

Il valore dell'indipendenza: *Gentlemen Prefer Blondes* di Anita Loos

Leonardo Buonomo

Premiato da un enorme successo popolare alla sua uscita – nel 1925 – e apprezzato da alcuni dei maggiori scrittori dell’epoca, il romanzo *Gentlemen Prefer Blondes* di Anita Loos ha tardato a ricevere adeguata attenzione dalla critica letteraria. Inoltre, la sua fama è stata eclissata da quella del suo adattamento cinematografico (1953), diretto da Howard Hawks e interpretato da Marilyn Monroe e Jane Russell. È quella versione, in risplendente technicolor, a essere entrata nell’immaginario, come testimoniano le numerose evocazioni di sequenze, battute, numeri musicali e costumi disseminate in diversi media nel corso degli anni (l’omaggio più noto è probabilmente il video della canzone “Material Girl” interpretata da Madonna nel 1985). Né sorprende che per molto tempo l’intera produzione letteraria di Anita Loos – che oltre a *Gentlemen*, comprende il sequel *But Gentlemen Marry Brunettes* (1928), i romanzi *A Mouse Is Born* (1951) e *No Mother to Guide Her* (1961), quattro autobiografie, quattro opere teatrali e due libretti di musical (entrambi basati su *Gentlemen*) – sia stata messa in secondo piano rispetto alla sua pionieristica e prolifica attività di sceneggiatrice (firmò più di 150 copioni, tra cui quello del film diretto da Hawks).

A cent’anni dalla sua pubblicazione, *Gentlemen Prefer Blondes* ci parla ancora, con immutata arguzia e ironia, delle dinamiche di genere nella società statunitense ed europea, con particolare attenzione al mondo della cultura (in primis, l’editoria e il cinema). Servendosi di un’eroina la cui fisicità ne fa il bersaglio dello sguardo maschile, Anita Loos svela l’intento oggettivizzante, predatorio e coercitivo che si cela dietro le maschere di pedagogo, benefattore e corteggiatore che gli uomini assumono di volta in volta nel corso del romanzo. Seguendo la protagonista nel suo tour europeo, Loos ne mette in luce il materialismo e l’ossessione per i beni di consumo, un tratto non meno prevalente nel turismo odierno, in cui ogni acquisto viene documentato nei social media. Traendo ispirazione dal proprio

lavoro nell'industria cinematografica, Loos espone l'ipocrisia che sottende alle crociate moralizzatrici di chi si fa scudo della religione per attaccare la libertà di espressione. Infine, trasformando in materia narrativa la propria esperienza di scrittrice spesso trattata con paternalistica indulgenza dall'establishment maschile, Loos crea un ritratto indimenticabile di una donna che, nel trarre ogni possibile vantaggio materiale dalle attenzioni di cui è oggetto, riesce ad affermare e difendere la propria indipendenza. Se i gioielli (in particolare, i diamanti) sono forse l'unico vero oggetto del desiderio per la protagonista di *Gentlemen Prefer Blondes*, l'indipendenza – ancora un miraggio per troppe donne – è certamente il bene più prezioso.

Il saggio che ha aperto la strada alla riscoperta di *Gentlemen Prefer Blondes* si deve a T. E. Blom e risale al 1976.¹ In seguito sono usciti altri importanti contributi, dapprima con larghi intervalli temporali tra l'uno e l'altro e poi, soprattutto dalla metà degli anni Novanta, con maggiore continuità. Questo incremento di interesse si è intensificato negli anni Duemila e non accenna ad affievolirsi. È significativo che il saggio di Blom sia uscito nel periodo in cui erano ancora molto forti gli echi della seconda ondata femminista. Gran parte della letteratura critica dedicata al romanzo e, in particolare, alla protagonista e narratrice Lorelei Lee, è infatti connotata da un approccio femminista o comunque riconducibile ai *gender studies*, anche se, come vedremo, queste letture devono fare i conti con l'immagine pubblica di Anita Loos e le sue affermazioni sulla propria identità di donna e autrice.

Di statura assai modesta, con un fisico e un volto che la facevano sembrare molto più giovane di quanto fosse, Loos spesso coglieva di sorpresa gli uomini (registi, sceneggiatori, produttori, critici, editori) che, prima di incontrarla, avevano apprezzato l'ironia non di rado tagliente della sua scrittura. Più volte, nel ripercorrere i suoi primi passi nel mondo del cinema, Loos racconta, con evidente compiacimento, di occasioni in cui una figura maschile autorevole (tra tutte, il grande regista D. W. Griffith) si era rivolta non a lei ma a sua madre, escludendo a priori che la giovane dall'aspetto pre-adolescenziale che si trovava di fronte potesse essere un'autrice. Loos avrebbe continuato a coltivare quell'immagine disarmante per molto tempo,

¹ T. E. Blom, "Anita Loos and Sexual Economics: *Gentlemen Prefer Blondes*", *Canadian Review of American Studies*, VII, 1 (1976), pp. 39-47.

anche da donna matura, soprattutto negli ambienti fortemente patriarcali, come l'industria del cinema e il mondo dell'editoria, in cui si muoveva. Dietro quella maschera si celava la donna che nella sua autobiografia *A Girl Like I* (1966) si descrive con la parola francese "cérébrale".² Fatte le dovute distinzioni di contesto, l'atteggiamento di Loos ricorda quello delle scrittrici americane del primo Ottocento (come Catharine M. Sedgwick o Sarah J. Hale), che si facevano piccole, proclamando modestia e umiltà, per non alienarsi l'*establishment* letterario ed editoriale, dominato dagli uomini. Come nel caso di quelle autrici, quando si legge Loos non è sempre facile individuare la linea di demarcazione tra strategia difensiva e internalizzazione della retorica patriarcale. Secondo Faye Hammill, se, da un lato, Loos in *Gentlemen* prende di mira l'infantilizzazione delle donne attraverso il personaggio di Lorelei Lee, dall'altro "she is at times complicit with the view of herself as a child, and also with the more general infantilization of women which was prevalent in her culture".³ Significativamente, nota Hammill, Loos colloca la propria produzione nella dimensione dell'intrattenimento popolare, distinguendola dalla *vera* letteratura o, più in generale, dalla cultura alta, che Loos considerava terreno riservato quasi esclusivamente agli uomini.⁴

