

Veronica Pravadelli

Benjamin, donne moderne e cinema hollywoodiano

La riflessione di Walter Benjamin sul cinema ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) è un episodio fondamentale della teoria del cinema e più in generale dei media. La ricezione di quest'opera è davvero rivelatoria poiché si è mossa sostanzialmente tra due poli. Per molto tempo, infatti, il tema benjaminiano privilegiato dagli studiosi è stato la «perdita dell'aura», concetto che lo studioso sviluppa nelle prime pagine del saggio. Per Benjamin l'avvento della fotografia e successivamente del cinema ha cambiato lo statuto tradizionale dell'arte: l'opera non è più unica e fruibile in un unico luogo, ma può essere infinitamente riprodotta e dunque mostrata contemporaneamente in una serie molteplice di luoghi¹. Si tratta di una questione fondamentale per l'arte e l'estetica del Novecento, complessa e molto studiata che qui possiamo solo segnalare. In epoca più recente, invece, da fine anni '80 e soprattutto nel contesto americano, vi è stato un cambiamento significativo nella ricezione dell'opera di Benjamin. Ora il concetto privilegiato è quello dello «shock percettivo», esperienza cardine della modernità ed elaborato nelle ultime pagine del saggio. Benjamin si pone sulla scia di Simmel che ne *Le metropoli e la vita dello spirito* (1903) aveva parlato dell'esperienza del soggetto moderno metropolitano nei termini di iperstimolazione visiva e intensificazione della vita nervosa. Il quotidiano dell'individuo moderno è infatti caratterizzato da sensazioni visive forti e fugaci che si susseguono l'un l'altra. Alla fine de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Benjamin afferma che il dispositivo e il linguaggio cinematografico rappresentano l'arte moderna per eccellenza. Il susseguirsi continuo delle immagini impedisce una visione contemplativa e «il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film. In virtù della sua struttura tecnica, il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico»². Pagine famose sullo shock – in

particolare per chi non si occupa di cinema – sono anche quelle dedicate a Baudelaire, soprattutto in *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), ma anche in *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire* (1938)³.

Questo ‘ritorno a Benjamin’ ha comportato una ridefinizione degli studi sul cinema in rapporto alla modernità. La riflessione di Benjamin è stata messa in relazione al pensiero di Simmel e Kracauer e ha dato vita a una vera e propria area di studi, *cinema and modernity studies*. Questo approccio ha storicizzato la teoria del cinema di Benjamin: l’esperienza di shock percettivo non caratterizzerebbe infatti il cinema *tout court* quanto piuttosto il periodo primitivo, quello che Tom Gunning ha definito «cinema delle attrazioni»⁴.

In questo intervento propongo di lavorare su un doppio percorso benjaminiano, ovvero di stabilire una convergenza tra il pensiero sul cinema e la nuova percezione moderna, e le riflessioni sulla femminilità. Pur non avendo la sistematicità di Simmel, Benjamin sviluppa un discorso assai significativo sul rapporto tra femminilità e modernità, teorizzando, attraverso alcune figure particolari, una ‘specificità’ moderna della femminilità. Si tratta di una linea di ricerca senz’altro meno studiata, ma niente affatto secondaria e che contribuisce in modo importante alla definizione dei complessi rapporti tra cinema, modernità e ‘differenza sessuale’. Il mio intento è di fondere queste due linee del pensiero benjaminiano per interpretare il cinema americano tra fine anni ’20 e inizio anni ’30. In questo periodo di transizione il cinema americano mostra aspetti ‘trasgressivi’ rispetto alla forma classica di metà anni ’30 sia nell’immaginario che nella forma. Se la scrittura classica, fondata sulla narrazione causale, implica la scomparsa di ogni tecnica dell’attrazione, il cinema a cavallo tra anni ’20 e anni ’30 si serve ancora di procedimenti che attivano lo shock percettivo tipico del cinema primitivo.

