Ida Lupino



(Ida Lupino durante il set di *The Hitch-Hiker*, 1953)

SOMMARIO

Biografia..... 3

Ida Lupino: l'intrepida star di Hollywood che ha superato i cliché..... 5

Ida Lupino: dietro la camera, una femminista (di Martin Scorsese)..... 7

Il preveggente “Outrage” di Ida Lupino.....8

“Outrage” (1950): la visione di Ida Lupino del trauma da stupro..... 9

“Mi piacciono i personaggi forti” - Intervista a Ida Lupino..... 12

Biografia

Regista e attrice cinematografica e televisiva inglese, nata a Londra il 4 febbraio 1914 e morta a Burbank (California) il 3 agosto 1995. Come attrice lavorò dapprima in Inghilterra, poi negli Stati Uniti dove, nel corso degli anni Quaranta, fu apprezzata interprete di numerosi noir. Considerata l'unica donna regista in grado di lavorare nel clima repressivo configuratosi a Hollywood negli anni Cinquanta (grazie anche alla casa di produzione fondata con il marito, Collier Young), si cimentò nel genere melodrammatico, ma discostandosi dai modelli tradizionali e concentrando la sua attenzione su temi controversi, quali la bigamia, la malattia fisica, la maternità al di fuori del matrimonio. Dotata di un caustico senso dell'umorismo e di una personalità irriverente, il suo atteggiamento verso le conquiste di libertà e indipendenza femminili talvolta fu accusato di conformismo tradizionalista, mentre in realtà si espresse con grande chiarezza nell'amara saggezza cui giungono le eroine dei suoi film, tanto che le sue opere sono state riesaminate in quest'ottica nell'ambito degli studi del movimento femminista.

Discendente da una storica famiglia inglese di clown, ballerini e attori, il cui capostipite Giorgio Lupino (o Luppino) pare fosse un rifugiato politico italiano, ebbe dal padre Stanley – già affermato interprete di commedie musicali e pantomime – le prime lezioni di recitazione. Frequentò quindi la Royal Academy of Dramatic Arts di Londra e debuttò nel cinema con Her first affair (1932; *L'altalena dell'amore*) di Allan Dwan in una piccola parte che inizialmente doveva essere affidata alla madre, l'attrice Connie Emerald. In quello stesso anno apparve brevemente in altri film, sempre nel ruolo della ragazza ingenua e spaventata, cui sembrava destinarla il suo fisico minuto e il volto dall'ovale delicato, circondato dai capelli scuri (che diventarono biondi quando la sua carriera prese la direzione degli Stati Uniti, dove fu lanciata come la 'Jean Harlow inglese'). Nel 1934 si trasferì a Hollywood e iniziò a lavorare per la Paramount, praticando i generi più diversi, sotto la direzione dei maggiori registi dell'epoca; ebbe una parte minore nel melodramma fantastico Peter Ibbetson (1935; *Sogno di prigioniero*) di Henry Hathaway e un anno dopo Rouben Mamoulian le affidò un interessante ruolo in The gay desperado (*Notti messicane*). Apparve nel musical Anything goes (1936) di Lewis Milestone, interpretato da Bing Crosby, e fu scelta da Raoul Walsh per la commedia Artists and models (1937). Passata alla Warner Bros. recitò al fianco di Humphrey Bogart in High Sierra (1941; *Una pallottola per Roy*), perfetta commistione tra gangster film e noir, diretta nuovamente da Walsh. La sua interpretazione di Marie, una ballerina che decide di fuggire con un rapinatore condividendone il destino senza futuro, fu particolarmente efficace e le aprì la strada per analoghi ruoli di donne forti ma sfortunate, che si trovano a vivere in contrasto con la legge o in conflitto con sé stesse. Fu quindi Emily Brontë in Devotion (1944; *Appassionatamente*) di Curtis Bernhardt e fu la protagonista di un altro film diretto da Walsh (in collaborazione con John Maxwell), The man I love (1946; *Io amo*), nel ruolo di una cantante di nightclub che, tornata a casa per le feste di Natale, riesce a risolvere i problemi familiari ed economici dei suoi fratelli. Conscia della difficoltà di trovare personaggi all'altezza delle sue capacità interpretative e resasi conto della crescente competizione tra attrici per ottenere parti significative, la Lupino decise dapprima di proporsi come produttrice indipendente, poi di debuttare nella regia. Nel 1949, con il marito C. Young e Anson Bond fondò la Emerald Production; la prima e unica produzione della società fu Not wanted (1949; *Non abbandonarmi*), film in cui la Lupino subentrò, non accreditata, a Elmer Clifton nella regia, dopo aver scritto con Paul Jarrico la sceneggiatura, basata sulla storia di

una giovane donna che mette al mondo un figlio illegittimo ed è costretta ad affidarlo a un istituto. Pur attenendosi ai codici del melodramma, il film evita ogni giudizio morale sul comportamento della donna e tratteggia la vicenda con una notevole sensibilità. Fu con la nuova società nata dopo la separazione da Bond, **The Filmakers**, che la Lupino realizzò i film successivi, spesso condividendo con il marito la produzione o la sceneggiatura. Anche in Outrage (1950; *La preda della belva*), che segnò il suo debutto ufficiale come regista, riuscì a dare vita a un dramma sociale rigoroso e realistico che punta molto sull'interpretazione degli attori. Per raccontare il superamento del trauma di una violenza carnale, la Lupino si servì dei meccanismi narrativi del noir che conferiscono uno stile classico alla scabrosa materia del film. Il tema del corpo femminile, legato a quelli dell'agonismo e della carriera, ritorna in Never fear (1950), che ha per protagonista una danzatrice in lotta con la poliomelite, e in Hard, fast, and beautiful (1951), che indaga il complesso rapporto che lega una madre a una figlia campionessa di tennis. Se in linea con le direttive degli studios la positiva soluzione finale non poteva consentire la conciliazione tra matrimonio e carriera, pure l'aspetto più interessante del film da un punto di vista narrativo e sociologico è il risalto dato al ruolo volitivo e determinato svolto dalla madre nella progressiva costruzione del successo sportivo dell'adolescente.

