso anche in modo esplicitamente sessuale e sotto forma di molestia - la quale rifiutando fermamente le *avances* ricevute, risponde usando le già citate *wisecracks*. Un esempio perfetto lo vediamo nella scena iniziale del film *Bad Girl* (1931):

DOROTHY: These guys usually make wisecracks. Don't let it bother you.

EDNA: I know all the answers- men have been insulting me for years.

MAN: Say, beautiful. Doing anything tonight?

EDNA: I'm taking my two pet fish out for a drive. There'll be room for another if you'd care to go.

DOROTHY: Don't talk back to them. You'll get fired.

EDNA: *When they deliver baloney at my door, I always give them a receipt.*⁴⁸

Famosa per la sua recitazione schietta e i tipici ruoli femminili scaltri che interpreta, Joan Blondell è sicuramente l'attrice che meglio sa recitare questo tipo di battute con innata naturalezza;⁴⁹ spesso il suo personaggio si ritrova in contesti

⁴⁶ Cary Grant, Mae West (*She Done Him Wrong*, Lowell Sherman, 1933).

⁴⁷ Doherty T., op.cit., p. 176.

⁴⁸ Sally Eilers, Minna Gombell (*Bad Girl*, Frank Borzage, 1931).

⁴⁹ “If any actress best represents the snappy 1930s dame, it's Joan Blondell.” LaSalle M., op.cit, p.119.

in cui deve sapere tenere testa ad interlocutori poco piacevoli e un esempio lo ritroviamo in *Other Men's Women* (1931):

MARIE: Anything else you guys want?

CUSTOMER (checking her out as she bends over): Yeah, give me a big slice of you—and some french fried potatoes on the side.

MARIE: Listen, baby, I'm A.P.O.

CUSTOMER (turning to friend): What does she mean, A.P.O.?

MARIE: Ain't Putting Out.⁵⁰

Altrettanto divertente ma più “pulito” è il seguente dialogo, un tipico scambio spassoso da *romantic comedy* ma efficace nella sua recitazione disinvolta, tra Jean Harlow e Clark Gable in *Hold Your Man*:

EDDIE: You know what i think?

RUBY: What?

EDDIE: Well seeing you just had a bath, i think i'll give you a kiss.

RUBY: You got another thing coming.

EDDIE: What would you do if i tried?

RUBY: I'd lay that hot iron right on your pan.

EDDIE: Suppose i'll wait till the iron cools off?

RUBY: Then i wouldn't lay it, i'd swing it.⁵¹

La star di *Dinner at Eight* e *Red-Headed Woman* è conosciuta per i suoi ruoli di sex symbol disinibita e seduttrice, ma andando oltre il suo aspetto fisico posto sempre

⁵⁰ Joan Blondell in *Other Men's Women*, William A. Wellman, 1931.

⁵¹ Clark Gable e Jean Harlow in *Hold Your Man*, Sam Wood, 1933.

in primo piano nei film che interpreta, è soprattutto il talento comico di Jean Harlow ad affascinare ancora oggi.

Rimanendo sempre nel genere comico non è difficile trovare battute che siano talmente estreme ed esplicite da pensare che, persino accettando la poca valenza del Codice Hays prima del '34, possano essere ammissibili; di nuovo una di queste è recitata da Joan Blondell:

NAN PRESCOTT: You scram, before I wrap a chair around your neck!

VIVIAN RICH: [Angrily] It's three o'clock in the morning - where do you want me to go?

[Nan starts to speak, but Vivian immediately cuts her off]

VIVIAN RICH: You cheap stenographer...

NAN PRESCOTT: Outside, countess. As long as they've got sidewalks YOU'VE got a job.

[Shoves her out, gives her a swift kick in the rump, and slams the door behind her].⁵²

Al di là dei divertenti *innuendos* che con la loro malizia fanno sorridere lo spettatore che li coglie, vi sono battute altrettanto stranianti se sentite in un film degli anni '30: si tratta di frasi recitate da personaggi femminili nel tentativo di affermare la propria individualità, dignità e autonomia; è possibile ritrovare questi semi di modernità nei film dai generi più disparati e nonostante, come si verificherà nelle prossime pagine, l'epilogo di questi vada spesso in direzioni opposte a queste affermazioni, è interessante osservarne la forza e il significato che risuonano persino ad uno spettatore odierno. Se ne riportano un paio tratte da film non tra i più noti del periodo ma recitate comunque dalle star di punta Joan Crawford e Bette Davis:

MARIAN: You don't own me. Nobody does. My life belongs to me.

AL: You'll make one fine mess of it.

⁵² Claire Dodd e Joan Blondell in *Footlight Parade*, Lloyd Bacon, 1933.

MARIAN: It'll still belong to me.

MARIAN'S MOTHER: Don't, Marian, you frighten me when you talk like that.

MARIAN: **If I were a man it wouldn't frighten you!** You'd think it was right for me to go out and get anything I could out of life, and use anything I had to get it. **Why should men be so different? All they've got are their brains and they're not afraid to use them. Well neither am I!** ⁵³

DON: Let's get married, so i'll have the right to be with you.

HELEN: What do you mean "right"? I don't like the word "right".

DON: Oh, let's not quibble about words.

HELEN: **No, I'm not quibbling. Right means something. No one has any rights about me, except me.** ⁵⁴

Le storie che si raccontano prima del Codice Hays sono le più svariate anche se spesso ripetitive: gli archetipi femminili che vengono trasportati sullo schermo sono prodotti di una nuova società ma mantengono comunque una radice nella letteratura e nella cultura del passato. Se le abitudini, le parole e l'aspetto di queste donne sembrano radicalmente diverse e spontanee nella loro forza è importante riconoscere come queste siano in ogni caso immerse in una società e in un'industria che fondamentalemente privilegia lo sguardo maschile. È comunque interessante osservare come moltissimi di questi film che si citeranno in seguito siano stati scritti, co-sceneggiati o addirittura diretti da donne, ma che i loro nomi siano ancora oggi dimenticati o praticamente sconosciuti.⁵⁵ Nomi come **Francis Marion, Zöe Akins, Dorothy Arzner, Zelda Sears** e la più conosciuta **Anita Loos** potrebbero non suonare familiari nemmeno a chi conosce i film che scrissero,

⁵³ Joan Crawford, Wallace Ford e Clara Blandick in *Possessed*, Clarence Brown, 1931.

⁵⁴ Gene Raymond, Bette Davis (*Ex-Lady*, Robert Florey, 1933).

⁵⁵ "Still, although there were more women writing movies during the thirties than in other period before or since, their contribution was almost entirely ignored." Melissa Sue Kort, "«Shadows of the substance»: Women Screenwriters in the 1930s", in Todd Janet, *Women and film*, in A.A.V.V., *Women and Literature. New Series, Vol 4, New York*, Holmes & Meier Pub, 1988, p.170.

nonostante la loro popolarità: titoli come *Red-Headed Woman*, *Anna Christie*, *Dinner at Eight*, *The Divorceé*, *Working Girls* e *Gentlemen Prefer Blondes* sono tutti stati scritti, ideati o diretti da donne, che fin dai tempi del muto lavorarono negli studios hollywoodiani al pari (o quasi) degli uomini. Il loro contributo alle storie e ai dialoghi che entrano in questi film è fondamentale poiché spesso offre una prospettiva femminile che sembra concreta e realistica ma come afferma la Kort:

Discerning a pattern of distinctly feminist concerns in the styles or themes of screenplays by women writers in the 1930s is almost impossible [...]. Women did seem to write an inordinate number of films about women's lives, but this was not necessarily by choice; [...] And the strong female characters we like to recall from thirties films are as often products of a man's pen as of a woman's.⁵⁶

Nonostante questa prerogativa, che si tenderà a riaffermare più volte nel corso di questo elaborato, è innegabile che, come si era osservato per le attrici nominate qualche pagina fa, anche le sceneggiatrici di questo periodo cercarono di mantenere la propria indipendenza all'interno dell'industria e contemporaneamente dare il proprio contributo alla pari degli uomini con cui collaborarono.⁵⁷

L'esplorazione narrativa dedicata alle donne in questo breve periodo viene riservata ai contesti sociali più disparati: sicuramente dominanti sono le storie di donne non abbienti che si avventurano nel mondo del lavoro – ambiente tipicamente maschile - per guadagnarsi da vivere, svolgendo diversi ruoli, quali le segretarie, le domestiche all'interno di hotel, impiegate d'ufficio ma anche ballerine o aspiranti showgirls. Un esempio di questo filone è *Ten Cents a Dance*, diretto da Lionel Barrymore e la cui protagonista è interpretata da una giovane Barbara Stanwyck. La storia, molto semplice, pone al centro della narrazione la forza (e anche la debolezza) di una *taxi dancer*⁵⁸, Barbara, che, innamorata dell'uomo che

⁵⁶ Ivi, p.183.

⁵⁷ "While women in their films may have been perpetuating sometimes degrading stereotypes, the lives of women screenwriters challenged those images". Ibidem.

⁵⁸ "The taxi dancer gets paid proportionally to the time she dances with her male partner, a concept similar to a cab driver driving a passenger." Preskar Peter, "The Taxi Dancers — The Young and Beautiful Women That Got Paid to Dance With Men", 28 febbraio 2021, <https://medium.com/lessons-from-history/taxi-dancers-587755fd3ca4>.

ha sposato, deve attraversare varie difficoltà, tra cui la ristrettezza economica causata proprio dallo stesso marito, e che alla fine decide di cedere alle avances di un uomo ricco che al contrario la rispetta e le offre una vita migliore. Non è certamente un capolavoro, ma il film riesce benissimo ad offrire uno spaccato della vita che una qualsiasi donna poteva affrontare in quegli anni; al di là della figura della *taxi dancer*, tipica di quel periodo, si presentano i pregiudizi e le difficoltà che una donna che lavora - e che lo fa in questo ambito - doveva affrontare: considerato un mestiere disdicevole, Barbara lascia il lavoro dopo il matrimonio per poi ritornarci appena i due sposi si ritrovano a corto di soldi per pagare le bollette; è di fatto il marito, Eddie, che non sopporta lo stile di vita modesto e che aspira ad una ricchezza che cerca di raggiungere rubando dal proprio capo; a questo crimine cerca di rimediare Barbara, che per amore di un marito adultero e delinquente, ottiene la cifra dall'uomo ricco che la corteggia, Carlton, il quale non richiede nessun tipo di favori (implicitamente sessuali) in cambio. Nonostante l'amore e il sacrificio che Barbara era pronta a fare per il marito, questo in cambio la offende ed è in questo momento che vediamo chiaramente che l'unica eroina del film è proprio l'unica donna che dall'esterno potrebbe sembrare poco raccomandabile – per il lavoro che svolge - ma che ha in sé una grande morale e forza d'animo; da questo momento reclama la sua indipendenza perduta dopo il matrimonio, per poi, come spesso succede in questi film, cederla di nuovo all'altro uomo. Quello che è importante notare di questo esempio è come spesso in questa tipologia di film il ruolo positivo sia affidato quasi esclusivamente alla figura femminile, che ha in sé qualità morali e capacità che gli uomini che la circondano raramente possono eguagliare.

Working Girls è un altro film che rappresenta al meglio, e in modo ancor più realistico, le condizioni di vita di una donna lavoratrice nel periodo della Grande Depressione. Diretto da Dorothy Arzner⁵⁹, sceneggiato da Zöe Akins e basato su una commedia teatrale della nota Vera Caspary, si configura come una storia quasi totalmente al femminile sia nella sua realizzazione che nei suoi personaggi: le due

⁵⁹ “With a film career spanning from 1919 to 1943, fifteen years of which were spent as a director, Dorothy Arzner remains the most prolific woman studio director in the history of American cinema. She has received significant scholarly attention from feminist film critics and queer theorists who have been interested in this pioneer filmmaker both for her body of work and for the critical possibilities suggested by feminist approaches to reading that work as a whole.” Field Nadia Allyson, “Dorothy Arzner”. s.d., <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-dorothy-arzner/>.

protagoniste sono infatti due sorelle, le quali appena trasferite in città, alloggiano in un ostello per ragazze, e cercano di mantenersi svolgendo diversi lavori. Grazie ad uno spiccato realismo non privo di ironia sia nella regia che nella recitazione, lo spettatore viene fatto partecipe delle difficoltà che queste donne, povere, poco istruite e appena arrivate in una città di sconosciuti, devono affrontare; tra promesse di matrimonio infrante, gravidanze illegittime e la costante preoccupazione economica, la storia si concentra soprattutto sul legame forte tra donne, l'unico veramente capace di resistere nonostante tutto.⁶⁰

Oltre ad un tentativo di rappresentare in modo realistico le condizioni di vita di sempre più donne e ragazze del mondo reale, le eroine che vengono impiegate come dipendenti sono spesso minacciate dal problema, anch'esso molto reale, delle molestie sul lavoro e dei compromessi che sono (o sarebbero) costrette ad accettare per continuare a lavorare. Come afferma LaSalle: "In the pre-Codes no one ever used the term «sexual harassment». There was no need for it. The situation was implied in the term "having a job".⁶¹ Moltissimi film presentano questo tipo di situazioni, sia con lo scopo di far ridere (!) che come semplice rappresentazione della realtà: uno dei tanti esempi lo ritroviamo anche in una breve scena all'inizio di *Three Wise Girls*, dove compare questa "inconvenienza"; Cassie (Jean Harlow) è infatti costretta a lasciare il lavoro appena ottenuto perché il capo la molesta e il successivo dialogo con l'amica Dot (Marie Prevost) al riguardo è significativo:

CASSIE: Job number three is now a thing of the past.

DOT: Yeah? What happened?

CASSIE: Oh, the Manager had a lot of brand new ideas. He tried to take my waist measurement.

DOT: Oh, I know. Wanted to see if you were gaining any weight, huh?

CASSIE: Yeah.

⁶⁰ "Arzner foregrounds the relationship between the two young women in *Working Girls*, strongly implying that same sex alliances offer the potential for more honest and fun relationships built on genuine friendship and sisterhood, rather than economic dependency." Foster Gwendolyn Audrey, "Pre-Code Women: Dorothy Arzner's *Working Girls* (1931)", febbraio 2017, <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/working-girls/>.

⁶¹ LaSalle M., op. cit., p. 150.

CASSIE: And when the smoke of the battle had cleared away, he was on the floor and little Cassie was one her way out.

DOT: Ah, Virtue triumphs again!

CASSIE: Yeah, but no job.

DOT: Well, you can't have both. I found out a long time ago that's why I'm working at home.⁶²

Film come *Employees' Entrance* sono invece interamente costruiti attorno a questa situazione⁶³: il tirannico boss di un *department store*, Kurt Anderson (Warren William) ricatta Madeleine (Loretta Young) che assume come modella nel suo negozio solo dopo aver trascorso una notte assieme; Madeleine è vittima del capo e delle circostanze in quanto estremamente bisognosa di un lavoro e dunque costantemente minacciata da Anderson, il quale per una seconda volta approfitta della ragazza dopo averla fatta ubriacare, - molto probabilmente - stuprandola. Dopo l'episodio la donna cercherà di rifiutare ulteriori avances dal capo (soprattutto perché ormai felicemente sposata con il suo assistente personale Martin), e dalla vergogna per l'accaduto cerca addirittura di avvelenarsi. Un'altra dipendente dello store, Polly (Alice White) è invece – apparentemente - senza scrupoli e assomiglia in un certo senso al suo superiore, essendo allo stesso modo egoista e in costante cerca di guadagno. Questo film, in pieno stile pre-Codice, offre uno sguardo realistico - e per la maggior parte della sua durata cinico - rispetto al mondo del lavoro e delle condizioni di vita di chi ne fa parte: Anderson è di fatto l'incarnazione perfetta del capitalismo, un uomo senza sentimenti che ottiene quello che vuole, ricattando e usando senza scrupoli chiunque lo circonda e nonostante questo il film non lo punisce nemmeno nel suo finale.

⁶² Jean Harlow e Marie Prevost in *Three Wise Girls*, William Beaudine, 1932.

⁶³ Persino a livello promozionale si sottolinea questo aspetto: "«See what out of work girls are up against these days,» read the ads for *Employee's Entrance* (1933), where women both succumb to ("Give me a job – at any price!") and resist ("All I want is my job!") marketplace forces." Doherty T., op. cit., p. 131.



Fig. 2.1.1: Anderson fa ubriacare Madeleine per poterne approfittare in *Employees' Entrance*.

E a proposito di capi tirannici, un'eccezione degna di nota è sicuramente *Female* di Michael Curtiz (1933). La storia ruota attorno alla dispotica e “mascolina” Alison Drake (Ruth Chatterton), proprietaria per eredità di una multimilionaria azienda automobilistica a cui tutti i dipendenti maschi devono tenere conto; è proprio grazie alla sua posizione professionale che Alison assume gli stessi comportamenti che si osservano solitamente in personaggi maschili dello stesso tipo (vedi lo stesso Anderson citato poco fa): disinvolta e priva di legami, usa i suoi dipendenti per la propria soddisfazione sessuale, invitandoli a casa sua con la scusa di dover discutere di questioni di lavoro, per poi trasferirli in un altro ufficio se questi hanno obiezioni o iniziano a non essere professionali nei suoi confronti. Questa sua “routine” è spezzata dall'unico uomo che non riesce a conquistare ed è proprio questo l'infelice *turning point* del film: Alison inizia a provare sentimenti per Jim solo dopo aver rifiutato la sua proposta di matrimonio e per questo, dopo un ripensamento, decide così di sposarlo e lasciargli il suo posto da imprenditrice. Di fatto però nonostante nel corso del film Jim la rifiuti più volte, Alison non scende a compromessi - almeno all'inizio - e se poi recita la parte della donna remissiva è solo per poterci avere un rapporto sessuale, poiché ottenuto quello che vuole, il giorno dopo si comporta esattamente come con tutti gli altri uomini: freddamente e in modo professionale.



Fig. 2.1.2: Alison ribadisce la sua indipendenza in *Female*. Fig. 2.1.3: Uno dei vari momenti in cui la donna seduce i suoi dipendenti.

Quello che è interessante è che nessuno dei personaggi secondari sembra giudicare in modo distintamente negativo i comportamenti di Alison, per quanto chiaramente sleali e poco professionali, e che la stessa interpretazione della Chatterton non è caricaturale ma al contrario realistica, non bidimensionale e auto-ironica.⁶⁴ Il finale sembra dunque disintegrare le premesse dell'intero film così come la posizione privilegiata di indipendenza totale che appartiene alla protagonista viene distrutta negli ultimi cinque minuti; nonostante questo si deve certamente considerare che è proprio grazie a questa sua posizione privilegiata che Alison può permettersi di scegliere se rinunciare al suo lavoro e ottenere l'uomo che vuole oppure no,⁶⁵ e soprattutto *non* è il futuro marito che sceglie *per* lei ma è sicuramente *a causa* di quest'ultimo che Alison, non senza ironia, decide di conformarsi a ciò che la società si aspetta da una donna. Ed è forse in questo senso,

⁶⁴ "That is, while the script does attempt to mine humor from the swapping of gender roles [...], it doesn't turn its leading lady into a caricature who's so broadly drawn that her only options are either conform by the final reel or remain a noxious stereotype. No, Ruth Chatterton, an incredibly honest and humane performer [...], is playing a woman — a female — who is in a position that most women weren't." Upperco Jackson, "Jackson's Pre-Code Essentials #47: FEMALE (1933)", 24 maggio 2017, <https://jacksonupperco.com/2017/05/24/jacksons-pre-code-essentials-47-female-1933/>.

⁶⁵ "[Alison] is in a position where she can CHOOSE what happens to her; she's not going to be punished for giving up a career. She might not get the man, but there won't be external tragedies — she's not going to become penniless, go into prostitution, and die of an unnamed disease. Secondly, for a picture that's as knowing about societal expectations as *Female*, and indeed capitalizes upon them for both comedic and dramatic gain, why would we not expect this same awareness to transcend throughout the picture — even in the happy, syrupy ending?". Upperco J., *ivi*.

ma più per il generale ribaltamento dei ruoli e degli standard di genere che *Female* si può considerare effettivamente un film “moderno”.

Perché infusi nel periodo in cui vengono prodotti, quindi nel pieno della devastante crisi economica che è la Grande Depressione, altri film portano in luce questioni economiche a cui le donne, le quali ne sono affette, spesso reagiscono in modo controverso per la propria sopravvivenza o per materialismo, spingendosi ad assumere la mentalità della *gold-digger* (oggi chiamata più comunemente *sugar baby*), che utilizza dunque il proprio corpo e la propria seduzione per sfruttare gli uomini abbienti; da qui le varie domande morali che queste storie sollevano vengono risposte in modi diversi e non sempre univoci. Ma all'interno dei film pre-Codice non si dimenticano nemmeno le questioni che possono riguardare donne facenti parte della *middle-class* o *upper-class*, dove spesso si tratta la questione del matrimonio, delle sue implicazioni e della libertà che, forse per la prima volta sullo schermo, viene concessa a coloro che scelgono di non seguirne le regole. Come si osserverà nel prossimo capitolo, queste storie sono spesso strabilianti nell'uso di dialoghi e situazioni impossibili dopo l'approvazione del Codice e di come questi siano perfettamente rappresentativi della *New Woman*, simbolo dell'indipendenza e dei diritti che lentamente la donna di quegli anni stava ottenendo.

Temi che oggi sono normalizzati ma che dopo il Codice del '34 saranno poi quasi sempre proibiti, sono quelli che appaiono con sorpresa di qualunque spettatore moderno e riguardano questioni sociali quali la dipendenza dalla droga o dall'alcool spesso rappresentata con grande realismo - per quanto possibile -, la prostituzione a cui tra l'altro si dedica una buona parte dei film pre-codice, l'aborto, l'omosessualità, e infine la piaga dello stupro, ovviamente mai mostrato esplicitamente ma spesso suggerito inequivocabilmente e, in rari casi, argomento principale della narrazione: molte di queste tematiche furono affidati proprio a personaggi femminili che li portano in scena con estrema delicatezza e potenza allo stesso momento.

Nelle prossime pagine si tenterà dunque di analizzare e sviscerare vari esempi di film in linea con questi argomenti e dimostrarne così la loro sorprendente modernità.

CAP. 3: I TEMI RICORRENTI

3.1 La prostituzione e le sue declinazioni

“5. WHITE SLAVERY shall not be treated.”⁶⁶

Se si considera come dato di fatto l'assunto che Hollywood negli anni '30 “apparteneva” alle donne e in particolare alle attrici, allora si riterrebbe assurdo che i ruoli dominanti e i più ambiti fossero quelli di prostitute, *gold-diggers* e più in generale di *fallen women*; al contrario, non lo si può considerare assurdo in quanto questo tipo di personaggi, oltre a provenire da una lunga tradizione che risale agli esordi del cinema, funzionano da pretesto per mettere in scena situazioni narrativamente fondamentali quali la scalata sociale, nuove abitudini - in particolare sessuali - e più in generale questioni relazionali tra uomo e donna.⁶⁷

Direttamente derivata dalla figura della *vamp*⁶⁸ degli anni '10 e '20, la nuova *fallen woman* degli anni '30 traccia un percorso ben diverso dalla sua antenata, anche perché fondamentalmente legata alle questioni economiche del suo tempo. La narrazione che si segue spesso in questi film viene infatti associata dalla Jacobs a quella propria della “*Cinderella story*”, in riferimento al fatto che la protagonista a causa delle sue azioni immorali non subisce più la cosiddetta “caduta in disgrazia” (anche da questo deriva il termine *fallen*) ma al contrario nel cadere si rialza, economicamente e socialmente.

Partendo però dalla figura della prostituta in quanto *sex-worker*, gli esempi non mancano e sono anzi particolarmente interessanti per indagare i confini tra ciò che si poteva mostrare e ciò che doveva rimanere “tra le righe”. Ad esempio, in tutti i

⁶⁶ Uno dei punti delle “Particular applications” tratto dal Codice di Produzione del 1930. Doherty T., op. cit., p. 363.

⁶⁷ Jacobs Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of California Press, 1997, pp. 10-12.

⁶⁸ Un esempio di personaggio “*vamp*” si ritrova nel film *A Fool There Was* del 1915; si riporta una delle definizioni che usa la Steiger per definirla: “[...] a woman gone astray, a parasite woman who could feed off the solid stock of America, destroying the vital future it should have.” Staiger Janet, *Bad women: regulating sexuality in early American cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 148.

casi in cui la storia dovesse trattare di una donna che svolgesse questo tipo di lavoro mai era concesso utilizzare esplicitamente i termini “prostitute” o “kept-woman” ma vi si poteva alludere attraverso l’uso delle immagini e della musica, elementi tra l’altro meno soggetti allo scrutinio della censura.⁶⁹ Quello che però colpisce è il mero fatto che queste figure entrino sullo schermo e che non siano né comparse né personaggi secondari. Qualsiasi sia la storia che le riguarda o lo stile con cui vengono interpretate (aspetto fortemente imposto dall’attrice che le interpreta), è con grande preoccupazione che i censori del tempo (e il pubblico moralista che li sosteneva) osservavano questi personaggi affiorare sullo schermo. Come conferma anche LaSalle, queste donne erano raramente la versione realistica di una prostituta ma al contrario la si potrebbe definire una “movie-prostitute”, poiché spesso abbigliata in modo lussuoso e quasi mai degradante;⁷⁰ questo aspetto viene sottolineato dai già citati *Payne Fund Studies* come un problema serio soprattutto per le giovani donne lavoratrici o immigrate che potevano sentirsi “giustificate” nell’imitarne i comportamenti con l’aspettativa di lusso e soldi in cambio.⁷¹

E a proposito di sfarzo e perifrasi allusive, uno dei film che meglio mette in scena la figura della “movie-prostitute” è *Shanghai Express* (1932). Shanghai Lily⁷² (Marlene Dietrich) è una prostituta che si ritrova a trascorrere un complicato viaggio sullo Shanghai Express assieme, tra gli altri, ad un suo ex amante, il dottore Donald Harvey (Clive Brook); stilisticamente unico, nonostante contenga narrativamente molto più che una semplice storia d’amore, il film concentra la sua attenzione sulla figura (le luci e le inquadrature impeccabili sono utilizzate principalmente a far risaltare la bellezza della Dietrich) di Shanghai Lily, mai definita con il termine di “prostituta” ma implicitamente chiaro fin dai primi

⁶⁹ “For example, in numerous films of the period, among them *Baby Face*, *Blonde Venus* and *Female*, the image of the heroine on the streets is used to imply the possibility of prostitution.” Ivi, p. 36.

⁷⁰ LaSalle M., op.cit., p. 88.

⁷¹ Jacobs Lea, op. cit., pp.16-17.

⁷² Il nome “Lily” o il suo diminutivo “Lil” sono curiosamente ricorrenti in diversi film di questo periodo che rappresentano personaggi simili di cosiddette *fallen women*: in *Red Headed Woman* Lil è la protagonista, Lily in *Baby Face* mentre *Diamond Lil* è il titolo originale della pièce teatrale su cui Mae West baserà il suo celebre *She Done Him Wrong*.

dialoghi e dalle prime immagini.⁷³ Ma nonostante questo, lo spettatore è portato a credere alle parole e alla onestà di Lily, in quanto più volte durante il film fa prova di essere una persona fondamentale sincera e “d’onore”: di fatto durante tutto il corso degli eventi, la questione centrale è proprio quella della fiducia o meglio della *fede* che un uomo “di scienza” come Harvey deve imparare ad avere nonostante i pregiudizi maturati verso Lily (sia per la sua professione che per il presunto, poi smentito, tradimento della stessa). In conclusione, il film non mira a riformare Lily o a ripulirne l’immagine, in quanto già persona perfettamente dignitosa e anzi altruista: è infatti solo grazie al suo sacrificio che l’uomo che ama riesce a salvarsi.⁷⁴ Non meno importante è la performance e il personaggio di Hui Fe, anch’essa prostituta, stanca delle continue vessazioni da parte degli uomini finisce per uccidere a sangue freddo colui che l’ha stuprata: altrettanto forte e sentita la dignità che Anna May Wong riesce a trasmettere nei pochi minuti in cui è sullo schermo.

Meno conosciuto ma ambientato anch’esso in un luogo esotico qual è Rangoon, *Mandalay* (1934) ruota attorno ad un’altra figura femminile complessa, allo stesso modo costretta ai margini della società: si tratta di Tanya (Kay Francis), rifugiata di origini russe la quale viene venduta dal fidanzato Tony (Ricardo Cortez) come prostituta in un bordello in cambio dell’assolvimento di un debito. Inizialmente riluttante e sconvolta dal gesto dell’uomo, Tanya si ritroverà – essendo senza soldi o conoscenze – a dover svolgere questa professione, gradualmente sfruttando il potere che ottiene attraverso l’uso del suo corpo per poter fuggire da Rangoon. Sulla nave su cui viaggia incontra il medico esiliato e alcolizzato Gregory (Lyle Talbot), di cui si innamora; Tanya però non sembra poter dimenticare il passato poiché Tony la trova, riesce a farla arrestare per il suo presunto omicidio e convinto del suo amore, le propone di scappare insieme ed aprire un nuovo bordello. Qui il punto focale della narrazione: Tanya non ha mai perdonato l’uomo di averla abbandonata

⁷³ “It took more than one man to change my name to Shanghai Lily.” (*Shanghai Express*, Joseph Von Sternberg, 1932).

⁷⁴ La tematica del sacrificio e del perdono ritornano anche in moltissimi film di questo periodo il cui centro della narrazione è sempre una prostituta o più in generale una *fallen woman*, interpretata da Greta Garbo, e uno tra questi è il noto *Susan Lenox (Her Fall and Rise)*; Susan si ritroverà infatti in numerose situazioni in cui la sua dignità viene calpestata, quasi sempre per poter riabbracciare lo stesso uomo che, in ultima analisi, la disprezzerà proprio per queste sue (non) scelte.

e venduta e per questo motivo avvelena Tony, il quale intossicato, cade morente dalla nave. Per un caso fortuito il corpo non si trova cosicché Tanya può finalmente scappare con l'uomo che ama dal luogo che l'ha resa una prostituta prima e un'omicida poi. Anche in questo caso ritorna la figura della prostituta come eroina che prima di tutto e più degli altri conserva in sé qualità morali di gran lunga superiori a chi la circonda⁷⁵; differentemente da Shanghai Lily, Tanya non ha il desiderio di ritornare ad un passato (e ad un uomo) che evidentemente la perseguita ma al contrario è costretta a farci i conti e a costo della propria sopravvivenza. Anche in questo caso la presentazione del personaggio femminile è estremamente lussuosa e affascinante, - anche grazie agli splendidi costumi ideati da Orry Kelly -, in particolare dal momento in cui inizia la sua “discesa morale”.



Figg. 3.1.1,2: Kay Francis nei panni iconici (e chic) della “nuova” Tanya in Mandalay.

Ugualmente in linea con le regole imposte dall'Ufficio Hays, non si utilizzano mai termini espliciti e anzi è interessante notare come uno dei dialoghi – apparentemente soltanto malizioso ma senza significato – precedenti alla “trasformazione” di Tanya, sembrano anticipare quello che poi verrà messo in scena

⁷⁵ Il lato umano e il senso di responsabilità di Tanya sono sottolineati in diversi momenti: tra tutte la sequenza in cui Tanya scopre il bambino deceduto di cui in primis Gregory doveva curarsi ma troppo ubriaco per farlo e da qui la sua intenzione di aiutare quest'ultimo ad uscire dall'alcolismo.

di lì a poco; Tony sta spiando la fidanzata mentre questa è già spogliata e intenta a farsi il bagno e lo scambio tra i due, in pieno stile pre-Codice, è indicativo:

TANYA: You told me to hurry, didn't you? Get out... Oh Tony, I'll never get dressed, never!

TONY: I know a lot worse things than that.⁷⁶

Con il suo finale *Mandalay* si configura inoltre come uno tra i diversi film prima del Codice il cui epilogo *non* condanna, né legalmente né in qualsiasi altro modo, un atto brutale come l'omicidio e neppure chi lo commette: Tanya di fatto esce vittoriosa da una situazione che l'avrebbe altrimenti vista di nuovo denigrata e sfruttata. Oltre a questo, è importante notare come anche qui la volontà di sopravvivere e di migliorarsi è trainata quasi esclusivamente dalla protagonista femminile, nonostante il suo torbido passato.

