

L'evoluzione dei ruoli di genere
femminili e maschili
lungo la storia del cinema
Parte prima: dagli anni '30 agli anni '50

*The evolution of female and male
gender roles
through cinema's history
Part 1: From the 1930s to the 1950s*

Parte del progetto "Cinema e identità sessuali e di
genere"

Part of the project "Cinema and sexual and
gender identities"

Luciano Mariani
info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online/Go to online version](#)

Prima parte: dagli anni '30 agli anni '50
[Seconda parte: dagli anni '60 agli anni '80](#)
[Terza parte: dagli anni '90 agli anni '10 del
nuovo secolo](#)

Part 1: From the 1930s to the 1950s
[Part 2: From the 1960s to the 1980s](#)
[Part 3: From the 1990s to the 2010s](#)

1. Introduzione

Fin dagli albori del cinema, i ruoli di genere sono stati rappresentati nei film secondo gli stereotipi tradizionali e patriarcali prevalenti, che da tempo attribuiscono qualità sociali e psicologiche più o meno fisse a donne e uomini, e che sono descritti in dettaglio nel Dossier ["Il papà va a lavorare, la mamma sta a casa": Gli stereotipi di genere nei film](#)". Tali stereotipi sono particolarmente evidenti in alcuni generi cinematografici, come i film western, di guerra e di gangster (considerati più "maschili") o le commedie e i drammi "femminili" (comprese le loro forme ibride più recenti, come le "romcom" o "dramedies", cioè le "commedie romantiche").

1. Introduction

Since the early days of cinema, gender roles have been portrayed in films according to the prevailing traditional and patriarchal stereotypes that have for a long time assigned more or less fixed social and psychological attributes to women and men, and which are described in detail in the Dossier ["Daddy goes to work, mummy stays at home": Gender stereotypes in the movies](#). Such stereotypes are particularly evident in certain films genres, like the more "masculine" western, war and gangster movies or the "feminine" comedies and dramas (including their more recent hybrid forms like romcoms or dramedies, i.e. "romantic comedies").

Tuttavia, tali stereotipi sono stati spesso mitigati da una rappresentazione meno rigida e più sfumata dei personaggi dei film, il che rende tali personaggi più complessi e quindi più interessanti. Le storie che mostrano lo sviluppo dei personaggi a seguito degli eventi che attraversano e delle relazioni che sviluppano, ad esempio, hanno tuttora maggiori possibilità di trasformare semplici figure stereotipate in esseri umani più realistici e credibili.

Inoltre, la storia del cinema, che ha attraversato tutto il XX secolo e oltre, ha inevitabilmente rispecchiato i grandi cambiamenti politici, economici e socioculturali, che hanno influenzato il ruolo delle donne e degli uomini all'interno delle loro società e delle loro culture. Alcuni di questi cambiamenti riguardano importanti eventi mondiali, come la Grande Depressione dell'inizio degli anni '30, le guerre (in particolare la Seconda Guerra Mondiale e la Guerra del Vietnam), la Guerra Fredda e la sua fine, gli attacchi terroristici e la successiva guerra in Iraq, ma anche cambiamenti socioculturali mondiali, come l'evoluzione della censura, gli sconvolgimenti politici e sociali di fine anni '60 e '70, i movimenti per i diritti civili e le "ondate" femministe. Tutti questi eventi e tendenze così importanti hanno avuto un chiaro impatto sulla rappresentazione di donne e uomini sullo schermo, sebbene ciò non abbia portato automaticamente a drammatici cambiamenti negli stereotipi e non abbia messo in discussione alcuni aspetti fondamentali dei ruoli di genere tradizionali, con particolare riferimento alla questione della disuguaglianza di genere (si veda il relativo [Dossier](#) di questa serie).

2. Gli anni '30

Gli anni '30 si aprirono con l'impatto devastante della Grande Depressione, alimentata dal crollo di Wall Street del 1929. Questa grave crisi ebbe conseguenze immediate sia per gli uomini, che, perso il lavoro, spesso non erano in grado di sostenere le proprie famiglie, sia per le donne, che, ora più che mai erano costrette a trovare un lavoro per guadagnare un reddito aggiuntivo, pur continuando a svolgere i loro ruoli tradizionali di casalinghe e madri. Questo periodo fu caratterizzato da ambiguità sociali, poiché, da un lato, furono approvate leggi a tutela del lavoro

However, such stereotypes have often been mitigated by a less rigid and more nuanced depiction of film characters, which makes such characters more complex and thus more interesting. Stories that show the development of characters as a result of the events they go through and the relationships that they develop, for example, still have a better chance of turning simple stereotyped figures into more realistic and believable human beings.

In addition, cinema's history, which has spanned the whole of the 20th century and beyond, has inevitably reflected major political, economic and sociocultural changes, which have affected the roles of women and men within their societies and their cultures. Some of these changes relate to important worldwide events, like the early 1930s Great Depression, the wars (particularly World War II and the Vietnam War), the Cold War and its ending, the terrorist attacks and the subsequent Iraqi war, but also worldwide sociocultural changes, like the evolution of censorship, the political and social upheavals of the late '60s and 70's, the civil rights movements and the feminist "waves". All such important events and trends have had a clear impact on the representation of women and men on the screen, although this has not automatically led to dramatic changes in stereotypes, and has not challenged some basic aspects of the traditional gender roles, with particular reference to the question of gender inequality (see the relevant [Dossier](#) in this series).

2. The thirties

The 1930s opened with the devastating impact of the Great Depression fuelled by the 1929 Wall Street Crash. This major crisis had immediate consequences both for men, who lost their jobs and were often unable to support their families, and for women, who, now more than ever, were obliged to find a job in order to earn an additional income, while continuing to play their traditional roles as housewives and mothers. This period was marked by social ambiguity, since, on the one hand, laws were passed to protect men's jobs (thus decreasing women's opportunities), but, on the other hand,

degli uomini (diminuendo così le opportunità per le donne), ma, dall'altro, ci fu anche una pressione sulle donne affinché fossero pronte ad aiutare i loro uomini, le loro famiglie e il loro paese. *there was also pressure on women to help their men, their families and their country.*

2.1. Nuove immagini di donne

Questo spiega la gamma di personaggi femminili introdotti nei film e la loro flessibilità rispetto ai più rigidi stereotipi tradizionali. Le donne ora erano spesso ritratte come intelligenti, attive e in qualche modo indipendenti, sebbene tutte queste qualità fossero in definitiva al servizio dei loro ruoli all'interno della famiglia e nei confronti dei loro uomini. Per interpretare tali ruoli, non dovevano necessariamente rinunciare alle loro qualità più "femminili" (compresa la loro attrattiva sessuale). In *Venere bionda*, ad esempio (si veda il trailer in basso a sinistra), Helen (Marlene Dietrich), cantante di successo in un night club, si sposa e ha un figlio, ma presto deve riprendere il suo lavoro per mantenere il marito malato. Diventa l'amante di un playboy, scappa con suo figlio ma alla fine torna da suo marito in un "lieto fine" socialmente accettabile. Helen è coraggiosa, indipendente e pronta a sacrificarsi, accettando nel frattempo la piena responsabilità delle sue azioni. Tutto questo non le impedisce di apparire come uno dei sex symbol più affascinanti (si veda il video in basso a destra).

2.1. New images of women

*This explains the range of women's characters introduced in films and their flexibility with respect to the more rigid traditional stereotypes. Women were now often portrayed as smart, active and somehow independent, although all these qualities were ultimately at the service of their roles in the family and towards their men. To play such roles, they did not necessarily have to give up their most "feminine" qualities (including their sexual attractiveness). In *Blond Venus*, for example (watch the trailer below left), Helen (Marlene Dietrich), a successful night club singer, gets married and has a child, but soon has to take up her job again in order to support her sick husband. She becomes the lover of a playboy, runs away with her child but ultimately returns to her husband in a more socially acceptable "happy ending". Helen is brave, independent and ready to sacrifice herself, in the meantime accepting full responsibility for her actions. All this does not prevent her from appearing as one of the most renowned sex symbols (watch the video below right).*



Video 1 -Trailer



Video 2

Venere bionda/Blonde Venus (di/by Josef von Sternberg, USA 1932)

Un'immagine di donna diversa, ma complementare, è offerta da quelli che potrebbero essere definiti film "di evasione", o film che tentavano di controbilanciare i tempi difficili della Depressione con rappresentazioni irrealistiche, ma attraenti, di donne dell'alta borghesia in contesti *glamour*, la cui principale (e unica) preoccupazione era trovare un uomo e sposarsi, dopo una serie di incomprensioni e false partenze. La donna per eccellenza, intelligente, spiritosa, dalla parlantina veloce è stata il personaggio interpretato da Ginger Rogers, nella serie di film girati con il suo partner perfetto Fred Astaire (si veda il video qui sotto).

A different, but complementary, image of woman was offered by what might be called "escapist" films, or movies that attempted to counterbalance the hard times of the Depression with unrealistic, yet attractive, portrayals of upper-class ladies in glamorous contexts, whose main (and only) concern was to find a man and get married, by going through a series of misunderstandings and false starts. The quintessential lady, smart, witty, fast-talking was the character played by Ginger Rogers, in the series of films shot with her perfect partner Fred Astaire (watch the video below).



Cappello a cilindro/*Top hat* (di/by Mark Sandrick, USA 1935)

2.2. *Gli effetti del "production Code"*

Questa immagine di donna dalla parlantina veloce e dal pensiero altrettanto repentino è apparsa in diversi generi cinematografici, dai musical ai film di gangster, dalle commedie "screwball" ai melodrammi, confermando così che si trattava di uno dei modi principali in cui una società che affronta crisi drammatiche poteva rappresentare dei ruoli femminili. Queste donne intelligenti stavano dimostrando che non solo potevano far fronte ai ruoli dei loro uomini, ma potevano anche superarli in astuzia. Si guardi, a titolo di esempio, Claudette Colbert che insegna a Clark Gable l'arte dell'autostop usando abilità puramente "femminili" in *Accadde una notte* (si vedano i video 1 e 2 qui sotto).

2.2. The effects of the Production Code

This image of fast-talking, quick-thinking woman appeared across different film genres, from musicals to gangster films, from "screwball" comedies to melodramas, thus confirming that it was one of the main ways in which a society facing dramatic crises would represent female roles. These smart ladies were showing that they could not just stand up to their men's roles, but could also outwit them. Watch, by way of example, Claudette Colbert teaching Clark Gable the art of hitch-hiking by using purely "feminine" skills in It happened one night (watch Videos 1 and 2 below).



Video 1 - Italiano

Video 2 - English

Accadde una notte/It happened one night (di/by Frank Capra, USA 1934)

Ovviamente c'erano dei limiti chiari entro i quali queste donne potevano affermarsi in quello che era fondamentalmente un mondo maschile. Inoltre, nel 1934 la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) iniziò ad applicare un sistema di autocensura noto come *Production Code* (o anche come *Hays Code* dal nome del presidente della MPPDA), stabilendo rigide linee guida per quanto riguardava il contenuto che poteva essere mostrato nei film, in particolare riguardo al sesso e alla violenza. Ciò significava che i riferimenti sessuali potevano essere espressi solo indirettamente, attraverso accenni, indizi e allusioni piuttosto che con comportamenti reali, il che spinse sceneggiatori e registi a trovare modi originali e creativi per affrontare tali argomenti. Nello stesso film appena citato, si guardi come il regista Frank Capra gestisce una situazione potenzialmente "pericolosa" (si vedano i video 3 e 4 sotto), in cui Gable e Colbert si trovano obbligati a condividere una stanza per la notte. Gable alza un lenzuolo per dividere la stanza (e i letti) in due parti (quello che chiama "le mura di Gerico"), offre alla ragazza un pigiama e inizia a spogliarsi, descrivendo continuamente le sue tecniche per farlo, a una Colbert piuttosto indifferente. Molto era ancora possibile, a patto di non mostrare nulla in modo esplicito, "salvando così la faccia"...