The bigamist (1953; *La grande nebbia*) fu l'unico caso in cui la Lupino diresse il film anche interpretandolo; si tratta di un melodramma sul tema dell'adozione che è anche una critica al modello femminile tradizionale, e in cui la regista delinea anche una figura maschile alla ricerca di un difficile equilibrio nella vita sentimentale. Il successivo The hicht-hiker (1953; *La belva dell'autostrada*), film d'azione teso e coinvolgente, viene per lo più considerato il suo capolavoro: qui, infatti, le figure maschili sono portatrici di istanze irrazionali e di pericolo, con un ribaltamento della prospettiva codificata del noir, che attribuiva tali valenze ai personaggi femminili. Tra le altre interpretazioni della Lupino da ricordare quella di Mildred Donner in While the city sleeps (1956; *Quando la città dorme*) di Fritz Lang, che fu anche una delle sue ultime apparizioni sul grande schermo. Negli anni seguenti si dedicò infatti alla televisione realizzando, tra le altre cose, numerosi episodi delle serie *The fugitive*, *The untouchables* e *Dr Kildare*. Abbandonò definitivamente l'attività artistica nel 1978.

[Da Enciclopedia del Cinema, Treccani 2003]

Ida Lupino: l'intrepida star di Hollywood che ha superato i cliché

Ida Lupino: the fearless Hollywood star who overcame typecasting - Pamela Hutchinson, *The Guardian*, 4 Novembre 2024

Quando Ida Lupino recitò al fianco di Humphrey Bogart nel film noir di Raoul Walsh, *High Sierra*, era il suo nome, non quello di Bogie, in cima al manifesto. Questo film mozzafiato, con il suo fantastico climax in montagna, parla di un ex-detenuto costretto a un'altra rapina e della ballerina di taxi che non riesce ad abbandonare. Lupino interpreta la ballerina, una donna che desidera uscire dal proprio squallido mondo, trasformando il ruolo in qualcosa di più di una semplice tipa attraverso un'aria di disperazione inaspettatamente autentica. Il film ha reso famosi i due protagonisti, ma per Lupino, come per Bogart, il successo non è arrivato dall'oggi al domani.

La svolta di Lupino è arrivata dopo sette anni a Hollywood e una vita nel mondo dello spettacolo. Ha sempre rifiutato la via più facile e ha lottato duramente per i suoi successi. Hedda Hopper ha detto che Lupino ha costruito la sua carriera combinando “tre piccole parole: talento, coraggio e audacia, definendo la parola successo”.

Con Ida Lupino, una nuova serie su Criterion Channel questo mese, mette in evidenza la storia di questa provocatoria star, che ha superato il ruolo di caratterista degli studios per dare alcune delle interpretazioni femminili psicologicamente più intense dell'età d'oro di Hollywood. Lupino potrebbe aver amato recitare meno di quanto non amasse dirigere (“È molto più divertente. Crearlo da soli, non solo sfilare davanti a una telecamera”), ma era capace di un lavoro davvero eccezionale sullo schermo.

Lupino nacque a Londra nel 1918, durante un raid aereo, da una famiglia di successo nel mondo del teatro. Sua madre era un'attrice, suo padre era il comico di Music Hall Stanley Lupino e suo cugino era l'intrattenitore Lupino Lane. Ha girato i suoi primi film in Gran Bretagna da adolescente, per lo più su un unico genere. “Mio padre una volta mi disse: ‘Sei nata per essere cattiva’”, ricorda. “Ed era vero. Ho fatto otto film in Inghilterra prima di venire in America, e in tutti ho interpretato una vagabonda o una sgualdrina”.

A Hollywood, la Paramount le chiese di decolorare i suoi capelli castani per interpretare il ruolo principale in Alice nel Paese delle Meraviglie, ma era un piano sbagliato. Confessò: “Non sono mai riuscita a immedesimarmi in Alice. Non ho mai avuto l'età di Alice.” Invece, la Lupino fu frettolosamente pubblicizzata come “la Jean Harlow inglese”, ma neppure questo andò bene. Lentamente cominciò a trovare la sua strada, ad esempio in un ruolo memorabile di civettuola cockney che non riesce a corteggiare un Gary Cooper affranto nell'idilliaca storia d'amore *Peter Ibbetson*.

Frustrata dai ruoli leggeri che le venivano assegnati, Lupino prese in mano la situazione, come faceva spesso. Lasciò il suo contratto e cercò un ruolo in cui potersi impegnare a fondo, chiedendo un'audizione per il ruolo della crudele modella Bessie Broke, un'altra cockney, in *The Light That Failed* di William Wellman. Ottenne il ruolo e in seguito conquistò la scena in *They Drive by Night* nei panni della moglie assassina che perde la testa in tribunale. Apparve quindi di nuovo per Walsh in *High Sierra*, dopo aver negoziato un contratto con la Warner Bros, che le dava la possibilità di lavorare come freelance.

Continuamente attratta da materiale più spigoloso, Lupino scherzava spesso sul fatto di essere “la Bette Davis dei poveri”, accettando ruoli che la star più famosa aveva rifiutato. Ma quell'autocritica nascondeva la portata della propria ambizione creativa. Lupino fece pressione allo sceneggiatore Robert Rossen affinché enfatizzasse l'oppressione di classe del suo personaggio nel sinistro melodramma *The Sea Wolf*, un film ambientato su una nave di recupero gestita da un capitano fascista (Edward G. Robinson), che risuonava così fortemente con gli eventi in Europa che in seguito disse che “potrebbe passare per storia attuale”. Per prepararsi al sordido film d'amore ambientato in un cantiere navale del 1942, *Moontide*, accompagnò personalmente il co-protagonista Jean Gabin in un tour dei quartieri più malfamati di Los Angeles per “vedere di persona il vizio e la violenza”.

Inizialmente era riluttante a interpretare la sorella maggiore invadente nel dramma dello spettacolo *The Hard Way*, una storia presumibilmente basata sui primi anni di Ginger Rogers. Quando arrivarono i consensi per l'interpretazione fragile e arrabbiata di Lupino, la stessa Davis si commosse e si chiese: “Come ho fatto a lasciarmelo sfuggire?” Ed è difficile immaginare che qualcun altro possa dare alla sua ribelle cantante di nightclub in *The Man I Love* la stessa combinazione di coraggio e desiderio romantico. Tuttavia, Lupino desiderava qualcosa di più e, dopo aver lasciato il suo contratto con la Warner Bros nel 1947, iniziò finalmente a dirigere film a basso budget, tra cui il noir *The Hitch-Hiker* e drammi di prim'ordine su argomenti di forte impatto, tra cui lo stupro e la bigamia.