A più riprese Benjamin rileva che la modernità ha trasformato la condizione femminile. Come afferma Rita Felski per Simmel «la donna è un oggetto di desiderio nostalgico» e «la femminilità è emblematica di una identità non alienata e non frammentata». In Simmel la donna «viene a indicare un passato naturale, identificato con i ritmi ciclici oramai perduti di una società organica preindustriale»⁵. In altre parole, Simmel sembra concepire la donna al di fuori della modernità, intrappolata in una forma senza tempo: la modernità sarebbe dunque prerogativa dell’uomo. Benjamin al contrario ipotizza forme della femminilità specifiche della modernità. Per Benjamin anche la donna, come l’uomo, è dunque un soggetto storico il cui statuto si trasforma nel tempo. Il cambiamento radicale avviene nel XIX secolo con l’immissione di un grande numero di

donne nei processi produttivi, in particolare nelle fabbriche, che porta a una «mascolinizzazione della donna». L'intuizione generale di Benjamin è che la modernità cambia la distribuzione simbolica tra maschile e femminile: in particolare, l'inserimento delle donne nella produzione di massa e la loro nuova visibilità nei grandi centri urbani producono una certa uniformità tra i generi, o comunque ne attenuano fortemente le differenze⁶. Benjamin sviluppa la sua riflessione attraverso due figure particolari, la lesbica e la prostituta.

In *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin* Christine Buci-Glucksmann afferma che per Benjamin la donna rappresenta una «forma storica originale» della modernità; la donna delinea alcune scene fondamentali della modernità, in particolare quelle legate al culto delle immagini e dello spettacolo, e alla natura effimera e riproducibile del corpo. Con la modernità le donne perdono le loro caratteristiche naturali (sic!) e la loro aura poetica. In questo scenario emergente l'immagine della prostituta costituisce il luogo privilegiato per rappresentare la modernità come mancanza e vuoto, come perdita dell'amore. Se da un lato la prostituzione diventa un fenomeno di massa, dall'altro vi è una massificazione visibile di corpi femminili nella città, corpi di donne che lavorano, camminano, salgono sui mezzi di trasporto, ecc. Il corpo femminile diventa il luogo di nuove dinamiche del visibile, di nuovi regimi dello sguardo. Con la prostituzione la donna diventa una merce e come una merce viene messa in mostra nelle strade. Questa dinamica produce una nuova relazione tra sesso e lavoro: la prostituta ha un costo e un valore, un prezzo. C'è dunque un'omologia forte tra la prostituzione e un sistema economico dove tutto ha un prezzo. Se il lavoro salariale e la presenza ossessiva delle merci causano il declino del valore d'uso, della singolarità di un oggetto, a favore della legge universale dello scambio, così la prostituzione rappresenta la fine dell'aura e il declino dell'amore⁷.

Sorella della prostituta, «in quanto protesta anch'essa contro quella interiorità che domina nella scena familiare, contro la riduzione dell'amore alla gravidanza e alla famiglia, la figura della donna lesbica ne è peraltro l'esatto opposto». Secondo Buci-Glucksmann l'origine di questa figura «va ricercata nella reinscrizione del mito dell'androgino all'interno delle prime grandi utopie sorte in concomitanza con l'industrializzazione» ovvero il sansimonismo e la versione femminista di Claire Démar⁸. Benjamin è particolarmente attratto dal femminismo di Claire Démar e cita a più riprese il suo Manifesto, *Ma loi d'avenir* (1834), in cui si auspica un'emancipazione radicale della donna. Secondo Démar la donna deve guadagnarsi da sola l'esistenza e la posizione sociale, affrancarsi dal

matrimonio e dalla maternità 'di sangue'⁹. «La donna lesbica è l'eroina della modernità» e costituisce per Benjamin l'emblema dell'androginia moderna in cui, «la forza fisica del maschio e la sua peculiare intelligenza si somma alla bellezza femminile e la sua peculiare intelligenza»¹⁰.

Non possiamo in questo contesto sviluppare ulteriormente la questione. Va rilevato però come le riflessioni di Benjamin siano in sintonia con alcune linee del pensiero femminista e radicale del tempo. Nell'immaginario americano degli anni '20 e '30, per esempio, la donna in carriera veniva dipinta come «ostile alla sessualità ma segretamente frustrata e disperata di ricevere l'attenzione maschile. Altri invece suggerivano che potesse essere lesbica»¹¹. In quegli stessi anni, il movimento politico radicale di Greenwich Village proponeva uno stile di vita alternativo in cui non solo veniva riconosciuta la sessualità femminile attiva, ma in cui il rifiuto della monogamia, per uomini e donne, e la pratica del 'libero amore' era considerata una sfida aperta alla logica borghese e capitalistica¹².

