

Giuliana Muscio

## Le sceneggiatrici del muto americano

1. Richard Corliss, *The Hollywood Screenwriters*, New York, Avon, 1970, p. 39.

2. Ally Acker, *Reel Women: Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*, Londra, Batsford, 1991, p. 155.

3. Corliss, *The Hollywood Screenwriters*, cit., p. 39.4. Warren Susman, *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Pantheon, 1984.

5. Elizabeth Ammons, *Conflict-ing Stories. American Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 7.6. Nancy Woloch, *The Women and the American Experience*, New York, McGraw Hill, 1994, p. 382.

7. Nancy Cott, *La donna moderna "stile americano": gli anni Venti*, in *Storia delle donne: il Novecento*, (a cura di Georges Duby e Michelle Perrot), Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 99.

8. Woloch, *The Women and the American Experience*, cit., p. 383.

9. Sara M. Evans, *Born for Liberty: a History of Women in America*, New York, The Free Press, 1989.10. Woloch, *The Women and the American Experience*, cit., pp. 401-403.

11. Si vedano Evans, *Born for Liberty: a History of Women in America*, cit., p. 160 e Kathy Peiss, *Cheap Amusements. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia, Temple, 1986.

12. Evans, *Born for Liberty: a History of Women in America*, cit., p. 173.

13. Ivi, p. 179. "Quasi trecento film negli anni '20 trattavano del tema dell'infedeltà. E le loro lezioni erano ovvie: la moglie companionate

Il quadro del cinema americano degli anni Venti presenta un dato singolare: "i maggiori sceneggiatori dell'epoca erano in larga maggioranza donne".<sup>1</sup> Il dato statistico è impressionante: dalla fine del secolo alla metà degli anni Venti, nella sceneggiatura, le donne stanno agli uomini dieci a uno.<sup>2</sup> Queste donne giocavano un ruolo chiave in un cinema finora identificato con le figure "maschili" di registi e produttori. Questa affermazione non scaturisce da una velleità femminista di ribaltare i ruoli o da una lettura antagonista dei fatti; al contrario essa propone alla critica femminista intriganti quesiti.

Tra queste sceneggiatrici: Frances Marion, 136 film all'attivo, tra i quali le migliori interpretazioni di Mary Pickford e Marie Dressler, alcuni importanti film per Lillian Gish e le sorelle Talmadge, alcuni Oscar; Anita Loos, da David W. Griffith a Douglas Fairbanks, fino al sonoro, con in più il romanzo *Gentlemen Prefer Blondes*; June Mathis, ingiustamente ricordata per il ri-montaggio di *Greed*, per la quale Sam Goldwyn aveva acceso un'assicurazione di un milione di dollari, che scrisse 113 film, progettò *Ben Hur*, lanciò Rodolfo Valentino e il regista Rex Ingram; Jeanie MacPherson, sceneggiatrice della quasi totalità dei film di Cecil B. De Mille, compresi quelli sonori, e ancora Olga Printzlaw e Clara Beranger, che scrivevano entrambe per William De Mille, Lois Weber, una delle registe pioniere del muto, e ancora, Jane Murfin, Lenore Coffee, Josephine Lovett, Sonya Levien, Eve Unsell, Edith Kennedy, Bess Meredith, Ouida Bergere, Beulah Marie Dix, Marion Fairfax, Margaret Turnball, Agnes Christine Johnston ecc.

Dalla metà degli anni Dieci quello della sceneggiatura era un lavoro per esperti, svolto in prevalenza da donne. In uno degli articoli pionieristici in argomento, Gary Carey ha provato a spiegare il fenomeno: "C'è forse una buona spiegazione sociologica per questo: forse perché le donne erano più in sintonia degli uomini nella produzione di un melodramma kitsch e di quelle storie sentimentali che dominavano la produzione media hollywoodiana del periodo. Qualsiasi fosse la ragione, era un fenomeno che rimase costante fino alla metà degli anni Venti. Era il trionfo delle ragazze-scrittrici, con i loro nomi pazzi che evocano l'immagine incongrua di un cappellino con la piuma sopra una macchina da scrivere arcaica".<sup>3</sup> Non concordiamo fino in fondo con questa interpretazione, per quanto sia vero che il cinema era considerato allora, quando vi entrarono tutte queste fanciulle, una "pratica bassa", il che spiega perché fu lasciato loro tanto spazio (e tanto potere), anche per via della latitanza

(o scarsa motivazione) dei rappresentanti della cultura più alta.