Obviously, there were clear limits within which these women could assert themselves in what was basically a masculine world. In addition, in 1934 the Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) started to apply a system of self-censorship known as the Production Code (also known as the Hays Code after the name of the president of MPPDA), setting strict guidelines as to the content which could be shown in movies, particularly with respect to sex and violence. This meant that sexual references could only be indirectly expressed, through hints, clues and innuendos rather than actual behaviours, which prompted screenwriters and directors to find original, creative ways of handling such topics. In the same film just quoted, see how director Frank Capra handles a potentially "dangerous" situation (watch Videos 3 and 4 below), in which Gable and Colbert find themselves obliged to share a room for the night. Gable puts up a sheet to divide the room (and the beds) into two parts (what he calls "the Jericho wall"), offers the girl one of his pyjamas and starts undressing, all the time describing his techniques for doing so to a rather indifferent Colbert. Much was still possible, provided you did not show anything in an explicit way, thus "saving the face" ...



Video 3 - Italiano

Video 4 - English

Accadde una notte/*It happened one night* (di/by Frank Capra, USA 1934)

Tali donne "intelligenti", tuttavia, potevano anche diventare molto consapevoli dei propri limiti e far fronte alle situazioni sociali riaffermando i valori di una famiglia sana e dimostrando di essere pronte a sacrificare le proprie prospettive a beneficio delle loro famiglie. Il personaggio di Stella Dallas nel film con lo stesso titolo è tipico in questo senso. Stella, figlia di un operaio di una cartiera, mette gli occhi sul dirigente della cartiera Stephen Dallas e riesce a sposarlo. Hanno una figlia, Laurel, su cui Stella punta la sua ambizione e i suoi piani per crescere socialmente. Tuttavia, le differenze di classe diventano presto insormontabili e portano alla separazione della coppia. Laurel rimane con Stella, che gradualmente si rende conto di essere di inciampo sulla sua strada. Quando Laurel decide di sposare Richard, un ricco industriale, Stella decide che deve scomparire dalla vita di sua figlia. Nell'avvincente finale (si veda il video qui sotto), "Laurel e Richard si sposano. Stella li guarda, dalla strada attraverso una finestra, mentre si scambiano le promesse nuziali. La sua presenza passa inosservata nell'oscurità e tra gli altri curiosi presenti. Poi Stella se ne va sotto la pioggia, sola ma trionfante nell'aver assicurato la felicità di sua figlia". (Nota 1).

Such "smart" women, however, could also become very conscious of their limitations and cope with social situations by reaffirming the values of a healthy family household, and showing that they were ready to sacrifice their own prospects for the benefit of their families. The character of Stella Dallas in the film of the same title is typical in this respect. Stella, the daughter of a mill worker, sets her eyes on mills executive Stephen Dallas and manages to marry him. They have a daughter, Laurel, to whom Stella redirects her ambition and scheming to rise socially. However, the class differences soon become insurmountable and lead to the separation of the couple. Laurel remains with Stella, who gradually realizes that she is standing in her way. When Laurel decides to marry Richard, a wealthy industrialist, Stella decides that she must disappear from her daughter's life. In the gripping finale (watch the video below), "Laurel and Richard get married. Stella watches them exchange their wedding vows from the city street through a window. Her presence goes unnoticed in the darkness and among the other curious bystanders. She then slips away in the rain, alone but triumphant in having arranged her daughter's happiness." (Note 1).



Amore sublime/*Stella Dallas* (di/by King Vidor, USA 1937)

Rispetto a questi complessi personaggi femminili, che potevano mostrare come erano in grado di far fronte alle mutevoli esigenze sociali, i personaggi maschili rimasero relativamente stabili. All'inizio degli anni '30, quando il Production Code non era ancora stato approvato, la violenza poteva ancora essere mostrata in termini abbastanza diretti (il che fu uno dei motivi per cui fu adottato il Codice stesso) e i film di gangster fornivano il contesto perfetto per la visualizzazione della forza (e della virilità) maschile. *Scarface* (si vedano i video qui sotto), ispirato alla vera storia di Al Capone, racconta l'ascesa e la caduta di questa figura leggendaria, e trasforma una storia drammatica in una tragedia, arrivando quasi al sublime nel ritrarre la vita di un uomo che alla fine raggiunge la statura di un eroe. E questa immagine molto "eroica" attribuita a un gangster era ciò che preoccupava i censori, tanto che il produttore Howard Hughes fece aggiungere un sottotitolo ("La vergogna di una nazione") per allontanare in qualche modo il film dalla "glorificazione" del suo eroe. Tali erano i film che avrebbero presto causato l'adozione del Codice Hays.

Compared with these complex female characters, who could show how they were able to cope with the changing social demands, male characters remained relatively stable. In the early 1930s, when the Production Code had not yet been approved, violence could still be shown in fairly straightforward terms (which was one of the reasons why the Code itself was adopted), and gangster movies provided the perfect context for the display of masculine strength (and virility). Scarface (watch the videos below), inspired by the true story of Al Capone, tells the rise and fall of this legendary figure, and turns a dramatic story into a tragedy, almost reaching the sublime in portraying the doomed life of a man who eventually achieves the stature of a hero. And this very "heroic" image attached to a gangster was what worried censors, so much so that producer Howard Hughes added a subtitle ("The shame of a nation") in order to somehow distance the film from the "glorification" of its hero. Such were the films that would soon cause the adoption of the Hays Code.



Italiano

English

Scarface - Lo sfregiato/Scarface, the shame of a nation (di/by Howard Hawks, USA 1932)

In tutti i generi cinematografici, i ruoli femminili e maschili tradizionali continuavano a essere rappresentati sullo schermo in una varietà di modi e con un'ampia gamma di personaggi, da Tarzan e Jane (come in *Tarzan l'uomo scimmia*, con Johnny Weissmuller e Maureen O'Sullivan) alla strana relazione tra King Kong e la sua "fidanzata" (Fay Wray), carica di più di un accenno di simbolismo erotico (si vedano i video qui sotto).

Across film genres, traditional female and male roles continued to be represented on the screen in a variety of ways and with a wide range of characters - from Tarzan and Jane (as in Tarzan, the Ape Man, with Johnny Weissmuller and Maureen O'Sullivan) to the weird relationship between King Kong and his "girlfriend" (Fay Wray), which is charged with more than a hint of erotic symbolism (watch the videos below).



Tarzan l'uomo scimmia/*Tarzan, the Ape Man*
(di/by W.S. Van Dyke, USA 1932)



King Kong (di/by Merian C. Cooper e/and
Ernest B. Schoedsack, USA 1933)

2.3. *Fine di un decennio: verso un'era travagliata* 2.3. End of a decade: towards a troubled era

Gli anni '30 si chiudono con tre film che, oltre ad essere grandi successi al botteghino, acquisiscono presto lo status di "film cult" nella storia del cinema. In un certo senso, questi tre film testimoniano lo *status* raggiunto dalla Hollywood classica e forniscono esempi dei ruoli di genere femminile e maschile che l'industria cinematografica rappresentava sullo schermo. *Via col vento*, l'epico romanzo storico di fama mondiale, offre uno dei personaggi femminili più iconici in Rossella O'Hara, che è sia una ricca ragazza egocentrica che vive nella piantagione di cotone della sua famiglia in Georgia, sia, allo stesso tempo, una donna testarda, forte e indipendente che è pronta a combattere per ciò in cui crede, comprese le sue scelte romantiche. Nei video qui sotto, all'inizio del film, Rossella (Vivien Leigh), dopo aver appreso che il suo amore segreto Ashley (Leslie Howard) sta per sposarsi con sua cugina, gli fa una proposta, ma viene respinta, attirando però l'attenzione di un ospite, Rhett (Clark Gable), con il quale stabilirà una relazione tempestosa ma appassionata, che continuerà negli anni e tra le devastazioni della guerra civile americana. Rossella rimane l'immagine di una donna volitiva, che può tener testa ai vari personaggi maschili che incontra sulla sua strada, condividendo pienamente i pericoli e i dolori di un periodo travagliato.

The 1930s came to an end with three movies which, beside being big hits at the box office, soon acquired the status of "cult films" in the history of cinema. In a way, these three films both testify to the status reached by classical Hollywood and provide examples of the female and male gender roles that the moviemaking industry was representing on the screen. Gone with the wind, the world-famous epic historical romance, offers one of the most iconic female characters in Scarlett O'Hara, who is both an egocentric rich girl living on her family's cotton plantation in Georgia, and, at the same time, a stubborn, strong, independent woman who is ready to fight for what she believes in, including her own romantic choices. In the videos below, early in the film, Scarlett (Vivien Leigh), after learning that her secret crush Ashley (Leslie Howard) is to be married to her cousin, makes an advance on him but is rebuffed - only to catch the attention of a guest, Rhett (Clark Gable), with whom she will establish a stormy yet passionate relationship which will continue through the years and amid the ravages of the American Civil War. Scarlett remains an image of a strong-willed woman, who can stand up to the various male characters she meets on her way, while fully sharing the dangers and pains of a troubled time.



Italiano

English

Via col vento/*Gone with the wind* (di/by Victor Fleming, USA 1939)

La figura maschile per eccellenza del western classico è probabilmente Ringo Kid, che, nei primi secondi dei video qui sotto, entra sullo schermo con la forza di un mito: mentre si sente uno sparo, la diligenza si ferma, così come la colonna sonora musicale, e immediatamente la macchina da presa si muove verso un primo piano di John Wayne, affermandolo così come un simbolo di tutta una serie di valori di frontiera americani. Questa è mascolinità e virilità nella loro forma più iconica: quest'uomo sarà al servizio della società, rappresentata dalla gamma di personaggi che viaggiano sulla diligenza. È appena evaso di prigione, dove è stato incarcerato per un crimine che non ha commesso, e appare dal deserto per proteggere e salvare tutti i passeggeri, ma in particolare le donne, contro tutte le forze del male, qui rappresentate da Geronimo e dai suoi Apache - anche se ha anche qualche affare privato di cui occuparsi, cioè vendicarsi di coloro che hanno assassinato suo padre e suo fratello.

The quintessential male figure of the classical western is probably Ringo Kid, who, in the first few seconds of the videos below, enters the screen with the force of a myth: as we hear a shot, the stagecoach stops, as does the musical soundtrack, and immediately the camera zooms in to a very close-up of John Wayne, thus establishing him as a symbol of a whole range of American frontier values. This is maleness and virility at its most iconic: this man will be at the service of society, as represented by the range of characters travelling on the coach. He has just broken out of prison, where he was jailed for a crime that he did not commit, and appears out of the wilderness of the desert to protect and save all the passengers, but particularly the women, against all evil forces, here represented by Geronimo and his Apaches - although he also has some private business to attend to, i.e. to take revenge on those who have murdered his father and brother.



Italiano

English

Ombre rosse/*Stagecoach* (di/by John Ford, USA 1939)

Il terzo film uscito con un grande successo al botteghino in quello stesso anno "glorioso" per Hollywood (1939) è *Il mago di Oz* (si vedano i video qui sotto), che, seppur in termini molto diversi, celebra i valori della famiglia americana, ma fornisce anche un personaggio femminile avventuroso e devoto alla sua "casa". Durante un temporale, la piccola Dorothy (Judy Garland) viene magicamente trasportata "oltre l'arcobaleno" nel mondo fantastico di Oz. Quella che all'inizio è una magica sorpresa si trasforma gradualmente in un desiderio per la sua casa ("Non c'è posto come casa" è la sua osservazione conclusiva). Ciò che è particolarmente interessante è il fatto che, attraverso il viaggio nel mondo di Oz, Dorothy incontra tre strani personaggi, tutti maschi, ognuno dei quali soffre di una sorta di mancanza o difetto: c'è uno Spaventapasseri che non ha cervello, un Uomo di latta che non ha cuore e un Leone Codardo che non ha coraggio. È Dorothy, l'unico personaggio femminile (a parte una fata buona e una strega corrispondentemente malvagia), che cercherà di aiutare i suoi compagni di viaggio a superare le loro contraddizioni. E anche di fronte al misterioso Mago, mostrerà coraggio e determinazione per tornare "a casa".