Come possiamo a questo punto mettere a frutto le riflessioni di Benjamin per interpretare il cinema americano di fine anni '20 e inizio anni '30? Il cinema americano di questi anni è innanzitutto popolato da immagini femminili che non hanno sempre la radicalità delle due figure benjaminiane, ma sembrano possederne i tratti più importanti. Gli schermi americani sono infatti invasi da giovani donne lavoratrici, che spesso hanno abbandonato la provincia per la grande metropoli in cerca di lavoro, ovvero emancipazione economica e libertà sessuale. Due figure in particolare dominano l'immaginario cinematografico: da un lato la *performer* – showgirl, cantante o ballerina – e dall'altro la *working girl* – con un impiego meno glamour come commessa, centralinista, impiegata, segretaria, infermiera, ecc. Il numero di film ambientati nel mondo dello spettacolo è veramente elevato, ma anche i lavori appena citati sono rappresentati con frequenza. Secondo ricerche storiche questi costituiscono effettivamente i lavori più diffusi (oltre a quello domestico) per le giovani donne del tempo¹³.

Il corpo femminile e l'attrazione erotica che esso esercita è fondamentale al valore della *performance*. Indubbiamente la *performer* è 'anche' una merce, nel senso che Benjamin attribuisce alla prostituta. E tuttavia, in film dopo film è evidente che la carriera nello spettacolo, come i lavori più prosaici, rappresentano per il personaggio femminile una possibilità di emancipazione. Nel cinema del periodo la questione della mobilità sociale è fondamentale e la protagonista principale è spesso una ragazza di estrazione popolare (come in effetti molte delle attrici stesse) che ambisce a migliorare la sua posizione sociale. Il cinema rappresenta la *working girl*

come allegra, simpatica, di buon cuore e sentimentale, ma anche dinamica, energica e volitiva. La giovane che cerca una vita migliore attraverso il lavoro remunerato è sexy e attraente ma possiede anche forza e determinazione maschili. Al contrario, le donne borghesi o aristocratiche sono languide, passive, deboli, ancora vittoriane e conservatrici nello stile di vita. Nella diegesi l'uomo – quasi sempre altolocato – è destinato 'per nascita' a sposarsi con una sua pari, ma sistematicamente la trova poco interessante ed è attratto dall'energia della giovane povera, ma intelligente, simpatica e spesso più dinamica di lui. Emblematico è il caso di *It* (1927) e della protagonista Clara Bow¹⁴.

La *working girl* dunque fonde tratti femminili – bellezza, erotismo – con tratti maschili – energia, forza, volontà. La New Woman americana perde gli elementi della femminilità vittoriana, quali la domesticità, la purezza, la subordinazione all'uomo e la religiosità ed entra nello spazio pubblico e lavorativo maschili. Come evidenzia Benjamin la modernità implica la ridefinizione simbolica tra mascolinità e femminilità e l'acquisizione da parte della donna di caratteristiche maschili. In ultima analisi la modernità sembra cambiare la condizione femminile molto più di quella maschile.

Per valutare lo statuto del corpo femminile mostrato ed esibito è necessario mettere in relazione le specifiche configurazioni visive del corpo della donna con la struttura narrativa del film. Dietro il potere seduttivo del corpo femminile – cui ben si applicano i concetti di Marx e Benjamin di merce, feticcio e fantasmagoria – dietro l'immagine, non vi è il vuoto, ma forza e azione, una *agency* che per molto tempo è stata una prerogativa solo maschile e che ora è diventata appannaggio anche del soggetto femminile¹⁵.

Se le storie narrate sono spesso racconti di emancipazione e mobilità sociale femminile, un aspetto altrettanto fondamentale è la 'qualità visiva' di questi film: in momenti particolari vengono utilizzate immagini spettacolari e dinamiche in cui – non lontano dalle tecniche avanguardistiche – domina il movimento, la luce, e l'energia più che la figurazione di oggetti, luoghi e personaggi. Si tratta di immagini talmente cangianti e mutevoli da far emergere una percezione a tratti quasi allucinatoria e in cui è massima la qualità illusoria e fantasmagorica del cinema. È significativo che queste immagini siano quasi sempre inquadrature di scenari urbani e di corpi femminili, spesso sovrapposti in forme molteplici. Questi momenti costituiscono una forma storica dello shock benjaminiano. Il dispositivo a mio avviso più interessante è un esplicito retaggio del cinema degli anni '20 e riguarda proprio la polifonia visiva, cinetica e illuministica della metropoli, cardine formale del genere documentaristico della 'sinfonia della città'. La rappresentazione della città come movimento ed energia

viene codificata in sovrimpressioni molteplici e complesse in cui il movimento e la trasformazione dell'immagine è più importante della sua leggibilità. Oltre che al puro movimento, la polifonia visiva e la sovrimpressione sono spesso legate a tecniche esibitorie del corpo femminile e al plot di autoaffermazione della donna. Anzi, poiché la sovrimpressione visualizza letteralmente la metamorfosi e il cambiamento essa costituisce il correlato formale della traiettoria di trasformazione del soggetto femminile narrata in questi film¹⁶.

