

Lary May

Ricreare l'America: Hollywood e la politica della guerra fredda

* Lary May insegna Studi americani alla University of Minnesota; è autore di *Screening out the Past* (1980) e curatore di *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War* (1989). Il presente saggio è stato presentato al convegno "Beyond the Cold War: The United States and the Renewal of Europe", Firenze-Bologna, 26-29 ottobre 1994. Lo pubblichiamo per gentile concessione dell'autore. Traduzione di Barbara Levi Cavaglione.

1. Le due analisi più significative dell'ideologia del consenso sono in Charles Maier, *The Politics of Productivity*, in "International Organization" 31, 4 (1977), pp. 607-32 e in Godfrey Hodgson, *America in Our Time: From World War II to Nixon: What Happened and Why*, New York, Vintage Books, 1978, pp. 1-98.

2. Sebbene non coincidano nelle loro conclusioni e interpretazioni, i due più importanti studi sono: William Graebner, *The Age of Doubt: American Thought and Culture in the 1940's*, Boston, Twayne, 1991; Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991. James Gilbert, *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950's*, New York, Oxford University Press, 1986 individua temi analoghi nella preoccupazione del dopoguerra per i "giovani". A p. 7 nota, riguardo alla famiglia, che "gli atteggiamenti sociali riflettevano una rinnovata speranza nella vitalità di questa istituzione. Ma una forte corrente sotterranea di dubbio sfociava nei romanzi e nella cultura di massa".

3. Una più dettagliata espo-

Molto è stato scritto negli ultimi anni circa le origini e le caratteristiche della cultura della guerra fredda. E l'industria del dibattito promette di crescere ancora. Guardando avanti, quindi, è opportuno definire cosa sappiamo e cosa invece dovremo indagare nel futuro. Molti studiosi sono d'accordo nel sostenere che ciò che distinse l'epoca postbellica fu che, dopo i tempi duri e nel mezzo della crociata anti-comunista, gli Stati Uniti abbiano goduto di una ricchezza senza precedenti e del consenso politico. I politici credettero fermamente che la crescita economica e l'armonia sociale rendessero possibile superare la battaglia sulla scarsità delle risorse che secondo i marxisti era inevitabile nelle democrazie capitalistiche.¹ Eppure, a questo ottimismo, intellettuali e artisti opposero opere incentrate sulla paranoia, la confusione e la tragica disperazione presente nel profondo della vita personale e pubblica.² Nel cercare di spiegare questa dualità, non possiamo limitarci a seguire il metodo storico tradizionale di concentrare l'attenzione su periodi o eventi distinti; o sull'"epoca dell'ansia". Dobbiamo invece metterci in una prospettiva di lungo periodo per riuscire a spiegare come mai gli americani pensassero, in campi diversi, che la cultura – i valori e le opinioni che davano forma alle loro azioni – era così diversa dai tempi precedenti.³

Fino ad ora due opposti paradigmi teorici hanno tentato un approccio di lungo periodo, ma essi forniscono spiegazioni molto differenti sulla nascita di una cultura distinta nel dopoguerra. Il primo è rappresentato al meglio da Warren Susman e Jackson Lears. Questi studiosi si sono occupati soprattutto di come la radio, la pubblicità, il cinema e l'industria culturale nel suo complesso abbiano promosso una *American Way* che ha le sue radici nei miti e nei simboli del capitalismo liberale e nel consumismo.⁴ Rifacendosi ai sociologi della scuola di Francoforte e al concetto gramsciano di egemonia, essi sostengono che negli anni Trenta le arti e la cultura di massa generarono miti retrogradi e sogni futuristici di consumismo, che fornivano sicurezza e fiducia durante la grande Depressione. Lavorando all'interno di questo schema interpretativo, essi notarono che ciò che distingueva il dopoguerra era il fatto che i desideri di ricchezza e sicurezza si erano realizzati, con l'acquisizione di un potere non più contestato da parte dei potentati economici e di una nuova classe media fatta di stipendiati. Con il boom economico, la prosperità creò le illusioni di fine delle classi che caratterizzarono cultura e politica

degli anni Cinquanta. Susman sostiene però che se da una parte gli americani raggiunsero il successo, dall'altra furono anche rovinati. La classe media cercò di liberarsi delle repressioni puritane necessarie per costruire la nuova società, un processo che generò il senso di colpa e il piacere, l'ottimismo e l'ansia che permearono arti e culture alte e di massa.⁵

Un altro gruppo di studiosi è d'accordo sulla nuova egemonia delle *corporations*, ma le vede portare non tanto alla realizzazione quanto alla costrizione della vita pubblica e privata. Capeggiati da David Noble, Elaine Tyler May, Erika Doss e Lewis Erenberg, questi studiosi sostengono che negli anni Trenta gli storici progressisti, le donne, i pittori regionalisti e i musicisti jazz intrapresero una vita sociale in cui gruppi razziali ed etnici avevano come scopo quello di creare una società più giusta e soddisfacente. Ma durante la seconda guerra mondiale e la guerra fredda, questi stessi artisti e pensatori videro gli uomini delle *corporations* rendere più solido il loro potere. In un contesto in cui l'ineguaglianza razziale e sociale perdurava sotto la maschera apologetica del consenso, il più importante storico progressista degli anni Trenta, Charles Beard, morì nella disperazione; il pittore espressionista astratto Jackson Pollock e il musicista di bebop Dizzy Gillespie crearono forme artistiche che si staccavano da chiari referenti sociali; le donne indirizzavano i loro desideri di realizzazione di sé nella casa e nel baby boom.⁶