Riconsiderare il lavoro di queste sceneggiatrici implica l'elaborazione di una filmografia sterminata; è necessario, inoltre, esaminare di che estrazione sociale e di che livello culturale erano, oltre a che tipo di cinema scrivevano. Ci si potrebbe domandare se nell'era delle *flappers* e delle *new women*, queste donne erano femministe, o quale senso assuma questa domanda, proiettata sull'evoluzione della società americana della Progressive Era e dei *Roaring Twenties*.

### La new woman, la working girl e la flapper

In quegli anni gli Stati Uniti, ancora in prevalenza rurali, affrontavano un rapido processo di industrializzazione; la piccola impresa era schiacciata dal *Big Business*: come ha spiegato Warren Susman,<sup>4</sup> era in pieno corso la battaglia tra l'America WASP a regime di economia di produzione, e quella multiethnica, dello sviluppo della produzione di massa e del consumo.

Il ruolo della donna cambiava radicalmente. La Progressive Era, tra la fine del secolo e il 1920, fu un tempo di "lotta e cambiamento" per le donne americane... La questione del voto, centrale alla fine del secolo, incoraggiò lo sviluppo degli *women clubs*, che dimostrano il desiderio delle donne della classe media di entrare nella sfera pubblica. Nei club queste donne curavano la propria educazione, impegnandosi, allo stesso tempo, nel lavoro sociale, promuovendo asili, auspicando il controllo della produzione alimentare, la bonifica degli *slums*, ecc.

Tra il 1880 e il 1890 era nata la *new woman*, una donna indipendente e ribelle. Nella definizione di Smith-Rosenberg si trattava di "un gruppo di donne bianche privilegiate, nate tra gli anni 1850 e 1890, che si sposavano più tardi delle generazioni precedenti o non lo facevano affatto; avevano pochi o nessun figlio, se si sposavano; frequentavano il college e avevano obiettivi professionali e di carriera molto sviluppati. Rifugivano la domesticità, e fin dall'inizio del secolo si erano ricavate uno spazio nelle nuove professioni, oppure carriere nelle istituzioni governative, che proliferarono alla fine del secolo in città... Le New Women, rifiutando i ruoli convenzionali femminili, e asserendo il loro diritto a una carriera, a una voce pubblica, a un potere visibile, reclamavano quei diritti e privilegi solitamente accordati al maschio borghese".<sup>5</sup>

Ma questa rapida trasformazione veniva seguita da altre, ancor più profonde e rapide. "La scena moderna era urbana, tecnologica, commerciale e conservatrice. Verso il 1920 metà degli statunitensi viveva in città di 25.000 abitanti o più, con una concentrazione crescente nelle aree metropolitane. Durante la decade, la classe media di città veniva collegata da nuove tecnologie e comunicazioni di massa: telefono, radio, fonografo, cinema, riviste a grande circolazione. La stampa, lo schermo, e il mondo della pubblicità fissavano valori e standard comuni. Essi stimolavano un crescente interesse per il tempo libero, e generavano un'aria di prosperità e benessere. Ma soprattutto, la nuova scena era largamente apolitica.

---

doveva lavorarci su" (Woloch, *The Women and the American Experience*, cit., p. 409).<sup>14</sup> Acker, *Reel Women: Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*, cit., p. 176.<sup>15</sup> Si veda Lary May, *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

16. Stuart and Elizabeth Ewen, *Channels of Desire. Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, New York, McGraw-Hill, 1982.