In *On Dangerous Ground* di Nicholas Ray è davvero sorprendente nel ruolo di una donna cieca e isolata che cerca di proteggere suo fratello dalla legge, rappresentata dal detective fuori controllo interpretato da Robert Ryan. È uno dei migliori film di Ray e una delle interpretazioni più squisite di Lupino. Si dice che Lupino abbia preso il posto del regista quando questi si ammalò. Lei non ha mai confermato la voce, e probabilmente non era altro che questo. Tutto quello che diceva era: “In un certo senso lo abbiamo fatto Bob Ryan ed io. Lo abbiamo fatto a modo nostro”. Come se Lupino avesse mai voluto che qualcun altro le dicesse cosa fare.

Ida Lupino: dietro la camera, una femminista (di Martin Scorsese)

The Lives They Lived: Ida Lupino;Behind the Camera, a Feminist - di Martin Scorsese, *The New York times Magazines*, 31 Dicembre 1995

Non ho mai incontrato Ida Lupino, ma ho sempre voluto farlo. La sua recitazione molto emotiva è spesso ricordata, ma i suoi notevoli successi come regista sono in gran parte dimenticati. È stata una vera pioniera. I sei film che ha diretto tra il 1949 e il 1953 sono notevoli pezzi da camera che trattano argomenti impegnativi in modo chiaro, quasi documentaristico, e rappresentano un risultato singolare nel cinema americano.

Come star, Lupino non amava il glamour, e lo stesso valeva come regista. Le storie che raccontava in "*Outrage*", "*Never Fear*", "*Hard, Fast and Beautiful*", "*The Bigamist*" e "*The Hitch-Hiker*" erano intime, sempre ambientate in un preciso ambiente sociale: voleva "fare film con persone povere e disorientate perché è quello che siamo". Le sue eroine erano giovani donne la cui sicurezza borghese era stata distrutta da un trauma: gravidanza indesiderata, poliomielite, stupro, bigamia, abusi da parte dei genitori. C'è un senso di dolore, panico e crudeltà che colora ogni fotogramma. In "*Outrage*", ha ritratto lo stupro non in termini melodrammatici, ma in un freddo studio comportamentale del male nell'ambiente più ordinario.

Lupino era stata scoperta come attrice in Inghilterra dal grande regista americano Allan Dwan nel 1933, e aveva girato sei film prima di arrivare in America un anno dopo. Era stata meravigliosa in molti film, ma con il regista Raoul Walsh era stata impareggiabile. Il ruolo che le fece fare carriera fu in "*High Sierra*" (1941). Il critico cinematografico Manny Faber scrisse che Walsh aveva un "tocco secco e bruciante" con la Lupino; all'esterno era dura, brusca, bella, un po' maschiaccio, ma i suoi occhi scuri erano finestre su una passione travolgente. Io sono particolarmente affezionato al meno conosciuto "*The man I love*" di Walsh. La Lupino interpreta una cantante itinerante stanca, ma la impregna di grande riserbo spirituale.

Nel 1949, dopo una lunga e controversa relazione con la Warner Brothers, lei e suo marito, Collier Young, fondarono una società di produzione indipendente, una mossa radicale dato che gli studios avevano il monopolio del settore. I loro film venivano girati in esterni con budget ridotti,tanto che Lupino dovette prendere il posto del regista quando questi ebbe un infarto dopo tre giorni di riprese del loro primo film, "*Not Wanted*". In questo film e in altri successivi, molto in anticipo rispetto al movimento femminista, sfidò le immagini passive e spesso decorative delle donne allora comuni a Hollywood.

Ciò che è in gioco nei film di Lupino è la psiche della vittima. Hanno affrontato l'anima ferita e tracciato il lento e doloroso processo delle donne che cercano di lottare contro la disperazione e di riprendersi le loro vite. Il suo lavoro è resiliente, con una notevole empatia per i fragili e i cuori infranti. È essenziale.

Il preveggente “Outrage” di Ida Lupino

Ida Lupino’s Prescient “Outrage” – di Richard Brody, *The New Yorker*, 16 giugno 2014

“*Outrage*”, un film di Hollywood del 1950, analizza in modo intimo, doloroso e analitico quella che oggi chiamiamo cultura dello stupro. È uno dei film più importanti dell'epoca e non è facile da trovare. È stato diretto da Ida Lupino, nota come una delle attrici più spigolose e mondane degli anni Quaranta e Cinquanta [...], ma era anche una delle grandi registe dell'epoca.

Lupino era un'indipendente di Hollywood, che lavorava con una società di produzione chiamata The Filmakers [sic], che aveva fondato con il marito dell'epoca, Collier Young, e sotto la quale ha diretto sei film. [...] Sono opere straordinariamente ben riuscite, inventive ed espressive, anche se a basso budget. In qualità di produttrice, regista e sceneggiatrice indipendente, ha esercitato un eccezionale grado di autorità sui suoi film, e ciò si riflette nella loro coerenza, consistenza e originalità.

Ma “*Outrage*” è una speciale conquista artistica. Lupino affronta il tema dello stupro con una visione ampia dei suoi aspetti sociali. Integra una rappresentazione interiore e profondamente compassionevole di una donna vittima di stupro con una visione incisiva dei numerosi fallimenti della società che contribuiscono al crimine, tra cui l'incapacità legale di affrontare la diffusione dello stupro, e la prudenza e la censura sessuale generale che rendono il crimine indicibile in senso letterale e finiscono per umiliare la vittima. Soprattutto, rivela una profonda comprensione dell'aggressività maschile diffusa e indiscussa che le donne affrontano in un corteggiamento apparentemente non violento e consensuale. Il suo film parla delle esperienze di una giovane donna e, sì, dell'esperienza di tutte le donne.

[...]