Se dunque abbiamo due paradigmi che cercano di spiegare, in concorrenza tra loro, le rappresentazioni dualistiche di ottimismo e ansia che caratterizzarono la cultura del dopoguerra fino a tutti gli anni Cinquanta, nessuno dei due tiene adeguatamente conto della centralità della politica contemporanea in quella fase culturale. È mia convinzione che, focalizzando l'attenzione sull'intersecarsi tra politica e produzione culturale, possiamo non solo riconciliare quei due modi di vedere, ma anche raggiungere una visione più completa di come e perché nacque la cultura della guerra fredda. Mi resi conto per la prima volta di tale intreccio quando, più di cinque anni fa, feci delle ricerche negli archivi della Screen Actors' Guild, l'associazione degli attori di cinema. Allora stavo cercando di capire perché un uomo che aveva passato tutta la sua vita da adulto come stella del cinema, fosse divenuto presidente degli Stati Uniti nel 1980. Esaminando i verbali e le pubblicazioni dell'associazione, non trovai l'informazione che cercavo su Ronald Reagan, ma scoprii che, al contrario di quanto dicevano Warren Susman e Jackson Lears, le arti di massa degli anni Trenta erano state usate per promuovere l'organizzazione dei lavoratori e il New Deal. Nelle sfilate del *labor day*, per esempio, le stelle del cinema contribuivano con la loro immagine a promuovere i sindacati e la politica di Roosevelt. In questo modo, attori e attrici furono anche parte del movimento operaio che avviò una rivoluzione politica dell'era del New Deal. Se nel passato i lavoratori erano stati divisi dai conflitti razziali ed etnici, i movimenti di massa degli anni Trenta superarono questi ostacoli e introdussero il loro voto, dato

sizione del perché sia necessario questo tipo di approccio è in Lary May, ed., *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 1-18.

4. Vedi Warren Susman, *Culture as History: The Transformation of American Society in the 20th Century*, New York, Pantheon, 1985; T. J. Jackson Lears, *From Salvation to Self Realization: Advertising and Therapeutic Roots of the Consumer Culture, 1880-1930*, in *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880-1980*, New York, Pantheon, 1983, pp. 3-38 e *Making Fun of Popular Culture*, in "American Historical Review", 7, (December 1992), pp. 1417-427.

5. Vedi Warren Susman, *Did Success Spoil the United States? Dual Representations in Postwar America*, in *Recasting America*, cit., pp. 19-37; T. J. Jackson Lears, *A Matter of Taste: Corporate Cultural Hegemony in a Mass-Consumption Society*, in Ivi, pp. 38-57.

6. Vedi David Noble, *The End of American History: Democracy, Capitalism and the Metaphor of Two Worlds in Anglo-American Historical Writing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985; Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 1988; Erika Doss, Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism, Chicago, The University of Chicago Press, 1991; Lewis Erenberg, *Things to Come: Swing Bands, Bebop and the Rise of a Postwar Jazz Scene*, in *Recasting America*, cit., pp.

in nome degli interessi di classe, nel sistema bipartitico, insieme alle richieste di redistribuzione della ricchezza. Mentre gli storici hanno scritto di quel cambiamento come se fosse limitato ai soli lavoratori, io ho trovato che queste idee erano diffuse tra le personalità più popolari del periodo, come obiettivi anche per la classe media.⁷

Ciò nonostante, con la seconda guerra mondiale e poi la guerra fredda, leaders come Ronald Reagan e Eric Johnston, il nuovo presidente della Motion Picture Producers Association, usarono l'anticomunismo come arma per convertire i membri della Screen Actors' Guild alla nuova ideologia del consenso. Eric Johnston ebbe un ruolo particolarmente importante, perché era stato presidente della Camera di Commercio degli Stati Uniti ed era schierato con Henry Luce e con gli industriali nello sforzo di rendere popolare quello che lui chiamava "capitalismo democratico". Come Johnston stesso asseriva nel suo libro *America Unlimited*, l'"antiamericana retorica di classe" dell'epoca del New Deal doveva essere eliminata dalla vita americana per permettere la diffusione della prosperità e della crescita economica e fare sì che il nuovo ordine industriale sconfiggesse i conflitti di classe e la povertà. Ma partendo dal fatto che le idee "un-American" avevano permeato la cultura hollywoodiana negli anni Trenta, Johnston, schierato con la House Un-American Activities Committee (HUAC), istituì le "liste nere" dei membri dei sindacati e associazioni, mentre diceva ai produttori cinematografici che non era più lecito rappresentare "un banchiere in termini negativi", perché

non è un'esagerazione dire che il cinema moderno determina i modi di metà del mondo. Non c'è nessuno tra di noi che non sia conscio del fatto che l'industria cinematografica è il più potente mezzo mai creato dall'uomo per influenzare le persone. [...] Possiamo determinare nuovi stili di vita e le norme di produzione devono essere rese assolutamente generali.⁸

Oggetto di questo saggio è il mutamento nel senso di nazione e di vita pubblica con cui l'arte cinematografica statunitense si identificò dagli anni Trenta fino a tutti gli anni Cinquanta, e quali implicazioni ebbe quel cambiamento per la cultura di massa americana. Il discorso è distillato da un mio libro di prossima pubblicazione: *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of Multi-Cultural America*. Nella prima parte di questo saggio si analizzerà come negli anni Trenta i mass media promossero una visione dualistica dell'americanismo e della vita pubblica. Quindi analizzeremo come la seconda guerra mondiale e poi la guerra fredda permisero a leader come Johnston di usare la politica dell'anticomunismo per creare un nuovo consenso. Ma al tempo stesso mostreremo quanti furono, nel cinema, a sfidare il tipo di americanismo che prendeva corpo nelle istituzioni ufficiali e nella politica. Questa critica del nuovo ordine capitalistico assunse la forma del *film noir*, uno stile che rese evidente a milioni di persone non il senso della realizzazione, ma il senso di crisi dell'identità e della stessa democrazia statunitense che venne a pervadere la cultura degli anni Quaranta e Cinquanta.