17. Cott, *La donna moderna "stile americano": gli anni Venti*, cit., p. 108.

Le vecchie divisioni venivano ora oscurate da nuove divisioni generazionali, l'idea che giovani e vecchi fossero, come disse l'*Atlantic* nel 1922, separati rispetto al punto di vista, ai codici e agli standards, come se appartenessero a razze diverse".<sup>6</sup>

Giornali e libri discutevano tematiche femminili, dal voto al modo di vestire. Le donne andavano al college in percentuale crescente, con un incremento del 1000 per cento nelle università pubbliche, tra 1900 e 1920. Si aprivano nuove professioni: stenografe, dattilografe, impiegate in grandi magazzini, infermiere professionali. La percentuale di forza lavoro femminile rimase stabile al 25 per cento tra il 1910 e il 1940.<sup>7</sup>

Fin dalla metà degli anni Dieci, il matrimonio e la politica dei sessi avevano cominciato a esser messi in discussione; il problema del controllo delle nascite cominciava a coinvolgere la classe media; un gran numero di pubblicazioni, ampiamente divulgate, insisteva sulla necessità che anche la donna trovasse nell'unione di coppia una vita affettiva ed erotica gratificante (*companionate marriage*). In un certo senso si recuperava in questo modo l'istituto del matrimonio, non senza aver dato però una robusta spallata al sistema della famiglia patriarcale, ai valori ad esso collegati, ponendo il sesso e l'affettività al centro degli interessi, non solo della donna.

"La decade era popolata da una varietà di New Women. C'era la ragazza che studiava nei campus misti, ora più presa dalla speranza nel matrimonio che dall'idea della missione; la casalinga moderna, che adottava il ruolo di compagna e consumatrice; la nuova donna professionista e in affari, che cercava di integrare matrimonio e carriera; la femminista post-suffragetta, ingarbugliata a volte in battaglie legali per gli emendamenti costituzionali, a volte preoccupata per un nuovo ideale di indipendenza economica... Durante gli anni Venti le donne si avviarono su due sentieri diversi di uguaglianza... Uno era personale... l'altro era politico".<sup>8</sup>

Come ha sottolineato Sara Evans, infatti, in questi anni coesistono e si fronteggiano idee diverse di "libertà femminile".<sup>9</sup> Il movimento riformista, nato in epoca vittoriana e animato da donne bianche della *middle class*, si confronta con nuovi obiettivi, dopo il raggiungimento del suffragio. La solidarietà e lo spirito di intervento sociale non scompaiono del tutto, ma si trasformano in attivismo sindacale, all'interno del quale le donne avviano una battaglia oscillante tra il concetto di "protezione" e quello di parità. Mentre la ragazza immigrata di recente lavora in fabbrica, le ragazze americane vanno a lavorare negli uffici e nei neonati grandi magazzini.

Il prototipo femminile degli anni Venti è in ogni caso la *flapper*, "giovane, edonista e sensuale," che sposta la lotta per l'eguaglianza sul fronte del costume. Truccarsi e vestire abiti corti e confortevoli non è più uno scandalo. Il comportamento e l'abbigliamento della *flapper* oscillano tra due polarità: la versione aggiornata della vamp, sensuale e disinibita, e la ragazza sportiva, disinvolta e provocante. In ogni caso essa rappresentava "una pubblicità onnipresente di abiti, sigarette, e industrie cosmetiche... La giovane donna degli anni Venti era più influenzata dalla

cultura nazionale, dai media e dai suoi coetanei. Due particolari influenze, il campus e il cinema, l'aiutarono a fondere la nuova moralità con i ruoli tradizionali".<sup>10</sup>

In effetti mentre la famiglia, il quartiere e la comunità etnica perdono controllo, le giovani generazioni urbane si trovano tra coetanei per frequentare i nuovi *cheap amusements*.<sup>11</sup> Gradualmente i divertimenti popolari, dal ballare al luna park, dal cinema alla musica jazz, diventano accettabili, non senza grosse battaglie ovviamente, anche da parte alla *middle class* urbana. Questa *peer culture* indusse nei comportamenti un grado elevato di conformismo. L'arco di differenza di età ammissibile per il matrimonio si contrasse notevolmente.