Lupino apre il film con un primo piano di un bancone, sul quale una tazza di caffè viene fatta scivolare verso una cliente con disinvolta noncuranza. Quella tazza che scivola è una critica immediata e istantanea alla “goffaggine”. La telecamera si allontana per rivelare l'uomo che ha ordinato il caffè, insieme alla protagonista: una giovane donna di nome Ann Walton (Mala Powers), contabile nella vicina segheria di una piccola città della California. Come previsto, l'arrogante e rozzo uomo che ha fatto scivolare la tazza lungo il bancone si rivolge prontamente ad Ann con commenti lascivi e sessualmente sprezzanti.

Ann va a incontrare il suo ragazzo, Jim (Robert Clarke), per pranzare in un parco vicino. Lui ha appena ottenuto un aumento, le chiede di sposarlo e lei accetta con gioia. Mentre iniziano a baciarsi, subiscono lo sguardo di rimprovero di una vecchietta. È una scena piccola e aneddotica, ma quello sguardo getta un'ombra fredda sul resto del film.

Poco dopo, l’avventore del bar intravede di nuovo Ann, e lo sguardo duro, calcolatore, quasi sbavante con cui la segue mentre si allontana suggerisce che non è un semplice flirt, o meglio, che il suo semplice flirt è di per sé una forma di violenza. Quel personaggio, che non viene mai nominato, segue Ann attraverso i desolati terreni industriali dopo che lei ha lavorato fino a tardi una notte. Lei è consapevole del malvagio scopo del suo inseguimento, il suo panico aumenta, non ha nessuno a cui rivolgersi, nessun posto dove nascondersi e, quando avviene l'aggressione, la telecamera si allontana per nasconderla.

La parola “stupro” non viene mai pronunciata nel film; non c'è ambiguità su ciò che è accaduto, ma viene chiamato “attacco” o “aggressione”. Quella stessa taciturnità, il perbenismo e la delicatezza della società che rendono impossibile l'uso della parola “stupro” in un film commerciale nel 1950, deriva dallo stesso perbenismo della vecchia donna che disapprova il bacio degli amanti. Come si vede nel film, è impossibile ad Ann parlare della propria esperienza con chi le vuole bene, e viceversa. Tutti nella sua piccola città e nel suo ufficio lo sanno, tutti reagiscono con una compassione sincera e commossa, ma il silenzio è assordante e il suo silenzio non fa che aumentare la sua agonia.

Jim è profondamente solidale con Ann, a modo suo. Per lui non è cambiato nulla: ama Ann come l'ha sempre amata e il suo desiderio di sposarla rimane immutato. Ma non riesce a riconoscere il fatto che, per Ann, qualcosa è cambiato: che non può semplicemente riprendere il corso della propria vita, che ha un bisogno profondo e indicibile e che il suo amore e la sua preoccupazione non sono sufficienti. La scena del loro confronto vira verso la violenza fisica ed emotiva, il tipo di aggressione incontrastata che, sebbene apparentemente benigna, appartiene allo stesso campo del comportamento dello stupratore, come Ann stessa riconosce in un rapido sguardo di orrore.

Con l'identità in frantumi, Ann (che vive con i genitori) scappa di casa. Qui non rovinerò ulteriormente la trama, se non per dire che l'azione ruota attorno a un'altra scena di corteggiamento in cui l'uomo diventa aggressivo e che, nel corso del rifugio di Ann, Lupino realizza una delle inquadrature più potenti e commoventi che abbia visto da tempo. Ann vaga per una fiera agricola locale con musica e balli. Mentre le coppie ballano allegramente il foxtrot su una modesta pista da ballo all'aperto, lei si avvicina con cautela al bordo e si mette dall'altra parte. La telecamera di Lupino si sposta lentamente verso il pavimento e si separa dai ballerini, lasciandoli indietro e lasciando Ann isolata, mentre il film – e la stessa Ann – contemplano l'incommensurabile distanza emotiva che la separa, apparentemente definitivamente, dal regno degli amanti normali.

La forza emotiva e la visione politica di “*Outrage*” derivano tanto dalle immagini ispirate di Lupino quanto dalla sceneggiatura saggia e perspicace, e dalle interpretazioni delicatamente controllate ma liberamente espressive, opera non di grandi attori, ma di attori attenti e sensibili che giovano della regia perspicace di Lupino. È un film inquietante ed esasperante. [...] Lupino è una delle grandi, e la sua carriera di regista è purtroppo poco conosciuta.

“Outrage” (1950): la visione di Ida Lupino del trauma da stupro

Outrage (1950): Ida Lupino’s Vision of Rape Trauma – di Alexandra Heller-Nicholas, *Senses of Cinema*, ottobre 2018

In un panorama culturale e industriale significativamente alterato dalla raffica di accuse di abusi sessuali e molestie contro l'ormai famigerato produttore di Hollywood Harvey Weinstein alla fine del 2017, che ha scatenato il movimento #MeToo, un film sul trauma da

stupro realizzato già nel 1950 dalla superstar classica di Hollywood diventata regista Ida Lupino sembra quasi fatto su misura per essere sostenuto dalle femministe. Tuttavia non è sempre stato così. Nel suo fondamentale e influentissimo libro del 1974 *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, l'acclamata critica cinematografica femminista Molly Haskell non ha usato mezzi termini nel suo inequivocabile rifiuto dell'opera di Lupino come regista:

> *Lupino era più tosta come attrice che come regista: i film che ha realizzato (*Hard, Fast and Beautiful, The Bigamist, The Hitch-Hiker*) sono convenzionali, persino sessisti; e nelle sue interviste, come tante donne che non hanno nulla di cui lamentarsi, fa le fusa come un gattino soddisfatto, inarca la schiena alla menzione del movimento femminista e cita Noël Coward secondo cui le donne dovrebbero essere picchiate regolarmente come gong.*

In un'intervista del 1981, Haskell chiarì la sua posizione in modo più comprensivo:

> *Tra le registe del passato, Ida Lupino era in realtà una donna molto più dura, fantastica e femminista nei suoi film con Raoul Walsh che come regista. Continuava a ripetere che le donne, sapete, usando la frase di Noël Coward, dovrebbero essere picchiate regolarmente con una pistola. Penso che a volte fosse un po' falsa. Probabilmente voleva, come fanno le donne, e a ragione, assicurarsi che tutti capissero che era solo una donna, che non voleva essere minacciosa.*

Eppure, anche se si tende a preferire la formulazione più gentile della seconda citazione, ci vorrebbe un'impressionante ginnastica retorica per pensare che Haskell definisse il lavoro e la politica di Lupino come regista come particolarmente progressisti. Per Haskell, nella migliore delle ipotesi, Lupino era una grande attrice con un particolare tocco femminista; nella peggiore, era una “traditrice” del genere femminile e certamente non una regista che dimostrava particolare intuizione, interesse o compassione per l'esperienza vissuta dalle donne nel mondo al tempo in cui girava i suoi film.