221-46.

7. Vedi Lizabeth Cohen, *Making a New Deal: Industrial Workers, 1919-1939*, New York, Cambridge University Press, 1990; Gary Gerstle, *Working Class Americanism: The Politics of Labor in an Industrial City*, New York, Cambridge University Press, 1989. Per l'incidenza del voto di classe nel sistema bipartitico, vedi Richard Oestreicher, *Urban Working Class Political Behavior and Theories of American Electoral Politics, 1879-1940*, in "Journal of American History", (March 1988), pp. 1257-286.

8. Vedi *Movie Star Politics: The Screen Actors' Guild, Cultural Conversion, and the Hollywood Red Scare*, in *Recasting America*, cit., pp. 125-54.

9. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, New York-London, Verso, 1990. Il concetto di sfera civile viene da Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

10. Per una più dettagliata descrizione di questi film-makers e del loro rapporto con la cultura americana, vedi Lary May, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

11. Le implicazioni politiche di questo punto di vista sono formulate nel modo migliore da Lawrence Levine, *American Culture and the Great Depression*, in L. Levine, ed., *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural*

L'esplorazione del rapporto tra politica e arte di massa richiede l'utilizzo di una nuova chiave interpretativa per capire la storia della cultura e del cinema del ventesimo secolo. Al centro di questa analisi sono due aree di solito considerate distinte l'una dall'altra: una sfera civile dove sono ridefiniti le scelte pubbliche e i valori nazionali e un'industria funzionale all'intrattenimento commerciale. Fondamentale per questa indagine è l'idea, avanzata da Benedict Anderson e Eric Hobsbawm, che le comunicazioni di massa sono decisive nel creare "collettività immaginarie" e "tradizioni inventate" che legano insieme persone diverse in comuni legami di lealtà e di patria.⁹ Questi studiosi potrebbero mettere in dubbio che i valori nazionali promossi da gruppi dominanti potessero essere alterati da un'industria cinematografica appartenente a grosse società e operante nel mercato. Ma i comportamenti di chi fa film e di chi li guarda mostrano che i film – come la stampa – erano diventati un'arena in cui si contrapponevano discorsi diversi sulla politica e la nazionalità.

Le origini di quella storia non si trovano, come uno si aspetterebbe, nella grande Depressione, ma nei conflitti culturali degli anni Venti, nei quali l'industria cinematografica giocò un ruolo tanto cruciale. Il cinema non era semplicemente un'altra forma artistica. Il film era invece un nuovo intrattenimento che abbattava le divisioni di classe e di sesso che caratterizzavano sia i piccoli centri, sia la città vittoriana. Inizialmente i produttori rispondevano alle aspettative, mostrando sullo schermo una rivoluzione nella morale, ma tale processo incoraggiò una battaglia durata tre decenni sulla natura della vita civile. Negli anni Dieci, il primo grande regista americano, D. W. Griffith, sviluppò la nuova arte per rivitalizzare il nazionalismo tradizionale, con il suo esclusivismo anglosassone, l'autorepressione sessuale e la comunità mobilitata contro i monopoli. Ma quando queste concezioni cominciarono a traballare, dopo la prima guerra mondiale, altri come Cecil B. De Mille fissarono lo stile per l'*American Way* degli anni Venti. Rivolgendosi a una nuova classe media di dipendenti di grandi società, i suoi protagonisti lasciarono indiscussa la struttura economica e quell'americanismo che escludeva più della metà della popolazione. Eroi ed eroine di De Mille capeggiavano una rivoluzione morale che focalizzava l'attenzione sulle case fastose, innalzate con gli *status symbols* dei grandi ricchi, in un processo che serviva agli interessi dei capi dei potentati economici che volevano infondere nella nuova cultura consumistica i valori aristocratici della gerarchia e della civiltà europea che giustificavano il loro dominio.¹⁰

La ricerca di un nuovo stile di vita continuò negli anni della grande Depressione. Solo ora essa corrispose con la definizione di una nazionalità più inclusiva. Storici della cultura e del cinema come Warren Susman, Lawrence Levine, Thomas Schatz, Andrew Bergman, David Bordwell e Robert Sklar hanno notato la crescita di questi numerosi temi "americani" nel sistema degli studios di allora. Ma hanno visto queste storie rinforzare miti del passato e una fiducia innocente che riduceva le possibilità di riforme sociali.¹¹ Nell'arrivare a queste

History, New York, Oxford University Press, 1993, pp. 192-215. Si vedano anche i saggi di Susman sulla cultura della Depressione in *Culture as History*. Tra gli studiosi del cinema che riecheggiano le stesse conclusioni: David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical American Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1980; Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Film Making in the Studio Era*, New York, Pantheon Books, 1988; Andrew Bergman, *We're In the Money: Depression America and Its Films*, New York, Harper and Row, 1971; Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage, 1975.