Al contrario di questi due esempi in cui le critiche dei detrattori del tempo sono in parte confermate, esistono nello stesso periodo film che trattano di prostitute in modo meno "invitante" e che anzi mirano a riportare sullo schermo una realtà torbida e a tratti davvero cruda. Uno di questi, ormai forse poco conosciuto al pubblico moderno, è *Safe in Hell* del 1931. Diretto da William A. Wellman, il film segue la disastrosa vicenda della (ex)prostituta Gilda (Dorothy Mackaill), che cercando di difendersi da un tentativo di stupro da parte di Piet Van Saal (Ralf Harolde), l'uomo che per primo la costrinse alla prostituzione, accidentalmente lo uccide; il suo fidanzato Carl Erickson (Donald Cook) riesce così a farla fuggire sull'isola di Tortuga, luogo in cui non può essere legalmente estradata: i due "fingono" di sposarsi e Gilda promette di aspettarlo rimanendogli sempre fedele. Sull'isola la donna vive reclusa nella stanza di un hotel affollato da ogni sorta di criminale, ognuno di loro costantemente impegnato nel tentativo di sedurla (o stuprarla); poco tempo dopo riapparirà Van Saal, scampato alla morte e rifugiato anch'egli sull'isola. I tentativi di Gilda di mettersi in contatto con Carl sono osteggiati da colui che poi la condannerà alla morte, il criminale Mr. Bruno, lo

⁷⁶ Kay Francis e Ricardo Cortez in *Mandalay* (Michael Curtiz, 1934).

stesso che – illegalmente - fornirà alla donna una pistola: in seguito ad un altro tentativo di Van Saal di stuprarla, Gilda spara all'uomo, questa volta uccidendolo veramente. Da qui il processo che nonostante viri a suo favore, finirà per condannarla con la pena di morte: Gilda rifiuta infatti il ricatto di Mr. Bruno, che le propone di tenerla come sua prigioniera ma di avere cura di lei in cambio di favori sessuali.



Figg. 3.1.3,4: Due scene centrali del film.

Oltre alla sua particolare torbida atmosfera, la storia si rivela interessante in quanto l'intero *focus* dei personaggi e dello spettatore è quasi sempre ed esclusivamente sulla protagonista: Gilda ha in sé una forza vitale (e magnetica) e allo stesso tempo una vulnerabilità che la rende di fatto un personaggio complesso e sfaccettato. Le diverse situazioni in cui un uomo cerca di violarla sono respinte con decisione, spesso con effetti disastrosi⁷⁷ e determinanti della rovina di Gilda; il rifiuto finale è d'altronde quello decisivo: la donna infatti preferisce andare incontro alla morte piuttosto che cedere ad un ulteriore svilimento da parte di un uomo.

⁷⁷ Dopo l'incidente in cui Gilda crede di aver ucciso Van Saal, l'intero edificio prende fuoco, quasi a simboleggiare la rabbia devastante della donna. Sherman Betsy, "Film Review: "Safe in Hell" — A Fallen Woman Picture and a Sleazy Buddy Movie", 14 novembre 2017, <https://artsfuse.org/165338/film-review-safe-in-hell-a-fallen-woman-picture-and-a-sleazy-buddy-movie/>.



Fig. 3.1.5: Una pagina del pressbook di *Safe in Hell*.

In modo controverso il film pone l'attenzione sul tema della redenzione e dell'onore ma allo stesso momento è come se si denunciassero in generale una società fondamentalmente spietata nei confronti del genere femminile: Tortuga, infatti, è l'inferno per qualsiasi donna ma per Gilda è più il suo purgatorio, poiché è proprio qui che rivive in continuazione ciò che nella terra ferma ha dovuto vivere fino a quel momento, ovvero cercare di sopravvivere in un mondo di uomini che con la violenza la vogliono possedere o incarcerare (anche il fidanzato Carl, nonostante le sue buone intenzioni, è il primo che la vuole "imprigionare" nel matrimonio) ed è interessante come questa prigionia si percepisca anche visivamente: Gilda viene vista ripetutamente chiusa in uno spazio circoscritto, dalla camera da letto a New Orleans, alla cassa di legno sulla nave che la fa evadere fino alla claustrofobica stanza d'hotel a Tortuga.

Ritornando in Europa e facendo un breve salto indietro nel tempo, precisamente nel 1915, ritroviamo un altro capolavoro diretto da Joseph von Sternberg, *Dishonored* (1931). Di nuovo un'altra simbolica prostituta, questa volta senza nome (al suo posto un codice, X-27), ma interpretata ancora da Marlene Dietrich,

viene ingaggiata dai servizi segreti come spia per il governo austriaco per il suo “fascino femminile” a volte più utile che “l’intelligenza maschile”.⁷⁸ Ed è già da questa frase pronunciata (da un uomo) all’inizio del film che si percepisce la profonda discriminazione e il conseguente isolamento che la (una) donna deve subire: come dimostra durante il corso del film, X-27 non è soltanto una prostituta capace di usare il proprio corpo ma al contrario è la sua intelligenza che la renderà perfetta per il lavoro assegnatole. A seguito di una prima missione di successo, la donna incontrerà un’altra spia nemica, il colonnello Kranau (Victor Mclagen), che non riuscirà fino all’ultimo ad incastrare e per cui inizierà a provare dei sentimenti; proprio per questa ragione, X-27 non avrà la forza di condannarlo ma al contrario lo lascerà scappare, andando incontro lei stessa alla morte per questo motivo.

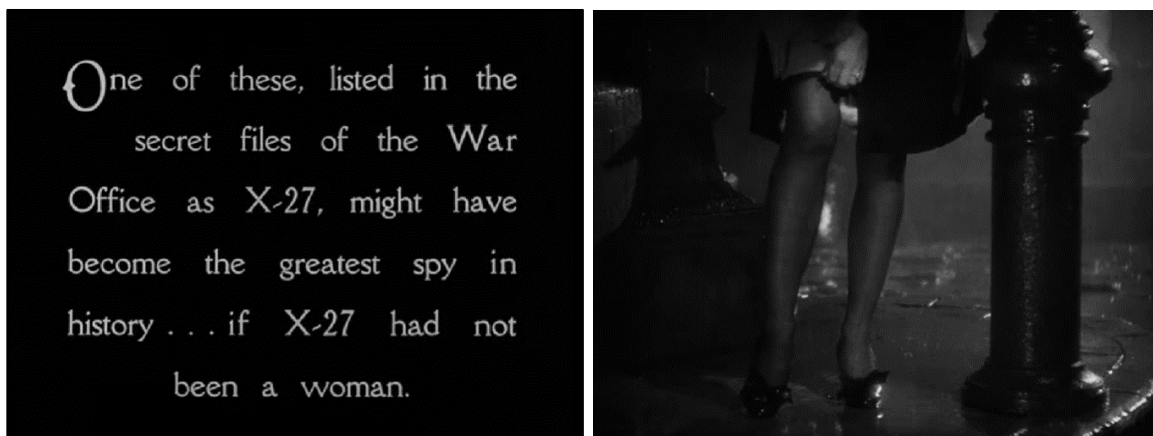


Fig. 3.1.6,7: Già dalla didascalia iniziale di *Dishonored* si percepisce l’ingiustizia che subirà X-27, la cui professione di prostituta viene rivelata dalla scena immediatamente successiva.

Molti sono gli elementi interessanti di questo film, uno tra tanti è la forza e la determinazione della protagonista femminile tra l’altro unica donna circondata quasi esclusivamente da uomini (come in *Safe in Hell* d’altronde): poco si sa di lei, che è definita dai soli elementi (ambigui) che ci vengono presentati quali le bambole del suo appartamento, il pianoforte e il suo gatto nero da cui non si separa mai. Quello che però è centrale per conoscerne la forza è forse il suo sguardo, che più di tutto utilizza per imporsi su una realtà che la considera soltanto come qualcosa da

⁷⁸ “There are times in my work where a man’s brain cannot accomplish as much as woman’s charm” – Il capo dei servizi segreti per convincere X-27 ad arruolarsi in una scena di *Dishonored* (Joseph von Sternberg, 1931).

guardare e usare a proprio piacimento.⁷⁹ E come per il finale di *Safe in Hell*, la morte dell'eroina è una scelta necessaria, in entrambi casi mascherata con il pretesto di preservare l'uomo che si ama o l'amore in sé, per ribadire fermamente la propria indipendenza e la propria identità rispetto ad un sistema e ad una società che non si rende conto della propria brutalità verso la donna se non attraverso un atto annichilente come la morte, portato a termine anche nel caso di *Dishonored* dalle autorità rappresentative della società stessa.⁸⁰



Fig. 3.1.8: Lo sguardo della protagonista viene spesso avvicinato a quello del gatto.

Si può dunque affermare che tutti questi film raccontano di eroine anticonvenzionali perché non rispettose dei canoni morali della società del tempo

⁷⁹ “But in this film the most powerful gaze is that of the woman herself. Her looking out at the world is the act of appropriation of a woman whose opportunity to appropriate is limited. At moments when she is in danger, the gaze becomes mobile; her eyes move within her still face offering an outer indication of the inner workings of her mind. Intelligent (as is seen by her success as a spy), she has been denied the use of her intelligence because she is a woman and a whore. Forced into being defined by her body and sex, she appropriates them as weapons.” Tracz Tamara, “Dishonored (Josef von Sternberg, 1931)”, aprile 2005, <https://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/dishonored/#fn-3587-5>.

⁸⁰ “The only way she can make visible to the men the double standards and cruelty of a patriarchal society is to make them kill her, and make them see themselves doing it. She dies in order to make her situation finally visible in all its double standards to those who created and maintained it. Her preparations for her execution, her costume, the deliberate and provocative application of lipstick, make it clear that this is a show, something to be watched and performed. And it is an effective show. Not only does the young soldier refuse to kill her, even the Spy Master seems, when looking at her body, struck by a remorse that holds in it an understanding of all that she was. And yet, effective as it is, it still ends with her death.” Ivi.

ma che agiscono *non soltanto* perché spinte da un uomo che amano ma per prima cosa da una forte voglia di autodeterminazione; in *Safe in Hell*, d'altronde, nemmeno la condanna finale di Gilda viene decisa da un potere superiore ma solo e soltanto dalla sua volontà (di non essere sottomessa). Oltre a questo, si è dunque potuto osservare come nessuna di queste protagoniste debba essere riformata in nessun modo in quanto già perfettamente dignitose nonostante la loro professione.

In altre parole, come sostiene LaSalle:

Through her [the prostitute], filmmakers could deal indirectly with real changes happening to real women, while seeming to present extreme behaviour from society's fringes. After all, if the movie prostitute was a symbol, then she was a symbol for all women – a crude symbol, perhaps a vulgar one, sometimes a condescending one, but a clumsily *sincere* one, too. She was the victim of every crime men commit against women: physical and sexual abuse, economic oppression, and abandonment. Yet she remained resilient, humane, and ultimately admirable.⁸¹

Allontanandosi dai margini della società e arrampicandosi verso i suoi ranghi più alti, troviamo un'altra figura ricorrente dei film pre-Codice: la *gold-digger*. Anche se il termine risale addirittura a prima degli anni '20,⁸² è proprio in questo periodo che inizia a diventare popolare il suo utilizzo specialmente all'interno dei film hollywoodiani, specialmente nelle commedie. Sfruttando ciò che si ha, ovvero, usando le parole di Marian (Joan Crawford) in *Possessed*, “my looks and my youth and whatever it is about me that fellas like”, l'eroina che aspira ad una vita migliore diventa agente del suo successo economico e sociale. Come afferma anche la Staiger:

Indeed, what is at stake in the femme fatale [or fallen woman] image is the denaturalizing of the supposedly proper relation; the woman not only recognizes her value as an object but intentionally chooses to enter the exchange system and become the commodity. Rather than men operating

⁸¹ LaSalle M., op. cit., p. 94.

⁸² Jacobs L., op.cit., p. 12.

as the only players in the property system, **women now negotiate**, and even more significantly, **aggressively participate** in the business.⁸³

È dunque questo cambio radicale nei rapporti di forza che rende interessanti questi personaggi all'occhio moderno: che siano in cerca di denaro per materialismo, per sopravvivere o soltanto per dare una svolta alla propria vita, tutte queste donne sfidano in un certo senso il sistema sociale prestabilito, inserendosi attivamente nei meccanismi che le vedrebbero solamente come oggetti (del desiderio) passivi. Come già accennato in precedenza, la figura della *fallen woman* non è un'invenzione del XIX secolo ma ha radici molto più lontane nella cultura occidentale, anche se con una notevole differenza da quella "modernizzata" degli anni '30, ovvero la loro trasformazione da vittime (delle circostanze) ad aguzzine.⁸⁴ E come si osserverà negli esempi che seguono, la figura della *gold digger* non è soltanto un espediente comico ma un veicolo per criticare e sovvertire un sistema sociale e di genere penalizzante per la donna:

Unlike her predecessors, the gold digger of the Depression knew where she stood, and the world-wise women who appear in gold digger texts of the period have known hardship and are, therefore, socially and morally justified in their attempts to raise their status while posing the flaws in a system that forces them to circumvent acceptable avenues in order to survive. In this situation, the gold digger became a powerful force not only for her exposure of class and gender inequity but also for her challenges to conventional ideas about gender, class, and a moral system built on both.⁸⁵

Un esempio perfetto di questa inversione di ruoli è *Bed of Roses* (1933), la cui protagonista, Lorry (Constance Bennett) appena uscita dal riformatorio, affina le

⁸³ Staiger Janet, "Les belles dames sans merci, Femme Fatales, Vampires, Vamps, and Gold Diggers: The Transformation and Narrative Value of Aggressive Fallen Women" in Callahan Vicki, *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 32-33.

⁸⁴ "Where traditional fallen women are excessively weak, their inversions, the femme fatales, are excessively strong. Fallen, yes, but rather than being victims, they become victimizers." Ivi, p. 35.

⁸⁵ Slavens R. Clarence, "The Gold Digger as Icon: Exposing Inequity in the Great Depression", *Studies In Popular Culture*, Vol. 28, No. 3, aprile 2006, p. 72.

sue abilità di manipolatrice e incastra Stephen (John Halliday), un uomo ricco e anziano che è così costretto a mantenerla; il primo incontro che fa è però con un altro uomo benestante, Dan (Joel McCrea), molto più giovane e attraente di cui alla fine si innamorerà e che le offrirà una vita non così facile come quella vissuta nella villa di Stephen. Oltre ad offrire una chiara rappresentazione della prostituzione,⁸⁶ il film, dalla struttura semplice, ribalta con ironia i rapporti di potere tra i generi (e le classi sociali), ponendo la donna (povera) come agente di seduzione e dominanza: Lorry si finge infatti alto-borghese per attirare l'attenzione del ricco magnate Stephen, lo fa ubriacare per poi fingere la mattina dopo che vi sia stata una liaison tra loro, compromettendo le reputazioni di entrambi, situazione alla quale l'uomo non può che rimediare facendola diventare la sua "amante", dandole un appartamento, vestiti e denaro.

La stessa situazione viene riproposta con modalità simili nel musical di successo *Gold Diggers of 1933* (1933). Molto spesso presentate in contesti comici, le *gold diggers* scappano infatti da una realtà mediocre o molto semplicemente dalla *fame*, come viene ribadito più volte nel corso del film: Carol (Joan Blondell), Polly (Ruby Keeler), Trixie (Aline MacMahon) e Fay (Ginger Rogers) sono quattro ballerine che faticano ad arrivare a fine mese durante la devastante Grande Depressione, talmente imponente sulla storia da diventare quasi un vero e proprio personaggio. Fortunatamente le ragazze riescono a farsi ingaggiare in uno spettacolo teatrale finanziato dal ricco Brad (Dick Powell), il cui fratello Lawrence (Warren William) vuole impedirne il matrimonio con Polly, poiché convinto della spregiudicatezza delle cosiddette "*chorus girls*" nel voler sfruttare il patrimonio di uomini benestanti; è proprio su questa convinzione che Carol e Trixie iniziano a lucrare, sbeffeggiando a loro insaputa Lawrence e l'avvocato di famiglia che lo supporta. Carol, ma in particolare Trixie, sfruttano la situazione (inizialmente degradante nei loro confronti, in quanto definite da Lawrence letteralmente come "parassiti") per ribaltare i rapporti di potere solitamente guidati dall'uomo⁸⁷: il film non mira

⁸⁶ L'amica di Lorry, Minnie (Pert Kelton), viene vista ripetutamente sedurre e appartarsi con qualsiasi uomo che incontra esplicitamente in cambio di soldi o di favori.

⁸⁷ "*Gold Diggers* stands out amongst Warners' Busby-helmed musicals of the early thirties for its presentation of intelligent, formidable women, with an acute awareness of the roles that they as working-class women are expected to play under the patriarchy. Taking Warren and Kibbee's contemptuous toffs for everything they've got, the girls make a mockery of the patriarchal social

a sconvolgere in modo radicale le relazioni tradizionali tra i generi (come, ad esempio il matrimonio che viene riconfermato come soluzione finale), ma piuttosto a denunciarne con ironia i suoi meccanismi, i pregiudizi e le ipocrisie. Interessante è anche il rapporto di causa-effetto che si traccia tra la crisi economica della Depressione e l'integrità morale (e sessuale) delle donne.⁸⁸



Fig. 3.1.9: Le protagoniste di *Gold Diggers of 1933* soffrono la fame al punto da rubare la colazione ai vicini.
 Fig. 3.1.10: Trixie e Carol “sfruttano” Lawrence, facendogli credere di aver dormito con quest’ultima.

Ugualmente popolare è la farsa *The Greeks Had A Word For Them* del 1932 (anche conosciuto con il titolo *Three Broadway Girls*). Anche in questo caso le protagoniste sono tre giovani donne, Jean (Ina Claire), Polaire (Madge Evans), e Schatzi (Joan Blondell), a caccia di uomini ricchi da poter sfruttare; basato sullo spettacolo teatrale omonimo scritto da Zoe Atkins, il film è una rappresentazione divertente e a tratti caricaturale della figura della *gold digger*, incarnata al meglio dal personaggio di Jean, talmente assettata del patrimonio di miliardari da sabotare anche i piani delle amiche, “rubando” loro qualsiasi uomo che possenga abbastanza denaro per mantenerla nel lusso. Quello che è interessante del film non sono tanto

order, exposing the inherent hypocrisy of the well-to-do.” Sorfa David, “Review: *Gold Diggers of 1933* (1933)”, 8 marzo 2022, <https://blogs.ed.ac.uk/thefilmdispatch/review-gold-diggers-of-1933-1933/>.

⁸⁸ “Later, when Brad Roberts, who is really the wealthy Robert Treat Bradford (Dick Powell), refuses to appear and save the show when it seems doomed due to the male lead's bad back, Trixie says to him, «You can't let them down! You can't! If you do, well God knows what'll happen to those kids. They'll have to do things I wouldn't want on my conscience.» What they will have to do is resort to prostitution, as is suggested by Joan Blondell's good-hearted prostitute character in the “Forgotten Man” sequence later in the film.” R. Slavens C., op. cit., p. 82.

la storia o i dialoghi spassosi (entrambi smorzati dai censori del tempo⁸⁹), quanto il suo finale, che non mira per nulla ad un miglioramento morale dei personaggi né ad una loro condanna, ma al contrario vede le tre donne ritornare esattamente alle loro abitudini iniziali.⁹⁰ In un certo senso, come osserva acutamente la Jacobs, in questo tipo di storie (e di finali): “It is as if Eve were admitted to the Garden of Eden *after* having tasted the apple.”⁹¹

Un altro esempio che incarna al meglio quest’ultima definizione è *Possessed* di Clarence Brown del 1931. Marian (Joan Crawford) è una ragazza di umili origini che lavora nella fabbrica di una piccola cittadina, assieme al fidanzato Al Manning (Wallace Ford). Incantata da una visione di lusso e possibilità future, Marian vuole cambiare la sua vita e tentare la fortuna a New York, spinta dalle parole di un ricco gentiluomo, Wally Stuart (Richard Gallagher), che le spiega come esistano due tipi di persone, quelle *in* e quelle *out* e che “qualsiasi cosa è facile per una donna”; arrivata in città incontra così un altro miliardario, amico di Stuart, Mark Whitney (Clark Gable) che incantato dall’onestà di Marian nel volersi procurare uno *sugar daddy*, accetta di prendere lui stesso questo posto. I due si frequentano felicemente fino a che Marian non sente che vivere una relazione illecita come fino a quel momento non le porterà nessun vantaggio, ma che al contrario la farà sentire sempre e soltanto una donna non rispettabile; Mark accetta eventualmente di sposarla, nonostante questo significhi per lui rinunciare alla sua carriera politica (a causa dello scandalo), e proprio per questo motivo Marian lo lascia, fingendo di essere stata con l’uomo solo e soltanto per i soldi e il lusso che le ha offerto. Il finale però li rivede tornare insieme, poiché Mark capirà che in realtà Marian l’ha sempre amato nonostante la loro relazione di tipo esplicitamente transazionale. Come già osservato in parte nel capitolo 2.1, quello che è notevole del film è proprio la straordinaria forza (e modernità) di Marian, che fin dalle prime sequenze, si propone come una protagonista estremamente determinata nel realizzare le proprie ambizioni (e coraggiosa, dato il periodo storico, anche solo

⁸⁹ Jacobs L., op. cit., p. 63.

⁹⁰ Proprio poco prima di scappare assieme in cerca di nuove “vittime”, Polaire e Schatzi dichiarano a gran voce il loro motto: “It’s the three of us against the men!” (*The Greeks Had A Word For Them*, Lowell Sherman, 1932).

⁹¹ Ivi, p. 15.

nell'affermarle).⁹² Anche qui ritorna di nuovo, come in alcuni degli esempi appena citati, il contrasto tra classi sociali, sottolineato e allo stesso modo reso labile dalla stessa figura della *gold digger* la quale sfida le convenzioni che le governano, anche a costo di rinnegare - almeno in parte - le proprie origini.⁹³

Si può dunque osservare che in questi film, classificati dai censori del tempo semplicemente come “sex pictures”, non sempre viene espresso un giudizio negativo o critico verso queste figure femminili, nemmeno quando queste rivelino qualità possibilmente ripugnanti per la cultura del tempo; nonostante questo, si contano comunque diversi esempi in cui questo tipo di comportamenti e attitudini vengano mitigati o, meglio, resi innocui da quelli che si potrebbero definire finali “restaurativi” o più precisamente “correttivi”. Moltissimi film tra cui il già citato *Bed of Roses*, riportano il motivo del “vero amore”⁹⁴ come unica soluzione nel redimere la figura della *gold digger*, che viene costretta così a rinunciare alle proprie aspirazioni o, meglio, a parte della propria personalità individuale, per un uomo che amano.⁹⁵

⁹² “*Possessed* is a story of Marian Martin, a woman who is unabashedly out for herself, reflecting a strong sense of a woman who desires her own identity, freedom and escape from poverty and mediocrity. [...] What is obvious is a powerfully- feminist overtone that present during the Pre-Code Era, with women refusing to accept their role in life to be decided by men and additionally that they would do whatever was necessary to determine their life journey.” Batters Paul, “*Possessed* (1931): The new and sophisticated Joan Crawford”, 12 maggio 2019, <https://silverscreenclassicsblog.wordpress.com/2019/05/12/possessed-1931-the-new-and-sophisticated-joan-crawford/>.

⁹³ “[...] America was still separated by stringent class distinctions and that women in the thirties, especially, were confined within their classes. As an instructional tool or escapist fare, the collective gold digger texts of the early thirties showed young women where they stood in a culture separated by distinct class and gender roles and offered the possibility of advancement, if they were willing to follow the path of [a gold digger].” R. Slavens C., op. cit., p. 89.

⁹⁴ Anche in *Possessed* le parole pronunciate da Marian sembrano ironicamente commentare questo tipo di strategia narrativa: “A woman can do anything and get anywhere as long as she doesn’t fall in love.”

⁹⁵ “[...] fallen women can be socially and morally redeemed if they fall in love with men or, even better, sacrifice something they want for the men. This surrender deflates the threat of their agency, making them “human” and transforming their power into a socially (rather than personally) constructive force.” Staiger J., op. cit., p. 46.



Figg. 3.1.11,12: Marian osserva nei vagoni del treno la vita lussuosa che poi condurrà come *kept-woman*.

A volte l'aggressività e la dominanza che esprimono queste protagoniste viene smorzata anche riportando la figura femminile in un ambito più "consono" alla donna secondo le norme sociali del tempo, ovvero nella casa, come moglie o fidanzata. Si usa il termine "a volte" poiché, al contrario del periodo che seguirà il Codice, molte di queste protagoniste sfuggono alle "punizioni" più pesanti imposte dalla censura, come si è potuto d'altronde osservare in alcuni degli esempi riportati nelle scorse pagine: tra questi *Possessed* è forse il più ambiguo, perché se è vero che Marian era pronta a sacrificarsi e a rinunciare al matrimonio (e al patrimonio del fidanzato) è anche vero che il suo finale è tutt'altro che tranciante nei suoi confronti, tantoché riesce ad ottenere entrambi, il vero amore e un futuro migliore.

La stessa ambiguità la ritroveremo in un film cardine del periodo pre-Codice di cui si tratterà nelle prossime pagine, qual è *Baby Face*, che al riguardo subì diversi cambiamenti nel copione proprio per attenuare quegli aspetti più radicalmente eccessivi secondo i censori, i quali esigerono un finale decisamente "riformativo" per la protagonista. Al contrario, un esempio di *gold-digger* che sfugge ai tagli dei censori è la celebre *Red-Headed Woman* di Jean Harlow, che, come si osserverà, si può reputare una delle eroine che più di altre rimangono fedeli a sé stesse, senza subire il fascino del vero amore "punitivo".

3.2 Libert : le sue varie forme ed implicazioni

Don't run away from things. Don't hide. Get out in the middle of life and if the wind blows you over - pick yourself up again. Make your own mistakes and learn by them.⁹⁶

Se la maggior parte delle eroine sullo schermo “incensurato” si   appurato essere prostitute o *gold-diggers*, c’  un’altra grande percentuale di personaggi femminili altrettanto sovversivi, che incarnano invece caratteristiche piuttosto moderne ma che all’apparenza non sono altre che donne *normali*. Normali in quanto non definibili da una professione in particolare n  da caratteristiche fisiche distinguibili, ma semplicemente donne accomunate tutte da un grande desiderio di essere *libere* da vincoli sociali prestabiliti. Come gi  accennato in precedenza, questi film sono d’altronde lo specchio di una societ  che sta cambiando e le donne sono le prime a farlo: sempre pi  spesso, grazie anche all’invenzione di contraccettivi⁹⁷ e ad una pi  generale liberalizzazione dei costumi⁹⁸, il matrimonio come istituzione passa in secondo piano, perdendo cos  lo status di priorit  nella vita delle donne, ora impegnate anche in una vita sociale pi  attiva.   dunque particolarmente interessante osservare come questo si rifletta nei film pre-Codice, espandendo gli orizzonti per i suoi personaggi femminili che forse per la prima volta “osano” dire quello che vogliono e molto spesso lo ottengono. In altre parole:

The films of this era featured edgy and remarkable heroines. Some of the female characters of the early 1930s would be seen as risqu  and radical even by today’s standards. These women played strong female characters that often expressed and acted on their natural sexual desires. The motivation for these characters was a cultural response to the autonomy women experienced in the heyday of the 1920s. Women were more accepted in the work place and their sexuality was more

⁹⁶ Jan Ashe (Norma Shearer) in *A Free Soul* (Clarence Brown, 1931).

⁹⁷ “[Women] were having sex: Whereas only 14% of women born between 1900 and 1910 had premarital sex, almost 40% who came of age between 1910 and 1920 did. In short, their worlds were expanding beyond the home.” Nicolaou Elena, “The Hays Code Made Hollywood Hell On Earth For Women”, 6 dicembre 2019, <https://www.refinery29.com/en-us/women-pre-code-hollywood-movies-before-hays>.

⁹⁸ “[...] by the 1920s, young women of all classes living in big cities as well as small towns “claimed new sexual and romantic freedoms,” and “found themselves with more money and more time to spend on themselves,” while enjoying the same leisure culture as men.” Pravadelli V., op. cit., p. 2.

openly expressed with fashions like shorter skirts and haircuts. [...] The sexuality of female characters was not chastised but instead spotlighted for the audience's pleasure.⁹⁹

Ed è sicuramente più di tutti il matrimonio l'ambito in cui la donna manifesta la sua personale visione, molto spesso contrastante con le convenzioni tradizionali che lo regolano; il vincolo della coppia viene così messo gravemente in discussione, sia per la sua utilità che per il suo effetto logorante all'interno delle relazioni e anche nelle storie in cui questo venga riaffermato come soluzione finale, già il mero fatto che tutto questo venga messo in scena è sicuramente rivoluzionario:

That is to suggest not that the films directly set out to challenge the values of marriage, hard work, and female chastity, but rather that in their terms of address and enactment of narrative conventions the films inadvertently destabilize the moral and sexual categories which censorship sought to reinforce.¹⁰⁰

Un intero ciclo di film pre-Codice è infatti dedicato a queste tematiche, con Norma Shearer come rappresentante migliore della *nuova donna*. Dopo il successo del 1930 di *The Divorcée*, infatti, sono almeno quattro i film in cui la protagonista che interpreta aspira ad una liberazione (quasi) totale dalle catene del matrimonio e - per la maggior parte della loro durata - si comporta come ci si aspetta si possa comportare solitamente un uomo. Scandalosa sia nei costumi che nelle parole che pronuncia, Shearer si muove con grande libertà espressiva e narrativa dando voce ad una generale voglia di emancipazione, spesso alla fine di questi film però ritrattata da un ritorno ad epiloghi più convenzionali quali il ricongiungimento ad un marito, un fidanzato o ad una "punizione" che ne mitighi lo spirito indipendente.

Strangers May Kiss (1931) è sicuramente il film che meglio rappresenta questo contrasto: Lisbeth (Norma Shearer) è una donna in carriera, innamorata della sua

⁹⁹ Smith, Lauren E., "A Leg Up For Women? Stereotypes of Female Sexuality in American Culture through an Analysis of Iconic Film Stills of Women's Legs". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2013. Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/344>, p. 10.

¹⁰⁰ Jacobs L., op. cit., p. 24.

libertà e del giornalista Alan (Neil Hamilton), altrettanto libertino e convinto della loro relazione fuori dal matrimonio (almeno per una parte del film). L'intero film, basato su un romanzo di Ursula Pratt, anche autrice di *The Divorceé*, concentra infatti la sua attenzione sul concetto di matrimonio come un "dovere" dalle caratteristiche antiquate e restrittive per la coppia per poi però sottolinearne l'importanza nel suo epilogo: nonostante il personaggio di Lisbeth sia positivamente convinta della sua libertà tanto da metterla *in pratica* nel suo "sex tour" in giro per l'Europa¹⁰¹, la donna sembra sempre essere legata ai bisogni (o meglio ai capricci) dell'uomo a cui (non) si è legata, persino ribadendo con fierezza la sua verginità prima della relazione con lo stesso; sono fondamentalmente queste le contraddizioni del film, che, se da un lato sottolinea la modernità di Lisbeth come tipica "new woman" degli anni '30, libera di vivere con spensieratezza relazioni occasionali (rappresentate esplicitamente), dall'altro cerca disperatamente di riportarla nel contesto matrimoniale, sia tramite il personaggio di Steve (Robert Montgomery) che ripetutamente le chiede di sposarlo senza successo, sia tramite Alan, simbolo di come i *double standards* forzino la donna a pentirsi di azioni altrimenti permesse ad un uomo.¹⁰² Degni di nota sono sicuramente i dialoghi però che, come negli altri film che si analizzeranno interpretati da Shearer, sono talmente progressisti da sembrare quasi anacronistici:

ANDREW: Now my dear girl, Steve is a good lad. And you know, after all, marriage still is the natural...

LISBETH CORBIN: Oh, quit will you! You make me sick! You think women should all be shoved into a coop - like hens - that is, good women, the only important thing you don't mention at all! You can't tell me anything! Women aren't human things to you! They're either wives or sweethearts! Get a house - and some furniture and some rugs and a wife! ¹⁰³

¹⁰¹ Riassunto dalla celebre esclamazione di Lisbeth: "I'm in an orgy, wallowing! And I love it".

¹⁰² Alan è di fatto un uomo che si "finge" moderno, come, in ultima analisi, lo stesso film d'altronde: l'uomo è sposato ma frequenta Lisbeth, che abbandona più volte nel corso del film e che infine colpevolizza, scandalizzato dalla sua libertà sessuale che si concede dopo averla lasciata; nel confronto finale riassume il suo disprezzo per la donna con la frase: "Women like you won't do. I won't spend the rest of my life looking at shadows on the wall." ["shadows" in riferimento agli uomini con cui Lisbeth ha avuto rapporti sessuali].

¹⁰³ Hale Hamilton e Norma Shearer in *Strangers May Kiss* (George Fitzmaurice, 1931).

Inutile ricordare quanto questo tipo di dialoghi e situazioni fossero, anche per il periodo precedente all'effettivo Codice, particolarmente azzardate e borderline,¹⁰⁴ data anche la presenza nel film di varie tematiche, quali l'adulterio e il sesso prematrimoniale, proibite dai censori in quanto deleteri nei confronti della santità del matrimonio.