Forse Haskell ha semplicemente scelto di ignorare *Outrage*, o – forse più logicamente – semplicemente non aveva accesso al film. Scrivendo nel 1974, Haskell semplicemente non aveva il tipo di accesso agli archivi cinematografici che abbiamo noi oggi. Il fatto che nella prima, piuttosto accesa, citazione manchi qualsiasi riferimento a Outrage, è quindi un'omissione curiosa (e forse semplicemente pratica). In difesa di Haskell, sembrerebbe un po' meschino ritenerla responsabile di qualcosa che ha detto quasi 45 anni fa, quando il mondo è cambiato così tanto da quel periodo. Lo stesso femminismo ha attraversato due nuove ondate dalla metà degli anni '70 e le posizioni allora ritenute scontate sono state, in molti casi, completamente ripensate e riconsiderate nel mezzo secolo trascorso da allora. Il lavoro di Haskell sul cinema e la politica di genere è inequivocabilmente significativo, ma le sue dure parole contro Lupino sono certamente degne di nota in quanto trampolino di lancio per riflettere sul perché questo particolare film mette in discussione il suo rifiuto di Lupino come regista.

L'intersezione tra il movimento #MeToo e l'aumento negli ultimi anni del discorso critico e industriale sulle sfide che le registe devono affrontare, rende *Outrage* una pellicola fondamentale. Il film segue Ann Walton (Mala Powers), una giovane donna sensibile e con i piedi per terra, con un buon lavoro e un bel fidanzato, Jim Owens (Robert Clarke). Una sera,

tornando tardi dal lavoro verso casa, Ann si accorge di essere seguita. Tenta di scappare, ma viene catturata e violentata da un uomo che in precedenza aveva mostrato un interesse romantico per lei, interesse non ricambiato. Quando torna a casa dei suoi genitori (dove vive) chiamano la polizia e Jim viene informato. Tutti sono compassionevoli e solidali, ma la paranoia e la vergogna di Ann la travolgono. Incapace di identificare lo stupratore in un confronto con la polizia, il suo trauma interiorizzato ha la meglio e lei scappa a Los Angeles. Durante il viaggio, sente un notiziario che parla della sua scomparsa e che la sua famiglia ha rivelato i dettagli della sua aggressione come probabile causa dell'improvvisa partenza. Confusa e sconvolta, non completa il suo viaggio e ritrovandosi invece in una piccola città dove un prete (Tod Andrews) si dedica ad assisterla, venendole in aiuto quando il suo grave trauma la porta ad aggredire un uomo che confonde con l'uomo che l'ha violentata.

Dopo *Johnny Belinda* (1948) di Jean Negulesco, *Outrage* è stato il primo film hollywoodiano mainstream ad affrontare direttamente lo stupro e le sue conseguenze, ponendo l'accento sull'esperienza soggettiva della donna che è sopravvissuta. Tuttavia, a differenza di *Johnny Belinda*, nel film di Lupino lo stupro non è relegato a un passato storico astratto, ma è qualcosa che accade nel presente del film, in spazi suburbani familiari, a ragazze simpatiche e apparentemente "normali" con lavori regolari, famiglie regolari e fidanzati regolari. La scena dell'aggressione è immersa in un'estetica noir aggressiva che rende tangibile l'orrore soggettivo dell'esperienza, così come è sconvolgente l'interrogatorio – quasi insopportabile – che Ann deve affrontare da parte della polizia. E quando cerca di tornare al lavoro e riprendere una sorta di routine. Gran parte del film, non solo la scena dello stupro, ma in particolare quella successiva in cui lei colpisce il ragazzo di campagna ben intenzionato, privilegia la prospettiva di Ann. Vediamo le cose come le vede lei: proviamo empatia per lei e con lei, qualcosa che, quasi 70 anni dopo, molti film incentrati sulla violenza sessuale faticano ancora a ottenere.

Come *Johnny Belinda*, *Outrage* suggerisce chiaramente che l'intervento maschile istituzionalizzato (qui un prete, nel film precedente un medico) è il modo per "risolvere" il trauma dello stupro. In netto contrasto con il sorprendente primo quarto del film, in cui l'esperienza di Ann è resa in modo così potente e comprensivo, con un così profondo riconoscimento dell'orrore di ciò che le sta accadendo, la conclusione semplicistica, quasi rosea – in cui lei torna a casa dai suoi genitori e dal suo fidanzato apparentemente "guarita", tornando in modo semplice a uno status quo intriso di America degli anni '50 – è quasi scioccante in termini di repentinità (almeno da una prospettiva contemporanea). Anche se questi momenti finali sembrano lontani anni luce dalle sfumature dell'esperienza di Ann descritta all'inizio del film, noi spettatori non dimentichiamo così facilmente cos'è accaduto, e quelle immagini rimangono impresse a lungo dopo la fine del film. Figura importante della critica cinematografica femminista, Molly Haskell aveva ragione su molte cose; ma su questo argomento, la storia forse ci dice qualcosa di diverso: non solo la Lupino era una regista tosta quanto lo era come attrice, ma era anche gentile, compassionevole e sensibile. Quando si tratta di rappresentazioni di violenza sessuale nel cinema, la Lupino è stata su questo fronte – come lo è stata su tanti altri – una vera pioniera.

“Mi piacciono i personaggi forti” - Intervista a Ida Lupino

“I like strong characters…” - Interview with Ida Lupino, Los Angeles, September 1974, by Patrick McGililan and Debra Weiner
tratto da “*Film Crazy, Interviews With Hollywood Legends – Patrick McGillian, Macmillan Publisher, 2014”*

Nessuno interpretava meglio il ruolo della donna dura e simpatica di Ida Lupino, che raggiunse il successo come attrice sotto contratto con la Warner Brothers negli anni '40, in film di grande successo come *They Drive by Night*, *High Sierra*, *The Sea Wolf*, *The Hard Way* (per il quale fu nominata Migliore Attrice dalla New York Film Critics) e *The Man I Love*.