12. Sviluppo questi temi nel mio libro di prossima pubblicazione, *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of Multi-Cultural America*, University of Chicago. Anche se non focalizza l'attenzione su come questi film ristrutturarono la nazionalità, Brian Neve analizza il modo in cui attraverso i film degli anni Trenta e Quaranta passò una critica delle istituzioni dominanti, in *Film and Politics in America: A Social Tradition*, London and New York, Routledge, 1992, pp.1-56.

13. Ciò è discusso nel capitolo II di *The Big Tomorrow*, cit.

14. Vedi Lary May, con la collaborazione di Steve Lassonde, *Making the American Way: Modern Theatres, Audiences and the Film Industry, 1929-1945*, in "Prospects: An Annual of American Cultural Studies", 12 (1988), pp. 89-125. La classificazione dei riassunti delle

trame deriva dal maggiore giornale dell'industria cinematografica, "The Motion Picture Herald". Ogni settimana il giornale sintetizzava tutti gli intrecci di tutti i film distribuiti. Da tale fonte abbiamo preso un consistente numero di esempi per ciascun mese dell'anno, dal 1920 al 1960. Una descrizione più completa del metodo e dei risultati apparirà in *The Big Tomorrow*.

15. Ad esempio: Bordwell, Staiger and Thompson, *The Classic Hollywood Cinema*, cit. Molta parte di questa letteratura è riassunta nel capitolo I di Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991; Raymond Carney, *American Vision: The Films of Frank Capra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

16. Si vedano: Murray Ross, *Stars and Strikes: The Unionization of Hollywood*, New York, Columbia University Press, 1941 e Nancy Lynn Schwartz, *The Hollywood Writers' Wars*, New York, A. A. Knopf, 1982. Schwartz osserva che le guilds volevano avere il controllo sui proventi dei film e più controllo sui contenuti, e tuttavia osserva che i film erano escapisti, non molto interessati alla critica sociale. Molte delle prove che adduce, in realtà, contraddicono le sue teorie.

17. Vedi L. May, *Movie Star Politics*, cit.

18. Su Gramsci e la riconfigurazione dei gruppi dominanti e del nazionale-popolare, si vedano: David Forgacs, *National Popular: Genealogy of a Concept*, e Dick Hebdige, *From Culture to Hegemony*, in Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader*, New York-London, Routledge, 1993, pp.

conclusioni, tuttavia, essi hanno scritto dell'americanismo come se esso fosse coerentemente radicato nei valori anglosassoni dell'esclusione e del consenso. Il loro punto di vista non tiene conto del rifiuto opposto dal pubblico, nei primi anni della crisi economica, ai film e alle star – come Cecil B. De Mille e D. W. Griffith – che si identificavano con un solo filone di ideali americani. Dopo tre anni di tentativi, i produttori trovarono il successo con i film su gangsters, donne "cadute" e detective, i musical, i generi realistico-sociali, i drammi politici e le biografie storiche. In questi drammi nuove stelle come James Cagney, Edward G. Robinson e Bette Davis si identificavano con il movimento delle donne e delle minoranze nella vita pubblica, sfidavano l'esclusione razziale e davano giudizi sui ricchi. Allo stesso tempo, registi come John Ford e Lewis Milestone creavano forme visive utilizzando la cinepresa mobile e le angolazioni multiple, mentre usavano le tecniche del suono per dare espressione a linguaggi diversi delle classi popolari e alle molte voci di un popolo poliglotta.¹²

Le implicazioni politiche di quel ridefinito senso di appartenenza nazionale furono oltremodo evidenti nel successo al botteghino del comico cherokee Will Rogers. Noto in quell'epoca col nome di "zio Sam vivente", egli promosse nel suo programma radiofonico e sulla sua rubrica giornalistica, il *New Deal* e la redistribuzione della ricchezza e del potere. Dal 1932, la domanda del pubblico permise a Rogers di fare film in cui mostrava come il raggiungimento di tali obiettivi necessitasse un cambiamento nei valori della famiglia e della comunità nella vita di tutti i giorni. In opere come *Dr. Bull*, *Handy Andy* e *Ambassador Bill* egli fornì una risposta alla grande paura della vita moderna: che nell'epoca del grande capitale gli uomini avessero perso il controllo sulle proprie vite e che il farsi avanti delle donne e delle minoranze minasse la "civiltà" e la famiglia. Rogers proponeva un americanismo multiculturale che trasferiva la base dell'autorità dalle classi ricche a quelle più basse. Questo cambiamento avrebbe reso possibile l'inclusione nella vita pubblica del desiderio di rappresentanza e di giustizia degli *outsiders*, dei gruppi emarginati. Per realizzare quell'obiettivo utopistico, l'eroe di Rogers mostrava come comunicare superando le divisioni razziali ed etniche e come cooperare per trasformare la natura del potere politico e sociale. Il risultato sarebbe stato la creazione di un sistema politico ed economico capace di realizzare i sogni di abbondanza delle persone e la rivitalizzazione della vita familiare e comunitaria.¹³