L'inizio di *Glorifying the American Girl* (Millard Webb, 1929) è paradigmatico. Il film, la storia di una giovane donna che abbandona il luogo in cui è nata per iniziare una carriera di cantante e ballerina, inizia con uno spettacolare prologo di circa 4 minuti in cui l'intrecciarsi delle immagini in sovrimpressione è così complesso e articolato da rendere quasi vertiginosa l'esperienza percettiva. La prima inquadratura mostra una carta geografica degli Stati Uniti su cui vengono sovrapposte le figure di giovani donne che, in fila indiana, vestite con la stessa divisa si muovono in una serie di serpentine percorrendo tutto il territorio nazionale. Le figure sono piccole sagome, riconoscibili, ma più vicine ad una forma robotica che umana. La prima trasformazione sensibile dell'immagine dà vita all'inquadratura di una giovane donna che indossa un tailleur da ufficio (Fig. 1): dopo pochi istanti essa si trasforma in una figura femminile vestita con il tipico costume lamé della *Ziegfeld girl* e con un copricapo vertiginoso, mentre nella parte inferiore dell'immagine è sempre visibile la serpentina di ragazze in movimento (Fig. 2). Poi l'inquadratura muta nuovamente: viene ripreso un treno, mentre in sovrimpressione continua a essere inquadrata la serpentina che, quindi, duplica il movimento del treno accrescendo l'effetto di turbinio. L'immagine continua a trasformarsi secondo lo stesso principio per tutto il prologo.

L'incipit del film sviluppa con una certa precisione il tema dell'affermazione femminile. Se da un lato la sequenza suggerisce, attraverso l'uso di molteplici sovrimpressioni, l'idea di movimento, trasformazione e dinamismo, dall'altro queste tematiche sono associate ad un oggetto specifico, «la ragazza americana» enunciata nel titolo. In effetti, anche se il prologo è costruito secondo il principio dell'attrazione primitiva, è possibile fornirne un'interpretazione. Le figure che popolano l'immagine sono tutte femminili e comprendono le lunghe serpentine che abbiamo descritto o soggetti individuali: l'alternanza tra la dimensione collettiva e quella individuale è costante e caratterizza tutto il prologo. Il film riesce qui a evocare con chiarezza la condizione storica della donna moderna americana: come il

titolo si riferisce in modo impersonale «alla» ragazza americana, altrettanto impersonali sono le figure robotiche che si muovono in fila indiana, e che si dirigono verso i grandi centri urbani. Viene così visualizzato il movimento delle giovani donne verso le città in cerca di lavoro che caratterizza i decenni tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il soggetto dell'immagine è dunque la *working girl* degli anni '20. Il prologo dunque anticipa formalmente lo sviluppo della diegesi che si concentrerà sullo sforzo della protagonista di costruirsi una carriera a Broadway.

Three on a Match (Mervyn Le Roy, 1932) è un altro esempio di 'mobilità sociale' femminile. Il tema è sviluppato in modo ancora più efficace poiché il racconto intreccia le storie di tre giovani di classe sociale diversa che da bambine frequentano la stessa scuola in un quartiere popolare di New York. L'inizio del film è in questo senso degno di nota: inquadrature delle tre giovani sono montate con sovrimpressioni e dissolvenze di titoli di giornali, strade di città, e altre immagini di scenari urbani (Fig. 3). Il lungo prologo mette in scena la velocità e la trasformazione continua sia attraverso il ritmo del montaggio (particolarmente efficace è quello a tendina) che le dissolvenze e la continua variazione di locations e spazi. La storia delle tre amiche che crescono a New York è infatti raccontata nel contesto della modernità, dal 1919 al 1930, attraverso il più moderno degli espedienti retorici, la dissolvenza urbana. I titoli di giornali annunciano importanti episodi della modernità: il suffragio delle donne (Fig. 4), l'avvento della radio, l'aumento delle spese per prodotti di bellezza, ecc. Ma non è tutto. Scegliendo tre protagoniste di classe diversa il film commenta anche sul rapporto tra genere e classe. Alla fine è l'amica ricca che si perde nei vizi della città e si suicida per salvare il figlioletto. Mentre le due ragazze più povere riescono a migliorare la loro condizione sociale. Come in molti altri film dell'epoca il punto di vista privilegiato è quello della giovane con pochi mezzi economici ma grande determinazione e grinta (Fig. 5).