Ma non era soddisfatta della sola recitazione. Alla fine degli anni Quaranta, Lupino decise di cimentarsi anche nella scrittura, nella regia e nella produzione di film. Con il suo allora marito, l'ex story editor Collier Young, formò una società indipendente che chiamarono The Filmmakers. La loro prima produzione, nel 1949, fu *Not Wanted*, scritta a quattro mani con Lupino. Il regista doveva essere Elmer Clifton, ma quando, all'inizio delle riprese, Clifton ebbe un infarto, Lupino prese il suo posto, realizzando il primo dei suoi sette film come regista. All'epoca, e per molti anni a seguire, fu l'unica donna regista a Hollywood.

The Filmmakers operava con un budget modesto. Lupino era orgogliosa di scegliere attori sconosciuti e emergenti insieme a star già affermate. Il materiale era serio e insolito, le sceneggiature erano in parte autobiografiche e lo stile era spesso quasi documentaristico. *Not Wanted* parlava di ragazze madri.*Outrage* era incentrato su uno stupro. *Never Fear* parlava della lotta contro la poliomielite. *The Bigamist* raccontava di un doppio matrimonio. Ironia della sorte, il film di maggior successo commerciale di Lupino come regista, *The Hitch-Hiker*, su un assassino psicopatico che perseguita uomini d'affari in vacanza, era il meno personale.

Nel 1953, subito dopo il divorzio da Collier Young, la The Filmmakers si sciolse. Anche se continuò a recitare in qualche film, si dedicò alla televisione come regista. Inizialmente strettamente legata alla Four Star Television (della quale era socio l'ex marito Collier Young), si fece una reputazione per la sua capacità di gestire programmi di suspense, al punto che fu soprannominata “la Hitch femminile” (“Hitch” come in Hitchcock). Negli anni '50 e '60, Lupino era dietro la macchina da presa per episodi di molte serie diverse, tra cui *Alfred Hitchcock Presents*, *Have Gun Will Travel*, *77 Sunset Strip*, *The Donna Reed Show*, *The Untouchables*, *The Twilight Zone*, *Thriller*, *Dr. Kildare*, *The Fugitive*, *Gilligan's Island*, *Vita da strega*, *The Big Valley* e *The Bill Cosby Show*. A volte contribuiva anche alle sceneggiature. Ma Lupino diresse solo un altro film, la simpatica commedia conventuale *The Trouble with Angels*, nel 1966.

Quando accettò questa rara intervista nel 1974, Lupino era appena tornata dalle riprese e da un periodo di recitazione per la serie televisiva *The Manhunter*. Una copia del libro di Marjorie Rosen, *Popcorn Venus*, uno studio pionieristico sul femminismo nel cinema, era in bella vista su un tavolino da caffè nella sua casa. Oggi la reputazione di Lupino come regista, soprattutto durante il breve e fertile periodo 1949-1953, continua a crescere tra le femministe e gli storici del cinema.

Perché ha fondato la sua casa di produzione indipendente, The Filmmakers?

Conoscevo Collier Young, un agente letterario che era stato assistente di Jack Warner e anche di Harry Cohn alla Columbia. Io e lui avevamo scritto una storia e lui disse: “Che diamine, perché non ci mettiamo insieme e formiamo una nostra società e scopriamo nuove persone e nuovi ragazzi?” Io accettai: “Assolutamente, è quello che vorrei”. E lo facemmo.

Cosa ha spinto The Filmmakers a realizzare *Not Wanted*?

Era un'idea dannatamente buona (la storia della madre non sposata) che pensavamo dovesse essere raccontata. La ragazza avrebbe dovuto suscitare la compassione della famiglia. Senza essere troppo didascalici, stavamo cercando di dire: “Non trattatela come se avesse una malattia terribile. Ha solo commesso un errore”.

La storia era una sua idea?

No. L'idea è di un altro scrittore, ma abbiamo usato solo quattro delle sue pagine. Ho scritto la maggior parte della sceneggiatura.

Come ha iniziato a dirigere?

Non avevo intenzione di diventare regista. Dovevo solo coprodurre *Not Wanted*, dato che avevamo questo meraviglioso regista d'altri tempi, Elmer Clifton, per realizzare il film. Dopo circa tre giorni di riprese, ha avuto un problema al cuore. Dato che stavamo usando la mia versione della sceneggiatura, ho dovuto prendere il suo posto. Il mio nome non era nei titoli di coda, e giustamente. Questo signore, per quanto malato fosse, è comunque rimasto per tutta la durata delle riprese. Gli dicevo: “Elmer, ti va bene se sposto la telecamera, se faccio questo, e così via?”

Il nostro montatore in questo film era lo stesso di Alfred Hitchcock per *Nodo Alla Gola*, William Ziegler. Correvo al telefono ogni cinque minuti e dicevo: “Bill, ascolta, voglio fare un carrello e penso di essermi sbagliata”. Nel primo film mi ha aiutato. Veniva sul set.

Per il secondo film abbiamo coinvolto di nuovo Bill. Il film, *The Young Lovers*, era basato sulla mia storia originale di una giovane ballerina che contrae la poliomielite, e ho scritto la sceneggiatura insieme a lui. Sono corsa di nuovo al telefono, ma questa volta mi ha detto: “Uh-uh, sei da sola. Sto girando proprio dietro di te. Non puoi permetterti che venga sul set”. È così che sono diventata regista.

Ha recitato con molti bravi registi. Qualcuno di loro ha influenzato la sua regia?

Non nello stile. Ho dovuto trovare il mio stile, il mio modo di fare le cose. Non avrei cercato di copiare nessuno. Ma alcuni registi, come Wellman, Charles Vidor, Walsh o Michael Curtiz, non potevano fare a meno di influenzarmi. E Robert Aldrich, Dio solo sa quanto è stato bello lavorare per lui in *Il Grande Coltello*. Non solo è un ottimo tecnico, ma conosce davvero l'attore. Scava nel tuo ruolo e tira fuori cose che non sapevi ci fossero.