Questi cambiamenti nelle formule dei film e nelle stelle del cinema avvennero anche nelle narrazioni cinematiche e nel significato ideologico dato ai luoghi di consumo. Per illustrare questo cambiamento, noi – i miei collaboratori ed io – abbiamo utilizzato i resoconti dei giornali del settore, che indicavano le richieste del pubblico e fornivano sommari delle trame di tutti i film prodotti in un dato anno. Usando tecniche sistematiche di campionatura, abbiamo misurato le variazioni nelle immagini eroiche e nelle immagini di autorità e potere nelle trame dei film dal 1920 al 1960. Nello stesso momento in cui le formule

dei film variavano, nei primi anni Trenta, i gestori dei teatri scoprirono che gli appassionati smettevano di frequentare le sale progettate secondo i modelli del palazzo aristocratico dei ricchi. I proprietari riuscirono a trattenere i loro clienti con i cinema moderni e razionali, più in linea con gli ideali del “produttore” e con la storia locale del pubblico stesso. Identificabili con un americanismo radicato nelle abitudini locali di un popolo multiculturale, queste moderne sale da proiezione erano senza palchi, avevano sedie allo stesso livello e presentavano un modello di società delle macchine che assicurava la stabilità e l'appagamento della popolazione. Al di sopra di tutto ciò non vi era un consumismo focalizzato esclusivamente sulla vita privata. In contrasto con le fastose sale cinematografiche degli anni Venti, questi luoghi di consumo divennero luoghi in cui si svolgevano anche le cerimonie dei diplomi di scuola superiore e le manifestazioni politiche, a simbolizzare il confluire della vita civile e delle attrazioni delle arti di massa in un tutto organico.¹⁴

La trasformazione dei valori del consumo per includere, invece che per escludere gli interessi del pubblico era strettamente legata ai movimenti sociali dell'epoca del New Deal. Queste scoperte sono particolarmente importanti rispetto alla maniera in cui gli studiosi hanno attinto alle teorie di Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Jacques Derrida per affermare che l'industria popolare ha promosso miti e simboli retrogradi, che distoglievano l'attenzione del pubblico dai problemi politici e di classe del periodo.¹⁵ Quella teoria è stata rafforzata da storici che, anche se vedono gli artisti di Hollywood partecipare al movimento sindacale, ritengono che questa attività avesse scarso rapporto con le immagini da loro portate sugli schermi.¹⁶

Eppure, sullo schermo come nella vita reale, l'artista dava forma a una visione del mondo che includeva relazioni reciproche con una classe operaia poliglotta. Trasferendo tale visione in politica, le star erano parte del rivolgimento politico che abbatté le barriere etniche e razziali che avevano diviso i lavoratori dalla classe media. Gli attori, in altre parole, si unirono con i lavoratori per trasformare un settore in cui non c'erano mai stati sindacati in un'industria che nel 1945 era completamente sindacalizzata. Come s'è detto, nelle parate del *labor day* e nei programmi radiofonici sponsorizzati dal sindacato, essi misero la loro celebrità al servizio delle cause politiche associate con il New Deal.¹⁷

Tuttavia, come ricorda Antonio Gramsci, i blocchi storici e le tradizioni “nazional-popolari” come quelle che formarono il New Deal, sono sempre soggette alla contestazione e alla riformulazione ideologica.¹⁸ Negli Stati Uniti un simile tipo di alterazione si concretizzò durante la seconda guerra mondiale e la successiva guerra fredda. In effetti, uno studio attento della produzione cinematografica mostra che l'identificazione piatta della cultura di massa con il capitalismo liberale e il consumismo privato non iniziò negli anni Trenta ma durante la seconda guerra mondiale. Il cambiamento prese avvio dall'entusiasmo con cui gli artisti e il loro pubblico trasferirono l'ethos democratico

177-93 e pp. 357-68.

19. Vedi Lary May, *Nationalism and the Politics of Conversion in World War II Films*, in Lewis Erenberg and Susan Hirsch, eds., *The War in American Culture: Society and Consciousness in World War II*, Chicago, University of Chicago Press, di prossima pubblicazione.

20. *Ibidem*.

21. Vedi Lary May, *Movie Star Politics*, cit.

22. Si vedano David Noble, *The End of American History*, cit., e Elaine Tyler May, *Homeward Bound*, cit.

23. Ronald Marchand, *Visions of Classlessness, Quest for Dominion: American Popular Culture, 1945-1960*, in Robert H. Bremner and Gary W. Reichard, eds., *Reshaping America: Society and Institutions 1945-1960*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, pp. 163-90; Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, cit.; anche i saggi di Susman, Lears, Doss, E. T. May e Noble in *Recasting America*, cit.

24. La citazione è da Frank Borzage, *Motion Picture Producers Association File*, Dillinger, 1945, *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, cit. in un bel lavoro sui film di gangster e i conflitti di classe negli Stati Uniti: Jonathan Munby, “Screening Crime in the USA: From Hays to HUAC, from Little Caesar to Touch of Evil”, Ph. D. thesis, *Program in American Studies*, University of Minnesota, 1994.

25. Vedi Bordwell, Staiger and Thompson, *The Classic American Cinema*; cit.; J. P. Telotte, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns*

del New Deal nella battaglia contro il nemico totalitario. Cominciò quando, dopo Pearl Harbor, il governo federale e i vertici del sindacato collaborarono nella creazione di una politica industriale e della propaganda necessarie per sconfiggere il nemico straniero. Quando quello spirito fu istituzionalizzato in nuove agenzie governative, anche Hollywood fu chiamata a mostrare sulle migliaia di schermi di tutto il paese i più ampi contorni di quella richiesta di unità.