Vorrei concludere l'intervento con l'esempio di *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933), un film che incarna in modo del tutto particolare le teorie di Benjamin sullo shock e sulla femminilità. Per Benjamin anche la donna può essere la fonte di uno shock percettivo. Commentando la poesia di Baudelaire *A une passante* l'intellettuale tedesco descrive lo choc come un momento particolare di stimolazione erotica: il poeta è affascinato, colpito dalla visione di una donna che alza l'orlo smerlato della gonna e poi scompare: «ciò che fa vibrare il suo corpo spasmodicamente [...] è lo shock

attraverso cui un desiderio imperioso improvvisamente si impossessa di un uomo solo»¹⁷.

In *Baby Face* Barbara Stanwyck è Lili Powers, una giovane donna di Pittsburgh che vive col padre violento proprietario di uno *speakeasy* dove la ragazza serve da bere ai clienti. Celebre caso censorio prima dell'entrata in vigore del Codice Hays, il film ha contenuti sessuali estremamente espliciti e duri, anche per uno spettatore di oggi¹⁸. Il recente restauro ha riportato alla luce il finale censurato che possiamo dunque confrontare con quello che uscì nelle sale dell'epoca. Nonostante l'intervento censorio tutti gli elementi scabrosi del racconto vennero comunque conservati, a cominciare proprio dagli abusi del padre che prostituisce la figlia da quando ha 14 anni concedendola ai propri clienti per pochi spiccioli. La vita di Lili è miserabile, ed è appena un po' confortata da Chico, la collaboratrice domestica afro-americana che lavora per la famiglia, e dal Signor Cragg, un cliente del padre *sui generis*. Cragg, un uomo istruito che cita Nietzsche, è molto affezionato a Lili e ha per lei un affetto sincero. La spinge a lasciare il posto in cui è nata e ad andare in qualche grande città a cercare fortuna. La incita a «usare gli uomini, non a essere usata da loro, per ottenere delle cose».

Dopo la morte accidentale del padre, Lili e Chico partono per New York (Fig. 6). Qui la protagonista seguirà alla lettera il consiglio di Cragg e sfrutterà gli uomini per migliorare la sua condizione sociale. Anche se il film finisce con un tono sentimentale – la donna rimane col marito ormai squattrinato perché si scopre innamorata di lui – dà in realtà una rappresentazione cinica del rapporto tra uomo e donna nell'America urbana del tempo. Tutta la prima parte del film è focalizzata sull'ascesa di Lili che, dai ranghi più bassi della banca in cui ha trovato lavoro, viene promossa a mansioni sempre più importanti. La scalata viene rappresentata in modo molto efficace attraverso un movimento di macchina che percorre in verticale la facciata esterna del palazzo: la macchina da presa inquadra le finestre dei piani bassi poi si muove verso l'alto sino ad arrivare alle finestre del piano superiore. La verticalità del movimento è l'espressione letterale dell'avanzamento di Lili (Figg. 7-8). Questo episodio è ripetuto tre volte a denotare le diverse promozioni della donna. Anche se Lili è molto capace viene promossa solo grazie al suo look: la protagonista seduce, uno dopo l'altro, tutti i dirigenti che possono garantirle la promozione (Fig. 9), e infine inizia una relazione con il padrone della banca. Nel frattempo Lili continua a ricevere dal signor Cragg dei libri in dono e la nota che ne accompagna uno le ricorda di «schiacciare qualsiasi sentimento». La protagonista in effetti diventa una sorta di 'macchina del sesso' e comincia una

relazione anche col padre della fidanzata del padrone. Così diventa la *kept woman* di due uomini della stessa famiglia. Questa situazione avrà un esito tragico quando il giovane amante ucciderà il padre della fidanzata dopo averlo trovato nell'appartamento di Lili. Lo scandalo anche mediatico che ne segue porterà la protagonista ad accettare un lavoro nella filiale parigina della banca. Nella capitale francese la giovane cerca di ricostruire la sua vita dedicandosi anima e corpo al lavoro. Ancora una volta dimostra le sue grandi capacità professionali riuscendo a far aumentare in modo sensibile i profitti dell'agenzia. A Parigi Lili si dedica solo al lavoro, non ha vita sociale, né svaghi e passatempi, né uomini. Sino a quando dagli Stati Uniti giunge il nuovo Presidente in visita. L'uomo rimane così colpito da Lili che i due si sposeranno qualche giorno dopo e torneranno insieme negli Stati Uniti. Lili sembra aver finalmente coronato il sogno di diventare ricca (Fig. 10). Ma il sogno è breve: i dissesti finanziari del marito metteranno presto in crisi la loro relazione.