Lo stesso accadde per *A Free Soul* (1931), un film altrettanto "pericoloso" perché unisce due tipi di personaggi particolarmente temuti dai censori, il gangster e la donna disinibita. Jan Ashe (Norma Shearer) è infatti una giovane donna di buona famiglia (non fosse per l'alcolismo imperante del padre) che si invaghisce per il gangster Ace (Clark Gable): ma più che invaghimento si dovrebbe parlare di bramosia o concupiscenza; i due intraprendono una relazione principalmente sessuale, e, al contrario delle usuali aspettative, è Ace che, innamorato di Jan, vuole a tutti i costi sposarla. Il personaggio di Shearer è sorprendentemente sensuale e priva di sentimenti romantici per i suoi spasimanti (l'altro è Dwight Winthrop, interpretato da Leslie Howard): quello che cerca in Ace è un puro e sfrenato appagamento dei sensi, niente di più; nel film questo tipo di "dipendenza" è raccontata in parallelo a quella dell'alcolismo del padre, Stephen Ashe, che allo stesso modo non riesce a resistere alle sue pulsioni. Come osserva anche LaSalle però, la sua non è una rappresentazione stereotipata ma al contrario molto ordinaria ed è forse in questo che sta la sua forza moderna:

In anything but a Shearer movie, such a woman would have been depicted as a siren or a wacko. But here she is an average young woman, a bit more adventurous than most, but possessed of normal impulses.¹⁰⁵

¹⁰⁴ "The first attack came from within the SRC; Alice Ames Winter wrote: «I saw STRANGERS MAY KISS during the weekend and it would be difficult for me to exaggerate my revulsion at this picture and my sense of horror that our present set up is permitting a product of this type to go through. This picture is a reflection of the initiary stages of the degeneration of a people.»" Vieira Mark A., *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, New York, Harry N. Abrams, 1999, p. 52.

¹⁰⁵ LaSalle M., op. cit., p. 104.



Fig. 3.2.1: Jan si gode la sua libertà neoacquisita. Fig. 3.2.2 Celebre scena in cui Jan invece che parlare di matrimonio semplicemente dice ad Ace: "C'mon put 'em around me".

Il rapporto con il padre è in effetti una delle poche cose non ordinarie - per gli standard dell'epoca: i due, infatti, si parlano in modo franco ed egualitario e nonostante il consiglio principale offerto dal padre sia effettivamente positivo (cioè, quello di vivere la propria vita seguendo il proprio istinto e desiderio imparando dai propri errori), il terzo atto del film ribalta questa situazione e condanna questa non-ordinarietà, colpevolizzando erroneamente e totalmente l'uomo - e il suo alcolismo - per le azioni di Jan.

Allo stesso modo di *Strangers May Kiss*, il comportamento libertino del personaggio femminile è spesso giudicato in modo negativo da coloro che la circondano ma questo non la ferma nel vivere liberamente le sue passioni e i suoi desideri: se è vero che anche qui il finale ricostituisce l'equilibrio morale e relazionale consono ad una moralità accettabile separando i due amanti, è però soprattutto perché il brutale Ace ha cercato di imprigionare con il matrimonio Jan, minacciandola con la violenza, non tanto per il carattere illecito della relazione o per il fatto che l'uomo sia un criminale. Anche qui si riporta dunque la formula di due uomini, uno moralmente spregevole e l'altro più modesto ma sempre fedele ad una donna che di fatto per la maggior parte del film non fa altro che soddisfare prima di tutto e forse per la prima volta i *suoi* desideri (sessuali). Persino le ultime parole di Jan ribaltano in parte le consuete regole tra i generi: è la donna che decide di lasciare l'appartamento e la sua avventura nel passato, volendo perseguire la sua indipendenza a prescindere però dall'uomo che l'ha salvata, il quale nonostante

tutto decide di seguirla; dunque il finale, inaspettatamente, non è coronato da un matrimonio tra i due (sebbene vi sia una chiara riconciliazione), una soluzione narrativa che ci si aspetterebbe per qualsiasi donna che osa apertamente sfidare le norme sociali. In conclusione, nonostante i finali molto restrittivi e poco progressisti, si può decisamente osservare la forza e la novità che questi personaggi *moderni* interpretati da un'attrice *moderna* come Shearer, portano sullo schermo, rompendo gli schemi e le regole, sia sociali che censorie.

La santità del matrimonio non viene messa in discussione soltanto da relazioni illecite fuori dai voti nuziali o dalla convinzione che un pezzo di carta sia deleteria per i legami tra uomo e donna: anche e soprattutto l'adulterio si infila nelle storie matrimoniali raccontate da Hollywood, contro tutte le aspettative e i precetti imposti fin dalla versione del 1930 del Codice.¹⁰⁶ Molto spesso le relazioni extraconiugali sono motivo di risata e per questo utilizzate nelle commedie, ma non sempre: in alcuni casi il pretesto dell'adulterio serve a proporre una riflessione molto più profonda sulle relazioni umane e su quanto il matrimonio in quanto istituzione sia in realtà una vera e propria trappola - come d'altronde già osservato nei film appena citati - soprattutto per la donna.

A dispetto di ciò che ci si aspetterebbe, non solo questi argomenti entrano sullo schermo ma raramente vengono condannati. Uno dei tanti esempi è sicuramente *Red Dust* (1932): la trama del film è incentrata quasi interamente sull'adulterio commesso tra una donna sposata, Barbara (Mary Astor) e il protagonista Dennis (Clark Gable), corteggiato a sua volta dalla prostituta Vantine (Jean Harlow). Quello che è interessante notare della storia è che è principalmente la donna sposata che decide di intraprendere una relazione con un altro uomo e che non è lei, bensì Dennis, che, preso dai rimorsi, decide di troncare la loro *liaison*: l'uomo infatti cede alle attenzioni di Vantine, abbandonando ormai l'idea di un futuro con Barbara, la quale dopo aver scoperto i due insieme, spara a Dennis; da qui il "malinteso" fatto credere al marito Gary (Gene Raymond) per cui la donna si

¹⁰⁶ "Adultery as a subject should be avoided: It is *never* a fit subject for *comedy*. Thru comedy of this sort, ridicule is thrown on the essential relationships of home and family and marriage, and illicit relationships are made to seem permissible, and either delightful or daring." Dalla versione del Codice del 1930. Doherty T., op. cit., p. 353.

sarebbe soltanto difesa dalle *avances* dell'uomo; e se questa non fosse già una situazione moralmente torbida, il film non si conclude punendo nessuno dei due, in quanto il marito non verrà mai a sapere la verità ed entrambe le coppie vivono un epilogo felice (o quasi).

Una cosa simile accade in un'altra commedia dello stesso anno: *Jewel Robbery* diretto da William Dieterle. Ritroviamo come protagonista Kay Francis, nei panni della baronessa Teri, un'annoziata *gold-digger* e auto conclamata adultera¹⁰⁷, sposata ad un anziano benestante che le offre una vita di agi e numerosi gioielli in regalo. Ed è proprio durante una delle visite alla gioielleria che Teri e il marito incappano in una rapina in grande stile condotta da una banda di criminali, il cui capo è interpretato da William Powell; ovviamente è amore a prima vista: Teri e il ladro iniziano un flirt che continua per tutto il film e si conclude con la decisione della donna di accettare l'invito dell'uomo a iniziare una relazione, in Francia, via dalla nazione che lo vede ricercato.

Oltre ai numerosi *innuendos* e situazioni esplicitamente sessuali, è interessante osservare come il desiderio e la fantasia (sessuale) femminile sia il vero centro della narrazione¹⁰⁸: nonostante all'inizio Teri possa sembrare un personaggio non interessante data la sua propensione all'ozio e la sua noia da ricca nullafacente, è proprio il suo flirt con il ladro che fa muovere la storia, il sogno di un'avventura eccitante ma sempre *glamour* per scappare dalla realtà monotona del matrimonio, incarnata alla perfezione dal personaggio di Powell, un uomo pericoloso e criminale (quindi "proibito") ma elegante e romantico nei modi. Negli scambi tra i due è quasi sempre la donna a guidare la seduzione, e come in una specie di *role-play*, afferma

¹⁰⁷ "In the morning a cocktail, in the afternoon, a man, in the evening, Veronal". Teri (Kay Francis) in *Jewel Robbery* (William Dieterle, 1932).

¹⁰⁸ "No, it isn't true. Any of this! I'm at home dreaming!": Teri pronuncia questa frase subito dopo essere stata rapita e portata nella villa del ladro. "Powell's perfection has an air of unreality about it, a charming, un-threatening adventurer conjured out of Teri's imagination. [...] The idea that this is just a beautiful dream of Teri's continues when she is whisked away, or willingly kidnapped, to his ornate apartment getaway, which is filled with his ill-gotten gains. [...] He is anything she wants him to be. I don't think I've seen a film that portrays female fantasy with such sensitivity." Sweeney Emmet R., "ESSENTIAL PRE-CODE: JEWEL ROBBERY (1932)", 12 luglio 2011, <https://r-emmettsweeney.com/2020/01/31/essential-pre-code-jewel-robbery-1932/>.

più volte la sua volontà di essere “maltrattata” dal ladro¹⁰⁹, il quale se all’inizio è incredulo di questa sua richiesta poi accetta di interpretare questo ruolo per soddisfarla; uno di questi, lo ritroviamo nella sequenza finale, dove Teri, appena rapita con l’inganno dal ladro, si gusta una cena nella sua villa:

BARONESS TERI: You can't invite me to do anything. Whatever you do must be done by force.

ROBBER: Well, then.

[he picks her up and throws her on the bed]

BARONESS TERI: Oh! What are you doing?

ROBBER: Using force.



Fig. 3.2.3: Uno dei tanti momenti di seduzione. Fig. 3.2.4: Il finale del film rende partecipe lo spettatore che maliziosamente è invitato a mantenere il segreto di Teri, la quale decide di raggiungere il ladro.

Come lo stesso stile comico dei dialoghi e delle situazioni ricorda molto le farse di Lubitsch, allo stesso modo il desiderio femminile libero da restrizioni quali il matrimonio o norme sociali asfissianti, risalta come motivo principale della narrazione, come d'altronde succede in uno dei titoli più conosciuti del regista tedesco, *Design for Living*, di cui si parlerà nelle prossime pagine.

¹⁰⁹ Uno dei primi scambi tra i due è indicativo: “ROBBER: Come with me. I'll drop you somewhere in the suburbs, untouched. BARONESS TERI: Untouched? In the suburbs? Oh, no! No, that doesn't intrigue me at all!” da *Jewel Robbery* (William Dieterle, 1932).

Con un tono molto più drammatico e forse più ancorato alla realtà, anche il film *Merrily We Go To Hell* diretto da Dorothy Arzner affronta il tema dell'adulterio, e di conseguenza del matrimonio. Joan (Sylvia Sidney) è infatti una donna privilegiata che affascinata dal carisma impacciato di Jerry (Fredric March) decide di sposarlo, nonostante la sua dipendenza dall'alcool e le loro differenze economiche e sociali; Jerry è infatti un semplice giornalista con un futuro incerto che grazie al supporto della neosposa, riesce finalmente a pubblicare un'opera teatrale di successo: da qui il declino della coppia (in realtà in atto già prima del matrimonio), dato il ritorno di Claire, una vecchia fiamma di Jerry il quale, da sempre innamorato di lei e spinto dalla sua nuova caduta nell'alcolismo, cede alle sue *avances*, tradendo la moglie. Joan prende così in mano la situazione: propone al marito la soluzione di una relazione aperta¹¹⁰, in cui anche lei stessa inizia a frequentare un altro uomo e a condurre così una nuova vita separata dal marito tra feste e appuntamenti galanti. Questo debole equilibrio viene rotto dalla scoperta di Joan di essere incinta e l'incapacità di Jerry nell'ascoltare la moglie: il finale si conclude con un'ultima (e forse precaria) riconciliazione dei due e la morte del bambino. Alla maniera di *The Divorcée*, ma più cupamente, si mettono in scena le debolezze umane e le differenze deleterie tra un uomo e una donna, complicate dal peso del matrimonio, in particolare per la parte femminile, che in entrambi i casi decide di percorrere lo stesso tragitto del marito adultero, annullando così - anche solo per un momento - i doppi standard di genere. La presa di coscienza di Joan è testimoniata anche da questo dialogo, in cui la donna vede per la prima volta la sua situazione con lucidità:

JERRY CORBETT: I always said you were swell.

JOAN PRENTICE: Perhaps you won't think so much longer because if being a modern husband gives you privileges, then being a modern wife gives *me* privileges.¹¹¹

¹¹⁰ "Gentlemen, I give you the holy state of matrimony, *modern style*: single lives, twin beds, and triple bromides in the morning!" Joan (Sylvia Sidney) in *Merrily We Go To Hell* (Dorothy Arzner, 1932).

¹¹¹ Fredric March e Sylvia Sidney in *Merrily We Go To Hell*.

Nonostante l'epilogo apparentemente felice e gli sforzi di Joan durante tutto il film di mantenere vivo il matrimonio, è chiaro come quest'ultimo non sia altro che un errore¹¹² e una grande perdita per la donna, soprattutto della sua indipendenza.¹¹³ La direzione del film, affidata a Dorothy Arzner, è caratterizzata da una grande sensibilità verso il tema, data l'appartenenza della regista al genere femminile e dalla sua identità apertamente queer: il matrimonio è di fatto qualcosa di sbagliato perché imposto alla donna come unica strada possibile e renderlo moderno e "libero" (quindi aprendo la relazione anche ad altre persone) non lo renderà meno sbagliato o più sopportabile, come d'altronde dimostra l'epilogo, a metà strada tra una tragedia e una commedia romantica.

Ritornando ad un registro più leggero ma alquanto efficace, ritroviamo numerosi esempi di commedie e musical¹¹⁴ che trattano in modo intelligente dell'adulterio e in particolare della libertà che ci si concede nelle relazioni. Ancora una volta uno di questi è diretto da William Dieterle, il quale sceglie di nuovo Kay Francis come sua protagonista: si tratta di *Man Wanted* (1932), la storia di una donna in carriera, Lois, l'importante dirigente/editor di una rivista felicemente sposata a

¹¹² "A significant moment in the film occurs after Jerry fails to show up at their engagement party, because he has passed out in the back seat of a taxi. Joan is furious and sad, and she drives off, alone, in her car. For once, she has mobility (usually Jerry drives her car). [...] The image dissolves from the close-up of Joan to images of church bells ringing. [...] Yet when we see the wedding in a long shot, with Joan now appearing as a tiny figure engulfed by the [...] space of the chapel, she is diminished. [...] that single close-up, with its fleeting promise of action on Joan's part, demonstrates that there is little space in the world that she inhabits for a woman to drive anywhere but to the altar." Mayne Judith, "Merrily We Go to Hell: Gingerbread, Cake, and Crème de Menthe", 11 maggio 2021, <https://www.criterion.com/current/posts/7384-merrily-we-go-to-hell-gingerbread-cake-and-crme-de-menthe>.

¹¹³ "*Merrily we go to Hell* is used as a toast in the film, but also describes how Joan loses her independence, intoxicated by love and Jerry's intermittent charm. Portents of disaster litter the path to their nuptials: Jerry keeps a picture of Claire on the wall of his apartment and is driven to the engagement party dead drunk, asleep in the backseat. No wonder he muses aloud to a pal, "Have I a right to take a swell girl and make her a wife?" implying the life of a wife is best avoided." Hepburn Katharine, "Merrily We Go to Hell: How Dorothy Arzner skewered Hollywood's happy ending for women in the 1930s", 14 giugno 2021, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/dorothy-arzner-merrily-we-go-to-hell-b1863258.html>.

¹¹⁴ Uno tra tanti è sicuramente il bizzarro e costoso *Madam Satan* (Cecil DeMille) del 1930. Seppure non propriamente promulgatore di valori progressisti o femministi, il film non condanna chi commette l'adulterio ma è anzi il catalizzatore per la trasformazione della moglie, Angela, da donna glaciale – e inibita - ("below zero") alla focosa "Madam Satan", regina dell'immoralità ("I'll make him so sick of vice he'll scream for decency! [...] He wants them hot, does he? All right, I'll give him a volcano! They'll have to call out the whole fire department to put me out!"); anche qui forse l'unico personaggio sfaccettato e complesso è quello di Angela, che dopo aver scoperto il proprio matrimonio in rovina, prende finalmente il controllo della sua vita e con successo.

Fred (Kenneth Thomson), il quale conduce apertamente relazioni extramatrimoniali; lo status della donna come unica fonte di reddito e dell'uomo come spudorato dongiovanni non sono motivo di crisi all'interno del matrimonio, in quanto entrambi sono anzi soddisfatti dello "strano" equilibrio (soprattutto per gli standard dell'epoca) che raggiungono:

FREDDIE: You see, Lois. It's all wrong. You work all day when you should be playing; I play all day when I should be working.

LOIS: Well I love my work! You love your polo.

FREDDIE: But the office is no place for a woman like you. Why don't you chuck it? I seem to remember having asked that question at least three million times.

LOIS: I don't think I could get along without the silly old magazine. It's in my blood. I love it the way all my people did. Carrying on for them is like some sort of a trust. You don't really mind, do you?

FREDDIE: Not if it makes you happy.

LOIS: You make me happy.¹¹⁵

L'elemento interessante del film è però il continuo ribaltamento degli standard e le aspettative di genere, presente addirittura nell'evento catalizzatore della narrazione, ovvero il fatto che Lois assuma un segretario uomo, Thomas Sherman (David Manners); da qui l'intera dinamica d'amore che va a formarsi tra l'uomo e Lois è intelligentemente basata su quelle usualmente raccontate in questo genere, ovvero l'innamoramento della segretaria (o dipendente) per il proprio capo, spesso

¹¹⁵ Kay Francis e Kenneth Thomson in *Man Wanted* (William Dieterle, 1932). Anche se non ci sono prove al riguardo, questo dialogo sembra un'ulteriore premessa per bilanciare una situazione altrimenti poco ragionevole per l'Ufficio Hays: l'uomo ha chiesto "almeno tre milioni di volte" alla moglie il motivo per cui lavora (perché non dovrebbe rientrare nelle "normali" aspirazioni di una donna), la quale ha di fatto ereditato il lavoro dalla famiglia (come d'altronde spiegato anche in *Female*), implicando che altrimenti una donna non avrebbe potuto ottenerlo con il solo talento.

ignaro fino alla finale formazione della coppia. Per una volta, infatti, i rapporti di potere sono ribaltati tra uomo e donna, alla quale, al contrario dei film dopo il Codice, non viene riservato nemmeno un finale punitivo o “restrittivo”: a Lois non viene imposta (ma nemmeno citata) la scelta tra figli/matrimonio o carriera, nemmeno quando questa decide di intraprendere, dopo il divorzio, una relazione con il proprio segretario. Se infatti il già citato *Female*, suo “equivalente”, si conclude in modo decisamente penalizzante per la dispotica Alison - data anche la sua pericolosa aggressività sessuale - al contrario, *Man Wanted* racconta di una donna *normale*, pienamente soddisfatta della sua vita in quanto capace di avere ambizioni personali oltre al matrimonio (di fatto accetta le trasgressioni del marito poiché amandolo gli permette di avere la sua libertà come lei ha la sua), con desideri sessuali “nella norma”.¹¹⁶ Mentre *Female* è chiaramente su una donna “vendicatrice” (“I treat men exactly the way they've always treated women”) e per questo *esige* un finale che ne diminuisca il potere, *Man Wanted* è invece su una donna innocua, ma solo apparentemente, in quanto grazie alla sua attitudine liberale e non aggressiva, si impone proprio per questo come un perfetto e plausibile modello di donna libera.



Fig. 3.2.5: In diverse scene come questa, la gerarchia di potere tra i due viene evidenziata anche visivamente.

¹¹⁶ “What’s encouraging about this picture is that Lois relishes her position and being in control — and she’s not punished for that ambition, nor is she painted as a sexless, staunch executive.” Luperi Kim, “Pre-Code Corner: Man Wanted — Experience Necessary”, 6 ottobre 2018, <https://www.classicmoviehub.com/blog/pre-code-corner-man-wanted-experience-necessary/>.

Non tutte le storie prodotte nel periodo pre-Codice sono però coronate da un lieto fine ma al contrario sfruttano un punto di vista ben ancorato alla realtà in cui si collocano. Con un'attenzione che si potrebbe quasi definire sociologica, *Three on a Match*¹¹⁷ figura tra i film forse più scioccanti del periodo: tre ragazze, Mary Keaton (Joan Blondell), Vivian Revere (Ann Dvorak) e Ruth Westcott (Bette Davis) sono cresciute insieme fino al diploma, momento in cui ognuno di loro ha seguito un percorso diverso, anche in base alla loro appartenenza a diverse classi sociali; Mary, la più disinibita e ribelle del gruppo, diventa un'attrice, Vivian, la brava ragazza ed eletta "la più popolare della scuola" è l'unica sposata, il marito è l'avvocato ricco Robert Kirkwood (Warren William) con cui ha un bambino, mentre Ruth, la più studiosa ed introversa, lavorerà come stenografa. Contro tutte le aspettative è proprio Vivian quella più insoddisfatta della sua vita, nonostante abbia tutto ciò che una donna potrebbe desiderare (secondo gli standard del tempo), data anche la sua vantaggiosa posizione sociale: annoiata dal marito con cui si rifiuta di avere rapporti, programma un viaggio in Europa assieme al figlio. Ma è proprio sulla nave in cui è imbarcata che conoscerà, grazie a Mary, l'uomo con cui commetterà adulterio, Micheal Loftus (Lyle Talbot), un affascinante giocatore d'azzardo che la porterà verso una spirale di dissoluzione, tra alcool e droga, finendo per trascurare il figlio: da qui la disperazione di Robert, Mary e Ruth nel ritrovarlo, poiché verrà persino coinvolto in un rapimento in cambio di soldi da parte di Michael e la banda di gangster che lo minaccia. La storia si conclude con il disperato tentativo da parte di Vivian di salvare il figlio, buttandosi dalla finestra del palazzo in cui entrambi sono rinchiusi (vedi fig. 3.2.6). L'aspetto sociologico che sottende alla trama del film è trasferito sullo schermo grazie agli intermezzi delle notizie dei giornali che delineano i passaggi nel tempo, evidenziando soprattutto i cambiamenti sociali dagli anni '20 al tempo presente della storia¹¹⁸: tutto questo è messo in parallelo alle storie delle donne che ne subiscono gli effetti, nel bene e nel

¹¹⁷ Il titolo, premonitore dell'epilogo del film, si riferisce ad un modo di dire per cui se tre persone accendono le proprie sigarette con un solo fiammifero, una di queste dovrà morire.

¹¹⁸ "The story of the three girls growing up in New York is framed within the context of modernity, from 1919 to 1930, through the use, once again, of the most modern filmic device, the urban dissolve. The newspaper titles announce several news items on the subject of modernity, such as women's suffrage, the advent of radio, the growth in beauty expenses, and so on. But the film also makes a comment on the relation between women, sex, and class [...]" Pravadelli V., op. cit., p. 14.

male.¹¹⁹ La vita “perfetta” di Vivian è uno dei motivi che spinge la donna a desiderare qualcosa di altro, di nuovo o eccitante: la sua depressione (?)¹²⁰ le impedisce di condurre un’esistenza felice anche se si potrebbe discutere se questo non sia dovuto al solo fatto che il matrimonio e un buono status sociale non sia quello che ogni donna potrebbe desiderare.¹²¹



Fig. 3.2.6: Vivian, ormai fisicamente deperita dalla droga, salva il figlio, scrivendo sul suo vestito il messaggio per la polizia "Kirkwood boy fourth floor".

L’intera storia di questa donna “inusuale” e fuori dalle righe, unita alla performance decisamente realistica e moderna di Ann Dvorak, è degna di nota, soprattutto nelle sequenze in cui si rappresenta la sua astinenza dalla droga. Si potrebbe discutere che il fatto che Vivian sia deragliata verso una fine così tragica sia dovuto al suo allontanamento dei valori sociali consoni ad una donna (e madre) e per questo sia stata “punita”: a dispetto di questo comune stratagemma narrativo, è proprio la sfaccettata caratterizzazione di Vivian (come persona probabilmente anche depressa), che fa pensare che questa fine, frutto delle circostanze ma anche delle scelte più o meno lucide della donna, sia in realtà

¹¹⁹ Persino il rapimento del bambino è ancorato alla contemporaneità del film: nel marzo del '32 tutti i giornali si occuparono del rapimento del piccolo Lindbergh Jr, poi ritrovato morto dopo qualche mese; la questione fu perciò motivo di revisione da parte dell’Ufficio Hays, che esigette tra le altre cose, la cattura finale dei gangster.

¹²⁰ Più di una volta afferma di non trovare più nessuna soddisfazione nella vita al punto da esserne irritata: “I just seem fed up with everything” e anche la sua costante apatia soprattutto nei confronti della famiglia, espressa chiaramente anche dalla performance della Dvorak, sembrano un chiaro segnale della malattia: “Somehow the things that make other people happy leave me cold”.

¹²¹ “Or maybe she has a little *extra* something. Maybe she craves something that her world doesn’t offer her. Finding no fulfillment in comfortable domesticity, and lacking a legitimate creative channel, she is devoured by her own energy.” LaSalle M., op. cit., p. 173.

solamente l'espressione massima della sua costante autodistruzione. Come afferma la Pravadelli, il film concentra la sua attenzione anche su altro, sfidando in modo intelligente le aspettative dello spettatore, il quale fin dall'inizio viene portato a pensare che sia Mary colei che avrà un finale tragico, data la sua propensione ribelle, le sue origini umili e la sua sessualità "libera"; al contrario, è proprio questa sua attitudine che la farà trionfare più di tutte, ottenendo tra l'altro un matrimonio prolifico e felice con l'ex marito di Vivian:

Mary's trajectory is particularly interesting since she is depicted as the most sexual and wild of the three. As in many other films of the period, frank sexual behavior is not the sign of moral corruption but the clearest symptom of women's force and emancipated status.¹²²



Figg. 3.2.7,8: La rappresentazione della dipendenza dalla droga, già presente tra i punti del Codice, è esplicita e realistica.

In conclusione, il film non mira ad essere una classica "cautionary tale" per la donna che non rispetta i canoni sociali, ma al contrario vuole semplicemente mettere in scena una realtà non distante dalla società moderna a cui appartiene, raccontando una storia plausibile seppure tragica.

In modo simile a *Three on a Match* anche altri film del periodo contengono diversi riferimenti alla dipendenza dall'alcool e dalla droga, più o meno espliciti, denunciandone gli effetti deterioranti. In maniera speculare, ritroviamo un'altra

¹²² Pravadelli V., op. cit., p. 14.

madre alcolizzata nel film *Night Nurse* del 1931: la donna è chiaramente benestante e noncurante del fatto che le figlie siano malnutrite e sul punto di morire; scene esplicite in cui la donna è riversa sul pavimento, in preda forse ad un inizio di coma etilico, sono scioccanti quanto moderne nella loro rappresentazione esplicita di un problema sociale come l'alcolismo, che al tempo del Proibizionismo figura come una delle tematiche più attuali e discusse nell'America degli anni '30. Si può dunque affermare che, se effettivamente gli anni ruggenti portarono anche e soprattutto per le donne molta più libertà, gli eccessi di questa entrano allo stesso modo negli schermi hollywoodiani.



Figg. 3.2.9,10: Due momenti diversi ma molto simili in *Night Nurse*, dove l'infermiera Lora (Barbara Stanwyck) cerca di far riprendere la madre delle bambine dagli effetti dell'alcool.

All'interno del genere del *woman's film* degli anni '30, non possono mancare delle tematiche così vicine alla vita reale delle donne: la maternità ma soprattutto l'aborto. A dispetto del grande numero di storie che si occupano della prima, sono pochi gli esempi in cui si tratta "apertamente" (per quanto possibile) della seconda; dato il successo dei *medical drama* che andavano a diffondersi in quegli anni, diverse storie hanno come protagonisti dottori ma anche dottoresse, spesso impegnate come ostetricie, espediente ideale per discutere di questioni come la maternità.

Da citare a tal proposito è sicuramente il film *Dr Monica* (1934), che ruota attorno proprio al rifiuto e alla volontà di essere madri, ai suoi rischi e alle sue implicazioni. La protagonista Monica è infatti un'ostetricia incapace di avere figli, il cui marito,

John (Warren William), ha una relazione con la miglior amica della moglie, Mary (Jean Muir): la ragazza rimane incinta dell'uomo, e nonostante cerchi di nascondere questa informazione a tutti, soffre della sua situazione e si fa per questo aiutare dalla stessa Monica, la quale cerca in ogni modo di dissipare i suoi dubbi riguardo alla gravidanza, sia per il suo carattere illecito che per le implicazioni fisiche. Persino un dialogo tra le due, intenzionalmente troncato ma comunque intuibile, suggerisce la volontà di Mary di ricorrere all'aborto, dopo i vari ed espliciti tentativi di metterlo in atto lei stessa.¹²³ La modernità del film non risiede tanto nella sua struttura tipicamente melodrammatica (anche se comunque la nascita di un figlio fuori dal matrimonio e l'adulterio sono eclatanti nel loro trattamento), quanto nella caratterizzazione di due donne il cui rapporto con la maternità è radicalmente diverso ma in entrambi non privo di conflitti; se il desiderio forte di Monica di avere un figlio è quello che poi prevale nel lieto fine, non è certamente soddisfatto in modo convenzionale: la donna, scoperta la verità, adotterà infatti il figlio dell'amante, all'insaputa del marito; il rifiuto quasi totale della maternità da parte di Mary viene messo in scena con pari dignità, e se anche il suo finale sembra ricordare quelli usualmente riservati alle *fallen women* (ovvero il suicidio), lo spettatore è comunque portato ad empatizzare con la paura e la debolezza della giovane donna. Rilevante è anche il trattamento dei personaggi femminili, tutti caratterizzati da un'evidente indipendenza economica e professionale: assieme all'amica Anna, affermata architetta e fieramente non sposata, Monica è una donna di successo (al contrario del marito), la cui attività da medico non è messa in dubbio o ritrattata in nessun modo, nemmeno dal fatto che alla fine diventi una madre.

Come osservato ampiamente nel saggio di Kirby, le questioni riguardanti la maternità e l'aborto erano un grande motivo di preoccupazione per l'ufficio Hays, che cercava di arginarne la rappresentazione il più possibile¹²⁴: anche riguardo a *Dr Monica*, parte dei dialoghi riguardanti proprio la paura di Mary di partorire

¹²³ La ragazza cerca di interrompere la gravidanza, "intossicandosi" con grandi quantità di alcool fino all'estremo tentativo, cadendo intenzionalmente da cavallo.

¹²⁴ Kirby A. David, "Regulating cinematic stories about reproduction: pregnancy, childbirth, abortion and movie censorship in the US, 1930–1958", in *The British Journal for the History of Science*, Vol. 50, No. 3 (186), Special Issue: Reproduction on Film, Cambridge University Press, settembre 2017, passim.

vennero redatti, per evitare che si instillasse lo stesso sentimento nelle giovani donne che vedevano il film¹²⁵; simili operazioni furono reiterate numerose volte dalla censura, che dopo il rafforzamento del '34, impedì anche le poche rappresentazioni, seppur ambigue, presenti invece nel periodo pre-Codice:

There were a substantial number of films incorporating abortion storylines before the formation of the PCA in 1934. But abortion-based films of the pre-Code period were not straightforward narratives about the topic. These films relied on veiled language and ambiguous scenes. This ambiguity prevented the censors from removing these storylines because they could not prove that they were explicitly about abortion. But long-standing narrative codes and conventions made it clear to mature audiences what the stories were about.¹²⁶

Un perfetto esempio in questo senso è sicuramente *Men in White* (1934), film che causò scalpore in quanto basato sull'omonima esplicita opera teatrale, il cui centro della narrazione è proprio l'aborto. Seppure sia stato mitigato nei toni e nei dialoghi, il film mantiene comunque la sottotrama dell'aborto, mai esplicitato nei termini ma comunque intuibile dallo spettatore. George (Clark Gable) è un dottore che dedica tutto il suo tempo ai pazienti che cura, trascurando la fidanzata Laura (Myrna Loy): una sera, dopo un litigio con la donna, George si trova con la studentessa Barbara (Elizabeth Allan), con cui ha una relazione sessuale (l'immagine è implicita, George lascia la stanza mentre Barbara si siede sul suo letto, probabilmente ad aspettarlo). Da qui un taglio nella sceneggiatura fa intuire allo spettatore che la ragazza è rimasta incinta e ha deciso di mettere in atto un aborto illegale, operazione che le causa delle complicazioni tanto da farla ricoverare nello stesso ospedale in cui lavora; ciò che rimane del dialogo¹²⁷ in cui si spiega la causa del ricovero è vago ma comunque chiaro allo spettatore attento, soprattutto

¹²⁵ “One of the major issues that Breen had with the script for *Dr. Monica* (1934) was its explicit ‘talk about the “dangers” of motherhood’. For example, he told the studio to remove a ‘discussion between Dr. Monica and the nurse, in which it is indicated that Mary is “scared to death” at the idea of impending childbirth.’ Ivi, p. 458.

¹²⁶ Ivi, p. 466.

¹²⁷ “Although abortion is not mentioned in a doctor’s line – ‘Some of our laws are hard to understand at times they work cruel hardships but they are laws, and reputable doctors and hospitals obey them’ – it would have been clear to audiences in 1934 which laws the doctor was referring to. Hence the SRC had the studio cut the line from all existing film prints.” Ivi, p. 467.

nelle parole di George: “Why didn’t she come to me? Why didn’t she tell me? Why did she keep away?” Anche nelle sequenze che seguono è chiaro che i due abbiano avuto un rapporto e che questo sia risultato in una gravidanza, in quanto la moglie, assistendo all’operazione che Barbara deve subire, capisce che la ragazza prova dei sentimenti per il fidanzato, il quale, qualche tempo dopo, promette addirittura di sposarla per salvarne la reputazione.