The third film that was released to a big box-office success in that same "glorious" year for Hollywood (1939) was The Wizard of Oz (watch the videos below), which, although in very different terms, celebrates the values of the American family, but also provides a female character who is both adventurous and devoted to her "home". During a thunderstorm, little Dorothy (Judy Garland) is magically carried "beyond the rainbow" to the fantasy world of Oz. What is at first a magical surprise gradually turns into a yearning for her home ("There's no place like home" is her closing remark). What is particularly interesting is the fact that, through the journey in the world of Oz, Dorothy meets three strange characters, all of which are male, and each of which suffers from some kind of lack or defect: there is a Scarecrow who has no brain, a Tin Woodman who has no heart, and a Cowardly Lion who has no courage. It is Dorothy, the only female character (apart from a good fairy and a correspondingly wicked witch), who will try and help her fellow travellers overcome their deep-seated concerns. And even when facing the mysterious Wizard, she will show courage and determination to get back to where she belongs.



Italiano



English

Il mago di Oz/*The Wizard of Oz* (di/by Victor Fleming, USA 1939)

Quindi questi tre film del 1939, sebbene molto diversi, ci forniscono un'interessante gamma di personaggi femminili e maschili che, pur non sfidando apertamente i tradizionali ruoli di genere, non rappresentano però neppure rigidi stereotipi, lasciando spazio per l'esplorazione e la discussione su quali ruoli potrebbero essere interpretati da donne e uomini alla vigilia dei drammatici cambiamenti di una devastante guerra imminente.

Thus these three 1939 films, though vastly different, provide us with an interesting range of female and male characters who, while not openly defying the traditional gender roles, neither stand for rigid stereotypes - allowing scope for exploration and discussion of what roles could be played by women and men on the eve of the dramatic changes of a devastating impending war.

3. The war and post-war years: A new

3. Gli anni della guerra e del dopoguerra: Un nuovo panorama socioculturale

Gli anni della guerra e del dopoguerra sono stati un altro periodo in cui i ruoli di genere tradizionali sono stati messi alla prova e hanno fornito al cinema ricche opportunità per mostrare gli inevitabili cambiamenti che circostanze eccezionali stavano apportando alla vita delle persone. Come negli anni della Depressione, ma in misura molto maggiore, le famiglie furono colpite in modo drammatico: le donne, in particolare, furono spesso costrette a sostituire gli uomini sul lavoro, pur continuando a garantire il sostegno alle loro famiglie. Così le donne avevano ancora una volta la possibilità (o l'obbligo) di dimostrare di essere capaci di affrontare situazioni difficili; i loro uomini, le loro famiglie e il paese nel suo insieme dipendevano dal loro essere attive, resilienti e indipendenti. Questo, d'altronde, avrebbe necessariamente avuto un impatto anche sull'immagine degli uomini, ora costretti a condividere il loro antico ruolo di "capo" e di "salvatore" della famiglia.

Ma quando gli uomini tornarono dalla guerra, si aspettavano di tornare al loro lavoro, il che implicava necessariamente che le donne sarebbero tornate alla loro vita familiare. Ciò accadde su larga scala, ma il modo in cui la guerra aveva colpito entrambi i sessi non poteva essere facilmente ignorato. Sebbene ora le donne avessero ripreso in gran parte i loro ruoli tradizionali, la loro vita al di fuori della famiglia poteva anche essere percepita come una minaccia ai tipici valori familiari. I tassi di matrimoni e di natalità, drasticamente diminuiti durante la guerra, stavano ora tornando a crescere, insieme alla necessità per le donne di tornare ai loro ruoli principali di mogli e madri. Man mano che gli uomini miglioravano le loro capacità ed esperienze professionali, nonché il loro potere economico, la disuguaglianza di genere stava nuovamente aumentando. L'economia in espansione significò un miglioramento delle condizioni di vita, a partire dallo sviluppo delle periferie fuori dalle grandi città, dove si poteva progettare una nuova vita dopo le insicurezze degli anni della guerra. La famiglia nucleare americana ideale di periferia, bianca, borghese, abbastanza benestante, stava ora assumendo una

sociocultural landscape

The war and post-war years were another time when traditional gender roles were put to the test and provided cinema with rich opportunities to display the inevitable changes that exceptional circumstances were making on people's lives. As in the Depression years, but to a much larger extent, families were affected in dramatic ways: women, in particular, were often forced to replace men at work, while still continuing to ensure their families' welfare. Thus women had once more the possibility (or the obligation) to show they were capable of handling difficult situations; their men, their families and the country as a whole depended on their being active, resilient and independent. This, on the other hand, was due to have a necessary impact on the image of men too, now forced to share their long-standing role of breadwinners and family "savers".

But when men returned from war, they expected to return to their jobs, which necessarily implied that women would go back to their family life. This happened on a large scale, but how the war had affected both genders could not be easily dismissed. Although women now largely took up their traditional roles again, their life outside the family could also be felt as a threat to typical family values. The marriage rate and the birthrate, which had fallen sharply during the war, were now rising again, together with the need for women to return to their main roles as wives and mothers. As men improved their professional skills and experience, as well as their economic power, gender inequality was again increasing. The expanding economy meant an improvement of life conditions, starting from the development of suburbs outside the big cities, where a new life could be planned after the insecurities of the war years. The ideal suburban nuclear American family, white, middle-class, reasonably well-off, was now taking up a new image, with the traditional gender roles as strong as ever.

However, no sooner had people started to adjust to a renewed time of peace and prosperity than other threats emerged,

nuova immagine, con i ruoli di genere tradizionali più forti che mai.

Tuttavia, non appena le persone iniziarono ad adattarsi a un rinnovato periodo di pace e prosperità, emersero altre minacce, che avrebbero influenzato il grado in cui i ruoli e gli status tradizionali potevano essere mantenuti invariati: ci riferiamo alla paura dell'olocausto atomico e alle insicurezze della Guerra Fredda, fianco a fianco con il miglioramento del tenore di vita, il consumismo emergente e nuovi stili di vita. Le misure prese a seguito delle nuove minacce, e in particolare l'istituzione del "Comitato della Camera per le attività antiamericane", con la "caccia alle streghe" che ne seguì per identificare ogni possibile ingerenza comunista, intaccarono profondamente l'indipendenza e la creatività molti professionisti di Hollywood, tra cui scrittori, registi, attori/attrici e tutti quanti erano coinvolti nell'industria, con i film a volte considerati come una delle possibili vie di propaganda di massa e come uno dei mezzi per salvaguardare gli ideali occidentali (soprattutto americani). Nei film di questo periodo "gli eroi erano cittadini bianchi, della classe media, e le protagoniste insegnavano alle donne americane a fare le scelte giuste nella vita, adattandosi al potere maschile rafforzato attraverso la dipendenza e la sottomissione" (Nota 2). In un'era di paranoia, la famiglia era vista come il sistema di difesa di base per salvaguardare i valori americani contro le insicurezze del futuro, con una rinnovata enfasi ideologica sui ruoli di genere tradizionali:

"La minaccia del comunismo e della bomba atomica si collegò alla minaccia delle donne fuori controllo e la sottomissione delle donne fu vista come un elemento essenziale per scongiurare i pericoli dell'era atomica" (Nota 3)

Ancora una volta, gli uomini avevano la possibilità di dimostrare che la loro virilità e fiducia in se stessi erano salvaguardate. E mentre le donne nei film degli anni '30 erano spesso abbastanza forti da essere leader e "portare avanti" la trama, negli anni '40 i ruoli principali sembrarono spostarsi ancora una volta sugli uomini - anche se, come vedremo, la forza e la determinazione che le donne avevano mostrato come una necessità nata dalle circostanze negli

affecting the degree to which traditional roles and statuses could be kept unchanged: the fear of the atomic holocaust and the insecurities of the Cold War developed side by side with the improving living standards, the emerging consumerism and new lifestyles. The measures that were taken as a result of these conditions, and especially the setting up of the House Un-American Activities Committee, with the "witch hunt" that followed in order to identify all possible Communist interference, deeply affected the independence and creativity of many Hollywood professionals, including writers, directors, actors/actresses and all involved in the industry, with movies sometimes considered as one of the possible ways of mass propaganda and as one of the means to safeguard western (particular American) ideals. In the movies of this period "heroes were white, middle-class citizens, and the leading ladies taught American women to make the right choices in life, adjusting to the reinforced male power through dependency and submissiveness" (Note 2). In an era of paranoia, the family was seen as the basic defence system to safeguard American values against the insecurities of the future - with a renewed ideological emphasis on traditional gender roles:

"The threat of communism and the atom bomb became linked with the threat of women out of control, and taming women was seen as an essential element in taming the dangers of the atomic age" (Note 3)

Once again, men had a chance to show that their manhood and self-confidence were safely guarded. And while women in the '30s movies were often strong enough to be leaders and "carry" the plot, besides being quick with words, in the '40s the leading roles seemed to shift once again to men - although, as we shall see, the strength and determination which women had shown as a necessity grown out of circumstances in the '30s were not lost in the following decades, making the portraits of women more complex and ambiguous than what might be expected at a first glance. In other words, the traditional gender role that women were often forced to take up again did

anni '30 non andarono perdute nei decenni successivi, rendendo i ritratti di donne più complessi e ambigui di quanto ci si potesse aspettare a prima vista. In altre parole, il tradizionale ruolo di genere che le donne erano state spesso costrette a ricoprire non impedì loro di mostrare il proprio talento e la propria intelligenza, al fianco dei loro uomini superficialmente più “indipendenti”.

4. Gli anni '40

4.1. La guerra e il dopoguerra

All'inizio degli anni della guerra, *La signora Miniver* (si veda il trailer qui sotto) forniva l'ideale perfetto di come una famiglia, ma in particolare una donna, una moglie e una madre, potesse svolgere un ruolo essenziale "sul fronte interno". La signora Miniver (Greer Garson) è una donna coraggiosa e determinata il cui marito e figlio sono lontani, in lotta per il loro paese: un modello di coraggio, resilienza e speranza. Come propaganda patriottica, il film fu molto e ugualmente apprezzato sia da Goebbels, il ministro della propaganda del Terzo Reich, sia dal presidente degli Stati Uniti Roosevelt.



La signora Miniver/*Mrs Miniver* (di/by William Wyler, USA 1942)

Gli uomini di ritorno dal fronte di guerra erano destinati ad affrontare una realtà diversa da quella che avevano lasciato quando erano partiti per la guerra. Dovevano riadattarsi alla vita civile, magari trovare un nuovo lavoro e "sistemarsi" di nuovo dopo anni di isolamento dalle loro famiglie. Per alcuni di loro, tutto ciò comportò un vero shock e il cinema era pronto a testimoniare questa nuova difficile situazione. *I migliori anni della nostra vita* documenta tutto questo, seguendo il ritorno a casa di tre veterani, le loro reazioni e quelle delle loro famiglie - e ancora una volta le

not prevent them from showing their talents and intelligence, side by side with their superficially more "independent" men.

4. The forties

4.1. The war and its aftermath

Early in the war years, Mrs Miniver (watch the trailer below) provided the perfect ideal of how a family, but particularly a woman, a wife and a mother, could play an essential role while still "on the home front". Mrs Miniver (Greer Garson) is a brave, determinate woman whose husband and son are far away, fighting for their country - a model of courage, resilience and hopefulness. As patriotic propaganda, the film was highly and equally appreciated both by Goebbels, the Third Reich's propaganda minister, and by U.S. President Roosevelt.