Nel saggio "The Biography of a Book" (1963), in cui racconta la genesi di *Gentlemen*, Loos attribuisce il carattere comico del romanzo alla propria "infantile cruelty"⁵ che le rendeva impossibile prendere sul serio qualsiasi argomento. Considerando che la trama comprendeva un tentato omicidio e un tentato stupro, "any real novelist such as Sherwood Anderson, Dreiser, Faulkner or Hemingway probably would have curdled his readers' blood with massive indignation".⁶ La distinzione sulla base del *genere* – femminile e maschile, ma anche commedia e dramma – non potrebbe essere più chiara.⁷ Tanto in

2 Anita Loos, *A Girl Like I*, Hamish Hamilton, London 1966, p. 61.

3 Faye Hammill, "One of the few books that doesn't stink': The Intellectuals, the Masses and *Gentlemen Prefer Blondes*", *Critical Survey*, XVII, 3 (2005), pp. 27-48, qui p. 31.

4 *Ivi*, p. 32.

5 Anita Loos, "The Biography of a Book", in *Gentlemen Prefer Blondes and But Gentlemen Marry Brunettes*, Penguin Books, New York 1998, p. xxxix.

6 *Ibidem*.

7 Nella frase successiva Loos menziona Fitzgerald che, come Faulkner, aveva considerato la sua esperienza di sceneggiatore a Hollywood come una forma di prostituzione. Loos, al contrario, proprio perché non si considerava un'artista, non aveva alcuna prevenzione nei confronti dell'industria cinematografica. Come scrive il suo biografo Gary Carey: "Unlike Fitzgerald and other New York and European authors who kept striving to raise the material assigned them to their own level of self-im-

“The Biography of a Book” quanto in *A Girl Like I*, Loos sminuisce le circostanze che le ispirarono il personaggio di Lorelei Lee e l’intento che si prefiggeva nel raccontarne la storia. A bordo del treno che la riportava a Los Angeles dopo una breve vacanza a New York, Loos era rimasta colpita dal modo in cui i suoi compagni di viaggio – uomini di talento tra cui il marito (il regista John Emerson) e l’attore Douglas Fairbanks Sr – si erano tutti messi al servizio di un’aspirante attrice bionda che Loos giudicava sua pari in termini estetici ma di gran lunga inferiore intellettualmente. Diventata improvvisamente invisibile agli occhi degli uomini, Loos si era chiesta se i capelli biondi fossero una sorta di equivalente femminile della chioma di Sansone. Non era la prima volta che si era trovata a riflettere su questo fenomeno. Persino il suo idolo, H. L. Mencken, direttore della rivista *The American Mercury* e tra i critici letterari più influenti della sua generazione, aveva ceduto al fascino di una donna che Loos descrive impetuosamente come “the dumbest blonde of all”.⁸ Tuttavia, pur denunciando il carattere superficiale e oggettificante dello sguardo maschile, Loos non rinuncia a ridimensionare il proprio impeto creativo: “I began to write down my thoughts; not bitterly, as I might have done had I been a real novelist, but with an amusement which was, on the whole, rather childish. I have always considered grown-ups to be figures of fun, as children generally do, and have never been deceived by their hypocrisies”.⁹ Analogamente, attribuisce a Mencken il merito di avere riconosciuto le potenzialità del testo, seppure in un ambito diverso da quello della *vera* letteratura. Non ritenendo l’opera adatta a *The American Mercury*, Mencken le aveva consigliato di proporla alla platea più popolare e tradizionalmente femminile di *Harper’s Bazaar* in cui “it’ll be lost among the ads and won’t offend anybody”¹⁰. L’implicazione è chiara: l’ambito di Loos era quello dell’intrattenimento, in cui la scrittura è un prodotto da consumare, non diversamente da quelli decantati dagli inserti pubblicitari. C’è però chi ha fornito una diversa ricostruzione degli eventi, attribuendo a George Jean Nathan, co-redattore di *The American Mercury*, la decisione di

portance, Anita didn’t think screenwriting beneath her”. Gary Carey, *Anita Loos: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1988, p. 150.

⁸ Loos, “Biography”, cit., p. xxxviii.

⁹ *Ibidem*. Corsivo mio.

¹⁰ Ivi, p. xli. *Gentlemen Prefer Blondes* uscì a puntate nella rivista *Harper’s Bazaar*, con le illustrazioni di Ralph Barton, nel 1925. Carey, *Anita Loos*, cit., pp. 93-95.

non pubblicare *Gentlemen* in quella rivista.¹¹ Qualunque sia la verità, la versione di Loos è significativa, perché coerente con l'immagine di sé che aveva scelto di presentare al pubblico. Ironicamente, tuttavia, fu proprio il pubblico maschile, unitosi per la prima volta in numero considerevole alla platea tradizionalmente femminile di *Harper's Bazaar*, a decretare il grande successo di *Gentlemen*.¹²