Quello che è da considerare del film in modo più generale è che nessun personaggio giudichi in modo platealmente negativo le azioni di Barbara, ma al contrario, le uniche vaghe “accuse” sono poste esclusivamente su George, essendo l’unico tra i due ad essere già impegnato con un’altra donna.¹²⁸ Il film scandalizzò talmente tanto il pubblico cattolico, da essere inserito tra i primi titoli condannati dalla *Legion of Decency*.¹²⁹

Al di là dell’operazione dell’aborto in sé, sono comunque tantissimi gli esempi in cui si fa riferimento a gravidanze avvenute fuori dal matrimonio o in condizioni non meglio specificate. Per quanto marginale all’interno della storia, anche in *She Done Him Wrong* si trova questo tipo di situazione, forse proprio per concedere al personaggio di Mae West di commentarne con amara consapevolezza l’ingiustizia; dopo aver tentato il suicidio, Sally, una ragazza di umili origini e visivamente sconvolta, viene salvata da Lou (Mae West), che intuisce che la situazione che la preoccupa sia dovuta ad un uomo:

SALLY: How did you know there was a man?

LOU: Well there’s always is you know, it takes two to get one in trouble.

[...]

¹²⁸ “No one ever tells her she is a bad woman. No one passes any moral judgment on her at all. [...] From the movie’s point of view, the only tragedy here is that the woman felt she had to get an abortion from a butcher”. LaSalle M., op. cit., p. 166.

¹²⁹ “Nonetheless, ‘a storm of protest broke out’ at the time of the picture’s release amongst moral reformers and religious groups. *Men in White* was one of the first films condemned by the newly formed Legion of Decency. It was also central in religious protestors’ arguments about the need for a more effective Hollywood self-censorship organization, which eventually led to the formation of the PCA. Years of veiled abortion films had primed audiences in 1934 to see any story of an illicit love affair followed by a dangerous illness as indicative of an abortion.” Kirby A. D., op. cit., p. 468.

LOU: What was he? Married?

SALLY: Yes, but I didn't know.

[...]

SALLY: Who'd want me after what I've done?

LOU: Listen, when women go wrong, men go right after them.¹³⁰

I riferimenti ad una gravidanza illegittima e al suo conseguente aborto sono vaghi ma comunque intuibili, in particolare dai dialoghi e dalla famosa frase pronunciata poco dopo da Lou: “Some guy done her wrong. The story's so old it should have been set to music long ago.”

Per concludere il capitolo che si è strategicamente intitolato “Libertà”, di quale ultima tematica si può trattare se non dell’omosessualità femminile? Nonostante siano comunque numerosi gli esempi che precedano il suono, una particolare attenzione verso il tema viene riservata proprio nel periodo pre-Codice per varie ragioni che si tenterà di riassumere qui. Una di queste è sicuramente la diffusione sempre più ampia della consapevolezza¹³¹ verso l’esistenza di altri tipi di sessualità, favorita, nel contesto hollywoodiano, dall’avvento di due star europee come Greta Garbo e Marlene Dietrich. Sia il travestimento che la più o meno esplicita omosessualità femminile entrano nello schermo con una maggiore frequenza, sia per sfruttare la crescente curiosità del pubblico verso il tema sia per massimizzare il potere pubblicitario che la Dietrich e la Garbo, in quanto persone - più o meno apertamente – queer: entrambe infatti causarono scalpore non solo per i ruoli filmici che le resero poi indelebili nell’immaginario collettivo, ma anche per il “solo” fatto che in più occasioni si mostrarono in pubblico indossando abiti maschili, simbolico per la società del tempo di un’innegabile omosessualità; e se questo elemento poi venne fatto rientrare nella normalità, accettato come parte di una nuova moda per una donna moderna, gli stereotipi legati al pantalone come

¹³⁰ Rochelle Hudson e Mae West in *She Done Him Wrong*, Lowell Sherman, 1933.

¹³¹ Si tratta di una consapevolezza non in quanto accettazione, ma della sempre più frequente citazione e discussione del tema dell’omosessualità, anche e soprattutto nella stampa del tempo.

sinonimo dell'essere lesbiche rimasero comunque forti.¹³² Forse più radicale della sua “rivale” è l'approccio della Dietrich, la quale probabilmente incoraggiata dalla Paramount che l'aveva in contratto, iniziò ad indossare abiti maschili persino ad eventi formali come la première di *The Sign Of The Cross*,¹³³ il quale contiene rappresentazioni omosessuali altrettanto esplicite.¹³⁴ Interessante è la reazione controversa ed ambivalente che la stampa del periodo ha avuto nei confronti dell'attrice tedesca:

Dietrich's tuxedos and trousers, then, were understood paradoxically as both a sign of foreignness and an American cry of liberty, just as they were alternately read as a sign of the star's headstrong independence from the Hollywood machine and a calculated publicity stunt.¹³⁵

Questa breve digressione è necessaria per spiegare che contro tutte le aspettative, lo stesso scalpore non avviene dopo l'uscita di *Morocco*, precedente l'avvenimento di due anni: prima collaborazione americana con il regista Joseph von Sternberg, il film contiene una delle scene più famose, il bacio saffico tra il personaggio di Dietrich (Amy Jolly) e una ragazza del pubblico. La sequenza è inoltre un perfetto esempio di *cross-dressing*, che l'attrice tedesca ripeterà in altre occasioni nei suoi film; sebbene la caratterizzazione di Amy sia fondamentalmente eterosessuale, dato anche il triangolo amoroso che la vede coinvolta assieme ad altri due uomini, la sequenza, realizzata così esplicitamente, è una grande testimonianza di quanto fosse permesso prima del rafforzamento del Codice.

¹³² “At the same time, women around the country emulated the masculine styles of Garbo and Dietrich, prompting vigorous debates in the popular press over women's trousers. Though increasingly associated with sexual deviance, trousers and other masculine styles continued to symbolize modernity, autonomy, and disregard for convention.” Horak Laura, *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians & American Cinema 1908-1934*, New Jersey, Rutgers University Press, 2016, p. 170.

¹³³ Doherty T., op. cit., pp. 123-124.

¹³⁴ Due sono le occasioni in cui si allude più o meno esplicitamente all'omosessualità femminile: la prima è la sequenza in cui Poppea (Claudette Colbert) invita un'altra donna a farsi un bagno insieme nella sua vasca riempita di latte d'asina (l'allusione è esplicitata anche dall'immagine seguente di due gatte che bevono assieme dalla vasca), mentre la seconda è la sequenza in cui una ballerina si esibisce in un ballo alquanto esplicito per “tentare” la cristiana Marcia; quest'ultima sarà poi censurata nella riedizione del 1938.

¹³⁵ Horak L., op. cit., p. 195.



*Fig. 3.2.11: Marlene Dietrich indossa un tuxedo da uomo alla première di *The Sign Of The Cross* del 1932, affiancata da Maurice Chevalier e Gary Cooper.*

*Fig. 3.2.12: La scena in *Morocco* è la prima della storia del cinema che contenga esplicitamente un bacio saffico.*

Un altro esempio, forse più eclatante, è sicuramente il film *Queen Christina* del 1933. Diretto da Rouben Mamoulian, la storia è ispirata a quella reale della regina svedese Christina, interpretata da Greta Garbo, nel suo ritorno sugli schermi hollywoodiani per la MGM. La storia si concentra infatti sulla vita della regina, dall'infanzia fino alla sua finale abdicazione. Fin dall'inizio il film presenta l'identità ambigua di Christina, cresciuta come un ragazzo: fin da subito lo spettatore riconosce l'identità apertamente queer della regina, che in abiti maschili si alterna tra due diverse relazioni, una con Magnus (Ian Keith) e l'altra con la sua cortigiana Ebba (Elizabeth Owen) che in una sequenza bacia addirittura sulle labbra. Stanca degli impegni da regnante che deve assolvere e insoddisfatta delle sue relazioni, Christina decide di cavalcare fuori città dove incontrerà quello che poi sarà per lei il simbolo del vero amore, Antonio (John Gilbert), un ambasciatore spagnolo con cui finirà per rifugiarsi nella stessa locanda; qui si svolge un altro momento in cui il tema dell'ambiguità sessuale rende il film un prezioso artefatto per la rappresentazione di genere. Infatti, dato l'abbigliamento maschile, Antonio scambierà la regina per un uomo, al(la) quale dopo una lunga conversazione sull'amore e sull'arte, gli propone di dormire insieme nell'unica stanza disponibile

della locanda: l'ambiguità sessuale non appartiene dunque soltanto a Christina, ma anche allo stesso Antonio; come afferma la Horak,

Additionally, although Christina and Don Antonio's relationship is "really" heterosexual, it comes about in a decidedly homoerotic way. Don Antonio imagines that he is asking a boy to share his bed. The sexual tension between them heightens as the Spaniard undresses. The next morning, when Don Antonio and Christina refuse to exit their curtained bed, Don Antonio's servant assumes that his master is refusing to leave the bed of another man. Thus, Christina becomes "heterosexual" by emulating a male homosexual encounter.¹³⁶

L'eterosessualità di Christina è dunque "parziale", dimostrata anche sul piano visivo, in quanto il film non mostra mai veramente dei momenti di effusione così espliciti con Antonio come invece accade con la cortigiana Ebba. Gli scambi tra le due donne sono innegabilmente sinonimo di un legame amoroso: Christina, infatti, propone alla ragazza di andare a trascorrere sole del tempo insieme fuori città e la stessa gelosia e rabbia che prova la donna quando scopre la volontà di Ebba di sposarsi con un ragazzo evidenzia la natura del loro rapporto.

Allo stesso modo la sequenza che vede i due amanti nella stanza della locanda, dopo aver dormito insieme, trasuda di puro erotismo ma in senso mistico, come d'altronde spesso accade nelle performance della Garbo: l'esperienza della coppia viene dunque elevata oltre alle sue forme convenzionali (ed eterosessuali) e diventa il mero simbolo di una rinnovazione spirituale per Christina.¹³⁷ Da questa esperienza la regina capisce che non può più mantenere il proprio trono, continuando a rinunciare alla vita reale e "materiale", che potrebbe trovare se seguisse Antonio nel suo ritorno in patria: in modo inaspettato per un qualsiasi personaggio femminile, non rinuncerà al suo desiderio di scoprire il mondo nemmeno dopo i tentativi del suo popolo di fermarla o per il fatto che l'uomo che ama muoia tra le sue braccia; la radicalità del personaggio e della performance

¹³⁶ Ivi, p. 216.

¹³⁷ Christina pronuncia questa frase, durante la famosa sequenza in cui si aggira per la stanza toccando e memorizzandone gli oggetti: "This is how the Lord must have felt when he first beheld the finished world, with all His creatures breathing and living."

della Garbo sta anche in quest'ultima sequenza, dove Christina, salpando sola verso nuove e sconosciute terre, si riappropria della propria indipendenza.

Poco importa poi se la vera storia corrisponde a quella rappresentata sullo schermo, poiché è proprio nel fatto che sia la Garbo ad interpretarla la sua sovversione: già da anni le speculazioni sulla sessualità dell'attrice non erano mai state confermate ma sempre vertevano sulla probabilità che non fosse eterosessuale e il film stesso contribuì a fomentare questo tipo di discorsi.¹³⁸ In aggiunta a questo, l'attrice svedese ebbe molto più controllo creativo sul progetto rispetto ai suoi precedenti, motivo per quale anche la sceneggiatrice Salka Viertel, sua intima amica, collaborò alla sua scrittura.¹³⁹



Fig. 3.2.13: Dopo averla baciata, Christina chiede ad Ebba di trascorrere insieme dei giorni (e quindi delle notti) in un hotel fuori città. Fig. 3.2.14: Christina accetta di dormire nella stessa stanza di Antonio, che la crede un uomo.

Questi sono solo i due esempi più conosciuti dove l'omosessualità viene rappresentata sullo schermo in maniera esplicita e non parodistica, come comunque accade in altri film del periodo, soprattutto quella maschile. Sembra quasi superfluo rimarcare il fatto che, dopo la “vera” entrata in vigore del Codice,

¹³⁸ “Queen Christina created a more coherent and more recognizably lesbian star persona for Greta Garbo, whose homosexuality was therefore in no way undone by the film’s stock romance plot.” Ivi, p. 217.

¹³⁹ “[made it possible to] read Christina as potentially lesbian and thus to read Garbo’s own off-screen oddities as signs of lesbianism as well. The fact that this film was made and the shape it ultimately took were the result of Garbo and Viertel’s activism in combination with MGM’s desire to elaborate the persona already constructed by the fan and industry press.” Ivi, p. 218.

queste figure sparirono quasi completamente dallo schermo hollywoodiano,¹⁴⁰ lasciandone lievi ma equivocabili tracce nei film successivi, perdendo anche il loro potere narrativo.

¹⁴⁰ “Like the gangster, another social threat and corrupting influence, the homosexual, male and female, felt the first chills of the cultural backlash. In 1933, a year before the vigilance of Joseph Breen pushed “the dual-sex boys and lesbos” firmly back into the celluloid closet, Will Hays ordered all “nance” characters eliminated from screenplays.” Doherty T., *op. cit.*, p. 125.

CAP. 4: EXPLOITATION O EMANCIPAZIONE?

In the woman- centered films of the period, visual attractions rely on the image of the female body while narratives focus on stories of female emancipation.¹⁴¹



Fig. 4.1: Jean Harlow in *Hell's Angels* (1930), il film che la consacrò come “blonde bombshell”.

Il periodo pre-Codice è conosciuto forse più per la sua tendenza nel produrre film in cui la rappresentazione visiva della donna è esplicita e mirata ad un gratuito sensazionalismo. Mentre è in parte vero affermare che la libertà concessa in questo periodo aveva lo scopo di sfruttare la curiosità voyeuristica dello spettatore, sarebbe riduttivo ricollegarne la libertà espressiva ad un mero calcolo commerciale. In questo breve capitolo si cercherà dunque di riportare esempi che evidenzino quanto queste tendenze siano veritiere e quanto effettivamente contengano in sé, consapevolmente o no, anche elementi di innovazione ed emancipazione per la donna.

Quando si parla dell'era in questione, spesso si cita la celebre affermazione del 1932 diffusa dalla Warner Brothers in quanto parte di una *policy* per la produzione dei propri film, di cui se ne riporta l'espressione intera dal libro di Doherty: “«An average of two out of five stories should be 'hot'» and that most other films could be well be «pepped up a little by adding on something having to do with ginger»”.¹⁴² Questa strategia produttiva non era propria soltanto della Warner Brothers,

¹⁴¹ Pravadelli V., op. cit., p. 6.

¹⁴² Doherty T., op. cit., p. 104.

poiché come si è osservato in tutti i film presi in analisi fino ad ora, apparteneva a qualsiasi *studio* dell'epoca; l'imperativo di rendere almeno due storie su cinque "calde" (o meglio in italiano, sensuali), è profondamente motivata dalla crisi che stava investendo il Paese in quel periodo, poiché, come si è già affermato nelle pagine precedenti, l'inserimento di una grande componente sensazionalistica avrebbe attirato molto più pubblico, il quale doveva essere in questo modo molto più "motivato" ad entrare nelle sale.¹⁴³ Gli *studios* che adottarono questo tipo di assunto ne sperimentavano l'efficacia sia nell'uso di titoli che di campagne pubblicitarie: spesso il tono di entrambi non corrispondevano nemmeno al vero contenuto dei film ma erano esclusivamente motivati nell'attrarre l'occhio meno attento.¹⁴⁴ Sono celebri le campagne promozionali per film come *Baby Face* e *The Story of Temple Drake*, sottolineando eccessivamente e spesso in modo fuorviante il loro contenuto esplicitamente sessuale e utilizzando *taglines* che vietassero l'accesso a minori.



Fig. 4.2,3: Entrambe le pubblicità inseriscono il divieto ai minori, per aumentare il "fascino proibito" dei film.

¹⁴³ Vieira M., op. cit., pp. 26-27.

¹⁴⁴ "As with the Production Code, the, the Advertising Code was stretched, sidestepped, and violated. Titles, taglines, poster art, and publicity photographs titillated with indiscretion and misdirection." Ivi, p. 107.

Questo tipo di strategia pubblicitaria venne utilizzata più in generale sfruttando una chiara ed evidente sessualizzazione delle star femminili del cast, spesso, data la permissività del periodo pre-Codice, immortalate in vestiti e pose estremamente provocanti, sia tramite fotografie che riproduzioni in vignette.¹⁴⁵ Ovviamente queste operazioni venivano costruite anche attorno a singole celebrità, identificate dal pubblico e sfruttate dagli *studios* come soli *sex symbols*; com'è risaputo questa pratica viene utilizzata ben oltre al pre-Codice, ma la figura di Jean Harlow ne è sicuramente un perfetto esempio del periodo come dimostrato in moltissimi dei suoi ruoli, dove la componente di sessualizzazione è notevole persino nei personaggi che non lo richiedano.¹⁴⁶



Figg. 4.4,5: Jean Harlow e Joan Blondell in una delle tante immagini promozionali che le ritraggono quasi nude, la seconda persino bandita dopo il rafforzamento del Codice.

Sarebbero poi moltissimi gli esempi in cui si può poi trovare un'“eccessiva” sessualizzazione dei personaggi femminili o dove l'elemento sessuale sia evidenziato in forma di sensazionalismo negli stessi film del periodo pre-Codice. Come si è già ricordato in precedenza, i “sex films”, come definiti indistintamente dalla censura, coincidevano spesso con i *woman's films* dove l'elemento della

¹⁴⁵ Ivi, p. 110.

¹⁴⁶ Questo è evidente specialmente all'inizio della sua carriera come affermò la stessa Harlow: “«You can't guess the pictures I've turned down because the moment I'm signed on they change the script to undress me,» she said in the fall of 1931 [...]”. LaSalle M., op. cit., p. 129.

sessualità veniva spesso trattato, sia in primo piano che come elemento secondario; uno di questi è sicuramente *Red-Headed Woman*, che sfrutta appunto l'immagine di "sex vulture" ormai affibbiata a Jean Harlow, mettendo in scena una vicenda il cui centro è potenzialmente offerto soltanto dall'elemento sessuale: ma persino in questo caso, come si osserverà prossimamente, la sua rappresentazione è radicata nella stessa figura della protagonista, una gold-digger, che qui semplicemente agisce in modo molto più esplicito che in altri film del genere. Ci sono però casi come *Call Her Savage* che sembrano affidare tutto il centro della narrazione quasi esclusivamente ed indistintamente ad elementi sensazionalistici, con il solo scopo di attirare il pubblico. Il film esce nel 1932, causando uno scalpore simile a quello causato qualche mese prima da *Red-Headed Woman*, il quale fu proprio preso ad esempio dai suoi produttori alla Fox per uguagliarne il successo.¹⁴⁷ Per rilanciare la figura di Clara Bow, poco tempo prima vittima di un crollo di nervi e centro di scandali, si decide di farle interpretare una protagonista altrettanto "selvaggia": la trama del film, ricca di avvenimenti assurdi e scandalosi, giustifica infatti l'attitudine imperante di Nasa e gli stessi eventi rappresentati, con le sue origini metà indiane; questa premessa razzista permette così alla Fox di adattare un romanzo già conosciuto per i suoi contenuti scandalosi, e nonostante vengano mitigati per entrare sullo schermo, ne mantengono comunque l'effetto sensazionalistico. Nasa infatti non riesce a controllare i suoi istinti, spesso espressi da una rabbia furiosa che le provocano esplosioni in cui picchia con violenza o scaraventa oggetti: persino la prima scena che la introduce la vede frustare prima un serpente e poi senza motivo l'amico indiano Moonglow (Gilbert Roland).¹⁴⁸ Nonostante sembri che il suo temperamento migliori crescendo, Nasa incappa in diverse situazioni tragiche che sembrano tutte essere il risultato diretto della sua personalità: dopo un matrimonio affrettato e poi fallito con un uomo poco raccomandabile, la donna rimarrà senza soldi e per questo una sera si riduce a

¹⁴⁷ "Fox Film paid no attention; it was spending a quarter of a million dollars on Clara Bow, and it was not going to put her in coveralls. M-G-M was enjoying success with *Red-Headed Woman*, and MPPDA secretary Carl E. Milliken wrote to Joy: «Fox [is] strongly tempted to do something similar.»" Vieira M., op. cit., p. 71.

¹⁴⁸ Il padre assiste alla scena e nel dialogo tra i due si allude persino ad una forma di sadomasochismo: "FATHER: Why were you hitting him? NASA: I was practicing in case I ever get married."

prostituirsi per curare il figlio appena nato, poi morto soffocato proprio la stessa notte; persino la nuova relazione con un uomo benestante non finirà come previsto, proprio a causa della costante furia violenta di Nasa.



Figg. 4,6,7: Nasa (Clara Bow) in Call Her Savage (John Francis Dillon, 1932); la prima foto che la ritrae in intimo inizia con un'inquadratura molto ravvicinata che risale tutto il corpo dell'attrice, evidenziandone un'assoluta sessualizzazione.

All'interno del film compare così possibilmente qualsiasi elemento che possa scandalizzare, dalla violenza fisica di Nasa a un tentato stupro e varie molestie ai danni della donna, alla sifilide (soltanto suggerita ma piuttosto chiara) dell'ex-marito fino all'ostentata e parodica omosessualità di due performer in un nightclub; visivamente anche la costante seminudità della protagonista sembra rafforzare l'obiettivo finale del film di ottenere successo solamente tramite il suo sensazionalismo.

Ancora più libertà viene concessa ai musical i quali, come accade anche negli altri generi dell'era pre-Codice, diventano sempre più permissivi soprattutto sul piano visivo. Nonostante contengano temi e personaggi complessi¹⁴⁹, l'oggettivazione femminile è diffusa e spesso discutibilmente "eccessiva": la nudità (o i costumi quasi inesistenti) è giustificata dalle coreografie in cui sono inseriti e per questo

¹⁴⁹ Un esempio è il già citato *Gold Diggers of 1933*, che come si è potuto osservare nel capitolo 3.1, propone un'acuta trasposizione della situazione socioeconomica della Grande Depressione proprio grazie ai personaggi femminili, che non sono ridotti a semplici corpi sensuali.

tollerati dalla censura del tempo, ma hanno sicuramente una componente sensazionalistica che è impossibile ignorare; molto spesso questo tipo di immagini viene riservato soltanto alle comparse femminili, a cui è concesso (o imposto?) molta più permissività nei costumi.¹⁵⁰ Alcuni esempi li ritroviamo nei musical più celebri dell'epoca, coreografati da Busby Berkeley, i quali offrono le immagini più iconiche e (quasi) impossibili dopo l'entrata in vigore del Codice: i corpi femminili vengono spesso anche “dissezionati” e messi in risalto in articolate geometrie.

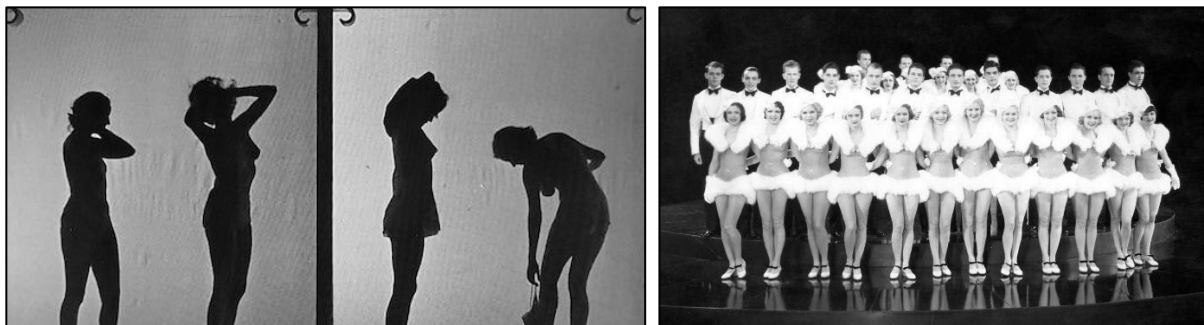


Fig. 4.8: Una lunga sequenza da Gold Diggers of 1933 che mostra le ballerine intente a spogliarsi su uno sfondo chiaro che ne sottolinea esplicitamente la nudità, mentre un bambino (!) le osserva. Fig. 4.9: Una foto da 42nd Street vede le ballerine quasi in topless mentre i partner maschili completamente vestiti.

Questo tipo di dinamiche, come notato anche per le pratiche pubblicitarie, non sono confinate al solo periodo pre-Codice, che porta in scena soltanto in modo più esplicito immagini molto simili a quelle che si possono trovare nei musical di periodi successivi, dove l'oggettivazione della donna persiste.

Un altro esempio è il già citato *Madam Satan* di Cecil DeMille, dove in una sequenza alquanto bizzarra, gli invitati di una festa in maschera decidono di mettere in scena un'asta in cui gli uomini decidono il prezzo delle donne, in base al loro costume e alla loro bellezza; questa “esposizione” alquanto sessista mette le figure femminili sul piano di oggetti messi in vendita, per il puro piacere della controparte maschile, che si aggiudica il proprio “acquisto” in base a chi è disposto a pagare di più, proprio come ad una asta a tutti gli effetti: l'oggettivazione della donna in questo caso è esplicita e addirittura letterale. Dalle varie osservazioni

¹⁵⁰ “The first nude women would be female extras or showgirls [...] they were being tortured – or at least exploited – for being young, female, and fame-hungry in Hollywood”. LaSalle M., op. cit., p. 157.

riportate finora, come si ribaltano gli standard e i ruoli di genere, allo stesso modo ci sono casi in cui anche la sessualizzazione viene spostata sull'uomo: solo un esempio si può ritrovare nei diversi film di Mae West, che oltre ad esibire la propria sessualità con ironia e sagacia, propone la stessa attitudine sessualizzante solitamente riservata alle donne, verso gli uomini con cui vuole o ha delle relazioni.¹⁵¹



Figg. 4.10,11: Come già osservato, anche in Female si trova un chiaro esempio di sessualizzazione dell'uomo messa in atto da Alison, che vede gli uomini come soli oggetti per la sua gratificazione sessuale.

Ritornando sulla questione riguardante la nudità e i costumi, è alquanto interessante osservare come qualsiasi film del periodo non rinunci, più o meno maliziosamente, a mostrare i propri personaggi (soprattutto) femminili in qualsiasi (per quanto possibile) condizione: spesso le donne vengono infatti mostrate in lingerie, nell'atto di spogliarsi o rivestirsi, in costumi più o meno licenziosi e, più raramente, come si è notato ad esempio per i musical, (semi)nude. Questa scelta non appartiene a un solo regista, un solo studio o a un solo genere in particolare ma investe quasi ogni film, anche di quelli analizzati finora: se spesso queste inquadrature voyeuristiche mirano ad evidenziarne la componente sessuale, altrettanto spesso si possono interpretare come parte di una

¹⁵¹ Alcune frasi che pronuncia in *She Done Him Wrong*, oltre ad essere abbastanza esplicite, mettono in evidenza la sessualizzazione dell'uomo: "I always did like a man in a uniform. That one fits you grand. Why don't you come up some time and see me?"/ RITA : So, the minute my back is turned, I find you making love to another woman. LADY LOU (Mae West): Whad'ya expect he'd be doin'? A boy with a gift like that should be workin' at it."

rappresentazione che vuol essere principalmente realistica¹⁵²; la linea di confine tra le due diverse intenzioni non è certamente netta e spesso può anche coincidere, ma si reputa comunque interessante proporre un'osservazione al riguardo. I punti stabiliti dal Codice Hays sembrano paradossalmente indicare ciò che *può* essere rappresentato piuttosto che quello che deve essere censurato, come si legge nella versione del 1930:

VI. Costume

1. Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.
2. Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot. Indecent or undue exposure is forbidden.
3. Dancing or costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.¹⁵³



Fig. 4.12: Una delle prime scene di Red-Headed Woman sembra proprio farsi beffa del primo punto del Codice riguardo ai costumi, soprattutto nel suo dialogo: "Lil: Can you see through this? Woman: I'm afraid you can, Miss. Lil: I'll wear it!" Fig. 4.13: Joan Blondell in una scena di Blonde Crazy.

¹⁵² Data la maggioranza di personaggi femminili in questo breve periodo, sembra infatti naturale che nel mostrarne le vicende vi rientrino anche scene di vita quotidiana, come possono essere quelle in cui ci si spoglia o ci si veste.

¹⁵³ Doherty T., op. cit., p. 363.

Questo tipo di sequenze che erano considerate ormai nella norma in un tipico film pre-Codice non furono ovviamente più possibili dal '34 e la ristampa e ridistribuzione degli stessi film che le contenevano vennero vietate - e in alcuni casi i negativi addirittura distrutti - per decenni. Un esempio è l'ormai perduto *Convention City* del 1933, che oltre ad un copione alquanto "sporco" nei suoi contenuti e dialoghi esplicitamente sessuali, prevedeva sequenze evidentemente scandalose nella rappresentazione del personaggio di Joan Blondell¹⁵⁴, tanto da essere stato distrutto in tutte le sue copie. Ma persino in film come *A Free Soul* dove l'elemento divisorio stava più che altro nelle sue vicende narrative, conteneva costumi scandalosi per l'epoca come quello celebre indossato dal personaggio di Norma Shearer (vedi fig. 3.2.1) che scatenò l'oltraggio della rivista Photoplay: "Her clothes are breathtaking in their daring. But you couldn't get away with them in your drawing room."¹⁵⁵

Ma come si è analizzato finora sebbene i film spesso contengano un alto tasso di sessualizzazione dei suoi personaggi femminili, questo non toglie loro la capacità di autodeterminarsi e di avere un forte potere narrativo. Un esempio perfetto in questo senso, è sicuramente il già citato *Night Nurse* del 1931. La trama è sicuramente la rappresentazione migliore del pre-Codice in quanto contenente quasi tutti i temi tipici del periodo: Lora (Barbara Stanwyck) è un'aspirante infermiera che inizia a svolgere la professione assieme all'amica e collega Maloney (Joan Blondell), le quali dopo un periodo di tirocinio all'ospedale, vengono entrambe assunte per delle pazienti a domicilio: qui Lora scoprirà un complesso giro di corruzione, tra lo chauffeur della madre delle bambine, Nick (Clark Gable), e il dottore incaricato del caso; grazie all'aiuto di un amico contrabbandiere, Lora riuscirà a salvare le bambine.

¹⁵⁴ "Director Archie Mayo had a heavy hand, according to a memo from Jack Warner: «We must put brassieres on Joan Blondell and make her cover up her breasts because, otherwise, we are going to have these pictures stopped in a lot of places. I believe in showing their forms but, for Lord's sake, don't let those bulbs stick out.»" Vieira M., op.cit., p. 152.

¹⁵⁵ Ivi, p. 52.



Figg. 4.14,15: Due diverse sequenze in Night Nurse: nella prima si osservano addirittura le due donne aiutarsi a vestirsi insieme.



Fig. 4.16: Barbara Stanwyck posa come Lora in una foto promozionale per il film.

Il motivo per cui si è scelto di inserirlo in questo capitolo sta proprio nelle numerose sequenze in cui le due protagoniste vengono viste spogliarsi o in intimo: la percezione che siano state inserite per puro sensazionalismo è confermata proprio dal reiterarsi delle stesse, composte anche da strategiche inquadrature (fig. 4.14,15) e da una delle immagini promozionali che ritraggono Lora in una posa particolarmente sessualizzante e soprattutto fuorviante rispetto alla natura del suo personaggio (fig. 4.16). Come si è già riflettuto poche righe fa, anche in questo caso il sensazionalismo *potrebbe* coincidere con un presupposto realismo, dato anche il tono generale del film, che non disdegna scene forti e “vere” come quelle dell’operazione chirurgica su un paziente o violente come quella in cui Nick sferra un pugno a Lora.

Come spesso si è osservato nei film analizzati in precedenza, anche qui la protagonista femminile è l'unica all'interno della storia ad avere un'accezione positiva: è infatti la sola a preoccuparsi veramente della salute delle bambine che ha in cura, a differenza dei colleghi uomini che sono indifferenti o colpevoli, e ad avere una forte vocazione rispetto al suo lavoro, che svolge instancabilmente e a costo della sua vita. L'affermazione della Pravadelli con cui si è iniziato il capitolo è quindi forse il miglior modo per riassumere l'essenza del film (ma per estensione della maggioranza di quelli analizzati finora), che porta in scena una grande disposizione visiva del corpo femminile come attrazione proponendo allo stesso momento l'emancipazione della protagonista nella sua trama.