La vita da *single*, in particolare della zitella, come raccontano efficacemente *Miss Lulu Beth* sceneggiato da Clara Beranger, o *The Patsy*, scritto da Agnes Johnston, diventa insoddisfacente e deviante, anche per una donna indipendente economicamente. E trovar marito, pur nell'accezione "nuova" di matrimonio, stimola la competizione tra donne. La solidarietà femminile viene erosa anche in questo senso. L'indipendenza si fa economica ma si sposta nel privato e diventa individualismo. La centralità del matrimonio e della realizzazione nella sfera domestica risolve nell'amore eterosessuale l'intera vita affettiva.

"Da suffragetta a cittadina, da casalinga a economista domestica, da volontaria a *social worker*, dal silenzio all'eufemismo alla psicologia freudiana, in ogni caso la modernità portò sia perdite che guadagni, erodendo la comunità femminile che era fiorita nell'America vittoriana".<sup>12</sup>

L'influenza del cinema sul costume, e soprattutto sul modo di relazionarsi a questi nuovi ruoli domestici fu massiccia, non solo per quel che riguardava il corteggiamento, la seduzione, i comportamenti "moderni", ma anche la vita coniugale, come dimostra la filmografia di De Mille per questo periodo. "... Pubblicità e cinema mettevano in guardia le donne che il compito di restare interessanti e attraenti anche da mogli richiedeva costante vigilanza. ... la star cinematografica Dorothy Phillis dichiarò: Le donne sono ostriche matrimoniali. Esse... rifiutano di ammettere che il matrimonio è un gioco competitivo in cui *prender* marito è soltanto il primo trucco".<sup>13</sup>

### Le donne sceneggiatrici

In *Conflicting Stories*, che si occupa delle scrittrici americane degli anni Venti, Elizabeth Ammons rileva una profonda differenza tra la generazione di scrittrici, diremmo popolari, da romanzo sentimentale, che apparvero sulla scena tra il 1850 e fine secolo, che si consideravano delle professioniste della penna ma mettevano la famiglia prima di tutto, e la generazione successiva, che comprendeva Edith Wharton e Gertrude Stein, che marcavano con asserzione artistica e piglio sperimentale la propria scrittura. Secondo la Ammons, mentre la generazione vittoriana di scrittrici aveva scelto di riconciliare i ruoli, facendo la professionista

e non l'artista, autrici come la Wharton o la Stein, si propongono altrimenti. Mentre prima vi era l'idea di una sfera femminile e di una maschile, l'una privata e domestica, l'altra pubblica e commerciale, queste donne scrittrici scelgono la via della visibilità e della sperimentazione.

Proiettando questo modello sulle sceneggiatrici dello stesso periodo ne risulta uno scollamento: i temi dei film da loro scritti, la visione del mondo che trasmettono, le loro stesse biografie, non indicano, di primo acchito, la presenza di un atteggiamento antitetico, di una "cultura della resistenza", di una voce nascosta. Il loro è un lavoro di Modernizzazione piuttosto che della Modernità.

Le sceneggiatrici di cui parliamo vengono dalla classe media, a volte hanno studiato al college; nel cinema hanno carriere prolifiche e gratificanti, guadagnano un sacco di soldi, sono spesso il braccio destro di registi e produttori, sul set hanno fatto tutti i mestieri, e non è raro che curino la produzione e la regia di alcuni loro film. Dalle foto è evidente che sono belle (molte infatti hanno cominciato la carriera come attrici); in gran parte sono sposate. La Loos ha raccontato che nascondeva agli uomini la sua attività letteraria: "Ho imparato molto presto a tenere la bocca chiusa sulla mia vita letteraria. Quando all'inizio la menzionavo a un bellimbusto, questi pensava che mentissi... Una qualche lettera di accettazione causava una reazione ancora peggiore: il mio bello non voleva credere che io fossi un'autrice; mi trasformavo in una specie di mostro e non sembravo più una ragazza. Così decisi che la mia vita letteraria apparteneva a un mondo segreto dove potevo essere da sola con i miei intrecci e con un uomo sconosciuto che si chiamava Griffith".<sup>14</sup>