Anche nel ripercorrere la pubblicazione del romanzo in volume, Loos sottolinea la propria apparente acquiescenza all'autorità maschile. Ricorda infatti di avere superato le iniziali resistenze del marito (inizialmente contrario all'uscita del romanzo), accettando la sua richiesta di farne il destinatario di una dedica grondante di gratitudine per il suo presunto ruolo di mentore.¹³ Menziona inoltre di aver acconsentito a una tiratura limitata (1200 copie) accogliendo il suggerimento di un amico che lavorava alla casa editrice Boni & Liveright: "Tom Smith [...] asked if I would like to have a few copies of my story in book form to give my friends as Christmas presents".¹⁴ Significativamente, Loos non fa invece riferimento al prestigio della casa editrice Boni & Liveright, nel cui catalogo il suo nome avrebbe affiancato quelli di Dreiser, Hemingway, Faulkner, Pound e Eliot.¹⁵ Che Loos appartenesse a pieno titolo a quel consesso fu ampiamente dimostrato dagli elogi che *Gentlemen* ricevette, seppure prevalentemente in forma privata, da alcune delle più importanti figure della letteratura in lingua inglese. Furono Edith Wharton, William Faulkner, James Joyce, Sherwood Anderson, Aldous Huxley e George Santayana, piuttosto che i critici letterari, a elevare immediatamente *Gentlemen* allo status di classico della letteratura statunitense.¹⁶

L'opinione di Edith Wharton, che si spinse a definire *Gentlemen* (forse con una punta di compiaciuta iperbole) "the great American

11 Richard J. Schrader, "'But Gentlemen Marry Brunettes': Anita Loos and H. L. Mencken", *Menckeniana*, 98 (1986), pp. 11-17, qui p. 5.

12 Daniel Tracy, "From Vernacular Humor to Middlebrow Modernism: *Gentlemen Prefer Blondes* and the Creation of Literary Value", *Arizona Quarterly*, LXVI, 1 (2010), pp. 115-143, qui p. 118; Noël Falco Dolan, "Loos Lips: How A Girl Like I Talks to Gentlemen", *Women's Studies*, XXXVII, 2 (2008), pp. 73-88, qui p. 80.

13 La dedica fu poi drasticamente ridotta a un semplice "To John Emerson" dalla casa editrice.

14 Loos, "Biography", cit., p. xli.

15 Hammill, "One of the Few Books", cit., p. 35; Regina Barreca, "Introduction", in Anita Loos, *Gentlemen Prefer Blondes*, Penguin Books, New York 1998, p. x.

16 Una delle poche voci dissonanti fu quella dello scrittore inglese Wyndham Lewis, secondo il quale Loos aveva ottenuto il successo sollecitando il senso di superiorità che i suoi lettori borghesi provavano nei confronti della sua eroina. Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Chatto and Windus, London 1927, p. 76.

novel”,¹⁷ è particolarmente degna di nota. Come più di un critico ha osservato,¹⁸ è probabile che Wharton avesse riconosciuto nelle avventure di Lorelei Lee “something of an homage to her own work”.¹⁹ Il principale antecedente e modello letterario di Lorelei Lee si può infatti individuare nell’arrampicatrice sociale Undine Spragg, protagonista del romanzo di Wharton *The Custom of the Country* (1913).²⁰ Il nome stesso Lorelei echeggia quello dell’eroina di Wharton, evocando l’associazione tra femminilità e acqua – con le sue possibili insidie – nella mitologia germanica. Se Undine Spragg è la versione molto terrena della creatura sovrannaturale (uno spirito o una ninfa, a seconda delle versioni) da cui prende il nome, Lorelei Lee è una moderna sirena che invece di portare gli uomini alla morte ne sfrutta abilmente le debolezze, traendone il massimo vantaggio materiale. Accomunate dall’avvenenza e dall’uso spregiudicato che ne fanno per ottenere benefici materiali, entrambe le eroine fungono da cartina di tornasole per rivelare l’ipocrisia e la superficialità degli strati più alti della società americana e europea, nonché la propensione maschile a considerare le donne un mero trofeo.

In *Gentlemen Prefer Blondes*, Lorelei Lee racconta in prima persona, in forma di diario,²¹ le sue avventure tra gli Stati Uniti e l’Europa, nel corso delle quali, in compagnia dell’amica Dorothy Shaw,²² si destreggia abilmente tra diversi ammiratori, da cui riesce immancabilmente a ottenere molto (in termini materiali), concedendo, apparentemente, pochissimo. Questa, per lo meno, è l’impressione che Lorelei vuole trasmettere nelle pagine del suo diario, scritto in un tono simultaneamente confidenziale e sorvegliato. Se l’idea di preservare i pensieri di Lorelei in forma scritta, fino a farne un libro, è del suo principale benefattore, Mr. Eisman, è evidente da subito che Lorelei si è appropriata di questo mezzo espressivo, utilizzandolo

17 Edith Wharton, *The Letters of Edith Wharton*, a cura di R. W. B. Lewis e Nancy Lewis, Charles Scribner’s Sons, New York 1988, p. 491.

18 R. W. B. Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, Harper, New York 1975, pp. 468-69; Tracy, “Vernacular”, cit., p.141; Anne-Marie Evans, “Fashionable Females: Women, Clothes, and Culture in New York”, *Comparative American Studies*, XI, 4 (2013), pp. 361-373, qui p. 368.

19 Susan Hegeman, “Taking Blondes Seriously”, *American Literary History*, VII, 3 (1995), pp. 525-554, qui p. 525.

20 Edith Wharton, *The Custom of the Country*, Charles Scribner’s Sons, New York 1913.

21 Intorno alla metà degli anni Venti, quindi nello stesso periodo della pubblicazione di *Gentlemen*, Anita Loos aveva iniziato a tenere un diario. Carey, *Anita Loos*, cit., p. 4.