CAP. 5: CASI STUDIO

5.1: *Red-Headed Woman*

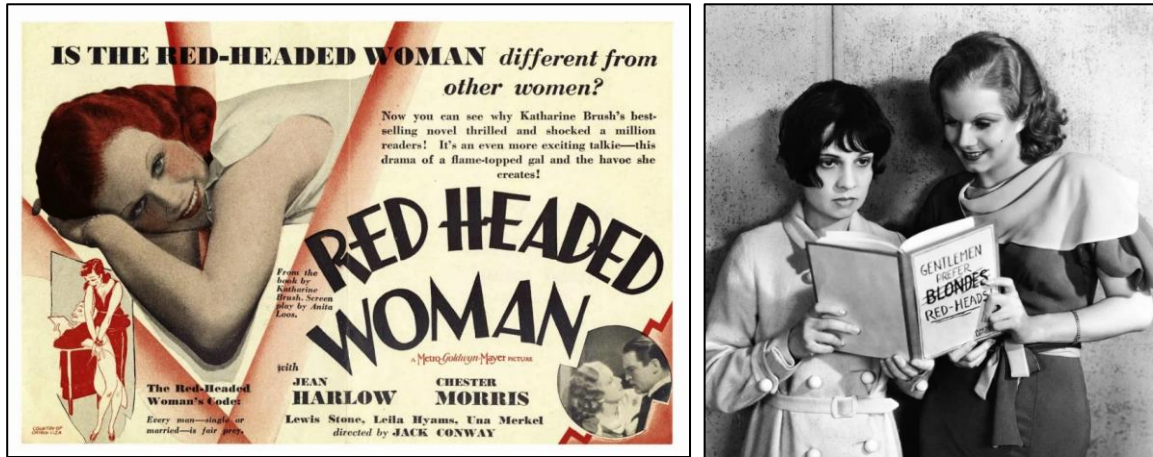


Fig. 5.1.1: Il poster del film. Fig. 5.1.2: Anita Loos e Jean Harlow in una foto promozionale del film.

La più celebre e spietata gold-digger del periodo pre-Codice è sicuramente Lil Andrews di *Red-Headed Woman*. Il film, uscito nel 1932, è basato sul romanzo omonimo di Katherine Brush, i cui diritti vennero acquisiti dalla M-G-M, che lo produsse: la sceneggiatura fu affidata inizialmente al celebre scrittore Francis Scott Fitzgerald, poi sostituito da Anita Loos, anche autrice del noto *Gentlemen Prefer Blondes*, mentre alla direzione del film fu scelto Jack Cornway. Per il ruolo principale di Lil vi furono diversi nomi che circolarono, tra cui Clara Bow, ma alla fine lo ottenne Jean Harlow, come uno dei primi ruoli che interpretò dopo aver interrotto il contratto con Howard Hughes.

Lil Andrews anche chiamata Red (Jean Harlow) è una ragazza ambiziosa che condivide un appartamento con l'amica parrucchiera Sally (Una Merkel), e lavora come segretaria in una banca della città di Renwood. Un giorno decide finalmente di mettere in atto il suo piano per “passare dall'altro lato dei binari”¹⁵⁶ e perseguire una scalata verso il successo tramite il proprio potenziale sessuale, partendo proprio dal suo capo Bill Legendre Jr. (Chester Morris): si reca così a casa sua dopo aver rubato dei documenti dal suo ufficio in modo da poterglieli consegnare di

¹⁵⁶ “LIL: Listen, Sally, I made up my mind a long time ago, I'm not gonna spend my whole life on the wrong side of the railroad tracks.” (*Red-Headed Woman*, Jack Cornway, 1932).

persona e iniziare il suo gioco di seduzione; sebbene inizialmente freddo e riluttante, l'uomo non riuscirà a resistere al fascino manipolatore di Lil, ed è proprio in questo lasso di tempo che rincaserà la moglie, Irene "Rene" Legendre (Leila Hyams), scoprendoli insieme. Dopo un'iniziale riavvicinamento dei coniugi, Lil non si perde d'animo e torna "all'attacco": a seguito di altri incontri tra i due, Bill cercherà di fermare la donna persino con la violenza, fallendo; a seguito dell'episodio, infatti, Bill divorzierà dalla moglie e inizierà una relazione con la spietata gold-digger. Ma la sete di potere di Lil non è ancora soddisfatta: per proseguire nella sua scalata al successo, la donna dovrà far sì che l'alta società tutta la accolga e la rispetti e per ottenere questo, "colpirà" un altro uomo importante, Charles B. Gaerste (Henry Stephenson), ricco magnate giunto da poco in città. Dopo aver sedotto l'uomo, lo ricatta intimandogli di invitare gli illustri invitati appena entrati in casa, ad una cena organizzata dalla donna, cosa a cui Charles obbedisce subito dato il suo timore di far scoprire la loro relazione. Questo piano però in parte fallirà poiché gli invitati si presentano ma si prendono gioco di Lil e delle sue origini: per questo motivo decide di prendersi una breve pausa e allontanarsi dal marito, per trascorrere del tempo fuori città, a New York. Will Legendre, Sr. (Lewis Stone), il padre di Bill, scoprirà presto la relazione tra l'anziano Gaerste e Lil, la quale lontano dal marito, continua questa relazione proficua in cambio di denaro e regali costosi; Bill ingaggerà così degli investigatori e viene a sapere che Lil non solo lo stava tradendo con un uomo, ma con ben due: la donna è infatti legata, all'insaputa anche del ricco magnate, allo chauffeur dell'uomo, Albert (Charles Boyer), di cui è veramente innamorata. A questo punto Bill rivela la verità a Gaerste, appena sul procinto di sposare la giovane, il quale rompe la relazione: Lil decide così di riprovare a manipolare il marito, che nel frattempo è ritornato però con la ex-moglie Irene, scoperta alla quale la gold-digger reagisce con rabbia, sparando a Bill; l'uomo si salva e i due finalmente divorziano. Due anni dopo Bill, accompagnato dalla moglie, ritrova Lil in compagnia di un anziano e benestante signore ad una corsa di cavalli a Parigi: le ultime immagini del film vedono la donna trionfante del suo successo e della sua nuova "preda" e in compagnia dello stesso amante, lo chauffeur Albert.

Partendo dalle prime due scene del film si può percepire fin da subito la radicalità del personaggio di Lil: le prime parole che pronuncia sono infatti riguardo ad un problema considerato (almeno all'epoca) prettamente femminile, com'è quello dell'estetica, fingendosi preoccupata e chiedendo, possibilmente ad un'altra donna fuori campo:

[first lines]

LIL ANDREWS: So gentlemen prefer blondes, do they?

[sarcastically]

LIL ANDREWS: Yes, they do.

LIL ANDREWS: [trying on a dress in a store, Lil positions herself in front of a sunny window] Can you see through this?

STORE CLERK: I'm afraid you can, Miss.

LIL ANDREWS: I'll wear it.

In entrambi i casi Lil propone come risposta un'attitudine estremamente indipendente rispetto alla norma imposta dalla società e soprattutto dagli uomini, che impongono a loro volta la loro preferenza (sessuale) persino nelle scelte più banali nella vita di una donna, come può essere il colore dei capelli:¹⁵⁷ ma alla luce dell'intero film questa sequenza, che può sembrare una rapida e divertente introduzione al personaggio, risulta essere indicativa di uno dei significati che sottintendono alla storia, ovvero la perseverante ribellione di una donna agli standard morali e sociali che la società prevede per lei. La domanda che sembra invece porsi seriamente Lil potrebbe essere: "Come può una donna prosperare e realizzare le proprie ambizioni in una società che la umilia e la giudica, non

¹⁵⁷ L'introduzione al colore dei capelli di Lil con questa battuta, deve essere visto anche come un chiaro richiamo all'attenzione dello spettatore abituato a vedere la Harlow bionda platino (notoriamente il suo tratto distintivo) e a ricordare il titolo omonimo del romanzo della Loos.

concedendole le stesse possibilità di successo di un uomo?”¹⁵⁸ Anche in questo caso la risposta a questo quesito è anticonvenzionale: Lil ha coscienza del suo corpo e della sua sessualità, che usa consapevolmente per sfruttare gli uomini e il loro potere economico e sociale, per avanzare verso il successo e ottenere una vita migliore. E forse la chiave per interpretare il film sta proprio nel fatto che è il desiderio – femminile - di Lil il centro dominante della storia; e persino quando sembra che soddisfi i desideri (sessuali) dell'uomo che ha a fianco, in realtà è il suo che sta realizzando: “From beginning to end, Lil’s desires are prioritized above any male figure in the film. Throughout each scene she refuses to be “domesticated” and is the key director of the narrative, moving it along as she pleases.”¹⁵⁹



Fig. 5.1.3: Lil (Red) seduce Bill, mostrandogli la sua foto che ha ritagliato dal giornale e attaccato alla sua giarrettiere. Fig. 5.1.4: La gold-digger “incastra” l’uomo costringendolo in spazi chiusi da cui non può scappare.

È anche interessante osservare quanto la sua figura sia fondamentale trasformista e in un certo senso enigmatica, data la costante performance che mette in atto, manipolando la propria voce e le proprie espressioni facciali spesso per fingere un’innocenza e una passività che danno all’uomo l’illusione di avere il potere. La sua strategia è talmente studiata da essere quasi sempre infallibile,

¹⁵⁸ “She [the gold-digger] also pushed to the forefront inequities between men and women in an economic situation that allowed only limit job access to women and encouraged women to stay at home and leave the few available jobs to men, the traditional breadwinners for the middle class family.” R. Slavens C., op. cit., p. 72.

¹⁵⁹ Miller Amanda, “Red-Headed Woman: The Femme Fatale as Heroine of Modernity.”, 4 aprile 2017, <https://portfolio.newschool.edu/amandamiller/2017/04/04/red-headed-woman-the-femme-fatale-as-heroine-of-modernity/>.

costantemente qualche passo avanti alla controparte maschile, di cui sembra conoscere l'inconscio come se fosse il suo: nel suo primo incontro con Bill, dopo averlo a lungo lusingato, ammette di essersi accorta del suo desiderio sessuale nei suoi confronti confermando che anche in lei risiede lo stesso sentimento: "Listen to me, I'm on your mind, just as much as you're on mine... When we're at the office and you send for me to take a letter, you know what happens? Before you even begin you look me over, all over".¹⁶⁰ Persino da questo punto di vista Red riesce a rendere labile la gerarchia che regola il loro rapporto (uomo/donna, capo/dipendente) fino a ribaltarne il senso, acquisendo così la posizione di potere e di dominio su Bill: questo schema verrà reiterato in tutte le relazioni che intraprende Lil, tranne quella con Albert, che infatti si rivela essere l'unica veritiera.¹⁶¹ Anche visivamente Lil viene vista spesso "intrappolare" Bill in luoghi chiusi, dove l'uomo non può fisicamente scampare alla sua sensualità.

In modo ancora più radicale, Lil riesce a neutralizzare il potere maschile persino nelle sue espressioni più degenerate solitamente perpetrate sul genere femminile: la violenza. In un momento di estrema disperazione, Bill si reca a casa di Red per farle smettere una volta per tutte la sua "malefica" persecuzione, e quando non ci riesce alzando la voce, lo fa schiaffeggiandola; sorprendentemente la donna non reagisce arretrandosi ma al contrario esclama: "Do it again! Do it again, I like it!" A parte le implicazioni possibilmente sadomasochistiche della sequenza, quello che è importante sottolineare è che è proprio in questo momento che Red finalizza la costruzione del suo potere dominante su Bill, a cui non resta nient'altro che divorziare dalla moglie, come si osserva dalla scena immediatamente successiva. Durante il primo confronto con la moglie, Bill spiega che sono mesi che vede Red nell'ufficio ("She's been around the office, getting in my way") e la cosa sembra infastidirlo: in questo modo dunque Lil è responsabile dello sfasamento del sistema

¹⁶⁰ "Lil's manipulative mind games start to reveal themselves as she implants his own sexual desires into his mind. He loosens his tie asking, "No, do I do that, Red?" By advising him that her sexual desires are his as well, she demonstrates an omniscient authority over him—access to his unconscious thought." Ivi.

¹⁶¹ Se l'assoluta dominanza che Red stabilisce con gli altri uomini in questo caso manca, si può comunque affermare che è sempre lei che detiene il potere nella relazione, in quanto Albert è - seppur apparentemente - comunque un suo dipendente ed è Red colei che possiede una maggiore indipendenza economica.

patriarcale persino sul luogo del lavoro, solitamente dominato dall'uomo.¹⁶² La sua anticonvenzionalità rispetto al modello femminile classico e universalmente accettato si nota non solo dal suo abbigliamento volutamente eccessivo e sensuale (in contrasto con quello della moglie Irene) ma anche dal fatto che metta in scena persino l'abuso di alcool, un'immagine abitualmente associata all'uomo.¹⁶³ Oltre a smascherare i meccanismi inconsci del maschile, Red mette in luce anche la spietatezza ed ipocrisia dell'alta società, con cui viene in contatto subito dopo il matrimonio con Bill: la donna infatti si vede costretta ad usare le sue letali tattiche anche con il magnate Gaerste, solo per avere la possibilità di sentirsi integrata in quella parte di società finora a lei inaccessibile; infatti gli eleganti ospiti e amici di Gaerste rifiutano l'invito di Red fino a che lui stesso non decide di accettare di partecipare alla cena organizzata dalla donna. Nonostante Lil si senta per un momento trionfante del suo successo, scopre ben presto che gli invitati continuano a snobbarla e a sottovalutarla, preferendo finire la serata a casa di Irene, l'ex-moglie di Bill. Il motivo del loro disprezzo verso Red non sta tanto nel modo in cui ha ottenuto l'amore di Bill, ma più che altro nelle sue umili origini inconciliabili con il loro grado e la loro presunta superiorità. Visivamente il trattamento del sesso è abbastanza esplicito da arrivare a qualsiasi tipo di pubblico, grazie ad espedienti visivi che seguono i tagli ovviamente necessari: uno tra tanti è il modo in cui Lil si sistema i vestiti trionfante, al contrario degli uomini che seduce, i quali sembrano soprattutto umiliati e sconfitti. Il modo in cui il film ne parla è sorprendentemente moderno soprattutto perché lo si menziona persino con il suo termine, come fa Irene nell'unico confronto con Red: "You won't have him long! You caught him with sex. But, sex isn't the only thing in life and it doesn't last forever and when it's gone you'll lose him!". Lo stesso argomento del film "favorisce" una maggiore permissività nella rappresentazione del corpo femminile, spesso ripreso nella sua

¹⁶² "Mr. Legendre clearly acknowledges the presence of an attractive female in the workplace as a physical separation to his success. [...] Lil then transforms into a threat to his power. Hence, Lil subverts hetero-patriarchal dominance with her charm and looks by bringing male and female viewers this insight on female power." Miller A., op. cit.

¹⁶³ "In *Red-Headed Woman*, Lil's interest and abuse of alcohol coincides with her character's "masculine" role and being "man-like." At first glance, this may seem problematic, however in terms of the Progressive era, it is important to note that to see a woman take up a "masculine" role challenges gender norms." Ivi.

accezione più sessuale, cosa che si è poi già notato essere una vera e propria costante nella carriera di Jean Harlow.



Figg. 5.1.4,5: La sessualizzazione della Harlow in questo caso è giustificata dal suo personaggio, che a sua volta esibisce a tratti un'esplicita sensualità o un'infantile innocenza.



Figg. 5.1.6,7: Due inquadrature vicine che sottolineano lo scambio o, meglio, la transazione, avvenuta tra Lil e Gaerste: il fazzoletto ritrovato sul divano del ricco magnate appartiene a Lil che nell'immagine immediatamente successiva vediamo stringere la mano ad uno degli ospiti dell'alta società.

Come già accennato in precedenza, il film mette in scena il prototipo perfetto di gold-digger, in questo caso, forse più di tutti gli altri esplorati nel capitolo 3.1, nella sua accezione più spietata e comica: se per esempio le ragazze che vediamo nel film musical *Gold Diggers of 1933*, agiscono in maniera ugualmente spudorata, le loro azioni sono sempre giustificate da uno mero “scherzo” a buon fine; qui Lil rivela invece avere nessun altro scopo “benefico” o altruista che quello di arricchirsi e raggiungere gli alti ranghi della società. Sebbene sia una commedia o, meglio, una farsa, l'effetto che si ottiene non è lo stesso del musical sopracitato: al pubblico (soprattutto moralista) la sua figura risulta repellente, nonostante le risate che

può provocare. Questo probabilmente proprio a causa della sua aggressività sessuale, che in parte ricorda quella di Alison in *Female*: entrambe perseguono il proprio desiderio sessuale con dominanza e metodi ““maschili””, rifiutando il modello passivo solitamente associato al femminile, decidendo per sé i propri partner, sebbene con sostanziali differenze nelle loro ragioni.

Fallen yes but rather than being victims they become victimizers. Their degraded nature pervades their representation, but the effect they invoke is closer to fear than pity. The aggressive femme fatale version of the fallen woman become scary within patriarchal that fears the rising of the fallen woman and an inversion of the normal sexual dominance.¹⁶⁴

E in effetti la reazione degli spettatori e soprattutto negli uffici della censura non fu priva di controversie: nonostante il grande successo al box office,¹⁶⁵ l'elemento sessuale fu visto come un oltraggio, dato il suo trattamento reputato “al limite dell'indecente”.¹⁶⁶ Persino nel film *Lil* afferma trionfante: *LIL ANDREWS: And there we were like an uncensored movie*, when in walks Mrs. William Legendre, Jr. and catches us! Right in the old family parlor!” Joy, l'allora capo della SRC, fece passare questo film perché convinto, assieme allo stesso produttore Thalberg, che la natura estremamente comica del tema non sarebbe risultata offensiva o contraria al Codice,¹⁶⁷ cosa poi smentita in parte dai numerosi tagli effettuati in diversi stati americani e dal totale divieto in altri. Ma come afferma la Jacobs:

¹⁶⁴ Staiger J., op. cit., p. 35.

¹⁶⁵ “*Red-Headed Woman* was a hit in its day, grossing over three-quarters three-quarters of a million dollars after an outlay of just over \$400,000.” Aliperti Cliff, “Red-Headed Woman (1932) Reveals New Jean Harlow”, 6 agosto 2016, <https://immortalephemera.com/65258/red-headed-woman-1932/>.

¹⁶⁶ Si riporta un noto commento di un censore di Atlanta che si cita spesso riguardo al film: “Sex! Sex! Sex! The picture just reeks with it until one is positively nauseated.” Vieira M., op. cit., p. 90.

¹⁶⁷ “In the cold projection room it seemed entirely contrary to the Code... when seeing it with an audience, it took on an entirely different flavour. So farcical did it seem that I was convinced that it was not contrary to the Code.” Ibidem.

Perhaps the gold-digger films were offensive because they departed from melodramatic conventions, because they made light of what had traditionally been represented as a profound and pathetic moral dilemma – the innocent’s fall from grace.¹⁶⁸

Ed è anche per questo motivo che il suo finale non è punitivo per la protagonista ma al contrario la vede come una donna ormai affermata che non rinuncia a reiterare le sue azioni.¹⁶⁹ Un censore paragonò la figura di Lil come gold-digger a quella del gangster, sostenendo che il suo trattamento non faceva altro che romanticizzare e rendere affascinante i suoi comportamenti immorali¹⁷⁰; e in effetti il parallelismo è più che fondato non tanto per queste ragioni ma più per la mentalità calcolatrice e cospiratoria tipica di un gangster che Lil fa sua, adottandone persino i metodi verso la fine del film, quando estrae una pistola e ferisce l’ormai ex-marito Bill.

¹⁶⁸ Jacobs L., op. cit., p. 83.

¹⁶⁹ “[...] comedy could be used for strategic purposes, as a means of justifying otherwise unacceptable material. [These films] played havoc with the traditional characterization of the fallen woman, and the corresponding notions of innate feminine passivity and innocence.” Ivi, p. 67.

¹⁷⁰ Ivi, p. 18.

5.2 *Baby Face*



Fig. 5.2.1: Come si è già osservato nel cap. 4, le pubblicità del film spesso sottolineano l'elemento di exploitation. Fig. 5.2.2: Barbara Stanwyck nel costume di Lily Andrews in una foto promozionale.

Un altro esempio, se non l'esempio *migliore*, di un film pre-Codice è sicuramente *Baby Face*. Uscito nel 1933 e ideato come risposta della Warner Bros a *Red-Headed Woman*, si basa su una storia originale di Darryl F. Zanuck, poi sceneggiata da Gene Markey e Kathryn Scola. La protagonista è interpretata da Barbara Stanwyck, (che influenzò in parte anche la stesura del copione), diretta da Alfred E. Green. Del film si conoscono almeno due versioni: quella censurata e alterata dall'Ufficio Hays e quella originale e incensurata, considerata perduta fino al 2004, quando fu ritrovata in un deposito alla Library of Congress a Dayton. Nelle analisi e nella trama qui riportata si farà riferimento principalmente a quella incensurata.

Lily Powers (Barbara Stanwyck) è una giovane donna cresciuta all'interno dello speakeasy del padre, Nick (Robert Barrat) dove fin dall'età di 14 anni viene fatta prostituire ai suoi clienti; uno di questi è un politico influente, che dopo essere stato rifiutato da Lily, minaccia di far chiudere lo speakeasy. Nick morirà poco dopo in seguito ad un'esplosione nella sua distilleria, lasciando la figlia Lily e l'amica Chico (Theresa Harris) senza lavoro. Da qui la svolta: Cragg (Alphonse Ethier), l'unico uomo che Lily stima, le intima di cambiare il corso della sua vita, di lasciare la città industriale di Erie e raggiungerne un'altra dove possa fare successo,

sfruttando le doti del proprio corpo e prendendo dagli uomini tutto ciò che può. Questo consiglio, liberamente tratto da “La volontà di potenza” di Friedrich Nietzsche, sarà la base di tutti gli avvenimenti del film, che vedrà Lily impegnata in una vertiginosa scalata al successo: la donna, assieme all’inseparabile Chico, riesce a sfruttare un ferroviere per avere un passaggio fino a New York, dove otterrà un lavoro alla banca di Gotham Trust, seducendo uno dei responsabili per l’impiego. Questo sistema di avanzamento sarà reiterato e perfezionato da Lily, che riesce così a salire di grado all’interno dell’edificio: dall’archiviazione riesce a farsi promuovere grazie prima alla relazione con Jimmy McCoy Jr. (John Wayne), il quale mette una buona parola riguardo alla donna al suo capo, Brody, che a sua volta cadrà “vittima” della seduzione di Lily; un giorno i due vengono scoperti nel bagno da Ned Stevens, un giovane dirigente, il quale licenzia immediatamente Brady ma crede alle parole di Lily, che si giustifica dicendo di essere vittima delle molestie del proprio capo; una volta ancora la donna passa di grado, ottenendo un nuovo lavoro negli uffici della contabilità, supervisionati proprio da Stevens, il quale nuovamente si fa sedurre da Lily: la promessa sposa dell’uomo, Ann Carter, anche figlia del vice-presidente della banca J. P. Carter, li scoprirà insieme, mettendo in crisi la loro relazione. Persino Carter cadrà “vittima” di Lily, la quale professerà la sua totale innocenza riguardo alla situazione, convincendo l’anziano uomo a diventare il suo “sugar daddy”: Ned, ignaro delle circostanze, si è nel frattempo innamorato di Lily e il giorno di Natale si presenta ubriaco al lussuoso appartamento della donna; qui scoprendo che l’identità dell’uomo che la sta mantenendo è proprio suo suocero, gli spara per poi togliersi la vita. Lo scandalo viene affrontato dai dirigenti proponendo un nuovo presidente, il noto playboy Courtland Trenholm, che non crede alle giustificazioni di Lily che afferma di essere “vittima delle circostanze” e rifiuta di darle 15,000 dollari in cambio del suo silenzio: le propone invece un nuovo lavoro nella sede di Parigi, dove può cambiare la propria identità e iniziare una nuova vita. Da questo momento Lily sembra aver cambiato attitudine diventando un’onesta lavoratrice: ma è solo un’apparenza per convincere Courtland della sua innocenza, il quale, in visita alla sede, inizia a frequentare la donna di cui si innamora e a cui legherà con il matrimonio. Poco dopo l’uomo verrà ingiustamente accusato di aver gestito male gli affari della

banca, motivo per cui gli serviranno tutti i soldi che possiede compresi quelli di Lily, per difendersi: la donna però rifiuta e decide di salpare assieme alla fedele Chico verso Parigi; qui avrà un ripensamento rendendosi conto che dopo tutto ama Courtland dal quale ritorna per poi trovarlo morente dopo un tentativo di suicidio: l'uomo si salverà e sull'ambulanza Lily dichiara il suo finale disinteresse verso i soldi che ha duramente guadagnato, professando il suo amore per il marito.

Quello che distingue Lily dalle altre *gold-diggers* analizzate finora è forse la sua natura fondamentale cinica¹⁷¹ e chiaramente originata da un trauma infantile che persiste per tutto il corso del film e la cui espressione migliore sta forse nella stessa performance della Stanwyck: apatica fin dalle prime sequenze, Lily non cambia mai più di tanto la sua vera natura, tranne che nei momenti in cui si “esibisce” davanti agli uomini che cerca di sfruttare, adottando spesso le stesse tattiche di Lil in *Red-Headed Woman*, ovvero fingendo un'innocenza e una passività che in realtà non le appartiene.¹⁷²



Figg. 5.2.3,4: La differenza nell'attitudine di Lily verso gli uomini: nella prima all'inizio del film dove è vittima degli uomini e nella seconda dove diventa “carnefice”.

¹⁷¹ La definizione che si riporta sembra essere la perfetta descrizione per Lily: “The Gold digger in the early thirties was cynical, distrustful, but practical-minded and out to protect herself by whatever means might be necessary.” R. Slavens C., op. cit., p. 75.

¹⁷² Emblematica è anche una frase che Lily pronuncia verso la fine del film, quando finalmente è riuscita a conquistare anche Courtland: “COURTLAND: Are you really thinking? Or, just pretending to? LILY: That's the nice part of being with a mastermind. You do the thinking for both of us.” Dando l'illusione all'uomo di avere il potere, con queste parole in realtà sta descrivendo sé stessa.

La consapevolezza della sua situazione economica e sociale le sembra essere chiara fin da subito e con schiettezza ne rimprovera le ragioni al padre, suo primo aguzzino e perfetto esempio degli uomini che incontrerà.¹⁷³ Ma è solo tramite il contatto con l'unico uomo (forse per tutto il film) che non vuole molestarla o sedurla, Cragg, che capisce che l'unica sua via d'uscita è sfruttare questo suo trauma, ormai indelebile, per scampare ad una fine miserabile, che fino a quel momento vede inevitabile:

CRAGG: You're a coward. I mean it! You let life defeat you. You don't fight back.

LILY POWERS: What chance has a woman got?

CRAGG: More chance than man. A woman, young, beautiful, like you, can get anything she wants in the world. Because you have Power over men! But you must use men! Not let them use you. You must be a master! Not a slave. Look, here, Nietzsche says, "All life, no matter how we idealize it, is nothing more nor less than exploitation." That's what I'm telling you! Exploit yourself! Go to some big city where you will find opportunities. Use men! Be strong! Defiant! Use men! To get the t'ings you want.

Lily decide dunque di lasciare le sue origini alle spalle e da questo momento qualsiasi incontro che ha con gli uomini la vede anticipare le loro mosse e sfruttarli per qualsiasi cosa le possano offrire: da un passaggio sul treno ad un posto di lavoro come segretaria personale all'appartamento e a vestiti di lusso. La rappresentazione del sesso non è ovviamente esplicita ma viene resa evidente da molti espedienti visivi e sonori: quando Lily arriva a New York la vediamo in una scena sul marciapiede osservare dal basso l'alto edificio della banca, che presto scalerà piano per piano, cosa che viene mostrata, grazie all'espediente dell'ellissi, attraverso inquadrature che risalgono il palazzo ogni qual volta la donna riesce a sfruttare un uomo. Dopo il matrimonio con Courtland, questo tipo di espediente visivo ritorna in modo ancora più incisivo, tramite un'inquadratura che risale un altro edificio fino alla sua punta, dove si colloca l'esclusivo attico dell'uomo. Vi sono

¹⁷³ "LILY: Yeah, I'm a tramp, and who's to blame? My Father. A swell start you gave me. Ever since I was fourteen, what's it been? Nothing but men! Dirty rotten men! And you're lower than any of them. I'll hate you as long as I live!"

però anche sequenze in cui si osserva Lily appartarsi con un uomo in una stanza chiusa, in cui lo spettatore ovviamente non riesce a vedere l'atto esplicito, ma capisce istantaneamente la natura di questi incontri.¹⁷⁴ L'uso della musica è altrettanto importante in quanto ricorrente fin dalle prime scene e parte delle implicazioni sessuali che cornice il film: “St. Louis’ Blues”, il cui testo è esplicitamente legato al tema dello scambio sessuale e della prostituzione,¹⁷⁵ ritorna più volte sia nella sua versione strumentale che cantata da Chico, in particolare associata alle inquadrature citate poco fa, coincidenti dunque con gli atti sessuali che Lily compie in cambio di favori.¹⁷⁶



Figg. 5.2.5,6: Anche le dissolvenze vengono utilizzate per indicare i cambiamenti di uffici che Lily compie grazie agli uomini che sfrutta.

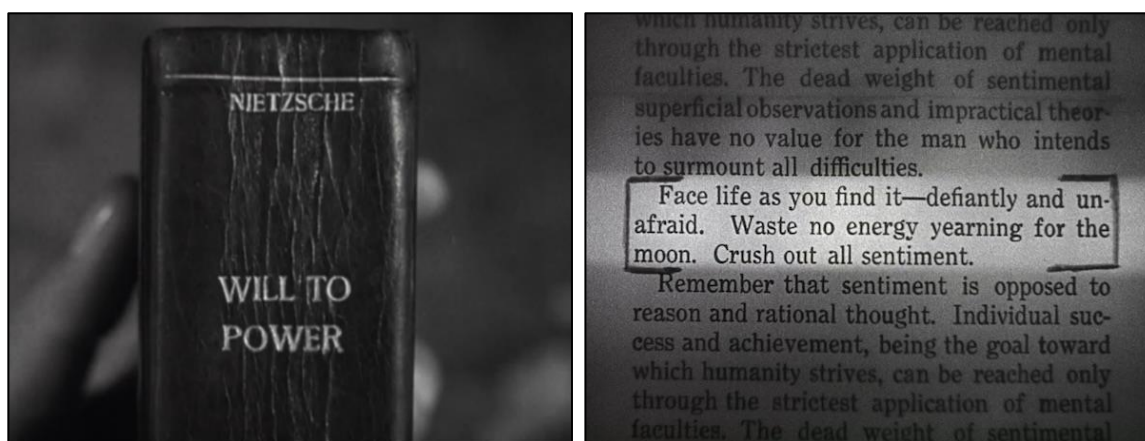
Anche il dialogo si configura come uno dei metodi per implicare il tema sessuale, che, come accade spesso anche in molti altri film del periodo, utilizza i doppi sensi: la stessa Lily, autoironica e cinica allo stesso tempo, commenta con un sarcasmo che quasi ricorda Mae West, la sua esperienza nel “campo” (MAN: Have you got any experience? LILY: *Plenty.*) o al contrario la sua verginità (Why, Mr. Stevens,

¹⁷⁴ “*Baby Face* conveys the idea that sex is occurring not by showing us anything explicit, but rather by showing Lily taking men into private rooms (or in one case, a bathroom) and closing the door.” Kozak Erin Elisavet, “*Baby Face* (1933)”, 14 febbraio 2019, <https://www.kozaksclassiccinema.com/baby-face-1933/>.

¹⁷⁵ Una parte del testo recita “St Louis Woman/ She got a diamond ring/ Leads that man of mine/ By the apron strings”. La stessa canzone viene usata allo stesso modo per sottolineare il tema della prostituzione nei film *Safe in Hell*, *Rain* e *Red-Headed Woman*.

¹⁷⁶ “The music and camera work connect disparate scenes – the prostitution of Lily in the speakeasy, the seductions at the bank, the marriage – and infuse them all with the unmistakable impetus of the rise.” Jacobs L., op. cit., p. 75.

it wasn't my fault. He followed me in there. What could I do? He's my boss and I have to earn my living. Oh, I'm so ashamed. It's the first time anything like that has ever happened to me.) per poi ammettere quasi apertamente la sua “attività” (COURTLAND: When this thing happened, were you - working very hard? LILY: Yeah, but not at the bank.). Tutto questo viene ricavato dal pensiero di Nietzsche, che ritorna anche in un'altra scena chiave del film, quando Cragg spedisce a Lily il libro *La volontà di potenza* (vedi fig. 5.2.7,8): dopo aver letto queste righe la donna ritrova alla sua porta Ned, il quale insiste nel continuare la relazione; Lily lo rifiuta, come fa sistematicamente con gli uomini che non le servono più, e adotta sempre più radicalmente l'attitudine distaccata e disinteressata persino davanti all'omicidio-suicidio che le accade davanti agli occhi qualche sequenza dopo.



Figg. 5.2.7,8: Due dettagli mostrano il messaggio inviatole da Cragg.

Il fatto che sia stata traumatizzata fin dall'adolescenza¹⁷⁷ ritorna più volte, sia nel suo rifiuto di bere alcolici e del pianoforte che Carter le vuole regalare – che appunto le ricordano lo speakeasy del padre – che nelle bambole di pezza¹⁷⁸ che

¹⁷⁷ La Stanwyck propose personalmente di inserire questo elemento per rafforzare il passato traumatico dell'eroina, come si legge da uno dei documenti riguardo alla preparazione del film: “Following up the conference with Stanwyck, I am sending you this note to remind you of the things she suggested [...]: 1. The idea of Baby Face's father forcing the girl to dance at stag parties and to have affairs with the different men at the start of the story... how her father forces her to dance almost nude for the few shekels which the men give her, and which shekels the father immediately, brutally takes away from her.” Vieira M., op. cit., p. 148.