Il finale sentimentale – l'amore trionfa quando non ci sono più soldi – appare eccessivo, quasi illogico. Sarebbe stata più motivata una conclusione pessimista, in linea, del resto, con molto cinema dell'epoca. Ma il finale positivo rende ancora più esplicita la durezza e il cinismo del film, soprattutto per quanto riguarda la figura femminile. L'uso spregiudicato che Lili fa del proprio corpo appare necessario per la sopravvivenza stessa della donna. Ma è anche l'effetto del contesto in cui la ragazza cresce: prostituita dal padre, è normale che Lili viva la sessualità come merce, mezzo per ottenere benefici economici. Infatti il film non dà alcun giudizio sul comportamento della protagonista. *Baby Face* non fa alcun moralismo sulla sessualità (spregiudicata) delle donne, e mostra, peraltro, che è sul piano della sessualità che la donna viene 'giudicata' dall'uomo. I superiori di Lili non sono mai disposti a premiare le sue capacità professionali – pur essendone consapevoli – mentre sono sempre pronti a concederle una promozione in cambio di favori sessuali. Se Lili ha bisogno di uomini potenti per migliorare la sua condizione è perché le donne possono, al massimo, essere segretarie. Ma questa evidenza testuale è solo uno degli elementi del complesso «discorso sul sesso» inscritto nel film.

Baby Face si presta a una lettura simbolica di indubbio spessore che investe il rapporto tra sessualità femminile e modernità, o meglio la relazione tra sesso e lavoro per il nuovo soggetto femminile metropolitano. Ancora una volta risulta centrale la riflessione di Walter Benjamin. Come abbiamo già ricordato la prostituzione rappresenta il nesso inscindibile tra sesso e lavoro. Il corpo femminile diventa merce poiché assume un valore di scambio, come qualsiasi altro oggetto. In questo scenario la prostituzione

rappresenta la fine dell'aura e il declino dell'amore.

L'analisi di Benjamin può evidentemente essere invocata per qualsiasi figura di prostituta, letteraria, cinematografica o pittorica che si muova nel contesto urbano della modernità. Ma la traiettoria di Lili Powers in *Baby Face* mostra una configurazione ulteriore, ancora più radicale dell'analisi di Benjamin. Il film infatti non presenta solo il declino dell'amore, salvo ristabilirlo proprio alla fine, ma istituisce una omogeneità pressoché totale tra la prostituzione, una prestazione sessuale remunerata, un lavoro, e il lavoro *tout court*, l'impiego di segretaria che la protagonista ottiene al suo arrivo a New York e successivamente a Parigi. Questa omogeneità è l'effetto della concatenazione formale degli eventi narrati. Per Lili il sesso e il lavoro di segretaria sono due forme di impiego del tempo dallo stesso valore, in quanto remunerate, a cui la donna infatti dedica un impegno ugualmente serio. L'omogeneità tra i due lavori si spiega con la loro alternanza: quando Lili diventa la *kept woman* del padrone l'esercizio della sessualità diventa l'unica attività della donna e la qualità meccanica, ripetitiva, dei suoi atti – paragonabile alla meccanicità del lavoro salariale – è esacerbata dal frequentare due diversi uomini. Al contrario, a Parigi Lili lavora all'agenzia senza sosta: mentre prima tutta la sua energia si indirizzava verso il rapporto sessuale con i due amanti, ora la donna si dedica ossessivamente al lavoro. Lili vive per il lavoro, non ha altri interessi né frequenta uomini. Le azioni della protagonista sono dunque assimilabili, sempre, alla nozione di produzione, nel senso marxiano del termine.

Questa catena viene rotta nell'epilogo del film: il finale si presenta come una rottura della linea narrativa, piuttosto che l'esito motivato di tutta la storia. Ma conferma l'interpretazione simbolica che abbiamo avanzato: ora che il marito ha perduto tutto, Lili si scopre innamorata dell'uomo e gli rimane a fianco. L'epilogo conferma dunque la teoria di Benjamin: l'amore emerge quando lo scambio tra la merce e il denaro non può più avere luogo.

Il cinema americano tra fine anni '20 e inizio anni '30 attiva esperienze di shock percettivo, sorpresa ed eccitazione sfruttando sia le tecniche cinematografiche di base – il montaggio su tutto – come Benjamin aveva a suo tempo rilevato, che il potere seduttivo del corpo femminile (e della città). La centralità della figura femminile nell'immaginario cinematografico del tempo esprime la centralità della donna nelle dinamiche costitutive della modernità. La donna moderna americana si muove costantemente tra i poli della femminilità e della mascolinità, dell'oggetto e del soggetto mostrando che i rischi della mercificazione e dell'alienazione si attivano contemporaneamente alla possibilità di autodeterminazione.