22 Il cognome di Dorothy non compare nel romanzo, ma è menzionato nel sequel *But Gentlemen Marry Brunettes*.

con grande accortezza. Ne è prova la descrizione dell'interesse di Mr. Eisman nei suoi confronti – puramente di natura pedagogica, a detta di Lorelei – e delle sue frequenti visite a New York, presumibilmente dovute al desiderio di monitorare i progressi della sua protetta: “So of course when a gentleman is interested in educating a girl, he likes to stay and talk about the topics of the day until quite late, so I am quite fatigued the next day”.²³

La destrezza con cui Loos utilizza il registro dell'ambiguità trova conferma nella mancanza di consenso tra critici e studiosi sulla vera natura dei rapporti di Lorelei con Eisman e altri uomini. Secondo T. E. Blom, per esempio, Lorelei focalizza l'attenzione solo su uomini propensi a ridurre i rapporti con le donne a un “business deal in which sexual favors are exchanged for valuable property”,²⁴ come testimoniano i gioielli che Lorelei colleziona nel corso del romanzo. Per Rhonda Pettitt, Lorelei si serve del ricatto sessuale “to manipulate a series of men into providing her the best in jewels, travel, and champagne”.²⁵ Di segno opposto è la lettura di Susan Hegeman, secondo la quale “the book offers us nothing explicit to indicate that Lorelei offers sexual favors in return for her sponsors' generosity”.²⁶ Analogamente, Johanna Wagner nota come “Although men see Lorelei's body as having sexual potential, Lorelei places sex in the cerebral sphere outside the body, as a perpetual promise: a hoped-for desire instead of a guaranteed material event”.²⁷ Le fantasie maschili su Lorelei non prendono corpo, letteralmente, perché il suo corpo, come osserva Wagner, rimane invisibile. In un testo in cui la materialità è preminente, disseminato com'è di descrizioni di beni di consumo (abiti, accessori, gioielli, ecc.), la fisicità della protagonista può essere visualizzata solo grazie alle illustrazioni di Ralph Barton.²⁸ A questo

23 Anita Loos, *Gentlemen Prefer Blondes and But Gentlemen Marry Brunettes*, Penguin Books, New York 1998, p. 4.

24 T. E. Blom, “Anita Loos”, cit., p. 42.

25 Rhonda S. Pettitt, “Material Girls in the Jazz Age: Dorothy Parker's ‘Big Blonde’ as an Answer to Anita Loos's *Gentlemen Prefer Blondes*”, in *The Critical Waltz: Essays on the Work of Dorothy Parker*, a cura di Rhonda S. Pettitt, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ 2005, p. 76.

26 Hegeman, “Taking Blondes Seriously”, cit., p. 534.

27 Johanna M. Wagner, “Repositioning Lorelei's Education: Mind, Body, and Sex(uality) in Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes*”, *College Literature*, XLIV, 4 (2017), pp. 644-674, qui p. 654.

28 Secondo Anne-Marie Evans, “The fact that the text was published with illustrations is itself significant, and perhaps reflects a need to bring Lorelei more to life. It also, of course, enhances the comedy, as the illustrations of a wide-eyed Lorelei with a series of hapless suitors help to complete the joke”. Anne-Marie Evans, “Fashionable”, cit., p. 369.

proposito, Lisa Mendelman scrive che “Lorelei’s narration renders her remarkably disembodied, even as her exterior and its behavior attract tremendous attention”.²⁹ È proprio sulla capacità di Lorelei di attrarre attenzione che Loos si concentra. Invece di descrivere Lorelei, Loos mostra impietosamente come gli uomini, anche i più istruiti e autorevoli, siano resi completamente inermi dall’aspetto fisico della sua eroina e dall’ingannevole senso di superiorità che il suo modo di esprimersi e comportarsi genera in loro. Mentre le illustrazioni di Barton identificano chiaramente Lorelei come una *flapper* dalla tipica figura snella e allungata, spesso sormontata da un elegante cappellino a *cloche*, la scrittura di Loos le conferisce un’aura indefinita, quasi mitica, che evoca la sirena da cui prende il nome. È difficile immaginare che la corporalità e il sesso facciano parte del suo vissuto, perché non appare del tutto umana. Mentre gli uomini provano immancabilmente una forte attrazione fisica nei suoi confronti, Lorelei sembra del tutto indifferente al loro aspetto esteriore. Se è vero, come hanno sostenuto Regina Barreca e Johanna Wagner,³⁰ che il principale rapporto umano che Lorelei intrattiene è quello con Dorothy, non vi è nulla nel testo che suggerisca affetto, empatia, né, tanto meno, attrazione fisica. L’amicizia con Dorothy sembra fondarsi soprattutto sulla complicità. Ma quando non si avvale dell’aiuto di Dorothy per gestire i suoi corteggiatori, Lorelei assume verso l’amica un atteggiamento pedagogico. Lamentando la propensione di Dorothy per lo slang e le battute dissacranti, Lorelei dichiara più volte di volerla educare, di fatto assumendo verso l’amica lo stesso atteggiamento di superiorità che gli uomini adottano nei suoi confronti. Le uniche situazioni in cui Lorelei sembra provare un piacere quasi erotico, con connotazioni feticiste, sono quelle in cui maneggia o indossa gioielli, in particolare quelli tempestati di diamanti. È nel contatto fisico con le pietre preziose – di fatto, un surrogato del sesso – che Lorelei trova appagamento. Già nelle prime pagine, l’umore di Lorelei passa velocemente dalla delusione alla soddisfazione in base alle dimensioni dei gioelli che Eisman le regala per il compleanno: “I mean I must say I was quite disappointed when he came to the apartment with a little thing you could hardly see [...] But he came

29 Lisa Mendelman, *Modern Sentimentalism: Affect, Irony, and Female Authorship in Interwar America*, Oxford University Press, Oxford 2019, p. 79.