¹⁷⁸ Ricordano moltissimo quelle che appaiono anche nella casa di X-27 in *Dishonored* (cap. 3.1): le origini della protagonista non vengono esplicitate come in questo caso, ma è chiaro che attraverso questo enigmatico elemento anche qui la sua attitudine, spesso apatica, possa aver avuto origine in un passato (o un'infanzia) traumatico.

appaiono sul letto del suo nuovo appartamento lussuoso, simbolo di un'infanzia che le è stata negata. Persino dopo l'omicidio-suicidio che le accade davanti agli occhi, Lily mantiene una calma statuaria, sempre velata dall'apatia ambigua che la contraddistingue: mentre chiama la polizia, si limita a dire "There's been an accident here", un "incidente" di cui evidentemente non si sente responsabile in quanto entrambi gli uomini sono i soli colpevoli. Il contrasto con la descrizione che fa dell'accaduto ai dirigenti della banca è netto: si finge dispiaciuta, incredula e soprattutto innocente per convincerli a darle una somma di denaro in cambio. Anche nelle sue parole che pronuncia nel dialogo con il marito riguardo al suo rifiuto di cedere i suoi soldi, si ritrova la consapevolezza di essere emotivamente "danneggiata": "[...] I've gone through a lot to get those things. My life has been bitter and hard. I'm not like other women. All the gentleness and kindness in me has been killed. All I've got are those things. Without them, I'd be nothing." E in effetti l'unica persona con cui riesce veramente ad essere gentile è Chico, l'unica donna con cui abbia degli scambi amichevoli poiché condivide con Lily i ricordi traumatizzanti del passato; l'amica, assunta poi come domestica nel suo appartamento, gode persino della sua ricchezza, come si osserva in una scena in cui entrambe indossano vestiti e pellicce eleganti.



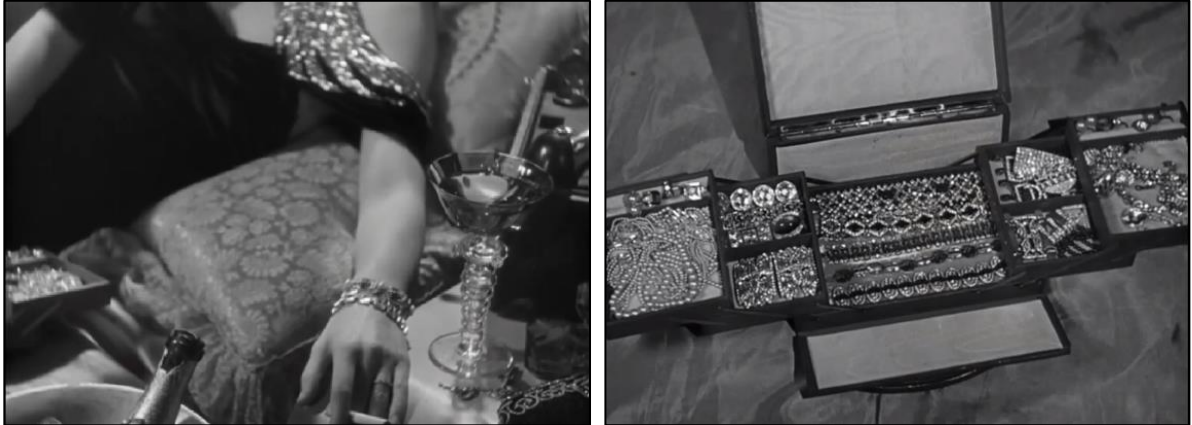
Fig. 5.2.9: L'apatia e l'indifferenza di Lily davanti all'omicidio. Fig. 5.2.10: I costumi, creati da Orry Kelly, simboleggiano spesso la rinnovata e "doppia" natura di Lily, come in questa scena dove indossa un abito la cui parte anteriore è austera mentre il retro scopre provocatoriamente la schiena.

Il finale, persino nella sua versione incensurata, sembra alquanto straniante proprio per la costruzione generale del personaggio fino a pochi istanti prima: il pentimento di Lily e la sua decisione di lasciare tutti i suoi guadagni ad un uomo non sembra riconciliarsi con la sua attitudine estremamente cinica e apatica, persino nel momento in cui l'uomo le chiede di sposarlo, data l'esplicita richiesta della donna, probabilmente per poterne sfruttare dei possibili benefici economico-sociali.¹⁷⁹ Come dimostra approfonditamente la Jacobs e come si è già affermato anche nel capitolo 3.1, nei film di questo genere le *gold-diggers* a volte subiscono quelli che si possono definire finali "riformativi", in quanto le protagoniste vengono "convertite" al vero amore, spesso in cambio del benessere illecitamente acquisito, correggendone così le caratteristiche deviate e fuori dalla norma.¹⁸⁰ Tra quelli già analizzati in precedenza, ritroviamo un finale simile in *Possessed*, con un'unica differenza: la relazione tra la gold-digger e l'uomo è da subito e consenzientemente uno scambio economico-sociale a cui segue un amore credibile, che culmina nella loro conseguente e finale riappacificazione; in *Baby Face* tutti questi elementi vengono meno, forse anche per la sua appartenenza ad un genere diverso, tra la commedia nera e il melodramma. Nonostante questo, si può scegliere di credere ad un possibile ripensamento dell'eroina, che, stanca di combattere contro gli uomini, decide di cedere finalmente all'amore di Courtland, l'unico uomo che sia mai stato al suo pari. Ma è proprio alla luce delle numerose imposizioni operate dalla censura sul film che è difficile apprezzare questo finale: dopo la prima uscita nell'aprile del 1933 (ovvero la versione che si è analizzata finora), in seguito al rifiuto da parte dello stato di New York, la Warner Bros fu costretta a ritirare il film e a sottoporre il copione a diversi cambiamenti. È proprio l'elemento sessuale che viene redatto in modo da essere meno esplicito, soprattutto nei momenti in cui l'uomo che viene sedotto da Lily si avvicina a seguirla e chiaramente ad accettare le sue avances, ai quali Wingate, capo della SRC, richiese delle dissolvenze o addirittura dei

¹⁷⁹ "But her motives remain ambiguous throughout the scene, and it is possible to read them in terms of exploitation. [...] The actress does not appear at all moved. [...] Such an interpretation also rests upon the structural parallel between this scene and the earlier flirtations at the bank: in spite of the differences of setting, this is yet another instance in which Lily trades on male desires, bringing her rise to its culmination." Jacobs L., op. cit., p. 80.

¹⁸⁰ Ivi, p. 41.

tagli;¹⁸¹ allo stesso modo fu visto necessario limitare la connessione tra gli atti sessuali in cambio dei soldi e dei possedimenti di Lily.¹⁸²



Figg. 5.2.11,12: Nella versione incensurata le immagini dei gioielli e del denaro di Lily vengono chiaramente collegate alla sua attività da gold-digger, esplicitata poi da dialoghi come “Some man’s keeping her.”

Ma il cambiamento più evidente però è la proposta di una diversa versione del consiglio che Cragg offre a Lily, modificandone il senso e rendendo il suo discorso di tipo moralista ed eliminando le allusioni alla filosofia di Nietzsche:

“CRAGG: A woman, young, beautiful, like you are, can get anything she wants in the world. But there is a right way and a wrong way. Remember, the price of the wrong way is too great. Go to some big city where you will find opportunities. Don’t let people mislead you. You must be a master, not a slave. Be clean, be strong, defiant, and you will be a success.”

Così come nella seconda sequenza in cui Lily riceve in regalo il libro da Cragg, nella versione censurata non è più il trattato di Nietzsche ma un generico libro di “Self-Help” e una lettera dell’uomo che la redarguisce per le azioni immorali che ha

¹⁸¹ “3. Nella scena che si svolge sul carro merci, suggeriamo di dissolvere l’immagine prima che si vedano cadere a terra i guanti del frenatore e che la luce venga spenta... Ciò eliminerebbe la maggior parte dei particolari possibili di censura...” AA.VV., “I film della retrospettiva”, in XLVIII Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, op.cit., p. 326.

¹⁸² “Per quanto riguarda il trattamento del rapporto tra Lily e i suoi uomini, riteniamo che, per quanto sia possibile dobbiate evitare di renderli troppo espliciti. Quanto è possibile qualora non si mostri mai, mediante il dialogo o l’azione, che in ogni singolo caso è proprio l’uomo che paga l’appartamento e procura a Lily il denaro e i vestiti in cambio delle sue attenzioni...” ivi, p. 325-326.

commesso: “From your letters I can tell that my advice was for nothing. You have chosen the wrong way. You are still a coward. Life will defeat you unless you fight back and regain your self-respect.”¹⁸³ Alla luce di queste modifiche il senso generale delle azioni di Lily perdono così la loro efficacia, soprattutto nella sequenza dell’omicidio/suicidio dove, come si è osservato, ha al contrario una reazione coerente con ciò che legge originariamente nel libro di Nietzsche, ma allo stesso tempo anticipa e giustifica il senso del finale censurato: in modo simile a quello analizzato finora l’eroina viene ovviamente punita per le sue azioni, in quanto si pente di aver lasciato il marito e sacrifica tutto il suo denaro per lui, ma soprattutto entrambi finiscono per perdere tutto e sono costretti – ma felici (!) – a tornare alla città natale di Lily, dove Courtland lavora come operaio nell’acciaieria (proprio come quegli uomini che vediamo all’inizio molestare senza ritegno la giovane Lily). La donna perde persino il suo cognome significativo, *Powers*, adottando ovviamente quello del marito, perdendo così appunto il suo *potere*. In questo modo:

The ending is crucial to censorship, not only because it inverts the trajectory of class rise, but also because the heroine’s sudden reformation allows the inversion of the power relations that have been played out along the lines of sexual difference.¹⁸⁴

Il senso generale del film riporta dunque ad una critica amara rispetto alla società maschilista del tempo, denunciandone l’ipocrisia e la brutalità nei confronti della donna, a tutti i livelli, da quello *working-class* degli operai a quello *upper-class* dei banchieri, il cui confine in questo senso non sembra per niente netto. Ma persino alla luce di tutti gli eventi che coinvolgono Lily e che la vedono come “aguzzina”, non si trova nemmeno un passaggio nel film (incensurato) in cui si ponga un giudizio sulle sue azioni; allo stesso modo la sua figura non è dipinta come una donna che fa successo sfruttando il suo corpo perché incompetente, ma al contrario viene descritta a più riprese come una lavoratrice dotata e professionalmente

¹⁸³ Entrambi gli insegnamenti moralisti offerti da Cragg sono stati redatti da Joseph Breen, colui che dal ’34 rimarrà a capo dell’ufficio Hays per decenni. Cruver Kendahl, “Baby Face”, ottobre 2005, https://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/baby_face/.

¹⁸⁴ Jacobs L., op. cit., p. 78.

capace,¹⁸⁵ rendendo Lily forse l'eroina forse tra le più significative del periodo pre-Codice.

¹⁸⁵ “While the film resorts to a sentimental tone only at the very end, it provides a harsh and cynical representation of sexual relations in urban America. Yet it is far from criticizing Lily’s behavior. On the contrary, *Baby Face* shows that sex is the only means a woman has to attract men’s attention. Lily, in fact, is very good at her job, but it is only when her bosses realize she is pretty that they consider her for promotion. Similarly, when the new president of the bank she works for sees her in the Paris agency, he is very surprised to hear that her division has improved its business by 40 percent since he can only judge her by her good looks. But Lily is very capable at her job and is also a hard worker. If she needs powerful men to succeed, it is because women can, on their own, at best, be only secretaries.” Pravedelli V., op. cit., p. 17.

5.3 *The Divorcee*



Figg. 5.3.1,2: Il poster e una foto promozionale del film.

La donna moderna entra con urgenza nello schermo hollywoodiano per la prima volta con il film del 1930 *The Divorcee*. La storia, basata sul controverso romanzo *Ex-Wife* di Ursula Parrott, fu adattata allo schermo dalla M-G-M dopo che il produttore Irving Thalberg ne acquisì i diritti l'anno prima. La sceneggiatura fu affidata a Nick Grinde, John Meehan e Zelda Sears mentre la regia a Robert Z. Leonard; la protagonista è invece interpretata da Norma Shearer, ruolo per il quale vinse anche un Oscar.

Jerry (Norma Shearer) e Ted (Chester Morris) decidono di sposarsi e annunciano la notizia agli amici e parenti: tra loro vi è anche Paul (Conrad Nagel), che geloso di Jerry, si ubriaca per il dispiacere e causa un tragico incidente automobilistico; rimane ferita Dorothy, il cui viso sarà sfigurato a vita, motivo per il quale Paul decide di sposarla. La sera del terzo anniversario di matrimonio, Jerry scopre che Ted ha avuto una relazione con un'altra donna, che l'uomo ritiene insignificante dato l'amore che prova per la moglie: la sera stessa, mentre il marito è già fuori città per un viaggio di lavoro, Jerry, ancora sconvolta, decide di tradirlo a sua volta con il suo migliore amico Don (Robert Montgomery). La donna poi confessa le sue azioni a Ted senza menzionare il nome dell'uomo con cui l'ha tradito, situazione che si conclude inevitabilmente con il divorzio tra i due. Mentre Ted diventa un alcolizzato, Jerry inizia una vita spensierata tra feste e relazioni passeggere, fino

a quando non incontra Paul, con il quale inizia a pianificare un futuro. Una sera però Dorothy si reca nell'appartamento di Jerry per convincerla a lasciarle Paul: la donna ripenserà così ai suoi sentimenti, realizzando di essere ancora innamorata di Ted; per questo motivo la sera di Capodanno Jerry si reca a Parigi per ritrovare l'ex-marito, il quale confessa di provare gli stessi sentimenti: la coppia si riunisce e decide così di voler dare un'altra chance alla relazione.

La sorprendente modernità di questo film non viene soltanto dalla trama, che per certi aspetti appartiene però all'epoca in cui è stato girato, ma soprattutto dal personaggio di Jerry e l'interpretazione della Shearer. Jerry è infatti una donna moderna, vitale ed ironica, a cui le convenzioni del passato non appartengono per nulla: persino nelle prime scene in cui si vede con il fidanzato, afferma di volere una relazione equa e soprattutto di sposarsi il prima possibile dato che non ha assolutamente intenzione di aspettarlo.¹⁸⁶ I due sposi sono una coppia moderna, entrambi lavorano, non hanno figli e conducono vite indipendenti; la loro relazione è chiaramente sana e di reciproco rispetto fino a che il tradimento di Ted non fa crollare tutte le certezze: da questo momento Jerry inizia una mutazione a cui era forse già predisposta, da moglie amorevole ed innocente a donna libera e umanamente imperfetta. Il confronto iniziale tra i due vede Ted sminuire l'importanza della relazione ("It doesn't mean a thing. Not a thing! It doesn't make the slightest difference.") facendo leva sull'attitudine moderna della moglie ("But, darling, you've got to get a broader look at things, that's all. Why, you're out in the world doing a man's work. Was that just a lot of talk about a man's point of view?") che, visibilmente ma pacatamente sconvolta, finge di poter dimenticare almeno per il momento quello che ha visto. Ma provocatoriamente Jerry compirà lo stesso atto illecito del marito proprio per "comprendere" il punto di vista maschile ("I'm just trying to hang onto the marvelous latitude of a man's point of view"). Durante tutto il film è però solo uno il punto di vista che importa e che suscita empatia nello spettatore: quello femminile di Jerry.

¹⁸⁶ "JERRY: You sound as if you were proposing to my grandmother. What am I going to be doing while you're saving the first million? TED: Waiting for me. JERRY: Waiting isn't my idea of the king of indoor sports. I've no intention of waiting around for three or four years while you harvest an additional crop of wild oats."



Figg. 5.3.3,4: Lo sguardo fisso di Jerry rende complice lo spettatore delle sue intenzioni.

La sequenza dei pensieri di Jerry non viene esplicitata nei momenti che precedono il suo adulterio ma è anzi un lungo silenzio significativo che li caratterizza; lo sguardo che la Shearer tiene fisso all'altezza della macchina da presa ha in sé una potenza che rimanda tantissimo alla recitazione del muto ma allo stesso tempo ne segna una distanza e una potenza estremamente lontana da quell'epoca.

Jerry viene mostrata sulla macchina con l'amante e persino al suo ritorno all'appartamento la mattina dopo con gli stessi abiti della sera prima, e il cui sconforto per lo stato del suo matrimonio viene simboleggiato dalle stesse stanze vuote e silenziose e dai letti ancora intatti. Quando Ted torna in città, il confronto tra i due avviene in due momenti separati: durante il primo Jerry ammette il suo tradimento dicendo semplicemente "I've balanced our accounts"; Ted reagisce con rabbia, pensando al fatto che fino a quel momento aveva idealizzato la moglie, pensando fosse migliore di chiunque altro (compreso lui). Nel secondo e finale confronto, dopo una disastrosa scena di gelosia di Ted, Jerry ritorna dal marito, dispiaciuta per le sue azioni ma comunque pronta a perdonare e a dimenticare: ed è proprio qui che il pubblico ma soprattutto Jerry si rende conto della disparità e della forza che i doppi standard detengono all'interno di un matrimonio e di quanto Ted ne sia profondamente convinto; l'uomo è infatti più preoccupato per la sua reputazione, poiché non conoscendo l'identità dell'amante, teme di essere deriso dai suoi conoscenti per questo motivo. Qui si trova il momento cruciale del film, il

cui dialogo contiene frasi che risuonano persino allo spettatore contemporaneo come estremamente efficaci e moderne:

“And I thought your heart was breaking like mine. But instead, you tell me your man's pride can't stand the gaffe. [...] I'm glad I discovered there's more than one man in the world while I'm young and they want me. Believe me, I'm not missing anything from now on. Once a woman throws down her fences... Oh, loose women, great but not in the home, eh, Ted? The looser they are, the more they get. The best in the world. No responsibility! Well, my dear, I'm gonna find out how they do it. So look for me in the future where the prim roses grow and pack your man's pride with the rest. And from now on, you're the only man in the world that my door is closed to.”

È forse da questo momento che spesso si è individuato il personaggio di Jerry come simbolo profemminista, che sfida le aspettative di genere e i doppi standard che sottostanno alle regole sociali, non soltanto decidendo di avviare un divorzio, pratica già in uso all'epoca ma comunque ancora vista con pregiudizi, ma soprattutto vivendo la propria vita liberamente con la ferma convinzione di averne il diritto. Ed effettivamente dal momento in cui Jerry esce dall'aula del tribunale dopo il divorzio la si osserva godersi la libertà, tra feste e relazioni occasionali, senza sentire il bisogno di nasconderselo o di ricercare un nuovo marito¹⁸⁷: le varie sequenze che lo mostrano sono strategicamente rese da dettagli sulle mani di Jerry e dei suoi amanti, che si contendono l'attenzione della donna attraverso regali costosi e brindisi alcolici. Il fatto che non si vedano i visi degli uomini che frequenta è indicativo del fatto che per Jerry non ha più importanza la loro identità, poiché come ha dichiarato Ted poco prima riguardo alla sua amante, “non significano nulla”.¹⁸⁸ La simbologia delle mani è d'altronde ricorrente durante tutto il film ed è interessante notare come queste scene siano provocatoriamente simili a quelle che poco tempo prima mostrano le cerimonie matrimoniali: in un certo senso tutte

¹⁸⁷ “JERRY: From now on, I take all the hurdles, see all the scenery, and listen to the band play.”

¹⁸⁸ “The effect is both to underscore how many people she is with, as if there is no time to go into detail about most of them, and also to emphasize how little she is truly connecting with them. While both Ted and Paul claim to have meaningless sexual relationships, it is as if Jerry has challenged their rhetoric by *truly* embracing meaningless sex, which the movie reinforces by anonymizing her lovers.” Kozak Erin Elisavet, “The Divorcee (1930)”, 8 giugno 2018, <https://www.kozaksclassiccinema.com/the-divorcee-1930/>.

le relazioni, che siano occasionali o ufficializzate da una cerimonia, se affrontate con impulsività e leggerezza (letteralmente senza usare la testa, visivamente lasciata fuori dall'inquadratura), hanno tutte comunque delle conseguenze.



Figg. 5.3.5,6: Il matrimonio di Jerry e Ted viene accostato a quello di Paul e Dorothy, entrambi celebrati impulsivamente.



Figg. 5.3.7,8: Le relazioni di Jerry sono rappresentate dai soli dettagli delle mani tralasciando le identità degli uomini, resi così anonimi.

Il fatto che Jerry abbia avuto diverse relazioni viene esplicitato più di una volta, sia nelle immagini che nei dialoghi: ma persino nel momento in cui la donna sente il bisogno di prendersi una pausa dalla vita lussuriosa che conduce, non si pente di quello che ha fatto (“What should an ex-wife do? Spend her days doing good deeds? Going to bed at night with suitable books?”) e nessuno dei personaggi la giudica in modo negativo. In un certo senso, Jerry (anche grazie all’interpretazione della Shearer) sta solo cercando di scoprire e capire sé stessa e per la prima volta si

muove nel mondo senza dover essere guidata da un uomo.¹⁸⁹ E in effetti nemmeno il film dà un giudizio su questo tema in particolare ma tende a raccontare il concetto delle relazioni, soprattutto matrimoniali, in modo maturo e profondo, ma mai paternalistico: gli errori che ogni personaggio commette non sono da giudicare ma semplicemente motivo di riflessione per il futuro perché se è vero che il passato non si cancella, è il presente che si deve costruire con coscienza e rispetto per l'altro. Proprio per questo motivo la relazione che Jerry costruisce con Paul non può durare: la riapparizione di Dorothy con il viso completamente oscurato è il simbolo di un passato irrimediabile, conseguenza delle azioni avventate e irresponsabili di Paul,¹⁹⁰ e che a Jerry ricorda il fatto che deve fare i conti con la propria interiorità e con l'amore irrisolto per Ted. L'alcool è di fatto solo un altro elemento che simboleggia l'irresponsabilità dei personaggi nel film, della quale più o meno tutti ne sono affetti: Jerry tradisce il marito con Don dopo una serata alcolica, Ted prende presto l'abitudine di bere eccessivamente dopo il divorzio e anche l'incidente in auto di Paul è causato dalla sua ubriachezza.¹⁹¹

Il finale può essere interpretato come un passo indietro per il personaggio di Jerry, che torna a ricercare l'amore di Ted, nonostante l'ipocrisia e la mancanza di rispetto dell'uomo nei suoi confronti; in realtà è più che naturale che il percorso di entrambi gli amanti torni ad incontrarsi, questa volta con una rinnovata consapevolezza dei propri errori e delle proprie imperfezioni e soprattutto con una nuova prerogativa per Ted: per riavere l'amore di Jerry dev'essere disposto ad accettare una parità nella relazione che prima fingeva soltanto di attuare e

¹⁸⁹ "She made Jerry sympathetic by playing her as an intelligent woman on a sincere journey of self-discovery. She was the new woman, finding a way toward her own truth in a new world of skyscrapers, honking horns and jazz." LaSalle M., op. cit., p. 68.

¹⁹⁰ "But in a movie in which characters battle over what is meaningful and not meaningful, it is significant that Dorothy's unviewable face, existing in the movie amongst all of the many unviewable faces that Jerry interacts with during her sexual campaign, comes to hold the most meaning. It suggests that the characters' actions have an effect on those around them that is serious and profound." K. E. Elisavet, op. cit.

¹⁹¹ "But for the most part, equilibrium, balance, and measured living is something that all three characters avoid. This is a movie about people who try to sublimate their sorrows through excess. All of the characters drink constantly [...]" Ivi.

riconoscere Jerry come una donna libera, indipendente e naturalmente dotata di propri desideri sessuali, esattamente come lui.¹⁹²

Come si è accennato poco fa la storia si basa sul romanzo di Ursula Parrott, da cui però si distacca in buona parte, anche per il l'accordo stipulato con gli uffici della censura di non menzionarne il titolo durante la promozione del film,¹⁹³ che mutò infatti in *The Divorcee*, da un'idea della stessa Shearer, anche per rimarcare la centralità del personaggio femminile.¹⁹⁴ La promozione del film evidenzia inoltre il messaggio paritario tra i sessi che cerca di trasmettere, sottolineando ancora una volta la volontà di rinnovare la figura della moglie come donna moderna, libera e indipendente.¹⁹⁵ Inizialmente Thalberg pensò a Joan Crawford per l'interpretazione di Jerry, ruolo per il quale la Shearer, anche moglie del produttore, dovette lottare: scartata dal marito perché considerata poco "sofisticata" per il ruolo troppo "indecoroso", la Shearer convinse Thalberg dopo avergli mostrato le famose fotografie che si fece scattare dal fotografo George Hurrell, in cui dimostra in modo dirompente la sua sensualità; per la prima volta l'attrice riesce a dimostrare il suo range performativo, fino ad allora confinato a soli ruoli di "brave ragazze". E in effetti anche il personaggio di Jerry e il significato del film era una vera e propria novità per il 1930: "Here was sex without victimhood, sophistication without chastity. Here was a bold, modern woman with no apologies."¹⁹⁶ Ma è sicuramente la performance della Shearer a conferire al

¹⁹² "After all, Ted has to accept their relationship as equals to get Jerry back. In a typical melodrama, the male protagonist will try everything to win back the woman, diminishing her independence to a mere sexual prize in the act. But, here, we have a woman who has had numerous affairs and openly discusses using sex as a weapon. The result is a conclusion that neither punishes nor condemns her actions as Ted is forced to respect and accept her sexuality, strength and independence." Sajti Agnes, "The Divorcee (1930)", 11 febbraio 2021, <https://cineramafilm.com/2021/02/11/the-divorcee/>.

¹⁹³ Vieira M., op. cit., p.19.

¹⁹⁴ "Shearer came up with the idea of changing the film's title from "Ex Lady" to "The Divorcee," which is undeniably more appropriate since it emphasises the role of the independent female protagonist." Sajti A., op. cit.

¹⁹⁵ "That sexual satisfaction had become the right of both sexes is reflected in the print advertisement for *The Divorcee* [...] Looked at in the context of its time, [it] promised to thrill audiences by showing just what might happen if the modern wife – confident, fully sexual, and armed with contraception – were turned loose on an unsuspecting world." LaSalle M., op. cit., p. 69.

¹⁹⁶ Ivi, p. 67.

ruolo un significato più profondo, di rottura con il passato, soprattutto dato il particolare interesse che l'attrice provò da subito per il personaggio.¹⁹⁷



Fig. 5.3.9: *“If the world permits the husband to philander – why not the wife? Here is a frank, outspoken and daring drama that exposes the hypocrisy of modern marriage”* Così si legge nella pubblicità del film.



Fig. 5.3.10: Una delle foto scattate da Hurrell che fecero ottenere alla Shearer il ruolo di Jerry. Fig. 5.3.11: L'attrice vince l'Oscar del 1930 per la miglior performance.

¹⁹⁷ “Shearer loved the role of Jerry, claiming it to be “very strong, almost ruthless, and “Perfect for me.” She was, of course, correct; her performance elevates the film. Here Shearer perfectly navigates the interface between the innocent wife and the liberated modern woman without losing the audience’s respect.” Sajti A., op. cit.

Oltre ad essere un chiaro esempio dei primi film sonori, è considerato come uno dei primi film pre-Codice, sia per le sue tematiche che per la sua protagonista femminile, dando inizio ad un intero ciclo di film analoghi, il cosiddetto “cycle of sophistication”;¹⁹⁸ la stessa Shearer tornò infatti ad interpretare protagoniste simili nei titoli a venire, così come la maggioranza dei film citati nel capitolo 3.2 sono debitori proprio a *The Divorcée* per aver aperto le porte a un nuovo tipo di donna filmica.

¹⁹⁸ Joy fa riferimento a questo tipo di film utilizzando proprio questa espressione: “We are struggling mightily with the cycle of sophistication which the success of ‘Divorceé’ induced.” Vieira M., op. cit., p. 26.

5.4: Design for Living



Figg. 5.4.1,2: Il poster e una foto promozionale del film.

Una delle commedie più sovversive del periodo è sicuramente *Design for Living* del 1933. Diretto da Ernst Lubitsch e basato sull'omonima opera teatrale di Noël Coward, il film viene sceneggiato da Ben Hecht e prodotto dalla Paramount Pictures. I ruoli dei protagonisti furono affidati a Fredric March, Gary Cooper e Miriam Hopkins, alla sua terza ed ultima collaborazione con il regista tedesco.

Gilda Farrell (Miriam Hopkins), una grafica pubblicitaria incontra il pittore George Curtis (Gary Cooper) e lo scrittore teatrale Thomas Chambers (Fredric March) nello scompartimento di un treno diretto a Parigi e tra loro nasce da subito una grande sintonia. I due uomini condividono un modesto appartamento nella capitale francese dove Gilda svolge invece il lavoro come grafica nell'agenzia pubblicitaria di Max Plunkett, il quale si rivela essere interessato alla donna anche sentimentalmente seppure non ricambiato; al contrario Gilda è interessata ad un altro, o meglio ad *altri*: la donna conduce infatti due relazioni separate con George e Tom a loro insaputa, ed è proprio Plunkett che cercando di persuaderli a lasciarla che fa scoprire agli uomini il segreto di Gilda. Convinti di riuscire a dimenticarla, i due amici accettano di rivedere la donna, la quale confessa di essere innamorata di entrambi in modo diverso ma con uguale passione, e per questo motivo propone un accordo: Gilda diventa la loro critica e musa ispiratrice e i tre possono così continuare a rimanere insieme a patto che rinuncino ad avere rapporti sessuali; grazie al suo aiuto, infatti, Tom riesce finalmente a farsi produrre la propria opera

in un teatro di Londra, dove si trasferisce per un periodo per assistere alle prove. La sera stessa Gilda e George infrangono la promessa fatta, non riuscendo più a resistere al loro amore. Dopo mesi di assenza e dopo aver imparato che i due amici hanno intrapreso una relazione amorosa e che anche George ha raggiunto il successo, Tom decide di tornare a Parigi e scopre che i due si sono trasferiti in un lussuoso attico: qui ritrova Gilda, con cui inevitabilmente riprende la relazione tradendo George, il quale al ritorno da Nizza scopre che i due amici hanno passato la notte assieme. Alterato per il tradimento, George caccia entrambi fuori casa ma Gilda decide inaspettatamente di non seguire Tom a Londra bensì di troncarsi con entrambi la relazione: per evitare del tutto le proprie tentazioni, la donna sposa Plunkett, con cui però si rifiuta di avere un rapporto persino la prima notte di nozze. Durante una festa organizzata da Plunkett, Tom e George, di ritorno da un viaggio in Cina, si intrufolano nella villa e ritrovano Gilda, ormai stanca e annoiata dal suo finto matrimonio: i tre decidono dunque di ritornare insieme al vecchio appartamento di Parigi, stipulando una volta ancora lo stesso accordo di sempre.

La comica storia di *Design for Living* si può considerare più che unica, sia per il trattamento di un esplicito *ménage à trois* che per il suo finale e soprattutto possibile soltanto prima dell'avvento del Codice Hays: i suoi personaggi principali e la relazione tra di loro sono sicuramente l'elemento più prezioso e sovversivo, ma è sicuramente Gilda ad essere il vero e proprio centro della narrazione. Tom e George iniziano separatamente una relazione amorosa con la donna dopo averla incontrata per caso su un treno: la tensione sessuale tra i tre è evidente fin da subito e sarà proprio Plunkett, la "guida morale" del film, ad esserne indignato.

E se fino a questo momento si pensa che, com'è convenzionale, siano gli uomini a guidare la relazione con la donna, è proprio qui che se ne ribalta la convinzione: è Gilda a condurre in segreto le sue *liaison* con i due amici perché ugualmente interessata ad entrambi ma per diverse ragioni, e non è disposta a rinunciarne l'affetto neanche dopo il tentativo di persuasione di Plunkett; prima intima all'uomo di tacere riguardo all'argomento, poi senza vergogna o riserbo, descrive il suo amore (o la sua pulsione sessuale) nei confronti dei due uomini con cui si vede:

GILDA [gesticulating]: Have you ever felt your brain catch fire, and a curious, dreadful thing go right through your body down, down to your very toes, and leave you with your ears ringing?

PLUNKETT [in a most upset manner]: That's abnormal.

GILDA: Well, that's how I felt just before you came in [George had just left].

PLUNKETT [bothered]: Yes? How'd you feel yesterday after your promenade with Tom?

GILDA: Just the opposite. [gesticulating] It started in my toes, and came up, up, up very slowly till my brain caught fire. But the ringing in the ears was the same.

In modo molto interessante, lo spettatore è portato così ad essere coinvolto fin da subito nel desiderio femminile di Gilda¹⁹⁹ che, come si osserva anche nelle sequenze successive, è sicuramente il fulcro principale della narrazione. Ed è nel confronto necessario con i due amanti che la donna esprime con grande franchezza la sua incapacità nel decidere chi continuare a frequentare:

GILDA: A thing happened to me that usually happens to men. You see, a man can meet two, three, or even four women, and fall in love with all of them and then, by a process of, uh, interesting elimination, he is able to decide which one he prefers. But a woman must decide purely on instinct, guesswork, if she wants to be considered nice. Oh, it's quite all right for her to try on a hundred hats, before she picks one out, but . . .