Raoul Walsh le ha mai dato istruzioni sul montaggio?

Mi lasciava guardarlo in sala di montaggio. Non lo disturbavo, ma gli chiedevo certe cose, sai, sui “da sinistra a destra” e “da destra a sinistra” e “sopra le spalle”. Per quanto riguarda il montaggio, non mi sono mai occupata di quello.

La maggior parte dei film di The Filmmakers sono stati realizzati per meno di 160.000 dollari. Come ci siete riusciti?

Le nostre sceneggiature non potevano richiedere alluvioni o scene di incendi tremendi. Non abbiamo mai scelto compromessi, ma ci siamo sempre assicurati di rispettare il budget.

In effetti, quando possibile, vendevamo personalmente i nostri film, andando in giro per città e paesi e ottenendo la copertura delle riviste mentre giravamo. Tuttavia, siamo stati fortunati ad aver ricevuto sostegno per il nostro primo e secondo film. E quando Howard Hughes, allora a capo della RKO Pictures, si interessò alla società, ottenemmo finanziamenti, strutture di produzione e distribuzione dalla RKO in cambio della metà dei nostri profitti. Per gli indipendenti era piuttosto dura. Non siamo diventati milionari. Siamo stati fortunati a farcela.

Perché ha deciso di girare *Outrage*, la storia di una vittima di stupro?

In realtà, ho solo pensato che fosse una buona cosa da fare in quel momento, senza essere troppo moralista. Dopo tutto, non era colpa della ragazza. Ho solo pensato che tante volte l'effetto che lo stupro può avere su una ragazza non è facile da far emergere. La ragazza non ne parla o non lo dice alla polizia. Ha paura che non le credano.

Non credo che sia stato uno dei miei migliori lavori da regista. C'erano alcune cose che pensavo fossero piuttosto toccanti e davvero realistiche, ma a volte abbiamo cercato di essere artistici.

Il soggetto di molti dei suoi film era piuttosto anticonvenzionale per l'epoca.

Sì, suppongo che all'epoca fossimo la New Wave. Abbiamo seguito la linea di fare film che avessero un significato sociale e che fossero comunque di intrattenimento. I film erano basati su storie vere, cose che il pubblico poteva capire perché erano accadute o avevano avuto valore di notizia. La nostra piccola compagnia divenne nota per quel tipo di produzione e per l'utilizzo di talenti sconosciuti. Filmmakers era uno sbocco soprattutto per le nuove leve: attori, scrittori, giovani registi.

Ho pensato che la performance di Mala Powers in *Outrage* fosse eccezionale, considerando che era il suo primo film e aveva solo diciassette anni. Aveva ancora bisogno di un insegnante di scuola sul set. Abbiamo scoperto Sally Forrest e Hugh O'Brian nel secondo, Keefe Brasselle nel primo. Non abbiamo mai avuto l'opportunità di fare loro un provino perché eravamo troppo poveri.

Chi altri ha diretto per la Filmmakers?

Un uomo adorabile, Harry Horner, che era uno dei migliori scenografi del settore, è stato nominato regista di "*Day Without End*" [uscito con il titolo *Beware, My Lovely* (La Jena di Oakland, 1952)]. Anche se eravamo praticamente autonomi dalla RKO, quando si trattava di introdurre nuovi registi il signor Hughes era un po' diffidente. Don Weis, per esempio, era il nostro consulente per la sceneggiatura e avevamo una sceneggiatura preparata per lui da dirigere. Ma ci sono volute settimane per trovare Howard Hughes. Avevamo fatto un bel po'

di pubblicità su Don, e c'era un cortometraggio alla Metro [Goldwyn Mayer] che aveva la possibilità di dirigere, e così lo abbiamo perso.

Perché ha deciso di girare *Hard, Fast and Beautiful*, su una figlia tennista spinta a gareggiare dalla madre ambiziosa?

Queste sono cose che succedono: la madre ambiziosa e sua figlia, e il non attenersi alle regole del gioco finché l'importante è vincere. Anche in questo caso, il film era basato su un caso reale, leggermente modificato. Ancora oggi non dirò quale caso. In realtà, non ne è venuto fuori nulla di buono per la madre. La ragazza si è ritirata dal mondo del tennis.

* * *

Lei è nota per aver interpretato ruoli vivaci, duri e anticonformisti. È questo il tipo di personaggi femminili con cui le piace lavorare come regista o di cui scrive?

Non ho mai scritto solo ruoli femminili. Mi piacciono i personaggi forti. Non intendo donne che hanno qualità maschili, ma qualcosa che abbia una certa forza d'animo, un po' di coraggio. Un ruolo semplice mi fa andare su tutte le furie. Interpretare una donna gentile che se ne sta lì seduta, questo è il mio più grande limite.

Molti dei film di Filmmakers si concentrano su questioni femminili.

Non tutti. Ho diretto *The Hitch-Hiker*, che era una storia vera, la storia di William Cook su un omicidio di un autostoppista, e quella non era certo una storia di donne. E ho fatto *The Bigamist*, e questa era sicuramente la storia di un uomo.

Ha scritto lei la sceneggiatura di *The Bigamist*?

No, credo che sia stato Malvin Wald, ma mi è sembrato scritto molto bene. La sfida di rendere Lucille, la prima moglie, completamente comprensiva nei confronti del marito, mi ha molto interessato.

Perché ha recitato e diretto *The Bigamist*?

Sono stata costretta a farlo. Joan Fontaine mi voleva come regista, ma ha detto che dovevo anche interpretare l'altra donna perché avere un altro nome aggiungeva valore.

È stato difficile sia dirigere che recitare?

Non mi piace molto combinare le due cose. Mi ci vuole mattina, pomeriggio e sera per portare a casa la giornata come regista, e poi mettermi davanti a una telecamera e senza poter guardarmi... Purtroppo, ero in tutte le scene con le persone che potevano guardarmi. Joan non poteva guardarmi perché dovevamo affrettarci a riportarla alla Paramount. Ed Eddie O'Brien non poteva perché ero in ogni scena con lui. Dovevo farmi dire dal mio cameraman quando stavo esagerando. Quando recitavo, dovevo comunque dire: "Stop, buona, stop, buona". Penso che avrei avuto bisogno di un regista a parte.