Men coming back from the war front were bound to face a different reality than the one that they had left when leaving for the war. They had to readjust to civilian life, maybe find a new job and "settle down" again after years of isolation from their families. For some of them, all this implied a real shock, and cinema was ready to witness this new predicament. The best years in our lives documents all this, by following the homecoming of three veterans, their reactions and those of their families - and once again, women had to play a difficult role

donne erano chiamate a svolgere un ruolo difficile nel rendere questo passaggio il più semplice possibile. Nel video 1 qui sotto, vediamo Homer, che ha perso entrambe le mani in guerra, che ora cerca drammaticamente di accettare la sua disabilità; e nel video 2, assistiamo al suo arrivo a casa, dove la sua famiglia lo accoglie, ma è la sua fidanzata che lo preoccupa di più, perché non vuole che il suo amore si trasformi in pietà. Tali erano le sfide che gli uomini di ritorno dalla guerra e le loro donne dovevano affrontare dopo anni di separazione.

in making this transition as easy as possible. In Video 1 below, we see Homer, who has lost both hands in the war, now dramatically trying to accept his disability; and in Video 2, we witness his arrival home, where his family welcomes him - but it is his fiancée he is most troubled about, as he does not want her love to turn into pity. Such were the challenges that returning men and their women had to face after years of separation.



Video 1 - Italiano



Video 2 - English - The full film is available [here](#).

I migliori anni della nostra vita/*The best years in our lives* (di/by William Wyler, USA 1946)

4.2. Tra nuove immagini di genere...

Allo stesso tempo, le donne potevano ancora essere ritratte anche al di fuori del contesto familiare, come donne di grande successo anche nel loro lavoro, e sicuramente in grado di eguagliare le loro controparti maschili, soprattutto nelle commedie, che potevano mettere in scena esempi di modelli di ruolo che probabilmente non avrebbero potuto essere inclusi in un contesto più serio e drammatico. Questo è chiaramente il caso di *La donna del giorno* (si vedano i video qui sotto), dove Tess (Katharine Hepburn), corrispondente per gli affari internazionali, si innamora di Sam (Spencer Tracy), giornalista sportivo, e lo sposa, anche se non hanno niente in comune (tranne il loro amore). Tuttavia, presto sorgono problemi, a causa dello spirito indipendente di Tess e dell'incrollabile impegno per il suo lavoro. Segue una tesa ma brillante "battaglia dei sessi", che si concluderà con Tess che sostanzialmente accetta il suo posto "corretto" accanto al marito - ma nel frattempo otteniamo il ritratto di una donna che difficilmente possiamo credere possa fare a modo suo nei primi anni '40, suscitando commenti da parte della stampa come i seguenti:

4.2. Between new gender images ...

At the same time, women could still be portrayed even outside a family background, as highly successful even in their jobs, and certainly able to match their male counterparts, especially in comedies, which could stage examples of role models that could probably not be included in a more serious, dramatic context. This is clearly the case in Woman of the year (watch the videos below), where Tess (Katharine Hepburn), an international affairs correspondent, falls in love with Sam (Spencer Tracy), a sportswriter, and soon marries him, although they have nothing in common (except their love). However, problems soon crop up, due to Tess's independent spirit and unflinching commitment to her work. There follows a tense yet brilliant "battle of the sexes", which will end with Tess basically accepting her "proper" place alongside her husband - but in the meantime we get a portrait of a woman who we can hardly believe can have her own way in the early '40s, prompting comments from the press like the following:

"In *La donna del giorno*, la prima cosa che vediamo di Katharine Hepburn è una gamba tesa, con tacchi a spillo e calze di seta. Chi potrebbe mai potuto dire che questa donna avesse delle gambe così favolose? Il suo personaggio richiede un modello femminile completamente nuovo: una giornalista donna che scrive una rubrica politica, che parla fluentemente una dozzina di lingue ed è tra gli amici di Roosevelt..." (Nota 4)

"Una moglie distratta, sempre al telefono con l'Europa, sempre presa dalla telescrivente, così impegnata a occuparsi di politica mondiale che suo marito - un uomo semplice e un po' "all'antica" - finisce per chiederle se è sposata con lui o col generale De Gaulle". (Nota 5)

"In *Woman of the year*, the first thing we see about Katharine Hepburn is an outstretched leg, with stiletto heels and silk stockings. Who could ever say that this woman had such fabulous legs? Her character calls for a completely new female model: a woman journalist writing a political column, who can fluently speak a dozen languages and is in Roosevelt's set of friends ..." (Note 4)

"An absent-minded wife, always on the phone with Europe, always taken up by the teletypewriter, so busy dealing with world politics that her husband - a simple, a bit old-fashioned guy - ends up asking her whether she's married to him or to General De Gaulle." (Note 5)



Italiano

English

La donna del giorno/*Woman of the year* (di/by George Stevens, USA 1942)

Tracy e Hepburn, che erano sposati anche nella vita reale, tornarono sullo schermo alcuni anni dopo, ancora una volta per ritrarre le gioie e i dolori di una coppia che condivide non solo una casa ma anche un lavoro. Lui è un sostituto procuratore, lei è un avvocato, e capita che lavorino insieme, ma ovviamente su fronti opposti, durante un processo (si veda il video in basso a sinistra). Non è facile mantenere la distanza tra casa e lavoro, così che quello che potrebbe sembrare un confronto professionale si trasforma presto in una vera e propria "battaglia dei sessi" senza esclusione di colpi - e, in modo altrettanto efficace, questa commedia sofisticata è destinata a rivelare serie implicazioni sociali e culturali, con Hepburn che pronuncia un'appassionata arringa finale "femminista" e Tracy che riesce a malapena ad affrontarla con toni un po' sciovinisti ("E non dimenticherò mai che anche se non la pensi così, la pensi proprio come la penso io", le dice). E gli scambi verbali tra i due (si veda il video in basso a destra)

Tracy and Hepburn, who were married in real life, returned to the screen a few years later, once again to portray the joys and pains of a couple sharing not just a home but a job as well. He is a deputy prosecutor, she is a lawyer, and they happen to work together, but of course on opposite sides, during a trial (watch the video below left). It is not easy to keep the distance between home and job, so that what might seem a professional confrontation soon turns into a real "battle of the sexes" with no holds barred - and just as well, this sophisticated comedy is bound to reveal serious social and cultural implications, with Hepburn delivering a passionate "feminist" final pleading and Tracy hardly able to confront her in somewhat chauvinistic tones ("And I will never forget that though you don't think so, you think just the way I think", he says). And the verbal exchanges between them (watch the video below right) carry more than a hint of how women's public and professional

mostrano come i ruoli pubblici e professionali delle donne fossero destinati a cambiare:
- "Una donna fa le stesse cose di un uomo ed è emarginata ... questo sistema deplorabile si insinua nei nostri tribunali ...
- "Per lo più, penso che le donne abbiano dei vantaggi"
- "Non vogliamo vantaggi..."

roles were bound to change.
- *"A woman does the same things as a man and she's an outcast ... this deplorable system seeps into our courts of law ..."*
- *"Mostly, I think females get advantages"*
- *"We don't want advantages ..."*



Video 1: Italiano Video 2: English
La costola di Adamo/*Adam's rib* (di/by George Cukor, USA 1948)

4.3. ... e immagini più tradizionali

Naturalmente, tali esibizioni di determinazione femminile erano bilanciate da molti altri film popolari, in particolare film di "genere", che sostenevano visioni più tradizionali dei ruoli femminili e maschili e della sessualità. A titolo di esempio, si consideri *Il cigno nero*, un film "swashbuckler" (*) con Tyrone Power nei panni del famigerato pirata Henry Morgan, che prima combatte e poi si innamora di Lady Margaret (Maureen O'Hara) quando viene nominato governatore dell'esotica Giamaica (si veda il video qui sotto). La "filosofia" di Morgan sulle donne è chiarissima in questo primo incontro con la signora, e ancor di più quando dice: "A Tortuga, quando una donna schiaffeggia un uomo significa che vuole essere afferrata, domata e soffocata dai baci. Ma posso capire che in Giamaica un gentiluomo debba rifiutare certe proposte". E, per citare una recensione del film:

"Questo è un film che farà furore al botteghino. Quando Tyrone Power schiaffeggia Maureen O'Hara che lo ha appena rifiutato, o quando lui si infila nel suo letto e le dice che può prendere una donna quando, dove e come vuole ... beh, sicuramente non stiamo guardando un film per bambini." (Nota 6)

4.3. ... and more traditional ones

Of course, such exhibitions of female determination were balanced by several other popular movies, especially "genre" films, which would uphold more traditional views of female and male roles and sexuality. By way of example, consider The black swan, a swashbuckler () film starring Tyrone Power as notorious pirate Henry Morgan, who first fights and then soon falls for Lady Margaret (Maureen O'Hara) when he is made governor of exotic Jamaica (watch the video below). Morgan's "philosophy" about women is crystal clear in this first encounter with the lady, and even more when he says, "In Tortuga, when a woman slaps a man this means that she wants to be grabbed, tamed and stifled by kisses. But I can understand that in Jamaica a gentleman must refuse certain proposals". And, to quote a review of the film:*

"This is a film that will hit the box office. When Tyrone Power slaps Maureen O'Hara who has just rejected him, or when he slips into her bed and tells her that he can take a woman whenever, wherever and however he likes ... well, we are surely not watching a children's movie." (Note 6)

(*) Uno *swashbuckler* è un genere di letteratura d'avventura europea incentrato su un protagonista eroico, abile nell'uso della spada, nelle acrobazie, nell'astuzia e dotato di ideali cavallereschi. Un protagonista "spavaldo" è eroico, audace e idealista: salva le damigelle in pericolo. (Nota 7)

(*) A *swashbuckler* is a genre of European adventure literature that focuses on a heroic protagonist stock character who is skilled in swordplay, acrobatics, guile and possesses chivalrous ideals. A "swashbuckler" protagonist is heroic, daring, and idealistic: he rescues damsels in distress. (Note 7)



Il cigno nero/*The black swan* (di/by Henry King, USA 1942) - Il film completo, in inglese con sottotitoli, è disponibile [qui](#)/*The full film in English is available [here](#).*

4.4. *Gli altri lati della "nuova" donna: la "femme fatale"...*

I ruoli che alle donne veniva chiesto sempre più spesso di svolgere fuori casa non erano solo un fatto economico, ma avevano implicazioni socioculturali più ampie, soprattutto agli occhi dei loro uomini. L'immagine di una donna attiva e completamente indipendente che potrebbe prosperare al di fuori del suo regno tradizionale e quindi abbandonerebbe il suo ruolo di "cura" all'interno dei confini della sua famiglia poteva essere percepita come una minaccia ai valori tradizionali, in particolare alle aspettative maschili. Una donna del genere poteva quindi essere vista come una minaccia per il sistema sociale consolidato e i film potevano ora farle rappresentare ogni tipo di immagine negativa, spesso con evidenti implicazioni sessuali. Tale è il destino della bellissima Irene in *Il bacio della pantera* (si veda il video in basso a sinistra) - una donna che crede, secondo un'antica maledizione, di essere condannata a trasformarsi in una pantera quando eccitata sessualmente. Sebbene l'animale selvatico non venga mai mostrato sullo schermo, il terrore e l'orrore sono magistralmente suggeriti in questo film, in cui, in termini psicoanalitici, il potere del sesso femminile riaccende la tradizionale paura maschile della castrazione.