TOM: Very fine. But which chapeau do you want, madam?

GILDA: Both.

Con questa semplice analogia, Gilda osserva solo una delle tante forme di *double standard* vigenti tra i sessi, accorgendosi forse per la prima volta della posizione privilegiata che un uomo può permettersi di occupare e che alla donna non è normalmente concessa²⁰⁰: il fatto che un uomo possa “provare” tante donne non va

¹⁹⁹ E anche nello sguardo della donna, poiché già dalla prima sequenza che apre il film lo spettatore osserva nei dettagli i visi di George e Tom proprio attraverso Gilda, intenta a ritrarre i due uomini nel suo quaderno.

²⁰⁰ “A problem, of course, for as she says, in one of cinema's most liberated and honest lines for a woman: “A thing happened to me that usually happens to men.” What is that? Well, she's discussing what many women probably felt in 1933 but were afraid to admit: she wants to try on both of her prospective lovers, see which one she likes best, or perhaps keep them equally, or—in the nicest but, as it turns out, most impossible of scenarios—live with both of them, as friends.” Morgan Kim,

ad intaccarne la reputazione mentre per la donna, se vuole essere considerata “per bene”, deve limitarsi ad “intuire” quale uomo desidera di più. Come nel dialogo precedente ma in maniera più radicale, si propone la prospettiva di una donna come motore principale per l'intreccio, forse per la prima volta messa sullo stesso piano di quella maschile. Gilda vuole avere entrambi i cappelli²⁰¹, il meglio di due mondi opposti, il virile e istintivo George²⁰² e il sofisticato ed intellettuale Tom²⁰³; e infatti li ottiene, diventando per loro la “madre delle arti”, spronandoli e sedando il loro narcisismo, ma è solo rinunciando al sesso che Gilda pensa che la loro relazione a tre possa funzionare. La direzione delle loro vite viene dunque decisa dalla donna, che grazie alla sua indipendenza ed abilità, riesce a far ottenere a Tom il contratto con un produttore per la sua opera teatrale (facendo però credere all'uomo di esserci riuscito con le sue sole abilità); fino a questo momento la soluzione utopica di Gilda ha successo finché l'assenza di Tom non fa riemergere la repressa tensione sessuale²⁰⁴ con George ²⁰⁵: inevitabilmente i due non resistono e Gilda, dopo aver rifiutato la sua proposta di andarsene e aver ricambiato il bacio dell'uomo, si stende sul divano in attesa che George la raggiunga e sospira la famosa frase: “It’s true we have a gentleman’s agreement, but unfortunately *I am no gentleman*” (vedi fig. 5.4.4), rompendo l'accordo tra loro. Dopo aver trascorso mesi di convivenza con George, il quale nel frattempo ha raggiunto il successo – di nuovo grazie al suo supporto –, la donna rivede per la prima volta Tom, con cui le succede esattamente la stessa cosa: l'uomo ritrova la sua vecchia macchina da scrivere, rotta e arrugginita dal tempo ma quando Gilda prova a farla funzionare, la campanella riesce ancora a suonare; la frase che la donna pronuncia - “It still rings!” - diventa così un simbolo e un doppio senso per l'attrazione (sessuale) ancora forte per Tom, con cui passa la notte. Quando George ritorna

“Design for Living: It Takes Three”, 6 dicembre 2011, <https://www.criterion.com/current/posts/2084-design-for-living-it-takes-three>.

²⁰¹ Ironicamente si riferisce agli uomini come se fossero cappelli, quindi accessori non indispensabili per una donna, ma piacevoli da indossare.

²⁰² “GILDA: You see, George, you’re sort of like a ragged straw hat with a very soft lining; a little out of shape; very dashy to look at, and very comfortable to wear.”

²⁰³ “GILDA: And you, Tom, chic, piquant, perched over one eye, and has to be watched on windy days.”

²⁰⁴ “GILDA: I fancy this – uh – what you might call... *tension*, would keep up for some weeks. Would it be wiser if I moved to a hotel?”

²⁰⁵ Per questa ragione l'uomo propone a Gilda di allontanarsi da lui e andare al cinema a vedere *Tarzan*, personaggio ironicamente analogo al suo, dal carattere animalesco e virile.

inaspettatamente a casa e li trova insieme, Gilda gli confessa che la cosa era inevitabile, di nuovo riaffermando la legittimità dei propri impulsi e sentimenti, senza sentirsi in colpa.²⁰⁶



Fig. 5.4.3,4: In due momenti diversi, la rappresentazione del desiderio di Gilda è espresso da questa immagine: la donna si stende sul divano e parla visivamente in preda ad un misto di eccitazione e nervosismo.

Ma una volta ancora la donna si vede costretta a mettere da parte il proprio desiderio per ripristinare i rapporti tra Tom e George e per questo decide di lasciare i due uomini, sposando Plunkett: in questo modo reprime i suoi impulsi e cerca di dimenticarli con un matrimonio conveniente e rispettabile ma a dir poco “platonico”, cosa che a lungo termine sembra esasperare Gilda, che come si è osservato finora, si rivela essere una persona estremamente in contatto con il proprio lato pulsionale ed emotivo; nonostante cerchi di lasciarsi alle spalle il suo passato e la sua vera natura, non ritratta mai neanche per un istante le sue azioni e non le reputa minimamente immorali, come invece insinua più volte Plunkett, che pensando ad un suo possibile pentimento, le confessa di averla ormai “perdonata”, cosa alla quale Gilda risponde allibita: “Forgiven me for what?”. Ma è

²⁰⁶ “Ironically enough, Tom wonders if her conscience is bothering her, and ‘No’ is her immediate response; ‘We did the same thing’, she moreover pointed out to him, when they were discussing the affair between her and George: the film puts her on the same level as Tom and George; her sexuality is not treated any differently. She is not ashamed or guilty for having slept with him: she is just confused, because she loves, and desires both of them.” Rosa Alberto, “Not That Kind of Woman: Censorship and the Representation of Female Sexuality in Pre-Code Hollywood.”, Final Thesis in European Joint Master’s Degree in English and American Studies, 2014/2015, p. 85. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/6730/823224-1183940.pdf?sequence=2>.

proprio grazie al comico ritorno dei due amici/amanti che Gilda ritorna in sé: reclama con spirito indipendente la propria vita e in un certo senso capisce di non voler una vita rispettabile e sicura ma piuttosto di appartenere alla stessa categoria di Tom e George, definiti da Plankett “hooligans” (teppisti),²⁰⁷ ritrattando così anche la sua opinione iniziale votata ad un sicuro guadagno in cambio di arte di basso rango ma commerciabile. Ma una volta ancora Gilda segue la propria strada, lascia il marito e ritorna alle sue origini con i due amanti a Parigi, impunita e più felice che mai. Durante tutto il corso degli eventi si può dunque considerare che è proprio Gilda colei che detiene il potere su tutti gli altri personaggi, sia sui loro sentimenti che sulla loro carriera,²⁰⁸ stabilendo per prima le regole che vigono all’interno delle proprie relazioni, escludendo o cedendo alla componente sessuale a suo piacimento e perseguendo attivamente e con grande intraprendenza il proprio desiderio, indipendentemente dalle conseguenze sociali che potrebbe avere.

La modernità di Gilda sta anche nel fatto che sia una donna intelligente e indipendente, che, lontano dalla propria patria, si guadagna (bene) da vivere con il proprio lavoro; ma quello che colpisce forse più di tutto è che l’eroina non viene punita in nessun modo per il suo desiderio e anzi riceve un finale sorprendentemente positivo e vittorioso per una donna che per tutto il film afferma la propria sessualità in modo così plateale e senza riserbo:²⁰⁹ anche la sua stessa rappresentazione nel film non è né caricaturale né quella di una *femme fatale*, ma semplicemente di una donna “normale”.²¹⁰

Il trattamento dell’elemento sessuale è come sempre nel caso di Lubitsch sofisticato e arguto ma sorprendentemente esplicito: raramente vengono mostrate

²⁰⁷ “PLANKETT: Hooligans, that’s what they are and that’s what they always will be. GILDA: Maybe they are, maybe I’m a hooligan too! Maybe I wanna be a hooligan.”

²⁰⁸ Anche su quella di Plunkett, che aiuta nel concludere affari con diversi investitori usando le sue abilità sociali.

²⁰⁹ “It is incredibly interesting how Gilda’s sexuality is here represented. In no way is it judged, or punished, but it is rather celebrated, particularly at the end of the film. [...] Even her sexuality is not treated any differently: she asserts it in an assertive and candid way. She is not afraid, nor ashamed to show that she desires them, that she wants to sleep with them. What it is also interesting is that Gilda is not rewarded, when she momentarily tries to be ‘nice’: on the contrary, she ends up ‘being a trademark married to a slogan.’” Rosa A., op. cit., pp. 87-88.

²¹⁰ “She’s neither lady nor tramp; she’s a real woman—an interesting woman who comes with quirks, flaws, smarts, recklessness, and, in the end, an almost agonizingly pure heart.” Morgan K., op. cit.

delle scene di passione tra i tre amanti ma la franchezza con cui esprimono il loro “accordo” vede persino l’uso del termine *sex*²¹¹ ripetuto più volte;

GILDA: Well, boys, it’s the only thing we can do. Let’s forget sex.

GEORGE: Okay.

TOM: Agreed.

GEORGE: It may be a bit difficult in the beginning.

TOM: But it can be worked out.

GILDA: Oh, it’ll be grand!

GEORGE: Saves lots of time.

TOM: And confusion.

GILDA: We’re going to concentrate on work. [...] I’m going to be a mother of the arts. [she gives each of them a kiss on the forehead] No sex [Tom and George shake their heads]. It’s a gentleman’s agreement.

Nonostante questo accordo venga stipulato anche alla fine del film, una differenza sostanziale che fa intendere allo spettatore la sua irrealizzabilità è il fatto che Gilda nella sequenza appena riportata baci i due uomini sulla fronte proprio come una “madre”, mentre in quella finale li baci sulla bocca, un gesto decisamente e ironicamente *non* platonico.

²¹¹ Dal punto di vista dell’ufficio Hays questi dialoghi non passarono inosservati: “He [Wingate] moreover suggested some changes to the dialogues, and in particular he wanted the characters to refer to love, rather than sex.” Ivi, p. 76.



Figg. 5.4.5,6: Gilda si autoproclama “mother of the arts” e assieme ai due amanti rinuncia al sesso. Figg. 5.4.7,8: Lo stesso accordo viene stipulato alla fine del film, non solo sottintendendo con i due baci che non sarà rispettato, ma creando così anche un finale trionfante per Gilda, che ottiene tutto ciò che vuole senza essere punita.

Le sensazioni che prova Gilda quando è con i due uomini vengono descritte nel dialogo riportato poche pagine fa come un qualcosa di tangibile e molto fisico così come anche in un altro momento successivo, la recitazione sospirata e sognante della Hopkins rende lo spettatore *piuttosto* partecipe dei propri pensieri quando fa riferimento alla virilità di George (TOM: I wonder if he'll hit me. He was never very civilized. GILDA: You're right. He is kind of ... kind of... *barbaric*. [...]). Persino l'immagine che Gilda sceglie per definire la nostalgia verso Tom nel periodo in cui era assente, è curiosa e ambigua: “You've never left me. You haunted me like a nasty ghost... on rainy nights *I could hear you moaning down the chimney*”. La tensione erotica tra i tre personaggi è palpabile in molte delle sequenze che li vedono insieme nonostante, come già osservato, davvero poche sono le immagini che ritraggono scambi d'amore: quando Gilda si reca nell'appartamento per confessare il suo amore per i due, nella stanza aleggia un silenzio teso e quasi assoluto che culmina nei sospiri della donna che, davanti agli occhi di George e

Tom, si butta drammaticamente sul divano. Simbolicamente Lubitsch rimarca in modo arguto la componente sessuale fin dalla prima sequenza del film che vede i tre amanti già *dormire insieme* sul treno così come in altre occasioni, ma in particolare quella finale di riappacificazione, che vede di nuovo George, Tom e Gilda seduti sullo *stesso letto*.



Figg. 5.4.9,10,11: Nella scena iniziale i tre dormono insieme mentre in quella finale (fig.5.4.12) si ritrovano stesi sullo stesso letto.

Come una sorta di sbeffeggio nei confronti dei punti moralisti del Codice, il personaggio di Plankett pronuncia una frase poi utilizzata e parodizzata da Tom, che potrebbe benissimo essere quella di un censore: “Immorality may be fun, but it’s not fun enough to take the place of one hundred percent virtue and three square meals a day”. E in effetti l’ufficio Hays mantenne alta l’attenzione quando Lubitsch decise di adattare per lo schermo la controversa opera di Noël Coward, di cui cercò di mantenere il più possibile la storia ma con necessari cambiamenti: Hecht alleggerì il tono generale della narrazione, soprattutto spostando l’attenzione sul

personaggio femminile di Gilda,²¹² e ovviamente rimuovendo - quasi del tutto - le implicazioni bisessuali dei due uomini; quasi del tutto poiché alla luce dell'esplicita natura del loro rapporto nell'opera teatrale, l'amicizia duratura che lega i due amici, il fatto che abitino insieme e alcune frasi²¹³ e immagini²¹⁴ nel film possono far intendere implicitamente che anche in questo caso, la loro sia più di una profonda amicizia.

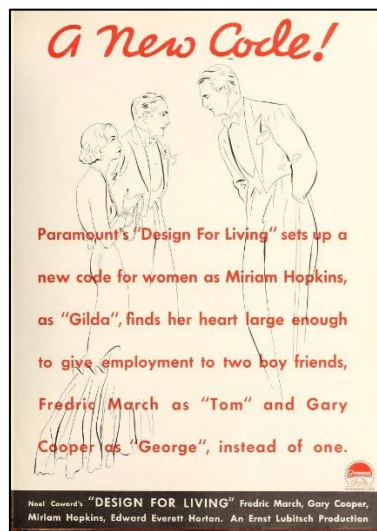


Fig. 5.4.13: Sul periodico Motion Picture Herald la promozione del film afferma che con *Design for Living* “si stabilisce un nuovo codice per le donne”.

²¹² “Hecht kept the relationships, the settings and the plot, and discarded the arch dialogue and the self-pitying tone. He also re-imagined the European male leads, Otto and Leo, as the distinctly American Tom and George. More importantly, he shifted the focus of the triangle onto the female character, Gilda, which served to turn a play about the limits of a man's sexual ego into an exploration of female empowerment.” Anon., “Best Director Of 1932-33 (Comedy/Musical): Ernst Lubitsch (Trouble In Paradise and Design For Living), Part Four”, 24 giugno 2010, https://mythicalmonkey.blogspot.com/2010/06/best-director-of-1932-33-comedymusical_24.html.

²¹³ “All traces of bisexuality between Tom and George were written out—or was it? In the scene where George finds out that Tom and Gilda have spent the night together, he angrily tells them, “It’s hard to believe I loved you both!” While the line was meant to express a platonic love between Tom and George, I’m sure some people were thinking along the lines of the original Broadway version.” Anon., “Ahead of it’s Time: Design For Living (1933)”, 3 marzo 2008, <https://theroadshowversion.wordpress.com/2008/03/03/ahead-of-its-time-design-for-living-1933/>.

²¹⁴ Quando George restituisce a Tom la sua macchina da scrivere, la campanella suona proprio in quell’istante e se è chiaro qualche scena prima che il suono simboleggia l’attrazione sessuale tra Tom e Gilda, per estensione potrebbe riferirsi anche a quella passata tra i due amici. “It may not be obvious to modern viewers, but there are clues dropped the two men have an intimate relationship. In one particular scene, a long romance is hinted at by the passing of a typewriter and the ring of its little bell at just the right moment.” Blythe Dana, “Design for Living. The Fab Pre-Code Bi Sexual pic that will make you Swoon”, 14 marzo 2023, <https://medium.com/@Dana.Blythe.Writes/design-for-living-ae913435efee>.

A dispetto del successo di pubblico e alla luce dei temi analizzati finora, il film verrà presto inserito tra i titoli “incriminati” dalla cattolica *Legion of Decency*,²¹⁵ portando al successivo rifiuto da parte di Breen per una possibile riedizione sia nel 1935 che nel 1944.²¹⁶

²¹⁵ Leff, Leonard J., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, New York, Anchor Books, 1991, p. 48.

²¹⁶ Rosa A., op. cit., p. 76.

5.5 *The Story of Temple Drake*



Fig. 5.5.1: Una delle promozioni del film recita “Call her Bad if you will... but not until you've heard her story”. Fig. 5.5.2: Miriam Hopkins e Jack La Rue in una foto promozionale.

Basato su *Sanctuary*, il romanzo controverso di William Faulkner, *The Story of Temple Drake* è uno dei (tanti) film che causarono scalpore persino prima della loro distribuzione nelle sale. Uscito nel 1933, è prodotto dalla Paramount che affida la regia a Stephen Roberts e la sceneggiatura a Oliver H.P. Garrett mentre il ruolo principale va a Miriam Hopkins. Degna di nota è poi la fotografia curata da Karl Struss.

Temple Drake (Miriam Hopkins) è la nipote del noto e “rispettabile” giudice Drake (Guy Standing) di una piccola cittadina del Mississippi: la ragazza, nonostante la famiglia facoltosa, è conosciuta e criticata in città per la sua reputazione “discutibile” data la sua abitudine nel flirtare e uscire con numerosi ragazzi e rifiutare proposte di matrimonio, come quella che riceve più volte da Stephen Benbow (William Gargan), un avvocato onesto e dalle buone maniere. Una sera, durante un ballo Temple decide di allontanarsi con un ragazzo Toddy Gowan, che ormai ubriaco perde il controllo dell’auto finendo fuori strada; i due verranno ritrovati da Trigger (Jack La Rue), un gangster e contrabbandiere, che li porta in una vecchia e decadente villa ormai adibita a speakeasy, gestita da Lee Goodwin in cui abita assieme alla moglie Ruby (Florence Eldridge) e al figlio; Temple, molestata dai diversi uomini presenti, cercherà in tutti i modi di lasciare la casa, ma a causa della tempesta sarà costretta a rimanere la notte e per questo motivo

Ruby la porta nel fienile, dove pensa sarà al sicuro grazie alla guardia di Tommy, un ragazzo mentalmente ritardato ma rispettoso della donna. La mattina dopo Trigger si intrufola di nascosto nel fienile, spara a Tommy e stupra Temple: dopo aver commesso l'orribile fatto, Trigger porta la ragazza in una pensione (o un bordello) gestita da una certa Reba, dove la persuade a rimanere. Nel frattempo, Toddy, abbandonato per strada la notte prima da Goodwin, decide di andarsene dalla città e sui giornali si riporta che Temple sia in visita a parenti a Philadelphia. Goodwin viene poi accusato dell'omicidio di Tommy e per questo gli viene assegnato Benbow come avvocato: a causa della riluttanza a rivelare la verità per paura di ripercussioni, la moglie Ruby suggerisce a Benbow di cercare Trigger nella pensione dove alloggia, per incastrarlo. L'avvocato, trovando così Temple nella stanza dello spietato gangster, tenta di affrontare Trigger, il quale è pronto a sparargli: Temple precede l'uomo e finge di essere realmente innamorata di Trigger, difendendo così Benbow. È proprio in questo momento che la ragazza realizza di doversene andare ma Trigger la costringe nuovamente con la forza a rimanere, situazione che culmina nell'omicidio dell'uomo da parte di Temple. Nel frattempo, il processo per l'assassinio del giovane Tommy continua, fino a che Benbow non ritiene necessario chiamare Temple come testimone; a dispetto dell'iniziale riluttanza della donna a confessare, l'avvocato, ormai a conoscenza delle sue azioni, decide di chiamarla in aula lo stesso: la donna capisce di non poter convivere con il proprio segreto e rivela tutta la verità, svenendo subito dopo.

Il personaggio di Temple Drake è sicuramente uno dei personaggi femminili più complessi e discutibili del periodo pre-Codice, sia per la performance della Hopkins che per il suo trattamento ambiguo nel film. Si tratta di un'ambiguità sollevata anche dal materiale stesso da cui viene basato il film, che però come si osserverà, se ne distacca notevolmente (e necessariamente). L'introduzione al personaggio viene prima di tutto dal dialogo tra il nonno e lo spasimante Benbow, da cui lo spettatore intuisce che è "una brava ragazza": provocatoriamente la sequenza successiva mostra Temple, o meglio la mano sulla maniglia della porta, intenta a rifiutare le *avances* di un ragazzo mentre rientra – tardi – a casa; fin da subito quindi il film presenta Temple come una brava/cattiva ragazza, concetto rinforzato anche dalle sue stesse parole qualche scena dopo:

TEMPLE: It's like there were two mes. One of 'em says: Yes. Yes. Quick. Don't let me get away.

STEPHEN BENBOW: And the other?

TEMPLE: I won't tell you. But, what it wants or does or what'll happen to it, I don't know myself!
All I know is I hate it!

E in effetti è proprio questa dualità a conferire una certa ambiguità e complessità al personaggio di Temple, che ripetutamente viene giudicata e descritta anche dagli abitanti della città, che quasi all'unisono, concordano nel disprezzare la sua reputazione da ragazza facile.²¹⁷ Ma è proprio dal momento in cui Temple si allontana dalla società “civilizzata” per addentrarsi nell’oscurità della periferia che questa convinzione - a cui anche lo spettatore è portato a credere – viene meno.



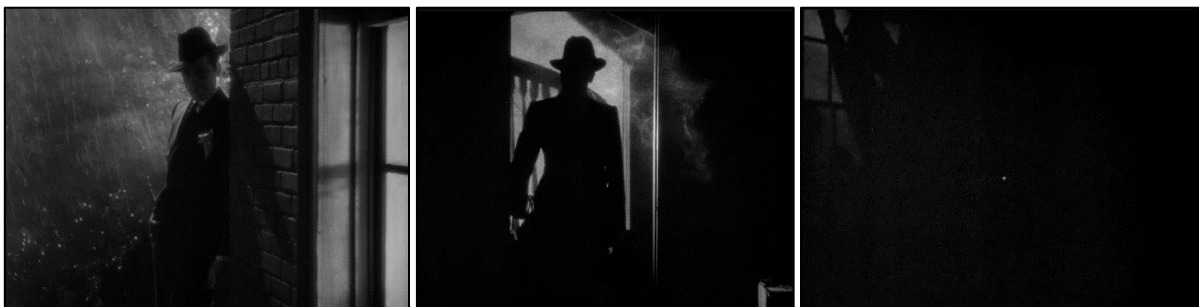
Fig. 5.5.3: Temple viene mostrata a terra dopo l'incidente attraverso una soggettiva che riprende lo sguardo sessualizzante e predatorio di Trigger, la stessa prospettiva che avrà poi prima di commettere lo stupro. Fig. 5.5.4: Temple osserva spaventata l'interno della casa in una scena tipica di un horror.

Dopo l'incidente d'auto che Temple e Toddy subiscono, anche il film si trasforma assumendo a tutti gli effetti le caratteristiche di un horror fin dall'apparizione di

²¹⁷ “When she is not on-screen to be studied, she is generally being talked about and judged by others, whether it is Benbow’s Aunt Jennie explaining that the Drakes have always had a “wild streak in 'em”; or Temple’s date, the idiotic frat boy Toddy Gowan, getting into a quarrel in a roadhouse with another of her rejected suitors; or the black maid who observes, as she irons Temple’s distressed lingerie, that the girl needs a better guardian than an ‘old grandfather can’t see past his own specs—if he done the laundry, he’d know more about that child.” O’Brien Geoffrey, “The Story of Temple Drake: Notorious”, 3 dicembre 2019, <https://www.criterion.com/current/posts/6716-the-story-of-temple-drake-notorious>.

Trigger, che persino dal suo modo di osservare e illuminare la ragazza a terra con la sua torcia, suggerisce fin da subito le sue intenzioni.²¹⁸

I due ragazzi vengono poi scortati verso la diroccata casa coloniale (anticipata significativamente fin dai titoli di testa), nella penombra della notte e del temporale che sta incombendo. Temple si rifiuta di entrare e osserva dall'esterno gli ospiti nella casa in uno stato di shock: solo uomini, potenzialmente pericolosi o inabili a proteggerla come Toddy, codardo e ormai anche ubriaco, che compongono un'immagine tanto terribile e ansiogena per qualsiasi donna tranne che per Ruby, unica donna presente e moglie di Goodwin, probabilmente ormai anestetizzata dalla violenza a cui è abituata a subire. L'abile lavoro che Karl Struss fa sulla fotografia e sulle luci in particolare in queste sequenze contribuisce a rafforzare il senso allucinatorio e di terrore della situazione. Degno di nota è soprattutto l'uso delle lunghe ombre e dell'oscurità che Struss utilizza per creare un'aura misteriosa intorno alla figura di Trigger che attira e repelle sia Temple che lo spettatore, di cui spesso ne viene mostrata solo la figura come silhouette o in penombra: in particolare il suo primo tentativo di stupro viene reso dall'angosciante immagine della sigaretta illuminata dell'uomo, unica fonte di luce nella stanza completamente buia, mentre si avvicina lentamente a Temple (vedi fig. 5.5.7).



Figg. 5.5.5,6,7: Più il desiderio di Trigger nei confronti di Temple aumenta e di conseguenza più la paura della ragazza si fa grande, l'immagine dell'uomo si fa sempre più oscura fino a diventare un minuscolo punto di luce.

²¹⁸ “In the absolute blackness of the night after the car accident, Trigger's flashlight is the only source of light, which he uses to perpetrate his first violation of Temple. As she lies prostrate on the ground, Trigger focuses the light on Temple's exposed legs. When Temple stands up, he again uses the light to move slowly over her body from her feet up to her face.” Barker Deborah, “Moonshine and Magnolias: The Story of Temple Drake and The Birth of a Nation” in “The Faulkner Journal”, autunno 2006/primavera 2007, Vol. 22, No. 1/2, Special Issue: Faulkner and Whiteness, p. 163.

Come accade ripetutamente, le convinzioni e le certezze dello spettatore vengono di nuovo depistate dal film che dopo aver assicurato l'incolumità di Temple una volta raggiunto il fienile ne rinforza la credibilità, mostrando inizialmente l'immagine della casa all'alba, quindi non più cupa e misteriosa come nella notte, accompagnata da una musica leggera e rincuorante: ma è proprio alla luce del sole che l'incubo (o semplicemente un sogno?) si materializza con le lucide scarpe di Trigger che si avvicinano con passo felpato al fienile, dove si trova Temple, distesa tra le pannocchie²¹⁹, "disarmata" definitivamente dopo l'uccisione di Tommy. Di nuovo il gioco di luci e ombre rendono la scena e il suo significato in bilico tra giusto e sbagliato, visibile e invisibile, tra conscio e inconscio: l'effettivo stupro non viene ovviamente mostrato ma esplicitato dall'avvicinarsi calmo e predatorio di Trigger e dall'urlo agghiacciante di Temple seguito da una dissolvenza in nero.



Figg. 5.5.8,9: Trigger si cala da sopra entrando nel fienile illuminato soltanto dalle fessure, quasi anticipando le tipiche luci e ombre di un noir.

Data la natura estremamente simbolica ed ellittica della scena, l'interpretazione dei fatti che seguono e della reazione di Temple non può che essere ambigua e solamente supposta: come si cercherà di dimostrare nelle seguenti righe, non può esistere infatti una lettura univoca: la certa implicazione, sostenuta da diversi critici²²⁰, che Temple abbia provato piacere dello stupro e del suo conseguente

²¹⁹ Elemento significativo in quanto lo stupro nel romanzo viene effettuato tramite l'uso di una pannocchia data l'impotenza dell'uomo.

²²⁰ "Gregory D. Black in *Hollywood Censored* actually writes, «After the rape, Temple happily follows Trigger, and together they set up a love nest in the Memphis brothel.» [...] A substantial critical consensus seems to run thus: Temple is attracted to Trigger, experiences a sexual awakening during the assault, and willingly remains as his moll in a brothel afterwards." Fiore

innamoramento del proprio stupratore è per questo riduttiva e imprecisa. Tuttavia, diversi sono i segnali che rinforzano questa supposizione, prima di tutte, l'espressione facciale inconscia che Temple ha, mordendosi il labbro, guardando Trigger dopo che ha ucciso Tommy, quindi, dopo aver la certezza che i due rimarranno soli, il fatto che rimanga volontariamente (?) per diversi giorni assieme al proprio stupratore nella pensione fuori città,²²¹ così come durante il processo finale Temple eviti di rispondere alla domanda del giudice quando le chiede se era sua prigioniera.²²² I segni dell'evento traumatico sulla donna sono però evidenti e sufficienti a smentire la certezza di questa teoria: dal momento dello stupro Temple viene vista come in uno stato catatonico e apatico tanto da giustificarne in pieno la sua conseguente impossibilità a lasciare il proprio aguzzino²²³; stato in cui riesce ad uscire soltanto grazie al pensiero che un nuovo evento traumatico come l'omicidio di Benbow potesse accadere a causa sua, cosa che riesce ad impedire atteggiandosi come una vera e propria *fallen woman* (quello che in realtà non è), ingannando efficacemente sia Trigger che l'avvocato. Da questo momento Temple riacquisisce il proprio potere (e la propria sessualità) e riesce finalmente ad andarsene: nuovamente la teoria che Temple sia innamorata o sinceramente sessualmente attratta da Trigger viene in parte smentita dal fatto che l'uomo le impedisca fisicamente di uscire affermando ambiguamente "I've got your number and you know it",²²⁴ prima di avvicinarsi minacciosamente; come accade anche in altri momenti, lo scambio tra i due viene reso dal primissimo piano dei loro visi e

Nora, "The Story of Temple Drake (1933): Shadow of Justice", 25 gennaio 2015, <https://nitratediva.wordpress.com/2015/01/25/the-story-of-temple-drake/>.

²²¹ Il dialogo tra i due quando arrivano alla pensione sembra rinforzare questa teoria: "TRIGGER: I'm not keeping you. If you wanna go back to that town, to your grandfather... Go ahead. [...] TRIGGER: Spotted you the minute I seen you, you holler and you faint but – TEMPLE: No... TRIGGER: You're crazy about me. TEMPLE: No... TRIGGER: You're gonna stay. You'll like it here. [Temple doesn't answer]".

²²² "TEMPLE: I went to the city with Trigger and stayed with him until this week. JUDGE: You stayed there? A prisoner, you mean? [Temple looks down and doesn't answer]."

²²³ "For example, the implication that Temple falls in love with a rapist [...] is nowhere to be found in this film, where Temple gives every impression of being paralyzed into submission by her situation." Barrett Michael, "The Unspeakable And Unshowable In 'The Story Of Temple Drake'", 11 febbraio 2020, <https://www.popmatters.com/story-temple-drake-stephen-roberts>.

²²⁴ Si può interpretare in due modi: se si pensa che Temple sia attratta da Trigger, questa frase può significare che l'uomo detiene il potere di fermarla perché in realtà la donna *vuole* restare con lui e le sue violenze le provocano piacere; o al contrario, Trigger sa che può soggiogare Temple con la violenza perché la donna è ormai talmente traumatizzata e spaventata da non riuscire ad andarsene.

dai loro sguardi in camera, coinvolgendo così lo spettatore in maniera diretta: ma in questo caso Temple sposta i rapporti di potere tra i due, sparando all'uomo, e per la prima volta anche visivamente è lei ad essere in piedi (quindi in una posizione di dominanza) davanti all'uomo, che giace così morto a terra. Nonostante il suo primo tentativo di nascondere la verità per paura dei giudizi (da sempre perpetuati nei suoi confronti) della società e del nonno, decide finalmente di intraprendere la strada dell'autodeterminazione, andando fino in fondo – al contrario di Benbow – e confessando lo stupro subito e l'omicidio commesso. Questo suo gesto finale è significativo anche alla luce di un altro elemento fondamentale, ovvero le sue origini familiari: all'inizio del film il giudice Drake giustifica il trattamento pregiudiziale della giustizia nei confronti delle persone di colore mentre estrae una bottiglia di liquore²²⁵ (elemento non trascurabile nel periodo proibizionistico in cui il film si colloca) e in aggiunta a questo, nel processo finale farà di tutto per persuadere Benbow a non chiamare la nipote come testimone e lasciare così che un uomo innocente muoia; in una delle scene iniziali, Temple distrae il giudice Drake dopo essere rientrata a casa tardi chiedendogli di aiutarla con la cerniera del vestito, elemento che, in modo simile nel romanzo, potrebbe far pensare persino ad un rapporto dal carattere incestuoso tra i due.²²⁶ La corruzione e l'immoralità è dunque parte integrante della famiglia Drake, il cui privilegio è radicato nello sprezzo delle leggi il cui giudice Drake stesso dovrebbe incarnare. E ironicamente per convincere Temple a “fare la cosa giusta”, Benbow la incalza ricordandole la sua appartenenza ai Drake, una famiglia ricordata per il proprio onore, cosa alla quale la donna sembra essere significativamente impassibile. Ma dichiarando finalmente la verità davanti alla corte, Temple non solo rifiuta la sua posizione privilegiata nella società come membro dei Drake, elevando il proprio

²²⁵ “As critic Imogen Sara Smith points out in an extra, the villainous bootlegger who will be introduced later in *The Story of Temple Drake* may well be the judge's supplier, thus decisively linking the supposedly upstanding and most powerful elements of society with the criminal low-lives long before they'll be linked by our heroine, the judge's granddaughter Temple Drake (Miriam Hopkins). This is her social context, an already corrupt and predatory one through which she glides, respectable and untouchable.” Barrett M., op. cit.