In questo contesto, i *film-makers* americani identificarono lo sforzo bellico con i sogni popolari degli anni Trenta. Cioè, si sarebbero realizzati su una scala mondiale una democrazia libera dalla tirannia e gli ideali di diversità razziale e di abbondanza. Solo che ora la base dell'autorità che avrebbe realizzato quella visione utopistica era molto diversa da quella su cui poggiava il New Deal. Sotto l'attacco di un nemico fascista, i film che rappresentavano il pericolo come proveniente dalla politica e dall'economia interne diminuirono di colpo, mentre le istituzioni legate alle cause patriottiche diventavano simbolo della virtù. Ogni conflittualità interna era mostrata come opera di sovversivi controllati dal nemico. Mentre ci hanno insegnato a credere che la preoccupazione per le spie e per gli agenti del nemico appartiene alla guerra fredda, è invece importante rendersi conto che i film che mostravano dei sovversivi aumentarono da meno del due per cento negli anni Trenta a più del trenta per cento di tutti i film nel tempo di guerra. Inoltre i sovversivi nemici in film come *Lucky Jordan* tentavano l'eroe perché giocavano sull'odio di classe e sugli istinti di ribellione che negli anni Trenta erano stati giustificati dalla povertà e dall'ingiustizia presenti negli Stati Uniti. Ora, i personaggi di più della metà dei film del periodo bellico – film come *Sergeant York*, *Airforce*, *Back to Bataan* e *Mrs Miniver* – subirono una trasformazione: dovendo far fronte alla minaccia per l'“America” derivante da spie interne e nemici stranieri, essi aderivano a un sistema economico e militare camuffato dietro gli ideali del patriottismo e del consenso.¹⁹

Al centro di questa conversione narrativa risiedeva anche una ridefinizione dell'autorità e dei ruoli sessuali. Invece di far riferimento nel loro agire a una sfera civile autonoma, i personaggi si affidavano all'autorità istituzionalmente riconosciuta. Di conseguenza, l'obiettivo delle riforme progressiste e della costruzione di un mondo migliore veniva attribuito a figure istituzionali identificabili con lo stato gerarchico e il sistema economico. Gli eroi che operavano in una sfera civile indipendente calarono da più del trenta per cento negli anni Trenta, a meno del due per cento nel periodo bellico e della guerra fredda. Anche i ruoli femminili cambiarono. Negli anni Trenta, alcune delle star più importanti erano donne che sperimentavano nuovi ruoli sessuali e morali. Che fosse Bette Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyck o Rosalind Russell, la stella di quel decennio orientava le sue azioni verso il mondo del lavoro e la vita pubblica. Anche se alla fine davano conferma al ruolo di moglie e di innamorata, le eroine di film come *My Girl Friday* o *Meet John Doe* erano donne che aiutavano i loro innamorati a superare la loro impotenza nei confronti di un sistema

of Film Noir, Urbana, University of Illinois Press, 1989; Frank Krutnick, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre and Masculinity*, London-New York, Routledge, 1991. Una benvenuta correzione alle teorie sul film noir isolato dai precedenti generi hollywoodiani e dalla politica del tempo si può trovare in Munby, “Screening the Crime Film”, cit.

26. Irving Pichel, *Areas of Silence*, in “Hollywood Quarterly”, 3 (Fall 1947), p. 53.

27. Abraham Polonsky, “Odd Man Out” and “Monsieur Verdoux”, in “Hollywood Quarterly”, 2 (1947), pp. 401-407.

politico ed economico corrotto. Trasferendo un tale spirito nei film del periodo bellico, le eroine che lavoravano fuori casa in organizzazioni patriottiche come le forze armate o per la difesa aumentarono di più del dieci per cento. In quei film la “nuova donna” era ancora attraente e capace, e però subordinava chiaramente il suo volere ai desideri maschili di un mondo privato di intimità e amore, lontano dai “doveri” della vita pubblica. In altre parole in un’economia più organizzata, gli uomini guardarono sempre meno alla vita pubblica e sempre più a una casa ricca come luogo in cui realizzare i loro sogni di soddisfazione personale e di democrazia.²⁰

Cosa altrettanto importante, l’unità forgiata nella battaglia contro i fascisti non scomparve con il ritorno della pace. La crociata contro il comunismo creò il nuovo nemico che permise di estendere la dinamica della sovversione nella nuova fase. L’impatto su Hollywood di quella linea culturale fu quanto mai evidente nell’ascesa di Eric Johnston a presidente della Motion Picture Producers Association. Nel 1944, prima che la guerra fredda iniziasse, egli presentò nel suo bestseller *America Unlimited* quei tratti dell’“ideologia del consenso” che gli storici hanno individuato come tipici del dopoguerra. Rifacendosi all’unità del fronte interno durante la guerra, egli sosteneva che la crescita economica avrebbe creato benessere per tutti, a condizione che il conflitto di classe potesse essere eliminato dalla società. Per realizzare questa nuova *American Way*, la politica dell’anticomunismo non era un elemento di secondo piano, ma l’ingrediente principale. A Hollywood, Johnston si schierò con la House Un-American Activities Committee per eliminare i sindacalisti e gli artisti che continuavano a sostenere gli scioperi o a portare sugli schermi dei valori *un-American*. Entro la fine degli anni Quaranta, i sogni di Johnston divennero realtà quando, nella guerra fredda, l’espansione economica coincise con la crescita del benessere e della “politica del consenso”.²¹

La trasformazione della cultura americana e della *nazionalità* non fu limitata a Hollywood. Qualunque settore si guardasse, era possibile vedere che il consenso era in crescita. Gli storici e i sociologi più letti del dopoguerra, esemplificati al meglio da Richard Hofstadter e Daniel Bell, rifiutarono la visione progressista che opponeva i valori democratici al capitalismo internazionale. Considerando la libera impresa e l’individualismo come il centro perenne, segnarono la strada per gli anni a venire, affidando allo Stato e agli esperti la responsabilità di gestire l’economia industriale. E con l’espandersi del benessere, i sondaggi d’opinione mostrarono che uomini e donne lasciavano cadere le opinioni politiche critiche nei confronti delle *corporations* e delle istituzioni e utilizzavano gli aumenti salariali per raggiungere il sogno individualistico della casa suburbana confortevole e chiusa in sé.²²