30 Barreca, “Introduction”, *Gentlemen*, cit., p. xvii; Wagner, “Repositioning”, cit., pp. 661, 666.

in at dinner time with really a very very beautiful bracelet of square cut diamonds so I was quite cheered up".³¹ Nulla nel romanzo infiamma il desiderio di Lorelei quanto un diadema di diamanti che una signora inglese prova a venderle a Londra. Un elemento centrale nella trama, il diadema fa risaltare l'ingegno che Lorelei mette in campo per impossessarsene,³² ma anche il carattere ossessivo della sua attrazione verso un oggetto inanimato, per quanto prezioso. Inizialmente colpita dallo splendore delle pietre e dal carattere per lei insolito dell'ornamento ("it is a place where I really never thought of wearing diamonds before"), Lorelei reputa il possesso del gioiello una missione, nonché la vera misura del suo soggiorno in Inghilterra: "But I really think if I do not get the diamond tiara my whole trip to London will be quite a failure".³³ Ottenuto il diadema, grazie alla generosa sovvenzione di un attempato ammiratore – Sir Francis Beekman – Lorelei si trasferisce a Parigi dove si trova a fronteggiare due detective (padre e figlio) ingaggiati da Lady Francis Beekman per recuperare il gioiello pagato dal marito. Un elemento determinante nell'elaborato piano grazie al quale Lorelei – dopo aver portato dalla sua parte (con l'aiuto di Dorothy) i due detective – riesce ad avere la meglio sulla sua avversaria, è una copia del diadema in strass. Inizialmente indignata dalla natura ingannevole di quel materiale – quasi si trattasse di una profanazione – Lorelei finisce per servirsene con grande sagacia, riuscendo a mantenere il possesso dell'originale e a rifilare la copia a Lady Beekman.

Sebbene a motivare Lorelei sia principalmente la venerazione dei gioielli, non si può ignorare in questo episodio, e in verità in tutte le sue interazioni con chi detiene il potere economico e sociale, un elemento di rivalsa. La consapevolezza di venire dall'America profonda – Little Rock, Arkansas – rende il trionfo di Lorelei su una esponente dell'aristocrazia inglese tanto più soddisfacente. Forse non è un caso che questa vittoria statunitense sull'ex madrepatria ruoti attorno a un diadema, tradizionalmente simbolo di regalità. È inoltre rilevante che Lorelei e Dorothy, nella messa in atto dei loro piani, si avvalgano in diverse occasioni della collaborazione di uomini (fattorini, came-

31 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 7-8.

32 Nella calzante definizione di Nancy Walker, Lorelei è una figura "whose very naïveté is a mask for her perceptions". Nancy A. Walker, *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, p. 93.

33 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 36, 38.

rieri, detective privati, ecc.) che per estrazione sociale sono molto lontani dalla classe abbiente.

Le origini di Lorelei

Scegliendo Little Rock come città natale di Lorelei, Anita Loos intendeva rendere omaggio al suo idolo – nonché principale destinatario del romanzo – H. L. Mencken. Come spiega in “The Biography of a Book”, Loos “wanted Lorelei to be a symbol of the lowest possible mentality of our nation, and Menck had written an essay on American culture in which he branded the State of Arkansas as ‘The Sahara of the Beaux Arts’”.³⁴ Sebbene le avventure di Lorelei e Dorothy abbiano come sfondo metropoli come New York, Londra e Parigi, il messaggio è chiaro: si può rimuovere la protagonista da Little Rock, ma non si può rimuovere Little Rock dalla protagonista. Menzionata sin dal primo estratto del diario, la provenienza di Lorelei è un elemento determinante della sua identità. Significativamente, la coloratura regionale della sua parlata, assente nei primi paragrafi, emerge quando Lorelei evoca le sue origini. A Little Rock, era andata in scena la sua ribellione alla disciplina necessaria per intraprendere una carriera musicale, come desiderava la sua famiglia. È a questo punto che Loos rende foneticamente la pronuncia di Lorelei – nello specifico, delle parole *temperamental* e *temperament* – che, insieme agli errori di ortografia, i malapropismi e la scarsa cultura generale, caratterizzano il suo modo di esprimersi nel resto del romanzo. Al rigore della pratica musicale, Lorelei contrappone la spontaneità della scrittura, preparando così il lettore alla qualità auditiva del testo: “So one day I got quite tempermental and threw the old mandolin clear across the room and I have really never touched it since. But writing is different because you do not have to learn or practice and it is more tempermental because practicing seems to take all the tempperment out of me”.³⁵ Sebbene Loos si considerasse il polo opposto alla sua eroina, non le era certo ignota la tendenza, soprattutto da parte degli esponenti dell’élite intellettuale, a sottovalutare o persino disprezzare la facilità nella scrittura, di cui aveva dato ampia prova nella sua prolifica attività di sceneggiatrice.

³⁴ Loos, “Biography”, cit., pp. xxxix-xl.

³⁵ Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 4-5.

Se, da una parte, Loos ci invita a ridere del modo di esprimersi della sua eroina, dall'altra se ne serve abilmente per smascherare la propensione al controllo e al dominio che si cela dietro le attenzioni degli uomini che le ruotano attorno. Così, ad esempio, quando Lorelei riporta le sue conversazioni con Gerry Lamson,³⁶ uno scrittore inglese intenzionato a educarla (come Eisman), si nota la ripetizione del verbo *want*: “he always *wants* me to have food which is what he calls ‘nourishing’ [...] [Gerry] *wants* to show me a very very beautiful cup made by an antique jeweller called Mr. Cellini [...] [Gerry] does not *want* me to go with Sam [...] [Gerry] never *wants* me to see Mr. Eisman again. And he *wants* me to give up everything and study French and he will get a divorce and we will be married”³⁷ C’è qualcosa di invasivo anche nel modo in cui Gerry sceglie i libri che Lorelei dovrebbe leggere per arricchire il suo bagaglio culturale, come quando le regala le opere complete di Joseph Conrad. Ma Lorelei difende la propria autonomia, dapprima attraverso l’espeditivo di delegare alla sua domestica afroamericana Lulu³⁸ la lettura dei libri selezionati da Gerry e poi, di fronte alla prospettiva del matrimonio, imbarcandosi su una nave diretta in Europa grazie alla generosità di Eisman. Come sostiene Wesley Beal, “Lorelei’s defining characteristic is her refusal to be confined to private domestic roles, and her adventures in the public sphere celebrate an independence many women of the period would find simultaneously enviable and daunting”³⁹.