4.4. The other sides of the "new" woman: the "femme fatale" ...

*The roles that women were increasingly asked to perform outside the home were not just an economic fact, but had larger sociocultural implications, especially in their men's eyes. The image of a fully independent, active woman who could thrive outside her traditional realm and would thus abandon her "caring" role within the boundaries of her family could be perceived as a threat to traditional values, especially to male expectations. Such a woman could then be seen as a menace to the established social system, and movies could now make her embody all sorts of negative images, often with overt sexual implications too. Such is the fate of beautiful Irene in *Cat people* (watch the video below left) - a woman who believes, according to an ancient curse, that she is doomed to change into a panther when sexually aroused. Although the wild animal is never shown on the screen, the terror and horror are masterfully suggested in this movie, in which, in psychoanalytic terms, the power of female sex rekindles the traditional male fear of castration.*

This "femme fatale" (see the Dossier [Femmes fatales: dark ladies at the movies](#)) could make

Questa "femme fatale" (vedi il Dossier [Femmes fatales: al cinema con le "dark ladies"](#)) potrebbe far cadere nella sua trappola qualsiasi uomo, ma soprattutto il comune cittadino rispettoso della legge, portandolo al crimine e persino all'omicidio. I film "noir" di questo periodo abbondano di storie in cui l'uomo è immancabilmente sedotto da una donna bella, sexy ma estremamente pericolosa, con conseguenze catastrofiche. È il caso de *La donna del ritratto* (si veda il video in basso a destra), dove un rispettato criminologo di mezza età (Edward G. Robinson) viene attirato da una donna eccezionalmente attraente (Joan Bennett) in una relazione appassionata che trasformerà la sua l'esistenza in un incubo... solo per scoprire, alla fine del film (ATTENZIONE: SPOILER) che era tutto solo un sogno... ma un sogno comunque concepito da una mente maschile preoccupata e spaventata...

any man, but especially the ordinary, law-abiding citizen, fall into her trap and lead him to crime and even murder. "Noir" films of this period abound in stories where the man is invariably seduced by a beautiful, sexy but extremely dangerous woman, with catastrophic consequences. Such is the case in The woman in the window (watch the video below right), where a respected middle-aged criminologist (Edward G. Robinson) is lured by an exceptionally attractive woman (Joan Bennett) into a passionate relationship which will turn his existence into a nightmare ... only to discover, at the end of the movie (ATTENTION: SPOILER) that it was all just a dream ... but a dream still conceived by a worried and frightened male mind ...



Il bacio della pantera/*Cat people* (di/by Jacques Tourneur, USA 1943)



La donna del ritratto/*The woman in the window* (di/by Fritz Lang, USA 1944)

Il film completo in italiano è disponibile [qui](#)/The full film in English is available [here](#).

4.5. ... la donna psicotica ...

Il melodramma, che sarebbe diventato uno dei generi cinematografici più iconici del decennio successivo, era già ben rappresentato negli anni Quaranta e il ruolo della donna era solitamente al centro della trama. Anche in questo caso, questa donna è stata talvolta raffigurata come una vera psicotica, quindi ancora più pericolosa perché non consapevole della sua condizione. In *Femmina folle* (si veda il trailer nel video 1 qui sotto), dopo il suo matrimonio, una giovane donna (Gene Tierney) rivela la sua gelosia patologica per suo marito, e questo la porterà a danneggiare tutte le persone che la circondano. Nel video 2 qui sotto, si veda come lascia annegare il fratello handicappato di suo marito mentre nuota in un lago - arrivando persino a uccidersi (e con lei il bambino che sta aspettando), in modo tale da

4.5. ... the psychotic woman ...

Melodrama, which would become one of the most iconic film genres of the following decade, was already well represented in the forties, and the woman's role was usually at the centre of the plot. Again, this woman was sometimes depicted as a real psychotic, thus even more dangerous because she is not conscious of her troubled condition. In Leave her to heaven (watch the trailer in video 1 below), after her marriage, a young woman (Gene Tierney) reveals her pathological jealousy for her husband, and this will lead her to damage all the people around her. In Video 2 below, watch how she lets her husband's handicapped brother drown while swimming in a lake - and she will even kill herself (and the baby she is carrying) in such a way as to put the blame on

incolpare sua sorella, che sospetta abbia una relazione con suo marito...

her sister, whom she suspects is having an affair with her husband ...



Video 1: trailer

Video 2

Femmina folle/*Leave her to heaven* (di/by John M. Stahl, USA 1945) - Il film completo in italiano è disponibile [qui](#)/*The full film in English is available [here](#).*

4.6. ... e la donna ambiziosa ma vulnerabile

4.6. ... and the ambitious yet vulnerable woman

La donna attiva, indipendente e intraprendente che si sente a suo agio a casa come nel suo lavoro è anche la protagonista di Il romanzo di Mildred (si veda il trailer qui sotto). Mildred (Joan Crawford, che vinse un Oscar per la sua interpretazione), è una casalinga che, dopo aver divorziato dal marito e per assicurare una vita confortevole alla figlia ambiziosa e viziata, inizia a lavorare come cameriera, ma col tempo, grazie alle sue capacità, riesce ad avviare una catena di ristoranti. Tutti i suoi sforzi non saranno sufficienti per ottenere il rispetto di sua figlia, e alla fine si ritroverà a competere con lei per lo stesso uomo. Ancora una volta, le donne possono essere ambiziose e persino aggressive come Mildred, ma alla fine sono vulnerabili (e, in un certo senso, forse anche inaffidabili, almeno dal punto di vista di un pubblico maschile), e la loro avventura nel più ampio mondo sociale è destinata a creare caos e sventura.

The active, independent, enterprising woman who is just as comfortable at home as in her job is also the main character of Mildred Pierce (watch the trailer below). Mildred (Joan Crawford, who won an Academy Award for her performance), is a housewife who, after divorcing her husband, and in order to secure a comfortable life to her ambitious, spoiled daughter, starts working as a waitress, but in time, thanks to her skills, manages to set up a chain of restaurants. All her efforts won't be enough to gain her daughter's respect, and in the end she will find herself to compete with her over the same man. Once again, women can be ambitious and even aggressive as Mildred is, but they are ultimately vulnerable (and, in a way, perhaps unreliable as well, at least from a male audience's viewpoint), and their venturing out into the wider social world is bound to bring about chaos and misfortune.



Il romanzo di Mildred/*Mildred Pierce* (di/by Michael Curtiz, USA 1945)

5. Gli anni '50

5.1. Il melodramma e i film "femminili"

Tali melodrammi avrebbero raggiunto il loro *status* definitivo negli anni Cinquanta, quando furono in grado di fornire interessanti personaggi femminili le cui ambizioni romantiche erano spesso in contrasto con le pressioni sociali e le aspettative di una cultura patriarcale ancora tradizionale (vedi il Dossier [Il melodramma classico hollywoodiano](#)). In *Secondo amore* (si veda il video in basso a sinistra), ad esempio, una vedova ancora giovane (Jane Wyman) si innamora del suo giardiniere molto più giovane di lei (Rock Hudson), e quando lui le propone di sposarlo, scoppiano tutte le contraddizioni. Suo figlio, sua figlia e le sue amiche non possono accettare che una donna della sua età e della sua condizione sociale possa mai entrare in una relazione romantica (e sessuale) con un giovane di una classe così inferiore. Le pressioni sociali implicano aspettative che la famiglia non debba mai essere minacciata dalle scelte individuali. La donna prima soccombe a tali pressioni, anche se alla fine si renderà conto che il suo posto è davvero accanto al suo amante (che ovviamente sposerà). Il messaggio implicito è che le donne potrebbero effettivamente fare tali scelte, ma entro i limiti ben definiti di un accordo familiare patriarcale (dopotutto, lei entrerà in una nuova relazione che la pone invariabilmente come moglie premurosa accanto a un uomo volitivo).

Una rete di relazioni tra personaggi femminili e maschili è al centro di *Come le foglie al vento* (si veda il video in basso a destra). Quattro persone sono coinvolte in questa complessa rete: Kyle (Robert Stack), alcolizzato e insicuro, e sua sorella, l'autodistruttiva Marylee (Dorothy

5. The fifties

5.1. Melodrama and the "woman's film"

*Such melodramas would achieve their ultimate status in the fifties, when they were able to provide interesting female characters whose romantic ambitions were often at odds with the social pressures and the expectations of a still traditional, patriarchal culture (see the Dossier [Classical Hollywood melodrama](#)). In *All that heaven allows* (watch the video below left), for example, a still young widow (Jane Wyman) falls in love with her much younger gardener (Rock Hudson), and when he proposes to her, all the contradictions flare out. Her son, her daughter and her friends cannot accept that a woman of her age and status could ever enter into a romantic (and sexual) relationship with a young man of such a lower class. The social pressures imply expectations that the family status should never be threatened by individual choices. The woman first succumbs to such pressures, although in the end she will realize that her place is really next to her lover (whom she will obviously marry). The implied message is that women could indeed make such choices, but within the well-defined limits of a patriarchal family arrangement (after all, she will enter into a new relationship which invariably places her as a caring wife next to a strong-willed man).*

*A network of relationships between female and male characters is at the centre of *Written on the wind* (watch the video below right). Four people are involved in this complex network: insecure, alcoholic Kyle (Robert Stack) and his sister, self-destructive Marylee (Dorothy Malone, who won an Academy Award for her*

Malone, che vinse un Oscar per la sua interpretazione) sono i figli di un barone del petrolio del Texas, che ammira il loro amico d'infanzia Mitch (Rock Hudson), geologo della compagnia petrolifera, molto più dei suoi figli depravati. Dorothy è da tempo innamorata di Mitch e risponde al suo rifiuto avendo frequenti relazioni occasionali con vari uomini del posto. Kyle sposa una segretaria dell'azienda, Lucy (Lauren Bacall), che anche Mitch ama segretamente. Quando Kyle viene a sapere dal suo medico che potrebbe essere sterile, segue una tragedia: Kyle torna a bere, solo per scoprire subito dopo che Lucy è incinta, cosa che spiega come risultato di una relazione che ha con Mitch. Nel violento confronto che segue, Lucy subisce un aborto spontaneo e, quando Marylee cerca di impedire a Kyle di sparare a Mitch, uccide accidentalmente suo fratello. Alla fine, Mitch e Lucy lasciano la tenuta insieme, mentre Marylee viene lasciata sola a gestire l'azienda. Ancora una volta, la famiglia è al centro di questo melodramma: una famiglia che è minacciata dalla debolezza (e dalla depravazione) dei suoi membri. Kyle e Marylee non sono in grado di far fronte ai loro ruoli e la donna, in particolare, viene punita per il suo comportamento immorale: è lei che alla fine viene lasciata a guidare l'azienda, pagandone però un prezzo alto - lasciata sola, ora non ha prospettive di una relazione sentimentale, mentre gli estranei alla famiglia (Mitch e Lucy) possono godersi il fatto stesso di essere "stranieri" e quindi liberi di sperare nella felicità al di fuori di una famiglia irrimediabilmente danneggiata.

performance) are the children of a Texas oil baron, who admires their childhood friend Mitch (Rock Hudson), a geologist for the oil company, much more than his depraved children. Dorothy has long been in love with Mitch, and responds to his rejection by having frequent occasional affairs with various local men. Kyle marries a company's secretary, Lucy (Lauren Bacall), whom Mitch secretly loves too. When Kyle learns from his doctor that he could be infertile, tragedy ensues: Kyle turns once again to drinking, only to find out soon afterwards that Lucy is pregnant - which he explains as the result of an affair she is having with Mitch. In the violent confrontation that follows, Lucy suffers a miscarriage, and, when Marylee tries to stop Kyle from shooting Mitch, she accidentally kills her brother. In the end, Mitch and Lucy leave the estate together, while Marylee is left alone to run the company. Once again, the family is the focus of this melodrama: a family which is threatened by the weakness (and depravity) of its members. Kyle and Marylee are unable to stand up to their roles, and the woman, in particular, is eventually punished for her immoral behaviour: she is the one who is eventually left to run the company, but she pays a high price - left alone, she now has no prospects of a sentimental relationship, while the outsiders (Mitch and Lucy) can enjoy the very fact of being "strangers" and thus free to look forward to happiness outside a hopelessly damaged family.