Queste donne mescolano tratti moderni a un'accettazione, apparentemente serena, di ruoli tradizionali. La Marion fa l'illustratrice pubblicitaria e la modella; l'apprendista reporter; è la prima corrispondente di guerra donna; senza dubbio una ragazza intraprendente, che si colloca subito nello spazio moderno della comunicazione (un certo talento per la pubblicità le rimane, tanto che fu lei a coniare l'appellativo di "America's Sweetheart" per la Pickford); negli anni Trenta era tra le persone più pagate dell'intera industria; felicemente sposata con un cowboy del muto, ne ebbe due figli. Sonya Levien studia legge, è redattrice di un giornale delle suffragette, scrive assieme a Theodore Roosevelt sul suo "Metropolitan Magazine", pubblica racconti su tutte le più importanti riviste del periodo (non solo quelle femminili), ma quando l'invitano a Hollywood, con un ottimo ingaggio, rifiuta finché non viene offerto un lavoro anche al marito, e si sposta solo con l'intera famiglia. La Loos scrive un romanzo moderno come *Gentlemen Prefer Blondes*, ma resta a lungo accanto a un marito che la sfrutta, le è infedele, è violento e ha serie turbe psichiche. Jeannie McPherson pilota aerei spericolatamente, ma accetta di vivere all'ombra di De Mille, finendo per essere considerata più la sua amante che una collaboratrice determinante.

Queste sceneggiatrici sembrano assomigliare quindi più al modello di "professioniste della penna" - "angeli del focolare", alle "nonne" scrittrici di fine Ottocento, che alle loro sorelle romanzieri-New Women.

Ad un superficiale esame dei titoli della loro filmografia, risulta co-

munque evidente un'attenzione quasi ossessiva per i ruoli sessuali, la famiglia e i nuovi modelli di comportamento: Clara Beranger, autrice di *Miss Lulu Beth*, che tratta con sensibilità moderna uno dei temi rielaborati all'epoca, alla luce del revisionismo matrimoniale, ovvero la zitellaggine, ha scritto film come *Exit the Vamp*, *Her Husband's Trademark*, *The Marriage Maker*, *Bedroom Window*, *Don't Call It Love*, *Lost-A Wife*, *Men and Women*. Beulah Dix ha scritto *Children of Jazz* e *Girls Gone Wild*; Agnes Johnston: *Pots-and-Pans Peggy*, *Her Husband's Friend*, *Silk Hosiery*, *Rich Men's Wives*, *Mothers-in-Law*, *Poor Men's Wives*, *The Female*; Anita Loos: *Matrimaniac*, *Let's Get a Divorce*, *Getting Mary Married*, *Oh, You Women*, *Temperamental Wife*, *Virtuous Vamp*, *Love Expert*, *The Perfect Woman*, *Mama's Affair*, *A Woman's Place*, *Learning to Love*; Josephine Lovett: *His Wife's Good Name*, *Away Goes Prudence*, *Our Dancing Daughters*, *Our Modern Maidens*, *What a Widow!*; Jeannie McPherson: *The Cheat*, *Old Wives for New*, *Don't Change Your Husband*, *Male and Female*, *Golden Bed*; Frances Marion: *The Amazons*, *As Man Made Her*, *A Woman Alone*, *Misleading Widow*, *A Regular Girl*, *The Flapper*, *The World and His Wife*; June Mathis: *Blue Jeans*, *Wife by Proxy*, *His Bonded Wife*, *Almost Married*, *The Divorcee*, *Parlor, Bedroom and Bath*, *Kisses*, *The Marriage Whirl*, *We Moderns*, *What Fools Men*, *Her Second Chance*; Bess Meredyth: *The Woman He Married*, *The Wife Who Wasn't Wanted*, *Woman of Affairs*, *Our Blushing Brides*; Jane Murfin: *Flapper Wives*, *Dance Hall*, *Half Marriage*, *Street Girl*, *The Runaway Bride*; Olga Printzlaw: *To Honor and Obey*, *Why Change Your Wife? What Every Woman Knows*, *Daughters of the Rich*, *Fashion Madness*; Eve Unsell: *Her Silent Sacrifice*, *Madame Jealousy*, *The Prodigal Wife*, *The Marriage Price*, *Chastity*, *Daughters of Pleasure*; Lois Weber; *The Flirt*, *Idle Wives*, *For Husbands Only*, *When a Girl Loves*, *To Please One Woman*, *What Do Men Want*, *The Marriage Clause*.