Nel secondo flashback del romanzo è l’ausiliare *ought*, ripetuto cinque volte nello stesso paragrafo, a palesare l’atteggiamento coercitivo degli uomini, anche dietro la patina della benevolenza. A farne uso, venendo così accomunate, sono due figure autorevoli che, in modo diverso, hanno svolto un ruolo importante nella vita di Lo-

36 Come scrive Claire Barwise, “Lorelei is to Gerry what she is to all men, something to possess and control, and if she must use other men to escape those restrictions, she will do so”. Claire Barwise, “A Girl Like We: Narrative Doubling and the Politics of Femininity in Anita Loos’s *Gentlemen Prefer Blondes*”, *MFS Modern Fiction Studies*, LXIX, 1 (2023), pp. 1-21, qui p. 14.

37 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 11, 12, 15. Corsivo mio.

38 Delegando a Lulu la lettura di classici come l’autobiografia di Cellini e i romanzi di Conrad, Lorelei sembra riconoscere le sue doti intellettuali. Non si può ignorare, tuttavia, che nonostante il rapporto confidenziale che la lega a Lulu, Lorelei è pur sempre la sua datrice di lavoro. Ironicamente, Lorelei trasferisce il controllo che Gerry vorrebbe esercitare su di lei, su una donna che per ruolo, ceto e razza – secondo le categorie vigenti negli Stati Uniti degli anni Venti – è in una posizione svantaggiata.

39 Wesley Beal, *Networks of Modernism: Reorganizing American Narrative*, University of Iowa Press, Iowa City 2015, p. 77.

relei: il giudice Hibbard e Mr. Eisman. Il primo può essere persino descritto come il creatore della figura pubblica di Lorelei, avendola indirizzata verso il mondo del cinema e avendole conferito il nome che porta. Di fatto, Lorelei, il cui vero nome non viene mai rivelato, nasce nell'aula di tribunale in cui era stata assolta dall'accusa di tentato omicidio del suo ex datore di lavoro, l'avvocato Jennings. A Hibbard subentra in seguito Eisman, con un'opinione opposta a quella del giudice sul cinema come opportunità di carriera per Lorelei, ma con un'analogia propensione a esercitare controllo sulle sue scelte:

I mean it was when Mr. Jennings became shot that I got the idea to go into the cinema, so Judge Hibbard got me a ticket to Hollywood. So it was Judge Hibbard who really gave me my name because he did not like the name I had because he said a girl *ought* to have a name that *ought* to express her personality. So he said my name *ought* to be Lorelei which is the name of a girl who became famous for sitting on a rock in Germany. So I was in Hollywood in the cinema when I met Mr. Eisman and he said that a girl with my brains *ought* not to be in the cinema but she *ought* to be educated, so he took me out of the cinema so he could educate me.⁴⁰

L'uso di *ought* viene attribuito anche ad altri due uomini di potere che Lorelei incontra sulla nave che la porta in Europa: il Maggiore Falcon – un ufficiale che lavora per l'intelligence britannica – e Mr. Bartlett, il procuratore distrettuale che aveva cercato di far condannare Lorelei, ora impegnato in una trattativa segreta per l'acquisto di aerei da guerra a Vienna per conto del governo degli Stati Uniti. Seppure con obiettivi diversi, Falcon e Bartlett cercano di indirizzare la condotta di Lorelei. Determinato a scoprire lo scopo della missione di Bartlett, Falcon persuade Lorelei a frequentarlo, superando il risentimento per il modo in cui Bartlett l'aveva trattata durante il processo: "So Major Falcon says he thinks a girl like I *ought* to forgive and forget what Mr. Bartlett called me [...] Major Falcon came down to see if I and Mr. Bartlett were really going to be friends because he said a girl with brains like I *ought* to have lots to talk about with a gentleman with brains like Mr. Bartlett who knows all of Uncle Sam's secrets".⁴¹ Bartlett, dal canto suo, cerca di convincere Lorelei a scrivere un dramma basato sul processo che li aveva visti avversari: "But now he

40 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 25-26.

41 Ivi, pp. 26-27.

thinks I ought to write a play about how he called me all those names in Little Rock and then, after seven years, we became friendly".⁴² In realtà, questa amicizia è di breve durata. Il ricordo bruciante del linguaggio offensivo a cui aveva fatto ricorso Bartlett nell'aula del tribunale, riaffiora in Lorelei proprio quando questi, ormai infatuato, le chiede di accompagnarlo a Vienna. Per punirlo, Lorelei non solo rifiuta la proposta, ma riferisce a Falcon i segreti che Bartlett le ha confidato. A determinare la scelta di Lorelei a favore del Maggiore e contro, non solo Bartlett, ma il suo stesso paese, è, oltre al desiderio di rivalsa, la difesa della propria autonomia. Per Lorelei la richiesta di Bartlett è molto più insidiosa di quella del Maggiore perché ha a che vedere con la sfera dell'intimità e prefigura il matrimonio come probabile esito.