²²⁶ “Although the father is noticeably absent in the movie and Judge Drake becomes Temple's grandfather, the incestuous overtones remain. In the opening scene on the staircase, we see Temple using her sexual charm to seek her grandfather's indulgence, suggesting that even Judge Drake, who turns a blind eye to his grand daughter's indiscretions, is taken in by her seductiveness.” Barker D., op. cit., p. 156.

status morale, ma finalmente riesce anche a coniugare quei due lati di sé prima separati, di conseguenza accettando incondizionatamente la sua “ombra”, senza dunque ritrattare o nascondere più la sua natura in nessun modo.²²⁷ Il riferimento alla “wild streak” nella famiglia Drake, associata nel monologo della zia di Benbow con la figura di Temple, è significativo anche per riconoscere il contesto oppressivo e immorale in cui la ragazza cresce, portando così una spiegazione plausibile riguardo ad una sua possibile attrazione verso la natura violenta di Trigger²²⁸: ed effettivamente non c’è un’abissale differenza nell’attitudine del giudice Drake e quella del gangster verso Temple, entrambi infatti non accettano il “no” della ragazza²²⁹, che dai due uomini viene considerata alla pari di una proprietà, ed entrambi sono fautori di un’oppressione perpetrata l’uno dal proprio privilegio sociale e l’altro dalla violenza. Ma in realtà probabilmente neanche un personaggio maschile si configura come moralmente alla pari di Temple, che al contrario delle sue parole, sembra l’unico personaggio redimibile²³⁰; la città la considera come una “cattiva” ragazza cosa a cui lei stessa crede fino a che, lontano dal contesto ipocrita dell’alta società, si rende conto che la “cattiveria” significa ben altro: la violenza e la corruzione che trova nella diroccata casa coloniale si manifesta in tutte le sue forme e in fondo il suo essere considerata “cattiva” dalla società equivale al suo

²²⁷ “Through her halting, trembling delivery, she communicates the way in which tracing the narrative of her trauma, publicly telling her story in her own words, helps Temple stitch her life together. By saving Goodwin, Temple both symbolically destroys herself—that is, the privileged but limiting identity and reputation assigned to her by accident of birth—and begins to heal. The “two mes” that she mentioned earlier can finally fuse, as her urge for annihilation is exorcised in the service of justice.” Fiore N., op. cit.

²²⁸ “Her wild streak, the gravitational pull that draws her to pain and degradation, signifies a return of the repressed—the repressed cruelty of her family both in the past and the present. [...] Is it any wonder that the corruption and hypocrisy of the Drakes and their world should have seeped into Temple and shaped her fantasies and desires? Trigger is practically one of her clan. Sins of the fathers indeed.” Ivi. Fin dalla scena iniziale la ragazza è costretta a rifiutare le avances forzate di un ragazzo (“I said no!... You’re too rough, let go!”), sembrandone in parte però piacevolmente disturbata, nuovamente rinforzando l’ambiguità di Temple verso la violenza.

²²⁹ All’inizio del film il giudice Drake non accetta il rifiuto di Temple rispetto alla proposta di Benbow, a cui suggerisce di insistere ulteriormente così come Trigger, oltre a forzare un (o – probabilmente – più) rapporto sessuale con la ragazza, cerca di costringerla con la violenza a rimanere con lui nella pensione.

²³⁰ Nemmeno Benbow, simbolo della giustizia e dell’equilibrio, che oltre ad essere emascolato dal salvataggio di Temple che usa una pistola (!) per uccidere il suo (quasi) omicida, ritira all’ultimo la sua volontà di far confessare la ragazza, che nuovamente assume attivamente e indipendentemente il controllo della propria narrazione.

semplice bisogno di evadere le forti convenzioni sociali che ingabbiano una donna del suo rango, da cui ci si aspetta non altro che un matrimonio.

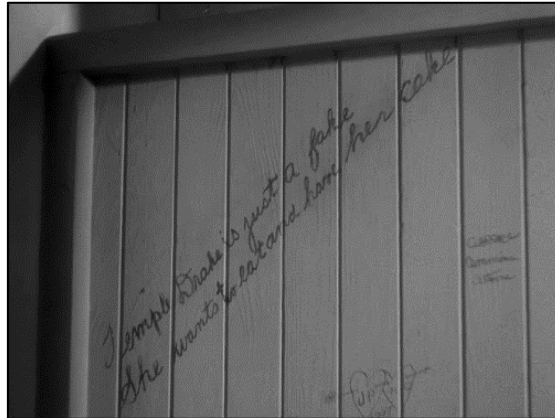


Fig. 5.5.10: Persino sulle pareti di un bagno di un locale si legge la scritta: “Temple Drake is just a fake. She wants to eat and have her cake”

Anche a livello visivo ritroviamo il contrasto tra purezza e sporcizia, tra il bianco e l'oscuro simboleggiati come si è osservato oltre dai giochi di luce ed ombre, anche dai vestiti di Temple²³¹: per tutta la durata del film il personaggio è visto indossare abiti bianchi, di seta o comunque luccicanti, tranne nelle scene in cui si trova con Trigger dove significativamente porta due *mise* scure; l'abito e il soprabito bianchi che indossa la notte dello stupro si sporcano e si rovinano simbolicamente dopo l'incidente come a presagire un'imminente corruzione della sua reputazione (qualcosa – come i vestiti – di visibile a tutti) così come del suo stato mentale, come si osserva nella sequenza successiva al fatto, dove il viso di Temple viene inquadrato dietro al vetro sporco della macchina di Trigger. Non a caso dopo l'omicidio commesso da Temple, l'uomo tiene stretto nella mano il cappello insanguinato della ragazza, di nuovo di colore bianco e nero, come un'ulteriore esplicitazione del fatto che Trigger sia riuscito fino a quel momento a *manipolare* mentalmente Temple e ad intaccarne la purezza.

²³¹ Fin dalle prime sequenze si attribuisce un particolare significato ai suoi indumenti dato che persino la domestica della famiglia Drake commenta la reputazione di Temple facendo riferimento alla sua biancheria: “Miss Temple is sure hard on those things [...] That Mr. Judge, if he'd done her laundry he'd know more about that child!”



Figg. 5.5.11,12: Dopo lo stupro Temple è in uno stato di shock, ormai “sporcata” dalla violenza, poi “ripulita” dalla propria volontà di riscattarsi nell’aula di tribunale, dove indossa significativamente una camicia di nuovo di colore bianco. Figg. 5.5.13,14: Temple recupera il proprio cappello (di nuovo bianco e nero), ormai sporcato dal sangue di Trigger.

Alla luce dei suoi temi il film è stato chiaramente al centro di polemiche, tanto da essere citato come uno dei film che portarono alla creazione della Legion of Decency; nemmeno il divieto dell’Ufficio Hays di specificare la fonte, ovvero il romanzo scioccante di Faulkner, fermò degli esercenti e alcuni cartelloni a citarne comunque il titolo.²³² La reazione iniziale della censura all’acquisizione della Paramount dei diritti fu fin da subito di rifiuto totale, soprattutto per i contenuti del romanzo considerati impossibili da filmare: lo stupro che Popeye (nel film *Trigger*) commette con una pannocchia era oltraggioso così come il fatto che Temple rimanga per giorni in un bordello come prostituta o persino la finale bugia della ragazza sul banco degli imputati e il conseguente linciaggio di un uomo innocente. Come si è visto alcuni di questi elementi rimangono soltanto in modo residuale nel film²³³ mantenendo però il carattere scabroso del romanzo, con una sostanziale

²³² AA.VV., “I film della retrospettiva”, in XLVIII Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, op.cit., p. 320.

²³³ La componente razziale rientra tra questi, il confine tra i bianchi e i neri anche nel film viene sfumato da molti punti di vista, tra cui quello sessuale e visivo: ad esempio le allusioni ad una

differenza: nel film il personaggio di Temple è decisamente più positivo e sfaccettato la cui finale confessione eleva il suo status morale,²³⁴ lasciandola inoltre a tutti gli effetti impunita dalla legge. Altri dettagli che la censura cercò di eliminare o mitigare furono ovviamente la scena dello stupro in un granaio, che però come si è visto si svolge invece in un fienile, l'elemento delle pannocchie, che però rimasero comunque sullo sfondo della scena, così come il fatto che la "casa" di Rube fosse un bordello, nella versione finale suggerito implicitamente dalla musica in sottofondo e da varie statuette provocanti all'interno della stanza.²³⁵

Dopo il rafforzamento del Codice, il film fu inserito nella lista dei titoli a cui Breen proibì la totale riedizione fino al 1958,²³⁶ prima occasione in cui venne mostrato nuovamente ad un pubblico, facendo cadere questo, come tanti altri film, nell'oblio per decenni.

possibile mescolanza etnica nella genealogia dei Drake è implicita nell'espressione "wild streak" usata per definire le origini di Temple e la sua natura (sessualmente) selvaggia, pregiudizialmente associata all'essere di colore (l'immagine di un gatto nero in una delle scene in cui si parla di Temple in questo senso è significativa). Barker D., op. cit., pp. 154-155.

²³⁴ "At the end of *Sanctuary*, Faulkner left Temple restored to the protection of her family, an enigmatic figure sitting "sullen and discontented and sad" on a bench in the Luxembourg Gardens, in the "season of rain and death." [...] The film shows her damaged but not destroyed by experience, and morally triumphant, but it cannot venture to forecast what forgiveness or understanding she can expect from her community. As she is carried silent and unconscious from the courtroom, the spectators file out as if after a funeral." O'Brien G., op. cit.

²³⁵ "I due momenti di maggior pericolo sono la scena del granaio e quella a casa di Miss Reba. Nell'episodio del granaio, siamo dell'idea che si faccia vedere più di quanto permesso dal Codice. [...] In altre parole, per quanto riguarda il film, l'intero episodio sarà presentato come se avesse luogo in un fienile, senza alcun riferimento a un granaio o a pannocchie. Per quanto riguarda le sequenze nella casa di Miss Reba, siamo ancora del parere che questo luogo sia troppo connotato come un postribolo..." AA.VV., "I film della retrospettiva", in XLVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia, op.cit., pp. 320-321.

²³⁶ Barker D., op. cit., p. 140.

Conclusioni

Attraverso questa ricerca si è cercato di (ri)portare alla luce molti degli aspetti che rendono il pre-Codice un periodo di estrema modernità, in particolare per i suoi personaggi femminili. Si è dimostrato come, prima dell'effettiva entrata in vigore del Codice Hays, le storie femminili indubbiamente dominassero il panorama narrativo del periodo, senza grosse distinzioni tra i vari *studios* che le producevano e di quanto la loro rilevanza fosse indiscussa; questo ha necessariamente permesso e portato a sempre più numerose donne "reali" a contribuire alla produzione di questi film, sia come registe e sceneggiatrici che come attrici. La libertà che si concedono le eroine del periodo pre-Codice è dunque in parte proporzionale a quella che le donne iniziavano ad assaporare nel mondo reale: anche per questo motivo molto spesso le storie che le riguardano non sono incorniciate da giudizi o moralismi che ne pregiudichino i motivi ma semplicemente presentate sullo schermo come legittime. I personaggi femminili non hanno dunque restrizioni che le incatenino a semplici stereotipi, che a volte mettono anche in discussione, ma si ritrovano invece ad avere una complessità che in parte perderanno nei decenni successivi e che più di tutto dopo quasi un secolo, le rendono interessanti ancora allo spettatore odierno, il quale può provare un sentimento di straniamento nell'osservarne le parole e i gesti così moderni e rivoluzionari. In particolare, prendendo in esame alcune tematiche ricorrenti del periodo, quali ad esempio la prostituzione, si è osservato quanto grazie alle sue varie declinazioni fosse possibile indagare problematiche femminili legate alla sfera economica e sociale, molto spesso ribaltando anche i rapporti di potere tra i generi. In generale si è voluto dimostrare le varie espressioni della cosiddetta *fallen woman*, di quanto abbia subito una rinnovazione nel periodo pre-Codice elevandone la figura – che fosse una prostituta o una *gold-digger* – ad eroina spesso moralmente ammirabile, evidenziando le reali disparità tra uomo e donna e le difficoltà economico-sociali tipiche del periodo contemporaneo della Grande Depressione. E se prima del Codice vi si riconosce una libertà per i produttori e i registi che operano nel periodo, si è dimostrato quanto questa fosse propria anche degli stessi personaggi femminili, che forse per la prima volta esprimono con le proprie parole e le proprie

decisioni un'indipendenza e una possibilità di scelta fino ad allora inaudita: il matrimonio viene messo in discussione, ormai non più un'assoluta priorità per la donna, che nei film pre-Codice si concede la libertà di vivere la propria vita secondo la propria volontà, potendo sperimentare ed ampliare la conoscenza del mondo anche attraverso relazioni extra-matrimoniali, relazioni da sempre concesse e "perdonate" invece alla controparte maschile.

Forse inaspettatamente per uno spettatore contemporaneo, molte delle protagoniste di questo periodo hanno una professione, a volte anche di rilievo e di successo, che pongono spesso in primo piano con lo scopo di autorealizzarsi mentre alcuni casi degni di nota, citati sempre nel capitolo 3.2, si azzardano addirittura ad affrontare temi "scottanti" come l'aborto, le dipendenze da sostanze e l'omosessualità, creando un notevole scalpore mediatico e di critica.

Si è voluto poi porre l'attenzione sull'aspetto sessualizzante dei personaggi femminili, spesso mosso come critica verso il periodo pre-Codice in quanto parzialmente motivato dalle esigenze produttive di natura economica, che spinsero così verso l'inserimento di questa componente per attirare più pubblico possibile in un periodo di crisi: nonostante si sia osservato che questa sia una tendenza riconoscibile, si è sottolineato che è proprio questa che ha permesso un'efficace rappresentazione femminile, promulgando in moltissimi casi forme di emancipazione poi impossibili dopo l'entrata in vigore del Codice.

Tramite l'individuazione e l'analisi dei cinque casi studio, si è voluto evidenziare ulteriormente le tendenze sottolineate nei capitoli precedenti, scegliendo significativamente i titoli che più definirono il periodo pre-Codice, sia per la loro rilevanza nell'anticipare i suoi tratti tipici che per la loro popolarità, riconosciuta ancora oggi. *The Red-Headed Woman* e *Baby Face* sono infatti i titoli che si ricordano più spesso quando si cita la figura della gold-digger e del suo uso dell'elemento sessuale per ribaltare e sfumare i confini vigenti tra le classi sociali e i generi: entrambi resi con un sottotono comico, più o meno evidenti, percorrono due strade simili ma con finali differenti, dati, come si è osservato, anche dalla differente revisione da parte della censura. *The Divorcee* è invece il caposaldo per tutti quei film che si è cercato di raggruppare nel capitolo 3.2, per la sua

rivoluzionaria protagonista femminile che in un certo senso spezza le catene del matrimonio ribaltando nuovamente le aspettative di genere. Si è poi scelto allo stesso modo di riportare due titoli per molto tempo dimenticati, quali sono *Design For Living* e *The story of Temple Drake*, entrambi usciti nello stesso anno, due facce della stessa medaglia: la libertà dell'eroina nel film di Lubitsch riconferma quanto fosse possibile prima del Codice per una donna, che afferma apertamente il proprio desiderio (sessuale) senza dubitarne la legittimità e senza per questo esserne penalizzata, finendo poi per ottenerne la realizzazione totale. Come si è osservato invece in *The story of Temple Drake*, questi film non rifuggono nemmeno tematiche prettamente femminili più "forti" quali lo stupro: l'ambiguità e la complessità della sua protagonista rendono la storia, seppur non originale, un'importante testimonianza di quello che (non) si poteva mettere in scena in questo periodo, e il cui bando dopo il '34 di quanto il Codice abbia messo un limite alle storie femminili.

L'effettiva dimostrazione della forza di questo periodo e della sua più che unica attenzione verso la componente femminile sta proprio nell'osservazione dei cambiamenti dopo la sua fine, ovvero dal 1934: le stesse attrici citate nell'elaborato e che furono il pilastro su cui Hollywood si fondò per quei brevi quattro anni, caddero gradualmente nell'oblio salvo alcune eccezioni, nominate dalla stampa di qualche anno dopo addirittura come "box office poison",²³⁷ lasciando – a malincuore – spazio a nuove figure di punta, per la maggioranza attori uomini, così come il genere dominante che come si è visto fino a quel momento era occupato dal *woman's film*, in poco tempo venne sostituito da altri, quali il western e i musical.²³⁸ Di conseguenza le popolari *gold-diggers*²³⁹, le prostitute ma anche le donne lavoratrici²⁴⁰ scemarono gradualmente per lasciare posto a donne diverse,

²³⁷ LaSalle M., op. cit., pp. 208-209.

²³⁸ "While women had dominated the industry on all levels – on the screen, at the box office, in the audience – now the values of masculinity and family came back with a vengeance. From the mid-1930s, the box office was topped by male stars, along with adolescent and child actors. [The most popular genres] all focused on male agency and relegated female characters to marginal roles." Pravadelli V., op. cit., p. 14.

²³⁹ "[...] the gold digger was a dangerous force, one that law-makers and censors moved to contain by the mid-thirties, and she has never fully recovered the status she held for a brief period in the early years of the Depression." Slavens C., p. 72.

²⁴⁰ "Transgressive sexual attitudes were no longer supported and women's working careers were similarly negated. The only trajectory available for women was marriage. More generally, while in the previous years cinema preferred to focus on working their social rise, now women's experience was framed within marriage and the home. Emancipatory plots often had a negative outcome, while

un po' meno libere, più addomesticate e certamente molto più vestite. Allo stesso modo la sessualità femminile viene sempre più nascosta e accantonata per rimanere nei decenni successivi *quasi* esclusivamente nelle sue forme più estreme, generando figure “mostruose” come quelle delle *femme fatales* (tra l'altro tipiche del noir, un genere quasi interamente maschile) spesso castigate nei finali dei film in cui appaiono, proprio in virtù della loro attitudine non perfettamente allineata con gli standard femminili del tempo²⁴¹; donne simili durante il periodo pre-Codice che in parte potrebbero corrispondere a caratteri tipicamente da *femme fatales*, come si è visto, sono invece protagoniste indiscusse dei film in cui appaiono e raramente ritraggono la propria identità. Gli stessi finali più che “riformativi”, come si sono chiamati nel corso dell'elaborato, diventano nella maggior parte dei casi “punitivi”, spesso appesantendo la “pena” per tutte quelle donne che non rispettarono i canoni sociali,²⁴² trasformando le storie contenute nei “nuovi” *woman's films* in *cautionary tales*. In conclusione, attraverso l'analisi e l'osservazione tematica e contenutistica dei film del periodo, si è tentato di evidenziare la forza e la modernità dei suoi personaggi femminili, dimostrandone così la rilevanza persino per un pubblico contemporaneo.

the formation of the heterosexual couple was the dominant mode of the period.” Pravadelli V., op. cit., pp. 14-15.

²⁴¹ Solo un esempio potrebbe essere *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl) del 1945, in cui la protagonista, Ellen, in contrasto con la sorella Ruth modello perfetto della moglie ideale, prova un desiderio (sessuale) per il proprio marito talmente forte da diventare un'ossessione che la porterà poi all'autodistruzione finale.

²⁴² “The Production Code, which was intolerant of female sexuality, enforced conservative social roles on film that female characters were forced to fit based on their sexual nature. These roles became the new standard for Hollywood heroines for decades to come. Characters were either made to be sexual temptresses or innocent virgins, but never anything in between. [...] Sexuality was portrayed as a sin in these female characters and the Production Code assured that these characters met appropriate ends based on their sexuality. If a female character was sexual, she was relegated to being evil and ended up a loser in the film.” Smith, Lauren E., op. cit., p.11.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., XLVIII Biennale di Venezia – *Prima dei Codici 2. Alle porte di Hays*, Venezia, Fabbri Editori, 1991.
- Baragli Enrico, *Codice Hays Legion of Decency*, Roma, SRCS, 1968.
- Barker Deborah, “Moonshine and Magnolias: The Story of Temple Drake and The Birth of a Nation” in “The Faulkner Journal”, Vol. 22, No. 1/2, Special Issue: Faulkner and Whiteness, autunno 2006/primavera 2007.
- Carman Emily, *Independent Stardom: Freelance Women in the Hollywood Studio System*, Austin, University of Texas Press, 2016.
- Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood: sex, immorality and insurrection in American cinema, 1930-1934*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Horak Laura, *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians & American Cinema 1908-1934*, New Jersey, Rutgers University Press, 2016.
- Jacobs Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of California Press, 1997.
- Kirby A. David, “Regulating cinematic stories about reproduction: pregnancy, childbirth, abortion and movie censorship in the US, 1930–1958”, in *The British Journal for the History of Science*, Vol. 50, No. 3 (186), Special Issue: Reproduction on Film, Cambridge University Press, settembre 2017.
- Kort Sue Melissa, “«Shadows of the substance»: Women Screenwriters in the 1930s”, in Todd Janet (a cura di), *Women and film*, in A.A.V.V., *Women and Literature. New Series, Vol 4*, New York, Holmes & Meier Pub, 1988.

- LaSalle Mick, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York, Thomas Dunne Books, 2000.
- Leff, Leonard J., Simmons L. Jerold, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, New York, Anchor Books, 1991.
- Pravadelli Veronica, "Cinema And The Modern Woman", in Cynthia Lucia, Art Simon, Roy Grundmann (a cura di), *Blackwell's History of American Cinema*, vol. II, Wiley-Blackwell, 2012.
- Slavens R. Clarence, "The Gold Digger as Icon: Exposing Inequity in the Great Depression", *Studies In Popular Culture*, Vol. 28, No. 3, aprile 2006.
- Staiger Janet, *Bad women: regulating sexuality in early American cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Staiger Janet, "Les belles dames sans merci, Femme Fatales, Vampires, Vamps, and Gold Diggers: The Transformation and Narrative Value of Aggressive Fallen Women" in Callahan Vicki (a cura di), *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.
- Vieira Mark A., *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, New York, Harry N. Abrams, 1999.

ALTRI TESTI CONSULTATI

- AA.VV., *Writing On The Body: Female Embodiment And Feminist Theory*, Conboy, Katie, Medina, Nadia, Stanbury, Sarah (a cura di), New York, Columbia University Press, 1997.
- Basinger Jeanine, *The Star Machine*, New York, Alfred A. Knopf, 2007.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode Of Production To 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Frasca Giampiero, *Storia e storie del cinema americano*, Torino, UTET Università, 2013.
- Gardner Gerald, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters From The Hays Office, 1934-1968*, New York, Dodd, Mead & Company, 1987.
- Hagen Ray, Wagner Laura, *Killer Tomatoes: Fifteen Tough Film Dames*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company, 2004.
- Hanson, Philip. "The Feminine Image in Films of the Great Depression." *The Cambridge Quarterly*, vol. 32, no. 2, 2003.
- Human, Julie. "A Woman Rebels? Gender Roles in 1930s Motion Pictures." *The Register of the Kentucky Historical Society*, vol. 98, no. 4, 2000.
- MacGowan Kenneth, "When the Talkies Came to Hollywood.", *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 10, no. 3, 1956.
- Marybeth Hamilton, "Mae West Live: 'SEX, The Drag, and 1920s Broadway'", *TDR (1988-)*, vol. 36, no. 4, 1992.

- Sova Dawn B., *Forbidden Films: Censorship Histories Of 125 Motion Pictures*, New York, Facts on File, 2001.
- Tang, Jennifer. "Teaching Notes The Forgotten Women of Pre-Code: An Annotated Filmography and Bibliography." *Feminist Teacher*, vol. 20, no. 3, 2010.

SITOGRAFIA

- Anon., “Ahead of it’s Time: Design For Living (1933)”, 3 marzo 2008, <https://theroadshowversion.wordpress.com/2008/03/03/ahead-of-its-time-design-for-living-1933/>.
- Anon., “Best Director Of 1932-33 (Comedy/Musical): Ernst Lubitsch (Trouble In Paradise and Design For Living), Part Four”, 24 giugno 2010, https://mythicalmonkey.blogspot.com/2010/06/best-director-of-1932-33-comedymusical_24.html.
- Aliperti Cliff, “Red-Headed Woman (1932) Reveals New Jean Harlow”, 6 agosto 2016, <https://immortalephemera.com/65258/red-headed-woman-1932/>.
- Barrett Michael, “The Unspeakable And Unshowable In ‘The Story Of Temple Drake’”, 11 febbraio 2020, <https://www.popmatters.com/story-temple-drake-stephen-roberts>.
- Batters Paul, “Possessed (1931): The new and sophisticated Joan Crawford”, 12 maggio 2019, <https://silverscreenclassicsblog.wordpress.com/2019/05/12/possessed-1931-the-new-and-sophisticated-joan-crawford/>.
- Blythe Dana, “Design for Living. The Fab Pre-Code Bi Sexual pic that will make you Swoon”, 14 marzo 2023, <https://medium.com/@Dana.Blythe.Writes/design-for-living-ae913435efee>.
- Buck Stephanie, “The mysterious death of ‘the most beautiful woman on earth’. This starlet’s possible suicide rocked old Hollywood”, 28 ottobre 2016, <https://timeline.com/hollywood-scandal-olive-thomas-ed513a2f57c>.
- Cruver Kendahl, “Baby Face”, ottobre 2005, https://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/baby_face/.
- Field Nadia Allyson, “Dorothy Arzner”. s.d., <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-dorothy-arzner/>.

- Fiore Nora, “The Story of Temple Drake (1933): Shadow of Justice”, 25 gennaio 2015, <https://nitratediva.wordpress.com/2015/01/25/the-story-of-temple-drake/>.
- Foster Gwendolyn Audrey, “Pre-Code Women: Dorothy Arzner’s Working Girls (1931)”, febbraio 2017, <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/working-girls/>.
- Hepburn Katharine, “Merrily We Go to Hell: How Dorothy Arzner skewered Hollywood’s happy ending for women in the 1930s”, 14 giugno 2021, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/dorothy-arzner-merrily-we-go-to-hell-b1863258.html>.
- Kozak Erin Elisavet, “Baby Face (1933)”, 14 febbraio 2019, <https://www.kozaksclassiccinema.com/baby-face-1933/>.
- Kozak Erin Elisavet, “The Divorcee (1930)”, 8 giugno 2018, <https://www.kozaksclassiccinema.com/the-divorcee-1930/>.
- Luperi Kim, “Pre-Code Corner: Man Wanted – Experience Necessary”, 6 ottobre 2018, <https://www.classicmoviehub.com/blog/pre-code-corner-man-wanted-experience-necessary/>.
- Maltby Richard, “More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of “Pre-Code Cinema” December 2003, https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre_code_cinema/.
- Mayne Judith, “Merrily We Go to Hell: Gingerbread, Cake, and Crème de Menthe”, 11 maggio 2021, <https://www.criterion.com/current/posts/7384-merrily-we-go-to-hell-gingerbread-cake-and-crme-de-menthe>.
- Mashon Mike, Bell James, “Pre-Code: Hollywood before the censors”, 30 April 2014, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/deep-focus/pre-code-hollywood>.

- Miller Amanda, “Red-Headed Woman: The Femme Fatale as Heroine of Modernity.”, 4 aprile 2017, <https://portfolio.newschool.edu/amandamiller/2017/04/04/red-headed-woman-the-femme-fatale-as-heroine-of-modernity/>.
- Morgan Kim, “Design for Living: It Takes Three”, 6 dicembre 2011, <https://www.criterion.com/current/posts/2084-design-for-living-it-takes-three>.
- Nicolaou Elena, “The Hays Code Made Hollywood Hell On Earth For Women”, 6 dicembre 2019, <https://www.refinery29.com/en-us/women-pre-code-hollywood-movies-before-hays>.
- O’Brien Geoffrey, “The Story of Temple Drake: Notorious”, 3 dicembre 2019, <https://www.criterion.com/current/posts/6716-the-story-of-temple-drake-notorious>.
- Preskar Peter, “The Taxi Dancers — The Young and Beautiful Women That Got Paid to Dance With Men”, 28 febbraio 2021, <https://medium.com/lessons-from-history/taxi-dancers-587755fd3ca4>.
- Rosa Alberto, “Not That Kind of Woman: Censorship and the Representation of Female Sexuality in Pre-Code Hollywood.”, Final Thesis in European Joint Master’s Degree in English and American Studies, 2014/2015, <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/6730/823224-1183940.pdf?sequence=2>.
- Sajti Agnes, “The Divorcee (1930)”, 11 febbraio 2021, <https://cineramafilm.com/2021/02/11/the-divorcee/>.
- Sherman Betsy, “Film Review: ‘Safe in Hell’ — A Fallen Woman Picture and a Sleazy Buddy Movie”, 14 novembre 2017, <https://artsfuse.org/165338/film-review-safe-in-hell-a-fallen-woman-picture-and-a-sleazy-buddy-movie/>.

- Smith, Lauren E., "A Leg Up For Women? Stereotypes of Female Sexuality in American Culture through an Analysis of Iconic Film Stills of Women's Legs". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2013. Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/344>.
- Sorfa David, "Review: Gold Diggers of 1933 (1933)", 8 marzo 2022, <https://blogs.ed.ac.uk/thefilmdispatch/review-gold-diggers-of-1933-1933/>.
- Sweeney Emmet R., "ESSENTIAL PRE-CODE: JEWEL ROBBERY (1932)", 12 luglio 2011, <https://r-emmetsweeney.com/2020/01/31/essential-pre-code-jewel-robbery-1932/>.
- Tracz Tamara, "Dishonored (Josef von Sternberg, 1931)", aprile 2005, <https://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/dishonored/#fn-3587-5>.
- Upperco Jackson, "Jackson's Pre-Code Essentials #47: FEMALE (1933)", 24 maggio 2017, <https://jacksonupperco.com/2017/05/24/jacksons-pre-code-essentials-47-female-1933/>.
- Yagoda Ben, "Hollywood Cleans Up Its Act", febbraio/marzo 1980, <https://www.americanheritage.com/hollywood-cleans-its-act?page=1>.

FILMOGRAFIA

- *A Free Soul* (Clarence Brown, 1931).
- *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930).
- *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933).
- *Bad Girl* (Frank Borzage, 1931).
- *Bed of Roses* (Gregory La Cava, 1933).
- *Blonde Crazy* (Roy Del Ruth, 1931).
- *Call Her Savage* (John Francis Dillon, 1932).
- *Convention City* (Archie Mayo, 1933).
- *Design for Living* (Ernst Lubitsch, 1933).
- *Dinner at Eight* (George Cukor, 1934).
- *Dishonored* (Joseph von Sternberg, 1931).
- *Dr Monica* (William Keighley, 1934).
- *Employees' Entrance* (Roy Del Ruth, 1933).
- *Ex-Lady* (Robert Florey, 1933).
- *Female* (Michael Curtiz, 1933).
- *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933).
- *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953).
- *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933).
- *Hell's Angels* (Howard Hughes, 1930).
- *Hold Your Man* (Sam Wood, 1933).
- *Jewel Robbery* (William Dieterle, 1932).
- *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl, 1945).
- *Madam Satan* (Cecil DeMille, 1930).

- *Mandalay* (Michael Curtiz, 1934).
- *Man Wanted* (William Dieterle, 1932).
- *Men in White* (Ryszard Bolesławski, 1934).
- *Merrily We Go To Hell* (Dorothy Arzner, 1932).
- *Morocco* (Joseph von Sternberg, 1930).
- *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933).
- *Night After Night* (Archie Mayo, 1932).
- *Night Nurse* (William A. Wellman, 1931).
- *Other Men's Women* (William A. Wellman, 1931).
- *Possessed* (Clarence Brown, 1931).
- *Queen Christina* (Rouben Mamoulian, 1933).
- *Rain* (Lewis Milestone, 1932).
- *Red Dust* (Victor Fleming, 1932).
- *Red-Headed Woman* (Jack Conway, 1932).
- *Safe in Hell* (William A. Wellman, 1931).
- *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932).
- *She Done Him Wrong* (Lowell Sherman, 1933).
- *Strangers May Kiss* (George Fitzmaurice, 1931).
- *Susan Lenox (Her Fall and Rise)* (Robert Z. Leonard, 1931).
- *Ten Cents a Dance* (Lionel Barrymore, 1931).
- *The Divorcee* (Robert Z. Leonard, 1930).
- *The Greeks Had A Word For Them* (Lowell Sherman, 1932).
- *The Sign Of The Cross* (Cecil B. DeMille, 1932).
- *The Story of Temple Drake* (Stephen Roberts, 1933).

- *Three on a Match* (Mervyn LeRoy, 1932).
- *Three Wise Girls* (William Beaudine, 1932).
- *Working Girls* (Dorothy Arzner, 1931).