Da un punto di vista tematico, il lavoro di queste sceneggiatrici amalgama in prevalenza tratti di *new woman* alla nostalgia per i valori dell'epoca vittoriana, particolarmente evidente nelle sottomesse figure femminili di alto profilo spirituale di June Mathis, che costituiscono però il meccanismo di modificazione del comportamento di tutti gli altri personaggi del film. Jennie MacPherson passa da un conservatorismo superomista alle atmosfere erotico-perverse della commedia o del melò di De Mille; la gaiezza erotica di Anita Loos ha un impatto liberatorio; per arrivare a una Frances Marion che si trova benissimo nel cinema d'avventura, ma tratteggia complessi personaggi femminili e rapporti tra i sessi, come in *Lazybones* in cui un uomo che ha accolto in casa una trovatella, e le fa da padre, se ne innamora e vorrebbe sposarla. Lois Weber è la sola, almeno in apparenza, a trattare tematiche molto avanzate da un punto di vista femminile, arrivando a realizzare un film sull'aborto, *Where Are My Children*, e *The Hand That Rocks the Cradle* (1917), un film di finzione sull'arresto di Margaret Sanger, nella sua lotta per il controllo delle nascite. Dato il suo gusto per la sperimentazione con il linguaggio cinematografico, il suo ruolo di donna regista alla Universal e le tematiche sociali da lei spesso affrontate, potremmo considerarla a pieno titolo una *new woman*, avvicinata alle scrittrici di cui sopra, più che alle

colleghe sceneggiatrici, non a caso leggermente più giovani di lei.

In generale, le sceneggiatrici qui considerate scrivono molto cinema d'azione e di grande spettacolo, e non vanno assolutamente identificate con il melò-kitsch di cui parla Carey. La loro opera di Modernizzazione è evidente soprattutto nel modo in cui rappresentano il rapporto tra i sessi, da un lato dando forza all'idea dell'amore romantico, dall'altro trattando a volte di tematiche come l'incesto, lo stupro, le relazioni sado-masochiste, o dando spazio a un umorismo dissacrante, ovvero, lasciando intravedere tensioni e conflitti in questo campo, che neppure il glamour hollywoodiano riesce a diluire.

La loro abilità nel creare comunque, all'interno della cultura popolare, l'immagine del rapporto di coppia come realizzazione massima dell'affettività (identità) individuale, soprattutto femminile, ovvero la creazione di un immaginario collettivo che trasforma il matrimonio da istituzione patriarcale in crisi a coronamento di un'esaltante esperienza emotiva, è impresa culturale di proporzioni grandiose. Se ci si sofferma solo un attimo ad analizzare le necessità ideologiche e socio-economiche, che stanno dietro a questa ristrutturazione dell'idea del matrimonio, possiamo valutare all'istante la grande portata del loro lavoro.

#### Le sceneggiatrici nell'industria

Non è certo facile chiudere un gruppo così cospicuo di figure in una definizione che si attagli a tutte. Se a questo aggiungiamo il fatto che di rado possiamo leggere ciò che hanno veramente scritto, ma dobbiamo trarre le nostre deduzioni dalla visione dei film, in cui possono avere un ruolo importante le scelte del regista o l'interpretazione della star, ci rendiamo conto che qualsiasi generalizzazione sarebbe impossibile.

Ma alcuni snodi sono storicamente documentati. Per esempio, queste donne, che godono di una notevole potenza nell'industria, non partecipano attivamente alla sindacalizzazione degli sceneggiatori americani negli anni Trenta; non sono certo delle Lillian Hellman o Dorothy Parker. Sono le predilette dei produttori, non hanno bisogno di conquistarsi spazi e diritti, perché sono da sempre nella stanza dei bottoni. Ma ci stanno, in quella stanza, con i loro occhioni blu sgranati, la loro grazia ed eleganza, piuttosto che con l'aria di chi vuole affermare un diritto, un merito acquisito sul campo. Stanno dalla parte dei produttori, non per calcolo opportunistico, ma perché quella è la loro posizione socio-professionale.