Quando dirigeva e produceva un film, era difficile?

No, era il modo ideale, ma perché si faceva tutto insieme. Filmmakers era un gruppo familiare. Tutti contribuivamo con le nostre idee, le mettevamo tutte insieme. Quattro anni, non ho mai avuto un periodo più felice in tutta la mia vita. Mi dispiace molto che i miei soci abbiano scelto di dedicarsi alla distribuzione cinematografica. Se non l'avessero fatto, penso che saremmo ancora in attività oggi. Avremmo dovuto rimanere una società indipendente, con la distribuzione affidata a qualsiasi organizzazione di alto livello che ci avesse dato le migliori opportunità. Ho pensato che fosse un errore, ma sono stata messa in minoranza. E infatti Filmmakers non ce l'ha fatta a distribuirsi da sola. Non abbiamo ottenuto le date giuste nelle sale giuste. Non è stata una grande idea entrare in un campo che non conoscevamo molto bene.

Come è diventata regista televisiva dopo che la Filmmakers ha cessato l'attività?

Mi è stato chiesto di dirigere Joseph Cotten in *On Trial*, una serie sul processo a Mary Seurat, che fu impiccata come sospettata nel processo a Lincoln. È stato girato in tre giorni, con tre o quattro giorni di preparazione. Ho lavorato giorno e notte facendo tutte le ricerche possibili sull'assassinio di Lincoln. La televisione: non c'è niente di più duro, niente. E da quel momento in poi è diventata come una valanga. Mi prenotavano in anticipo perché dovevano avere le risposte in anticipo e non ho potuto dirigere altri film fino al 1966, con *The Trouble with Angels*.

Quali sono i suoi lavori di regia preferiti?

Beh, non credo di aver fatto un brutto lavoro con *The Bigamist*. Mi piace *The Hitch-Hiker*. Penso che fossero davvero buoni. Ci sono stati alcuni programmi televisivi che mi sono piaciuti.

Quali programmi televisivi?

Ce ne sono stati così tanti che al momento è un po' difficile sceglierne qualcuno, ma ce ne sono stati uno o due di *Mr. Novak* in cui mi è piaciuto lavorare. Ce n'è uno di *Hong Kong* che mi è piaciuto molto. Alcuni di *Thriller* penso siano piuttosto buoni.

Cosa rende un film che lei dirige un successo?

È una questione di chimica. Una combinazione di una buona sceneggiatura che è possibile girare nel tempo assegnato, un produttore con cui sono completamente in sintonia, buoni attori e il mio cameraman. La sera prima delle riprese e durante la primissima inquadratura ho sempre le farfalle nello stomaco. Ma una volta che ho le prime inquadrature in camera, beh, allora lo stomaco inizia a calmarsi.

Anche la comunicazione con i miei attori è molto importante. Essere vicino a loro. Capisco i loro problemi. Non dico di fare un lavoro eccezionale, ma ho fatto delle cose piuttosto buone.

In quali generi televisivi si è cimentata?

Il produttore che mi ha lanciato mi ha fatto iniziare con i western. Aveva visto *The Hitch-Hiker* e in men che non si dica mi ritrovai a dirigere *Have Gun - Will Travel* con Richard Boone, *Hong Kong* con Bob Taylor, *The Fugitive* con David Janssen, *Manhunt* e *The*

Untouchables. Chi, io? pensai. Qui avevo sempre fatto storie di donne e ora non riuscivo a trovare una storia di donne da dirigere.

In che tipo di film pensa di dare il meglio di sé?

Non sarei brava in film come *Il dottor Zivago* o *Il giorno più lungo*, con le immense pianure della guerra. Non credo sia il mio genere. Se dovessi decidere chi dovrebbe fare il regista, non sceglierei me. Sì a film di suspense. Sì a cose alla Robert Aldrich. Sì a *Che Fine Ha Fatto Baby Jane?* Direi che è il mio genere. Suspense.

Non film sulle donne?

Penso di rientrare anche nella categoria dei film femminili, ma non mi considero solo una regista di film femminili.

Lei era tra le poche registe di Hollywood. Ci sono stati problemi?

Credo di essere stata una novità all'epoca e sarebbe stato difficile diventare regista se non avessimo avuto una nostra società. Ma in realtà, quasi tutti facevano di tutto per trattarmi come un compagno. Dopotutto, dal 1934 avevo lavorato praticamente con ogni troupe in città. E perché, beh, non mi comporto come un uomo. Il mio modo di chiedere a un uomo di fare qualcosa su un set non è quello di comandarlo a bacchetta. Non è da me farlo. Dico: "Ho un'idea" e "perché non vedi se ti sembra comodo perché penso che sarebbe efficace."

Ascolta, se una donna venisse da te e ti dicesse: "Tesoro, cavolo, non so cosa fare. Abbiamo finito questo e non sono sicura se dovremmo portarlo giù o quale grana dovrei usare. Mi piacerebbe farlo, ma, beh, cosa ne pensi?"... Vorresti aiutarmi, vero? Bene, d'accordo.

Cosa le piacerebbe fare oggi?

Davvero, il mio sogno è che qualche caro vecchietto veda i miei vecchi film in televisione e mi lasci un pozzo di petrolio nel testamento. Così potrei fare del bene alle persone a cui voglio bene. E vorrei vivere in un ranch. Sono decisamente un tipo da piccola città, da campagna.

Vorrebbe dirigere altri film?

Sarebbe bello come hobby, no? Come Liz Taylor e Richard Burton. Possono recitare quando vogliono perché sono dannatamente ricchi.

Devo rimettermi in moto. Sono stata davanti alla telecamera per così tanto tempo. Ho avuto offerte per dirigere, ma mi avrebbero portato fuori dal Paese, il che avrebbe significato lasciare la mia casa, mia figlia, stare lontano da qui per mesi e mesi. È una situazione difficile.

È qui che essere un uomo fa una grande differenza. Non credo che agli uomini importi particolarmente di lasciare mogli e figli. Durante il periodo delle vacanze la moglie può sempre prendere un aereo e raggiungerlo. È difficile per una moglie dire al marito: "Vieni a sederti sul set e guarda".