¹ «La tecnica della riproduzione sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi [...] ciò è strettamente legato ai movimenti di massa. Il loro agente più potente è il cinema». W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 23.

² *Ibid.*, pp. 43-44.

³ Per un'analisi dei concetti di «aura» e «shock» nell'opera complessiva di Benjamin si veda Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Introduzione* in W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. IX-XXVIII.

⁴ Su questo fondamentale episodio della riflessione teorica sul cinema si veda il mio *Introduction: Classical Hollywood Cinema and Film Studies* in V. PRAVADELLI, *Classic Hollywood. Lifestyles and Film Styles of American Cinema, 1930-1960*, University of Illinois Press, Urbana 2015, pp. 1-19.

⁵ R. FELSKI, *The Gender of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 37-39. Cfr. anche *La civetteria, Il relativo e l'assoluto nel problema dei sessi e Cultura femminile*, di G. SIMMEL, *Philosophische Kultur*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1919, trad. it. *Saggi di cultura filosofica*, Neri Pozza Editore, Milano 1985; G. OAKES, *The Problem of Women in Simmel's Theory of Culture*, in G. SIMMEL, *On Women, Sexuality, and Love*, Yale University Press, New Haven 1984, pp. 3-62.

⁶ Come risultato «tratti maschili sarebbero apparsi in queste donne». Oltre alle fabbriche, la «mascolinizzazione della donna» può avere un risultato più raffinato in «forme più alte di produzione» o nella lotta politica. W. BENJAMIN, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938), trad. it. *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 122.

⁷ C. BUCI-GLUCKSMANN, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris 1984, trad. it. *L'età barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, Costa & Nolan, Genova 1984, pp. 91-99.

⁸ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁹ «Vous voulez affranchir la femme! Eh! Bien, du sein de la mère de sang, portez le nouveau-né aux bras de la mère sociale de la nourrice fonctionnaire». W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, vol. II, Einaudi, Torino 2000, p. 882.

¹⁰ BENJAMIN, *La Parigi del secondo Impero in Baudelaire*, cit., pp. 119-120.

¹¹ C. SIMMONS, *Modern Sexuality and the Myth of Victorian Repression* in *Gender and American History since 1890*, a cura di B. Melosh, Routledge, London 1993, pp. 29-30.

¹² E.K. TRIMBERGER, *Feminism, Men and Modern Love: Greenwich Village, 1900-1925*, in *Powers of Desire*, a cura di A. Snitow, C. Stansell e S. Thompson, Monthly Review Press, New York 1983, pp. 131-152.

¹³ Cfr. R. MILKMAN, *Women's Work and the Economic Crisis*, in *A Heritage of Her Own*, a cura di N.F. Cott e E.H. Pleck, Simon and Schuster, New York 1979, pp. 507-541.

¹⁴ Per un'analisi di *It* si veda il mio *Dive al lavoro: working girls e donne forti nel cinema muto americano. Il caso di Clara Bow, the It Girl*, in «Agalma», n. 22, 2012, pp. 12-22.

¹⁵ La fantasmagoria è un oggetto illusionistico ottico, una sorta di lanterna magica attraverso cui si proiettano delle ombre su uno schermo. Anche se questo tratto non è assente dalla riflessione di Benjamin, l'autore tedesco parla della fantasmagoria in relazione al concetto marxiano di feticismo delle merci. Come sappiamo per Marx la circolazione delle merci nel sistema capitalistico cambia la natura della merce stessa. Ora il soggetto attribuisce alla merce qualità diverse da quelle del valore d'uso. La merce infatti sopprime

la facoltà razionale umana e si rivolge a quella emotiva, irrazionale, un po' come il feticcio religioso. Si veda K. MARX, *Das Kapital*, Verlag von Otto Meisner, Hamburg 1867, trad. it. *Il capitale*, vol. I, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 463-466.

¹⁶ Per una prima elaborazione dell'immagine della New Woman nel cinema del periodo si veda il mio *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007.

¹⁷ BENJAMIN, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, cit., p. XXX.

¹⁸ Sulle vicende censorie del film si veda L. JACOBS, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, University of California Press, Berkeley 1997.