Queste donne sono "organiche" a un sistema che si sta modernizzando. Esse elaborano sullo schermo la trasformazione della famiglia patriarcale in famiglia mononucleare, gli effetti dell'indipendenza economica della donna, che riorganizza il consumo e produce l'idea del matrimonio come scelta d'amore, e non unica soluzione esistenziale, per una donna altrimenti debole dal punto di vista economico. Esse spostano lentamente l'asse, facendo spazio alla donna nuova con la grazia erotica della Lorelei ("caricatura stereotipata di una donna stupida e bionda, af-

fascinante per doti che la cultura di allora riconosceva bene: le tette, il culo e niente cervello”) di *Gentlemen Prefer Blondes*, piuttosto che con l’aggressività di una suffragetta.

Le battute spiritose, l’uso di un linguaggio che ha tutta la freschezza di una lingua dell’assoluto presente, il dinamismo che viene a crearsi tra il mercuriale Douglas Fairbanks e l’ironia intorno alle mode che la civiltà di massa andava proponendo, producono un senso diffuso di vitalità nei film della Loos, che li rende emblematici degli anni Venti.<sup>15</sup>

In generale, i film scritti da queste sceneggiatrici insegnano a baciare, fumare, guidar la macchina, truccarsi, vestirsi, sedurre: l’inizio di *What Price Hollywood*, scritto dalla Marion, è un saggio teorico, in questo senso. Essi modificano la mentalità; perché in fondo questo è il compito istituzionale delle “pratiche basse”. Non propongono messaggi ideologicamente univoci, in quanto permettono ai residui vittoriani di adeguarsi senza forzature al nuovo ideale di vita borghese; permettono alle turbolente classi subalterne di identificarsi con ideali di promozione sociale (e di consumo), evidenziando le gratificazioni, in termini di tempo libero e autonomia, promesse dalla produzione di massa.<sup>16</sup>

Hollywood svolge un ruolo determinante nel processo di omogeneizzazione culturale nazionale, anche in direzione degli immigrati recenti. In un’accezione alta, nella marea di adattamenti letterari e film in costume, ci si appropria della cultura europea, mediandola con quella WASP, non ancora libera dai suoi complessi di inferiorità. È interessante osservare come questa operazione, in apparenza semplice tentativo di legittimazione del cinema come arte, in realtà si colleghi a tutt’altre atmosfere sociali, in cui l’emigrato, soprattutto se proveniente dall’Europa del centro-sud, veniva vissuto come un pericolo sociale: si accorreva ad ascoltare Caruso, si idolatrava Rodolfo Valentino, ma si condannavano a morte Sacco e Vanzetti. Anche all’interno della problematica dei rapporti tra i sessi, *flappers* e *vamps* si dividono lo schermo, ma domina l’attrazione fatale per i divi di origine europea, come Valentino o la Garbo (diretti solitamente da registi europei), principali emanatori del brivido elettrizzante che percorre la sfera erotica.

Secondo Nancy Cott, negli anni Venti “la sfida femminista alla divisione del lavoro fu spazzata via, mentre i film di Hollywood portavano il messaggio alternativo di celluloidi, che valeva come migliaia di parole, affermando che la sfera privata dell’intimità equivaleva alla libertà e che l’eleganza di un’automobile costosa superava la ricerca del buon vivere. Tali riadattamenti disarmarono le sfide del femminismo, dando l’impressione di metterle in atto... Specialmente tramite il veicolo dell’industria cinematografica americana, che negli anni Venti riempì le sale europee dei suoi prodotti, il particolare modello di emancipazione della donna moderna *American style* fu portato al pubblico estero... La cultura della modernità e della civiltà urbana assorbì i messaggi del femminismo e li ripresentò sotto la forma della donna americana moderna”.<sup>17</sup> Il problema che la Cott non si pone è che l’elaborazione dell’intera operazione non è in mano a una élite patriarcale, ma a un gran numero di donne-sceneggiatrici. È a queste donne che è affidato il compito, per dirla con Gramsci, di una produzione efficiente di egemonia.