Le innocenti all'estero

Il racconto del tour europeo di Lorelei e Dorothy – che tocca grandi città come Londra, Parigi, Monaco, Vienna e Budapest – colloca *Gentlemen* nella grande tradizione americana dell'irriverenza che da Joel Barlow, Mark Twain e Ring Lardner,⁴³ passando per i fratelli Marx, arriva sino ai giorni nostri con *South Park*, attraversando letteratura, teatro, radio, cinema, televisione e fumetti. In particolare, la strategia di Loos, che si serve dell'atteggiamento di Lorelei e Dorothy verso l'Europa per satireggiare simultaneamente il connubio di ignoranza e senso di superiorità di certo turismo americano, e il decadimento morale ed economico del vecchio continente, ricorda *The Innocents Abroad* (1869) di Mark Twain. E benché Henry James non venga solitamente annoverato tra gli umoristi, si potrebbe considerare Lorelei una versione aggiornata della sua eroina Daisy Miller (nel racconto omonimo del 1878) o forse una via di mezzo tra Daisy (per la noncuranza delle convenzioni europee e la propensione al consumismo) e il fratello Randolph (per la convinzione che ogni cosa negli Stati Uniti sia migliore che in Europa).

42 Ivi, p. 27.

43 Nella sua recensione di *Gentlemen* per il *New York Times*, Herman J. Manckiewicz, oggi ricordato soprattutto come co-sceneggiatore del film *Citizen Kane* (1941), scrisse che Lorelei "belongs clearly in the select group of genuine Americans headed by Ring Lardner's Jack Keefe", il protagonista di *You Know Me Al* (1916). Herman J. Manckiewicz, "Here Are Humorists, Half a Dozen", *The New York Times*, 27 December 1925, p. 21.

Usando come metro la modernità, il lusso, e la disponibilità degli uomini a fare regali alle donne che frequentano, Lorelei giudica severamente Londra: “I mean London is really nothing at all. For instants, they make a great fuss over a tower that really is not even as tall as the Hickox building in Little Rock Arkansas and it would only make a chimney on one of our towers in New York [...] So it seems the gentlemen in London have quite a quaint custom of not giving a girl many presents”.⁴⁴ La riluttanza a fare regali è sintomo di una società impoverita, ben lontana dai fasti del passato, in cui persino le esponenti dell’aristocrazia cercano di racimolare qualche soldo proponendo alle visitatrici americane l’acquisto di oggetti fatti in casa o di cimeli di famiglia: “So we went to tea to a lady’s house called Lady Elmsworth and what she has to sell we Americans seems to be a picture of her father painted in oil paint who she said was a whistler. But I told her my own father was a whistler and used to whistle all the time”.⁴⁵

Al contrario, Parigi è inizialmente apprezzata come luogo della modernità – non a caso, l’unico monumento che suscita l’ammirazione di Lorelei è la Torre Eiffel (pronunciata “Eyefull”)⁴⁶ – e paradiso del consumo, dove il lusso è a portata di mano. Nel sistema di valori di Lorelei, i veri monumenti della capitale francese sono le insegne delle marche più esclusive:

And when a girl walks around and reads all of the signs with all of the famous historical names it really makes you hold your breath. Because when Dorothy and I went on a walk, we only walked a few blocks but in only a few blocks we read all of the famous historical names, like Coty and Cartier and I knew we were seeing something educational at last and our whole trip was not a failure.⁴⁷

Le opere d’arte e le testimonianze della storia cittadina e nazionale sono insignificanti o costituiscono un impedimento al piacere trasmesso dalle insegne e da quanto esse promettono: “So when we stood at the corner of a place called the Place Vandome, if you

⁴⁴ Loos, *Gentlemen*, cit., p. 40.

⁴⁵ Ivi, pp. 41-42. La parola che Lorelei, comicamente, recepisce come *whistler* (“fischiatore”) è in realtà Whistler – cognome di James Abbott MacNeill, rinomato pittore statunitense della seconda metà dell’Ottocento, che trascorse gran parte della sua vita a Londra e Parigi.

⁴⁶ Ivi, p. 54.

⁴⁷ Ivi, p. 52.

turn your back on a monument they have in the middle and look up, you can see none other than Coty's sign".⁴⁸ Tuttavia, Parigi è anche il luogo dell'artificio e dell'inganno, simboleggiate dallo strass, il materiale utilizzato per la creazione di gioielli falsi: "So then we saw a jewelry store and we saw some jewelry in the window and it really seemed to be a very very great bargain [...] and it seems it is not diamonds but it is a thing called 'paste' which is the name of a word which means imitations".⁴⁹ Inizialmente turbata dal possibile uso improprio di quel materiale da parte degli uomini – "I mean a gentleman could deceive a girl"⁵⁰ – Lorelei, come abbiamo visto, trova il modo di trarne vantaggio per mantenere il possesso del diadema regalatole da Sir Francis Beekman. Nel riproporre in chiave comica il confronto tra artificiosità europea e innocenza americana – al centro di tanti classici della letteratura statunitense – Loos fa trionfare il Nuovo Mondo, incarnato da Lorelei e Dorothy. Dal punto di vista di Lorelei, la superiorità americana risiede nel maggiore potere di acquisto dei suoi connazionali rispetto a quello degli uomini francesi. La disponibilità economica – che si traduce nella capacità di regalare pietre preziose (autentiche) – trova così espressione nelle parole che anni più tardi avrebbero ispirato il testo della canzone "Diamonds Are a Girl's Best Friend", resa famosa dall'interpretazione di Marilyn Monroe: "So I really think that American gentlemen are the best after all, because kissing your hand may make you feel very very good but a diamond and safire bracelet lasts forever".⁵¹

Ritorno al cinema

Nella carrozza ristorante del treno per Vienna, Lorelei incontra il faltoso Henry Spoffard, l'uomo che sposerà nella parte conclusiva del romanzo. Il ritratto di Spoffard, un severo presbiteriano che si erge a moralizzatore dei costumi, fornisce a Loos l'opportunità di mettere alla berlina il retaggio puritano ancora presente in vasti settori della società americana del primo Novecento e l'ipocrisia che spesso l'accompagnava. Come Loos ben sapeva, l'industria cinematografica era uno dei principali bersagli delle organizzazioni religio-