Fig. 1 – La donna lavoratrice in *Glorifying the American Girl* (M. Webb, 1929)



Fig. 2 – La trasformazione in Ziegfeld Girl in *Glorifying the American Girl* (M. Webb, 1929)

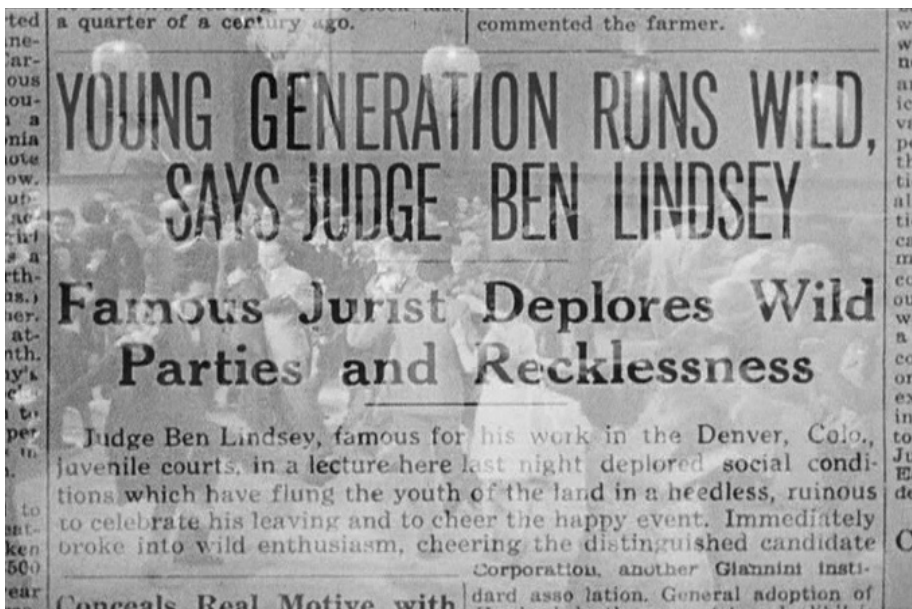


Fig. 3 – La gioventù moderna descritta da *Three on a Match* (M. Le Roy, 1932)



Fig. 4 – Il voto alle donne evocato in *Three on a Match* (M. Le Roy, 1932)



Fig. 5 – Le tre protagoniste di *Three on a Match* (M. Le Roy, 1932)



Fig. 6 – Lily e Chico in *Baby Face* (A.E. Green, 1933)

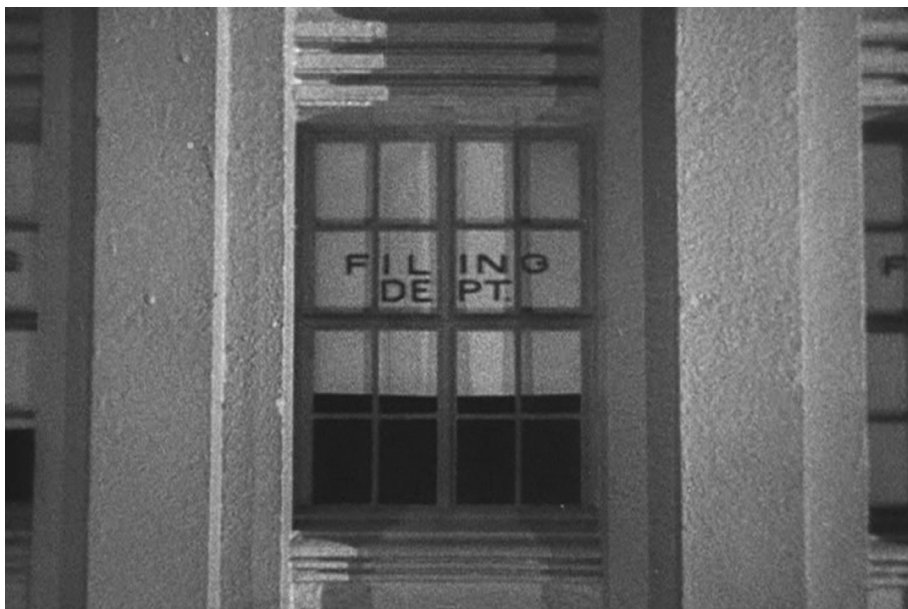


Fig. 7 – Dal primo piano... (*Baby Face*, A.E. Green, 1933)



Fig. 8 – ...all'ultimo (*Baby Face*, A.E. Green, 1933)



Fig. 9 – La seduzione in *Baby Face* (A.E. Green, 1933)



Fig. 10 – L'effimera ricchezza di Lily in *Baby Face* (A.E. Green, 1933)