Eppure, mentre l’ottimismo e quella che Roland Marchand ha chiamato “l’ottica dell’assenza di classe” permeavano il dopoguerra dal 1945 al 1960, gli artisti e intellettuali si trovarono di fronte a una richiesta senza precedenti di rappresentazioni teatrali e cinematografiche e

quadri, romanzi e programmi radiofonici che esprimessero l'ideologia della guerra fredda e una capillare attenzione per lo scontento e la disperazione. Arthur Miller divenne il più importante drammaturgo del tempo con *Death of a Salesman*, in cui mostrava che i miti del successo si erano ridotti in polvere. Gli espressionisti astratti lasciarono perdere i temi storici e produssero un'arte caratterizzata dall'alienazione e dalla ricerca di significati in miti esotici. Harold Clurman, fondatore del Group Theater di New York e maestro di recitazione secondo il metodo Stanislavskij, colse un'ironia alla base dell'esperienza della sua generazione: nei tempi duri della Depressione lui e i suoi compagni artisti davano vita a personaggi impegnati nella lotta per fare avanzare il progresso, invece negli anni Cinquanta, ricchi e "senza classi", con le speranze di allora sconfitte dagli eventi, producevano una nuova epoca dell'"ansia".²³

Si potrebbe sostenere che questi modi di vedere le cose rimasero prerogativa di intellettuali e di un pubblico selezionato, e però è anche vero che Hollywood dava forma drammatica al dualismo che caratterizzava la cultura della guerra fredda e lo mostrava letteralmente a milioni di persone. E dai film si capisce anche come mai le due immagini dualistiche dell'ottimismo e della disperazione abbiano raggiunto tale preminenza. Non fu solo la continuazione di tendenze precedenti. Da una parte, Bing Crosby e June Allyson divennero le stelle di maggior successo del periodo, rappresentando gli ideali di una società armonica e senza classi, che includeva diversità etnica e desideri di ricchezza focalizzati sulla villetta suburbana. Dall'altra parte, i più famosi registi dell'epoca sfidarono questi assunti. John Huston e Billy Wilder, Marlon Brando e Marilyn Monroe crearono lo stile più caratteristico del cinema del dopoguerra: il *film noir* e la recitazione basata sul "metodo". I personaggi principali del *film noir* spesso hanno soldi e successo. Ma tornando a casa dalla guerra, o anche vivendo una normale vita borghese, questi personaggi mostrano che i miti e i simboli americani, invece di essere appaganti, erano morti o morenti. E mentre questi film foschi si guadagnavano un ampio mercato, i critici impegnati a costruire il consenso erano anche acutamente consapevoli che questi film esprimevano quei valori che gli studiosi hanno visto permeare le arti e la cultura di massa. Al contrario, uno dei futuri alleati di Johnston, Frank Borzage, disse alla commissione per la censura:

Ho guardato con somma preoccupazione la tendenza verso un altro ciclo di film di gangster e malavitosi. Niente può essere più negativo per questo paese in questo momento che i film fatti per rendere attraenti i gangster e il loro modo di vivere. In questo momento l'intera nostra nazione sta lavorando disperatamente su un progetto che porterà pace e prosperità e la buona volontà nel mondo. Le nazioni straniere guardano agli Stati Uniti come guida. Gran parte della guida e influenza che esercitiamo sul mondo esterno sarà trasmessa per mezzo del cinema. Questo è certamente un momento inopportuno per dare l'impressione che l'America sia fatta di gangster, speculatori al mercato nero, piccoli trafficanti e assassini.²⁴

In questo dibattito sta molto più di quanto l'occhio possa intravedere. Per riuscire a figurarsi perché questi film provocassero un tale allarme, è opportuno ricordare che una generazione di critici letterari ci hanno detto che dopo la prima guerra mondiale gli scrittori crearono dei personaggi che evocavano i sentimenti di una *lost generation*. Ma quella evocazione di tragedia da parte dei romanzieri, era cosa di una relativamente piccola cerchia di lettori e scrittori, mentre allo stesso tempo il cinema nell'età del jazz era caratterizzato da un esuberante ottimismo. Invece, dopo la seconda guerra mondiale, un pubblico di massa mostrò di accettare storie e immagini che esprimevano il senso di tragedia e sconfitta implicito nella vita moderna.

Nel tentativo di spiegare queste cose, i nuovi critici cinematografici e gli storici dei mass media cercano le ragioni del dualismo nell'incertezza del mondo spaventato dalla bomba atomica e dalla smobilitazione postbellica, nell'intrusione delle idee moderniste nella produzione hollywoodiana, oppure ancora nel prolungamento delle precedenti convenzioni dominanti negli studios.²⁵ Ma quel che non entra in queste ipotesi di spiegazione è che i registi più innovativi vedevano il loro lavoro alle prese, come disse uno di loro, con il fatto che quegli "astratti principi di giusto e sbagliato" che erano stati il fondamento della loro politica e del loro cinema durante la Depressione e la lotta contro il fascismo, erano improvvisamente diventati confusi e inadeguati a realizzare i sogni individuali".²⁶

Nel trasmettere quella percezione sullo schermo, gli artisti impegnati nei *film noir*, crearono uno degli stili più belli e visualmente più eccitanti del cinema mondiale. Ma ironicamente, come il grande storico olandese Johan Huizinga avrebbe capito, questa grande creatività coincise con i tentativi degli artisti di dare forma alla morte di una civiltà. In superficie, i personaggi dei *film noir* sono cowboy, detective, poliziotti, politici, mogli e figlie, che rientrano nelle tradizioni produttive dei buoni cittadini di classe media; ma ciò che rese quei film postbellici tanto popolari fu il fatto che, essendo diventata la democrazia sinonimo di capitalismo, quegli americani così tipici non avevano modo di resistere all'avidità e all'egoismo inerenti in ogni istituzione.