48 Ibidem. Corsivo mio.

49 Ivi, p. 53.

50 Ivi, pp. 53-54.

51 Ivi, p. 55.

se e degli editorialisti che lamentavano il declino morale degli Stati Uniti. Sebbene la pubblicazione di *Gentlemen* preceda l'implementazione del Codice Hays (1934), adottato da Hollywood per evitare boicottaggi promossi dalle chiese cattoliche e protestanti, alcuni stati, tra cui New York, avevano già nominato commissioni di censura cinematografica.⁵² Proprio la censura è la vera passione di Spoffard, il cui ruolo di fustigatore della morale gli consente di visionare liberamente il materiale che reputa dannoso per la società: "So Mr. Spoffard spends all of his time looking at things that spoil peoples morals. So Mr. Spoffard really must have very very strong morals or else all the things that spoil other peoples morals would spoil his morals".⁵³ Come gli altri uomini che ruotano attorno a Lorelei, Spoffard cerca di assumere il controllo sulla sua vita con l'intento dichiarato di redimerla (non a caso la paragona alla figura biblica di Maria Maddalena) e quello inconfessato di avere libero accesso alla sua persona. La decisione di Lorelei di sposare Spoffard può sembrare una cappitolazione, la rinuncia all'unica cosa che forse ama più dei diamanti: l'indipendenza. In realtà, il matrimonio con cui si chiude il romanzo è il frutto di elaborati sotterfugi attraverso cui Lorelei, con la collaborazione di Dorothy, si assicura l'appoggio finanziario per tornare trionfalmente nel mondo del cinema, ma questa volta vestendo contemporaneamente i panni di attrice e sceneggiatrice. Come ha osservato Laurie Cella, "her marital compromise allows her more possibility and more freedom than any other situation in the text".⁵⁴ Avendo convinto Spoffard che il suo capitale sarà utilizzato per produrre solo pellicole moralmente edificanti, Lorelei riesce infatti a entrare in un rapporto di collaborazione creativa con lo scrittore Gilbertson Montrose, autore di un copione su "a great historical subject which is founded on the sex life of Dolly Madison".⁵⁵ Nel finale la satira di Loos, anziché affievolirsi, colpisce in più direzioni. Ne sono bersaglio l'istituzione del matrimonio, le gerarchie sociali, la religione, le crociate moralizzatrici, il mondo del cinema e, soprattutto, la pretesa

52 Si veda Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 1-49.

53 Loos, *Gentlemen*, cit., p. 78.

54 Laurie J. C. Cella, "Narrative 'Confidence Games': Framing the Blonde Spectacle in *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) and *Nights at the Circus*", *Frontiers: A Journal of Women Studies* XXV, 3 (2004), pp. 47-62, qui p. 52.

55 Loos, *Gentlemen*, cit., p. 114.

maschile di regolare la condotta delle donne. Dopo il matrimonio, Lorelei non solo mantiene la propria autonomia ma in qualche modo la rafforza, considerando che in precedenza aveva dovuto rinunciare al cinema cedendo alle pressioni di Eisman. Libera di dedicarsi alla stesura del copione su Dolley Madison⁵⁶ insieme a Montrose, Lorelei assume anche il ruolo di *regista* della vita di Spoffard e della sua famiglia. Dimostrando di aver compreso le vere motivazioni di Henry, lo convince ad assumere il ruolo di tutore morale e psicologico delle giovani donne ingaggiate come comparse: "So the worse they tell Henry they have been before they met him, the better he likes it".⁵⁷ All'anziano padre di Henry, assai meno in controllo dei propri desideri del figlio, Lorelei concede libero accesso ai set cinematografici, affinché possa divertirsi senza freni per la prima volta nella vita. Incoraggiata da Lorelei, la madre di Henry si trasforma in un'attempata *flapper* e intraprende la carriera di attrice scegliendo per il suo debutto l'improbabile ruolo di Carmen. Infine alla sorella di Henry, la cui predilezione per le attività all'epoca considerate maschili sembra alludere a una possibile omosessualità, Lorelei affida la gestione dei camion e dei cavalli. A ciascuno dei componenti della famiglia Spoffard, Lorelei dona l'illusione dell'autorità, rendendoli felici ma conservando allo stesso tempo il pieno controllo delle operazioni. Mentre all'inizio di *Gentlemen* Lorelei raccontava di aver iniziato a tenere un diario perché esortata dal suo ammiratore (Eisman), alla fine è lei, in piena autonomia, a decidere di interromperne la stesura. Lorelei abbandona la scrittura (teoricamente) privata per dedicarsi alla scrittura pubblica nel suo nuovo ruolo di sceneggiatrice. E così la presunta *dumb blonde* creata da Anita Loos trova nella carriera e nell'autorialità la piena soddisfazione, anche senza l'apporto di diamanti e altri beni preziosi di cui, significativamente, non si fa alcuna menzione nelle pagine conclusive del romanzo.

Leonardo Buonomo insegna Letterature angloamericane presso l'Università di Trieste. I suoi principali campi di ricerca sono la letteratura statunitense dell'Ottocento (con particolare attenzione a Nathaniel Hawthorne e Henry James), la letteratura italoamericana e la produzione televisiva. La sua pubblicazione più recente è la monografia *Henry James Writes New York: Identity, Masculinity, Authorship* (Palgrave/Macmillan, 2024).

56 Moglie del quarto presidente degli Stati Uniti, James Madison, Dolley Madison fu la *first lady* degli Stati Uniti dal 1809 al 1817.

57 Loos, *Gentlemen*, cit., p. 122.