Secondo amore/*All that heaven allows* (di/by Douglas Sirk, USA 1955)



Come le foglie al vento/*Written on the wind* (di/by Douglas Sirk, USA 1956)

5.2. *La figura maschile in crisi*

L'immagine di una famiglia sana e sicura come presidio contro i pericoli di un tempo travagliato era di fatto messa in pericolo, non solo dalla possibile debolezza delle sue componenti femminili, ma anche, e forse ancor più fortemente, dallo stato ambiguo e perturbato dei suoi membri maschili. Contro il tradizionale ritratto dell'uomo volitivo e determinato, diversi film del decennio hanno messo in scena situazioni sociali in cui il personaggio maschile era ben lungi dall'identificarsi con il ruolo standard assegnato dalla tradizione, mostrando invece tutti i segni di una crisi profonda.

Molti di questi film presentavano adolescenti e giovani uomini che difficilmente riuscivano ad adattarsi al ruolo che le pressioni sociali cercavano di imporre loro, prefigurando una crisi nei ruoli di genere femminile e maschile che si sarebbe manifestata nei decenni successivi. Stanley (Marlon Brando), il protagonista maschile di *Una tram chiamato Desiderio* (dall'opera teatrale di Tennessee Williams) è, in apparenza, un uomo chiassoso e rude, autoritario e a volte violento, sposato con Stella (Kim Hunter). Quando la sorella di Stella (Vivien Leigh), donna nervosa e instabile, viene a vivere con loro, la tensione esplode. Stanley non è in grado di controllare i suoi accessi di rabbia, ma allo stesso tempo è fortemente dipendente da sua moglie e non sopporta di essere messo da parte (si veda una scena famosa nei video qui sotto). Così, ancora una volta, la famiglia appare al centro di tensioni solo seminate, con la figura maschile che non riesce più ad aderire al suo ruolo tradizionale ma non riesce a trovare uno statuto alternativo e ricorre così alla violenza, che però difficilmente maschera la sua angoscia e il suo tormento.

5.2. The male figure in crisis

The image of a safe, healthy family as a safeguard against the dangers of a troubled time was in fact endangered, not just by the possible weakness of its female members, but also, and perhaps even more strongly, by the ambiguous, unsettled status of its male members. Against the traditional portrait of the strong-willed, determined man, several movies of the decade staged social situations where the male character was far from identifying with the standard role assigned by tradition, showing instead all the signs of a deep-seated crisis.

*Many of these films featured adolescents and young men who could hardly adjust to the role that social pressures tried to impose on them - foreshadowing a crisis in female and male gender roles that would become manifest in the following decades. Stanley (Marlon Brando), the male protagonist of *A Streetcar Named Desire* (from Tennessee Williams's stage play) is, on the surface, a loud and rough, authoritarian and at times violent man, married to Stella (Kim Hunter). When Stella's nervous, jittery sister (Vivien Leigh), comes to live with them, the tension soon explodes. Stanley is unable to control his fits of anger, but is at the same time highly dependent on his wife and cannot bear being cast aside (watch a famous scene in the videos below). Thus, once again, the family seems the focus of only half-hidden tensions, with the male figure who can no more adhere to his traditional role but is unable to find an alternative status and thus resorts to violence, which, however, hardly masks his anguish and torment.*



Italiano

English

Un tram che si chiama Desiderio/*A streetcar named Desire* (di/by Elia Kazan, USA 1951)

L'immagine del giovane in contrasto con le pressioni del suo contesto sociale, e alla disperata ricerca di nuovi modi di relazionarsi con la famiglia e gli amici, ha trovato la sua magistrale espressione nei tormentati personaggi di James Dean nei due film che lo videro protagonista nel 1955.

The image of the young man at odds with the pressures of his social context, and desperately seeking new ways of relating to his family and friends, found its masterly expression in James Dean's tormented characters in the two films that saw him as the protagonist in 1955.

Studio di caso: La valle dell'Eden e Gioventù bruciata

Ambientato in California nel 1917, quindi durante gli anni della prima guerra mondiale, la storia di questo film si riferisce vagamente al racconto biblico di Caino e Abele. Adam (Raymond Massey), il padre, è un puritano severo e devoto, la cui moglie Kate (Jo van Fleet), secondo lui, è morta e "andata in paradiso". I suoi due figli, Cal (James Dean) e suo fratello maggiore Aron (Richard Davalos), competono per l'amore di Abra (Julie Harris); Cal è particolarmente amareggiato dal fatto che suo padre abbia sempre chiaramente preferito Aron a lui. Quando i piani aziendali di Adam subiscono una grave perdita e Cal, cercando di aiutare la famiglia, avvia un'attività di successo nella coltivazione di fagioli. In una delle scene chiave del film (si veda il video qui sotto), Cal ha intenzione di dare a suo padre i suoi guadagni come regalo di compleanno, al fine di cercare di ottenere il suo amore e il suo apprezzamento. Tuttavia, alla festa di compleanno, Aron annuncia che si sposerà con Abra, e Adam è così sopraffatto dalla gioia che si dimentica di Cal. Quando finalmente apre il regalo, Cal gli dice che questo è il denaro che ha guadagnato facendo affari, ma Adam lo rifiuta e lo confronta con il regalo di ben maggior valore che Aron gli ha dato annunciando il suo imminente matrimonio. Cal si aggrappa disperatamente a suo padre, finché, in preda alla

Case study: East of Eden and Rebel without a cause

Set in California in 1917, thus during the years of World War I, the story of East of Eden broadly refers to the biblical tale of Cain and Abel. Adam (Raymond Massey), the father, is a strict, devoted Puritan, whose two sons, Cal (James Dean) and his older brother Aron (Richard Davalos), compete for the love of Abra (Julie Harris); Cal is especially embittered by the fact that his father has always clearly preferred Aron to him. When Adam's business plans suffer a major loss, Cal, trying to help the family, starts a successful bean-growing business. In one of the key scenes in the movie (see the video below), Cal plans to give his father his profits as a birthday present, in order to try and gain his love and appreciation. However, at the birthday party, Aron announces that he's getting married to Abra, and Adam is so overwhelmed with joy that he forgets about Cal. When he finally opens the present, Cal tells him that this is the money he has earned doing business - but Adam refuses it, and compares it with the truly worthy present that Aron has given him by announcing his forthcoming marriage. Cal desperately clings to his father, until, in desperation, he bursts out crying and leaves the room.

disperazione, scoppia a piangere e lascia la stanza.

L'incapacità del padre/patriarca di formare un rapporto familiare stabile, la sua insensibilità e incapacità di amare rendono difficile se non impossibile, per i suoi figli, il compito di crescere e di giocare il ruolo dell'età adulta maschile, soprattutto per il sensibile Cal, la cui tormentata insicurezza lo rende un'immagine tragica dell'impossibilità per questa nuova generazione di soddisfare le aspettative della società. Cal è desideroso di essere amato, accettato, aiutato a forgiare la sua identità all'interno della sua famiglia, ma questa famiglia è ormai andata in pezzi e non può fornirgli l'autostima e il senso di sicurezza personale di cui ha così tanto bisogno.

The father/patriarch's incapacity to form a stable family relationship, his insensitivity and inability to love make the task of growing up and playing the role of male adulthood difficult if not impossible for his sons, especially for sensitive Cal, whose tormented insecurity makes him a tragic image of the impossibility for this new generation to accommodate society's expectations. Cal is eager to be loved, accepted, helped in forging his identity within his family, but this very family has by now fallen to pieces, and cannot provide him with the self-esteem and sense of personal security that he so badly needs.



Italiano

English

La valle dell'Eden/*East of Eden* (di/by Elia Kazan, USA 1955)

Il rapporto padre/figlio è portato a un punto estremo in *Gioventù bruciata*, dove l'adolescente Jim Stark (James Dean) non avrebbe apparentemente alcun motivo particolare per ribellarsi al mondo "adulto" - tranne che non trova supporto nella sua ricerca di autenticità e identità nella sua famiglia. Suo padre non sa opporsi a sua madre, non ha una vera autorità su di lei o su Jim e quindi lascia la moglie libera di interferire con Jim, che, frustrato e confuso, trova il modo di compensare le sue difficoltà in attività semi-delinquenziali, come l'ubriachezza, i combattimenti con "all'arma bianca" coltelli e le pericolose gare automobilistiche in cui si sfida costantemente la morte.

Quindi questo film sembra catturare una sorta di inquietudine e ambiguità che aveva profonde fonti psicologiche, e non solo socio-economiche.

*The father/son relationship is brought to an extreme point in *Rebel without a cause*, where teenager Jim Stark (James Dean) would apparently have no particular cause to rebel against the "adult" world - except that he finds no support in his quest for authenticity and identity in his family. His father can't stand up to his mother, has no real authority on her or Jim and thus leaves his wife free rein to interfere with Jim, who, frustrated and confused, finds ways to compensate for his plights in semi-delinquent activities, like drunkenness, knife fights and death-defying car races.*

Thus this film seems to capture a kind of unrest and ambiguity that had deep psychological, and not just socio-economic, sources. The title clearly points to the difficulty - if not

Il titolo indica chiaramente la difficoltà - se non l'impossibilità - di etichettare il senso acuto di dolore esistenziale e di profonda ansia mostrati dal protagonista.

In una scena memorabile (si veda il Video 1 qui sotto), Jim affronta i suoi genitori dopo essere stato arrestato dalla polizia, e suo padre cerca inutilmente di capire le ragioni del suo comportamento, mentre Jim è sempre più alienato e teso: "Non hai niente da dire? ... Non puoi rispondere? Che ti è successo? ... Ci siamo appena trasferiti qui e il ragazzo non ha amici ... Non ti compro tutto quello che vuoi? Vuoi una bicicletta, ti compro una bicicletta, una macchina ... Ti diamo amore e affetto, no? È stato perché sei andato a quella festa ... sai in che tipo di risse da ubriachi si trasformano quel tipo di feste ... non è un posto per ragazzii ..." e quando sua madre interrompe per dire al marito: "Un minuto fa hai detto che non ti importava se beve", contraddicendolo, Jim scoppia: "Voi mi state facendo a pezzi! Tu dici una cosa, lui ne dice un'altra ... e tutti cambiano di nuovo!".

Quindi Jim diventa chiaramente il simbolo di una generazione che ora può godere di migliori condizioni economiche, ma questo ovviamente non è abbastanza, e lo stesso vale per l'affermazione di suo padre di dare a suo figlio amore e affetto. L'angoscia di Jim ha implicazioni più profonde e ambigue: si ribella alle autorità pubbliche e private, ma è davvero disperatamente alla ricerca di un modello a cui fare riferimento, soprattutto di una "immagine paterna" che sembra non esistere più.

Non c'è da stupirsi, quindi, che cerchi di trovare un significato per la sua vita e un senso di appartenenza al di fuori della sua famiglia, vivendo esperienze pericolose (come gare automobilistiche che sfidano la morte) e cercando di trovare conforto nei suoi amici - specialmente Judy (Natalie Wood), la ragazza da cui si sente attratto e Plato, un ragazzo più giovane (tutti con i segni di contesti familiari difficili). Insieme, questi tre ragazzi sembrano costruire una sorta di famiglia alternativa, in cui la virilità tradizionale è sostituita da un nuovo senso di virilità più vulnerabile e confuso (la domanda di Jim

impossibility - of labelling the acute sense of existential pain and deep anxiety shown by the protagonist.

In a memorable scene (see Video 1 below), Jim faces his parents after getting involved with the police, and his father uselessly tries to understand the reasons for his behaviour, while Jim is getting increasingly alienated and tense: "Have you got to say anything for yourself?... Can't you answer? What's the matter with you anyhow? ... We've just moved here and the kid hasn't got any friends ... Don't I buy you everything you want? You want a bicycle you get a bicycle, a car ... We give you love and affection, don't we? Was it because you went to that party .. well you know what kind of drunken brawls those kind of parties turn into ... it's not a place for kids" ... and when his mother interrupts to tell her husband, "A minute ago you said you didn't care if he drinks", thus contradicting him, Jim bursts out, "You're tearing me apart! You say one thing, he says another ... and everybody changes back again!".

So Jim clearly becomes a symbol of a generation which can now enjoy better economic conditions, but that obviously is not enough, and the same goes for his father's claim that he gives his son love and affection. Jim's angst has deeper, more ambiguous implications - he rebels against private and public authorities, but he is really, desperately searching for a model to refer to, especially for a "father-image" that no longer seems to exist.

No wonder, then, that Jim tries to find meaning for his life and a sense of belonging outside his family, trying to find solace in his friends - especially Judy (Natalie Wood), the girl he feels attracted to, and Plato, a younger boy (all of them bearing the signs of hard family contexts). Together, these three youths seem to build up a sort of alternative family, where traditional virility is replaced by a new, more vulnerable and confused sense of manhood (Jim's question echoes this: "What do you do when you have to be a man?"), and

riecheggia: "Cosa devi farde quando devi essere un uomo? "), e l'attaccamento di Plato a Jim può essere facilmente preso come un segno di (latente) omosessualità.

Quando alla fine Plato viene ucciso dalla polizia, Jim, disperato, si aggrappa letteralmente a suo padre, che cerca di rassicurarlo (vedi il Video 3 qui sotto) - Judy può solo vedere Jim portato via da suo padre - ma, nonostante l'assicurazione del padre ("Cercherò di essere forte"), sembra che Jim possa aspettarsi ben poco nella sua ricerca di una "causa" che possa dare un senso alla sua "ribellione". Questo finale può segnalare un ritorno alla società adulta e patriarcale, ma Jim rimane un simbolo della fragilità di questo ritorno.

(da [Il melodramma classico hollywoodiano - Parte seconda](#))

Plato's attachment to Jim can easily be taken as a sign of (latent) homosexuality.

When Plato is eventually killed by the police, Jim, in desperation, literally clings to his father, who tries to reassure him (see Video 2 below) - Judy can only watch as Jim is carried away by his father - but, despite the father's assurance that "I'll try to be strong", there seems little that Jim can look forward to in his quest for a "cause" that might give meaning to his "rebellion". This ending may mark a return to adult, patriarchal society, but Jim remains a symbol of the fragility of this return.

(from [Classical Hollywood melodrama – Part 2](#))



Video 1



Video 2

Gioventù bruciata/Rebel without a cause (di/by Nicholas Ray, USA 1955)

A un livello completamente diverso, anche il thriller per eccellenza di Hitchcock, *La donna che visse due volte* (si veda il video qui sotto), presenta un uomo che, per tutto il film, è insicuro, pieno di dubbi, ossessionato dal senso di colpa e sostanzialmente incapace di affrontare le situazioni difficili in cui si trova coinvolto - un'immagine molto diversa dall'immagine del tradizionale, forte eroe maschile. Dopo un inseguimento su un tetto, in cui un collega poliziotto muore, il detective John "Scottie" Ferguson (James Stewart) si ritira dal servizio per paura dell'altezza e delle vertigini, per non parlare del suo terribile senso di colpa e degli orribili incubi (così ben espressi nel video qui sotto). Quando gli viene chiesto di seguire la moglie (Kim Novak) di una sua vecchia conoscenza, non riesce a impedire il suo suicidio,

*On a completely different level, even the quintessential Hitchcock thriller, *Vertigo* (watch the video below), featured a man who, all through the movie, is insecure, ridden with doubts, obsessed with a sense of guilt, and basically unable to deal with the challenging situations he finds himself involved in - a very different picture from the image of the traditional strong male hero. After a rooftop chase, where a fellow policeman falls to his death, detective John "Scottie" Ferguson (James Stewart) retires due to fear of heights and vertigo - not to mention his overpowering sense of guilt and horrible nightmares (so well captured in the video below). When he is asked to follow the wife (Kim Novak) of an old acquaintance from college, he will end up being unable to stop her suicide, becomes clinically depressed and is sent to a sanatorium, almost catatonic. Following his*

diventa clinicamente depresso e viene mandato in una clinica, in uno stato quasi catatonico. Dopo le sue dimissioni, un giorno nota per strada una donna (ancora Kim Novak) che gli ricorda la donna morta. Questo avvia altre ossessioni - ma, ancora una volta, non sarà in grado di impedire la morte accidentale di questa seconda donna. Quindi *La donna che visse due volte* non è solo un thriller mozzafiato, ma offre anche un'altra immagine di una personalità maschile debole e danneggiata.

release, one day, he notices a woman (Kim Novak again) on the street who reminds him of the dead woman. This starts another wave of obsession - but, once again, he will not be able to prevent the accidental death of this second woman. So Vertigo is not just a breath taking thriller but also offers another image of a weak, damaged male personality.



La donna che visse due volte/*Vertigo* (di/by Alfred Hitchcock, USA 1958)

5.3. Star femminili degli anni '50: sotto gli stereotipi

Due delle più famose star femminili degli anni '50 incarnano i tradizionali stereotipi di genere e, allo stesso tempo, mostrano caratteristiche che avrebbero acquisito maggiore visibilità nei decenni a seguire. Nessuna coppia di stelle potrebbero apparire, in superficie, più diverse di Marilyn Monroe e Doris Day - eppure, un'analisi più attenta delle loro personalità e delle loro immagini cinematografiche rivela alcune variazioni, sottili e interessanti anche se spesso inosservate, dei ruoli di genere che esse tendevano a rappresentare.

La sessualità provocatoria di Monroe era forse la sua caratteristica più notevole, ma strettamente coinvolto in questo era un senso di vulnerabilità e innocenza infantile che richiedeva protezione - una "debolezza [che] rafforzava l'ideologia dell'eterosessualità tradizionale, che erotizza uno squilibrio di potere basato sulla sottomissione femminile e sul predominio maschile» (Nota 8). Ciò sottolineava il ruolo del maschio nel contenimento e nella protezione della sessualità femminile. Nei rari casi in cui Monroe interpretava un personaggio "cattivo", aggressivo e davvero pericoloso, non sfuggiva alla punizione, come in *Niagara* (si veda il video in basso a sinistra), dove viene infine uccisa. Ma nella maggior parte delle altre occasioni, trovava invece

5.3. Female stars of the '50s: beneath the stereotypes

Two of the most famous female stars of the '50s embody traditional gender stereotypes while, at the same time, pointing at features that would gain more visibility in the decades to follow. No two stars could look, on the surface, more different than Marilyn Monroe and Doris Day - and yet, a closer analysis of their "screen personae" and star images reveals some interesting, and often unnoticed, subtle variations on the female gender roles they tended to represent.

Monroe's provocative sexuality was perhaps her most notable characteristic, but closely involved in this was a sense of vulnerability and child-like innocence which called for protection - a "weakness [which] reinforced the ideology of traditional heterosexuality, which eroticises an imbalance of power based on feminine submissiveness and masculine dominance" (Note 8). This stressed the role of the male in containing and protecting female sexuality. In the rare instances in which Monroe played a "bad", aggressive and really dangerous character, she did not escape punishment, as in Niagara (watch the video below left), where she is eventually killed. But on most other occasions, she found protection and security in the hand of a male character -

protezione e sicurezza nelle mani di un personaggio maschile - e questa sicurezza tendeva a essere formalizzata nell'istituzioni più sicura - il matrimonio, con il vantaggio aggiuntivo (e per niente secondario) della sicurezza finanziaria.

In effetti, anche i titoli di alcuni suoi film lo indicano in modo molto esplicito. In *Gli uomini preferiscono le bionde*, Monroe canta "I diamanti sono i migliori amici di una ragazza" (si veda il video in basso a destra), non nascondendo i motivi per cui può accettare il corteggiamento di un uomo vecchio (ma ricchissimo), anche se alla fine si sposerà un milionario molto più giovane. E in *Come sposare un milionario* (si vedano i trailer qui sotto, che promuovono le meraviglie delle nuove tecnologie come il Technicolor e il suono stereofonico), Monroe crea una sorta di "società" con altre due modelle (Lauren Bacall e Betty Grable), con l'esplicito scopo di trovare mariti ricchi e adatti. Quindi questi personaggi femminili si adattano molto bene alla preoccupazione principale dei tempi: la sicurezza finanziaria che dà accesso al denaro e al *glamour* (compreso il consumismo in rapida ascesa). E per farlo hanno dovuto mostrare un grado di indipendenza attiva (e anche di sfruttamento maschile) che le rendeva figure complesse e contraddittorie all'interno dei concetti dominanti della sessualità femminile e dei corrispettivi ruoli maschili.

and this security tended to be formalised in the safest of institutions - marriage, with the additional (and not at all secondary) advantage of financial security.

*Indeed, even the titles of some of her movies point to this in a very explicit way. In *Gentlemen prefer blondes*, *Monroe sings "Diamonds are a girl's best friend"* (watch the video below right), making no secret of the reasons why she can accept an old (but very rich) man's courtship, although in the end she will marry a much younger millionaire. And in *How to marry a millionaire* (watch the trailers below, promoting the wonders of new technology like Technicolor and stereophonic sound), *Monroe sets up a sort of "society" with two other models (Lauren Bacall and Betty Grable), with the explicit purpose of finding suitable wealthy husbands. Thus these female characters fit in very well with the primary concern of the times - financial security which gives access to money and glamour (including the quickly emerging consumerism). And to do so they had to show a degree of active independence (and even of male exploitation) that made them complex and contradictory figures within the dominant concepts of female sexuality and relevant male roles.**



Niagara (di/by Henry Hathaway, USA 1953)



Gli uomini preferiscono le bionde/*Gentlemen prefer blondes* (di/by Howard Hawks, USA 1953)



Trailer italiano



English trailer

Come sposare un milionario/How to marry a millionaire (di/by Jean Negulesco, USA 1953)

In contrasto con la sessualità aperta e provocatoria di Monroe, l'immagine di Doris Day è stata accuratamente costruita come la dolce e virginal "ragazza della porta accanto" di cui ci si poteva fidare per fornire la sicurezza di cui un uomo aveva bisogno entro i confini del matrimonio legittimo. I numerosi matrimoni e famigerati divorzi di Monroe l'hanno resa una persona ovviamente diversa da Day (nonostante i due divorzi di quest'ultima prima di emergere come star). Ma dopo che Day sposò il suo manager nel 1951, la sua vita privata iniziò a corrispondere alla sua immagine sullo schermo e continuò a farlo per il resto degli anni '50.

I musical romantici che vedevano Day come protagonista erano spesso ambientati nel passato, ad es. il Far West in *Non sparare, baciami!* (si veda il trailer in basso a sinistra) o la vigilia della Grande Depressione in *Tè per due*: questo ha avuto l'effetto di fornire contesti nostalgici e idealizzati a cui il pubblico poteva guardare, dimenticando o mettendo da parte (anche momentaneamente) le insicurezze degli anni '50. In tali musical, Day è stata spesso scelta per interpretare un "maschiaccio", una ragazza che lotta per essere come "uno dei ragazzi", rinunciando così alle sue qualità femminili, ma che ha bisogno di diventare più femminile (e anche molto più carina) prima di ottenere l'accesso al matrimonio e a una famiglia. La ragazza ideale diventa la moglie e la madre ideali nel nucleo familiare che, come abbiamo già notato, faceva parte dell'ideologia dei ruoli di genere in questo periodo. Quindi, dopo tutto, l'obiettivo finale dei personaggi di Monroe e Day non era molto diverso, sebbene raggiunto con mezzi alternativi.

In contrast with Monroe's overt, provocative sexuality, Doris Day's image was carefully constructed as the sweet, virginal "girl next door" who could be trusted to provide the security a man needed within the boundaries of legitimate marriage. Monroe's several notorious marriages and divorces made her an obviously different person from Day (despite the latter's two divorces before emerging as a star). But after Day married her manager in 1951, her private life began to match her screen image, and continued to do so for the rest of the '50s.

The romantic musicals which saw Day as the protagonist were often set in the past, e.g. the Wild West in Calamity Jane (watch the trailer below left) or the eve of the Great Depression in Tea for two: this had the effect of providing nostalgic, idealised contexts which audiences could look back to, thereby forgetting or setting aside (even momentarily) the insecurities of the '50s. In such musicals, Day was often cast as a "tomboy", a girl who struggles to be like "one of the boys", thus giving up her female qualities - but who needs to turn more feminine (and also much prettier) before she gets access to marriage and a family. The ideal girl becomes the ideal wife and mother in the nuclear family which, as we have already noted, was part of the ideology of gender roles in this period. So, after all, the ultimate goal of both Monroe's and Day's characters were not so very different, although achieved through alternative means.



Non sparare, baciami!/Calamity Jane (di/by David Butler, USA 1953)

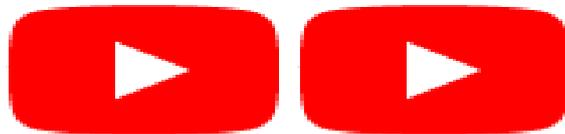


Tè per due/Tea for two (di/by David Butler, USA 1950)

Il film completo in italiano è disponibile [qui](#)/The full film, in Italian with subtitles, is available [here](#).

Quando Day non ha più potuto interpretare il ruolo di figlia, è stata comunque in grado di mantenere la sua immagine di donna dolce e affidabile che poteva garantire la felicità di un uomo attraverso la sua totale devozione al matrimonio e alla famiglia. Ciò è stato particolarmente evidente nella serie di commedie di grande successo in cui ha recitato insieme a Rock Hudson, come *Il letto racconta ...* (si vedano i video qui sotto), dove una virgine designer d'interni trentenne condivide la linea telefonica con un vicino attraente. La "battaglia dei sessi" in questo caso è messa in scena come una commedia sessuale, che per i tempi poteva sembrare abbastanza audace, in realtà tutta giocata principalmente attraverso dialoghi spiritosi, esaltati dalla tecnica dello "split-screen". Eppure una scena come quella in basso a destra, in cui Day e Hudson sono mostrati nelle rispettive vasche da bagno, e i loro piedi sembrano toccarsi, sarebbe stata probabilmente impensabile un decennio prima, segno che i tempi stavano (lentamente) cambiando.

*When Day got older and could no longer play a daughter's role, she was still able to maintain her image as a sweet, dependable woman who could secure a man's happiness through her total devotion to marriage and family. This was particularly evident in the highly successful series of comedies in which she starred together with Rock Hudson, like *Pillow talk* (watch the videos below), where a virginal, thirty-year-old interior designer happens to share a telephone line with her very handsome neighbour. The "battle of the sexes" in this case is staged as a sex comedy, which might have appeared quite audacious for the times, but is in fact all played mainly through witty dialogues, enhanced by the split-screen technique. Yet a scene like the one below right, where Day and Hudson are shown in their respective bathtubs, and their feet seem to touch, would probably have been unthinkable a decade before - a sign that the times were (slowly) changing.*



Il letto racconta .../Pillow talk (di/by Michael Gordon, USA 1959)

Uno schema simile è all'opera in *Amore ritorna* (si veda il *trailer* qui sotto), dove Day interpreta una dirigente pubblicitaria *single*, energica, molto attiva (e molto carina) che si imbatte in un bel concorrente (Rock Hudson). Gli interessi professionali si mescolano presto a quelli romantici e, dopo una serie di confronti, l'amore trionfa in un classico lieto fine. Questa commedia romantica può essere interpretata anche come una sorta di sguardo satirico sul mondo della pubblicità.

*A similar pattern featured in *Lover come back* (watch the trailer below), where Day plays a single, energetic, very active (and very pretty) advertising executive who runs into a handsome competitor (Rock Hudson). The professional interests soon mix with the romantic ones, and after a series of confrontations, love triumphs in a classical happy end. The romantic comedy was also meant as a sort of satirical look at the world of advertising.*



Amore ritorna/*Lover come back* (di/by Delbert Mann, USA 1961)

Film come questi promuovevano un ruolo di genere femminile alternativo alle ideologie dominanti degli anni '50. Day si presentava come una ragazza (e poi donna) forte, capace, attiva e indipendente che non era certo l'immagine femminile prevalente, anche se doveva essere "addomesticata" o "sottomessa" ad un uomo prima di trasformarsi nella moglie e madre ideale. Nelle commedie successive, come abbiamo accennato, Day interpretava donne più mature che avevano un importante lavoro professionale e potevano sfruttarlo al meglio anche di fronte all'evidente concorrenza maschile. Quindi, come abbiamo visto con Monroe, anche i personaggi di Day stavano iniziando a fornire immagini alternative del ruolo femminile, che sarebbero state sviluppate in modo più completo nei decenni successivi, e, sotto la superficie, c'era spazio per accennare a sottili sovversioni delle ideologie di genere dominanti.

5.4. *Le identità di genere messe a fuoco: A qualcuno piace caldo*

Il decennio si concluse con un film che chiaramente intendeva giocare con ruoli e stereotipi di genere. Una commedia brillante, *A qualcuno piace caldo*, nelle mani del regista Billy Wilder è diventata una chiara, non troppo implicita esposizione delle identità di genere alla vigilia della "rivoluzione sessuale" del decennio successivo.

La caratteristica fondamentale del film è una delle più classiche, e al contempo una delle più delicate, della storia del cinema, ovvero il travestimento, la sfida più audace ed esplicita ai consolidati stereotipi di genere. Due spiantati musicisti (Tony Curtis e Jack Lemmon), avendo involontariamente assistito al massacro di San Valentino, per

Movies like these were promoting a female gender role which was alternative to the dominant ideologies of the '50s. Day presented herself as a strong, capable, active and independent girl (and then woman) which was certainly not the prevalent feminine image, although she was bound to be "tamed" or "domesticated" by a man before turning into the ideal wife and mother. In the later comedies, as we have mentioned, Day played more mature women who had an important professional job and could make the most of it even in front of the obvious male competition. So, as we saw with Monroe's, Day's characters, too, were beginning to provide alternative images of the female role, which would be developed more fully in the following decades, and, below the surface, there was scope for them to hint at subtle subversions of the dominant gender ideologies.

5.4. Gender identities exposed: *Some like it hot*

*The decade ended with a movie that most clearly was meant to play with gender roles and stereotypes. A brilliant comedy, *Some like it hot*, in the hands of director Billy Wilder became a clear, not-too-implicit exposure of gender identities on the eve of the "sexual revolution" of the following decade.*

The film's basic feature is one of the oldest, and yet one of the most sensitive, issues in cinema history, i.e. cross-dressing, the most daring and explicit challenge to the established gender stereotypes. "Two penniless musicians (Tony Curtis and Jack Lemmon), having unintentionally witnessed the St. Valentine's massacre, in order to get away from the gangsters chasing them, dress up as women

sfuggire ai gangster che danno loro la caccia, si travestono da donna ed entrano in un'orchestra femminile, dove la cantante (Marilyn Monroe) scatenerà ovviamente il loro desiderio. Ma con il rovesciamento dei ruoli arriva anche una nuova esperienza per i due che, ora visti come donne, attireranno le attenzioni più o meno grossolane dei maschi ... facendo capire loro cosa significhi essere donna in un mondo dallo sguardo prevalentemente maschile ... (si vedano i video qui sotto).

and become part of a female orchestra, where the singer (Marilyn Monroe) will unleash their sexual desire. However, through this role reversal, the two of them will go through new experiences, since, now dressed up as women, they will draw the males' rough attention ... making them realize what it means to be a woman in a world dominated by the male gaze ... (watch the videos below)."



Italiano



English

A qualcuno piace caldo/*Some like it hot* (di/by Billy Wilder, USA 1959)

Il travestimento qui genera ben più di un malinteso superficiale, ma arriva a toccare i temi ben più profondi dell'identità sessuale e di genere e a mettere in discussione le false sicurezze e le ipocrisie di una società. Mentre infatti Curtis si traveste (ancora!) da miliardario per sedurre Marilyn, Lemmon è costretto a subire le avances di un vero vecchio miliardario, con cui dovrà ballare il tango tutta la notte. E al ritorno nella loro camera d'albergo (video in basso a sinistra), Curtis trova Lemmon esaltato perché si è appena ... fidanzato col miliardario! E alla rimostranza di Curtis, "Ma tu sei un uomo, perché un uomo vorrebbe sposare un altro uomo?", candidamente Lemmon risponde, "Per sistemarsi!". E Curtis ribatte, "Ma ci sono le leggi, le convenzioni, sono cose che non si fanno! ... Ripeti a te stesso: Sono un uomo, sono un uomo!". Qui siamo ben al di là dello scambio di ruoli e della mascherata per burla: ciò che viene messo in gioco è l'essenza stessa della propria identità sessuale ... ma il conflitto tra "essere" e "apparire" non viene mai risolto nel film, visto che

"Cross-dressing generates much more than a superficial misunderstanding in this movie, but manages to deal with deeper implications, including sexual and gender identity and questioning the false values and hypocrisy of a whole society. As Curtis dresses up (once again!) as a millionaire to seduce Marilyn, Lemmon is obliged to suffer the advances of a real old millionaire, with whom he ends up dancing the tango all night long. And when they return to their room (video below left), Curtis finds Lemmon all excited because he has just ... got engaged with the millionaire! And when Curtis remarks, "But you're a man, why should a man want to marry another man?", Lemmon innocently replies, "To settle down!". And Curtis retorts, "But there are laws, conventions, these are things that can't be done! ... Repeat to yourself: I'm a man, I'm a man!". Here we go well beyond role reversal and masquerading for fun: what is at stake is the essence of one's own sexual identity ... but the conflict between "being" and "appearing"

Lemmon non riuscirà ad uscire dal suo nuovo ruolo sociale di donna, e il suo spasimante accetterà tutto con quella famosissima battuta finale, "Nessuno è perfetto!". (da [Billy Wilder, un regista tra due culture: dietro l'apparenza, sotto l'allusione - \(Prima parte\)](#))

is never solved in the movie, given that Lemmon will not be able to escape from his new social role as a woman, and his suitor will accept anything from him, up to the final punch line, "Nobody's perfect!". (from [Billy Wilder, a director between two cultures: behind appearances, beneath allusions - Part 1](#))



Italiano

English

A qualcuno piace caldo/*Some like it hot* (di/by Billy Wilder, USA 1959)

Non dimentichiamo che nel 1959 la censura del Codice Hays era tuttora in vigore: *"Con le sue allusioni, i suoi doppi sensi, e le sue battute sconce, con chiari riferimenti a omosessualità, sesso orale, castrazione, impotenza, e transessualità, A qualcuno piace caldo può vantarsi di avere sfidato la censura più della maggior parte dei suoi predecessori americani"* (Nota 9).

We should not forget that in 1959 the Production Code was still enforced: "With its allusions, double entendres, and blue jokes referencing homosexuality, oral sex, castration, impotence, and transsexuality, Some like it hot can claim to have pushed up against censorship more than most of its American predecessors" (Note 9)

Note/Notes

- (1) Adattato da/Adapted from www.wikipedia.org
- (2) Tisell H. 2006. [The development in Hollywood's gender roles](#), Thesis, University of Oslo, p. 22.
- (3) Freame J. 2002. [Female Film Stars and the Dominant Ideologies of 1950s America](#), Eras Journal, Edition Three, Monash University, Victoria, p. 4
- (4) The New Yorker - Citato in/Quoted in Mueller J. 2007. *Cinema degli anni '40*, Taschen, Koeln, p. 77.
- (5) The New York Times - Citato in/Quoted in Mueller 2007, cit., p. 79.
- (6) Variety - Citato in/Quoted in Mueller 2007, cit., p. 117.
- (7) Adattato da/Adapted from www.wikipedia.org
- (8) Rowe K. 1995. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, p. 180. Citato in/Quoted in Freame 2002, op. cit.
- (9) Gemuenden G. 2008. [A foreign affair: Billy Wilder's American films](#), Berghahn Books, New York and Oxford, p. 103.



info@cinemafocus.eu