L'esplorazione di tale mondo porta gli eroi di *The Asphalt Jungle* e *Crisscross* a scoprire che la mercificazione e la cupidigia intaccano anche la vita privata, non solo la vita pubblica. E oltre a non trovare la donna perfetta e la casa ideale, hanno innamorate che sono sleali. Di conseguenza, la speranza degli eroi e delle eroine è di riandare a precedenti sogni di appagamento e di amore. Invece, ora che non ci sono più un movimento riformatore o uno stabile quartiere etnico a fornire un retroterra, gli eroi si danno al crimine, sperando nel grande colpo, il tocco di bacchetta magica che realizzerà l'estasi e il sogno di appagamento nel sesso, nelle culture giovanili e in posti esotici lontani dagli Stati Uniti. Ma in film come *The Asphalt Jungle*, *The Treasure of the Sierra Madre* e *Double Indemnity* questa aspirazione affonda: in una

società in cui il capitalismo e l'americanismo sono una cosa sola, in cui i valori pubblici sono la stessa cosa dell'interesse capitalistico, non ci si può fidare di nessuno, nemmeno di se stessi.

Inoltre, il collasso della vita pubblica non fu confinato allo schermo, ma caratterizzò anche il comportamento del pubblico. Molto prima dell'avvento della televisione, i produttori cinematografici scoprirono che la crescita del consenso stava uccidendo la gallina dalle uova d'oro. Dopo le investigazioni della HUAC e l'abbandono o la proscrizione di molti dei più famosi sceneggiatori e registi, i produttori scoprirono che gli incassi ai botteghini diminuivano rapidamente, provocando il calo dei posti di lavoro e delle iscrizioni ai sindacati. E i proprietari dei teatri, che mostravano sui loro schermi sia il nuovo culto della casa, sia la disillusione per la vita pubblica che permeava il *film noir*, fecero un'importante scoperta, che preannunciava il futuro. Il pubblico abbandonava le sale cinematografiche e andava in periferia, dove crescevano i *drive-in* e dove il culto del privato era la regola. Abbandonando la moderna sala di quartiere degli anni precedenti, le famiglie preferivano sedere nelle proprie automobili e guardare lo schermo, lontani dalla folla. Ma presto le famiglie trasferirono il medesimo impulso nel guardare la televisione a casa propria, mentre il *drive-in* divenne uno dei luoghi più tipici della cultura giovanile degli anni Cinquanta.

A questo punto siamo tornati al punto di partenza: come e perché sia nato un distinto sistema di valori nel dopoguerra. Quali erano le implicazioni di quel mutamento per il senso di appartenenza nazionale, per l'arte e la vita personale? Questo saggio ha suggerito che il cinema degli anni Trenta proponeva un discorso sulla nazionalità che era tutt'uno con le politiche radicali dell'epoca. Nel domandarci come questo accadde, è bene ricordare che i movimenti di massa di operai e classe media ebbero successo perché trascesero quelle divisioni razziali ed etniche che in passato avevano ostacolato l'attività politica. Eppure quella trasformazione non avvenne solo a causa delle asprezze del momento. Anche in altri periodi le crisi economiche avevano dato il via a movimenti radicali, che però avevano fallito nel guadagnarsi un ampio seguito. Una ragione di tale fallimento era il potere schierato contro i poveri, ma un'altra ragione, anche più plausibile, sta nel fatto che prima del New Deal la classe media e le classi alte avevano promosso un americanismo che si identificava con i miti anglosassoni, con i simboli dell'esclusione e del capitalismo liberale, mentre i lavoratori avevano poche possibilità di comunicare attraverso le insormontabili divisioni razziali e culturali.

L'unicità degli anni Trenta fu che una cultura di massa interagiva con le aspirazioni di tutti i gruppi a una rivoluzione della morale e a una nuova società del benessere. E come la grande Depressione delegittimava il vecchio ordine, i registi di film confermarono un americanismo che celebrava un popolo composito impegnato a ricostruire la propria vita collettiva e familiare. In questo processo, molti dei registi più importanti, come anche i contemporanei musicisti

swing, gli storici progressisti e i pittori regionalisti, usarono il cinema per creare un'identità nazionale in cui i valori di democrazia e diversità razziale erano opposti alle istituzioni ufficiali ancora basate sul capitalismo monopolistico e sul concetto anglosassone di esclusione. I protagonisti di un film di Will Rogers ricorrevano a un'etica vernacolare che permetteva la comunicazione attraverso le barriere culturali e la possibilità di piegare il settore pubblico a funzionare nell'interesse del "popolo". Allo stesso modo, gli artisti entrarono nei sindacati e nelle associazioni professionali di Hollywood e, invece di separare i loro ruoli sullo schermo dalla vita reale, attinsero a quei valori popolari per educare il pubblico e giustificare la loro aspirazione utopistica a una società radicata nella prosperità e nella diversità.

La seconda guerra mondiale e la guerra fredda, però, videro i rappresentanti del potere economico come Johnston usare l'anticomunismo per riformulare quell'americanismo che aveva preso forma nel decennio precedente. La nuova ideologia del consenso doveva garantire che benessere e giustizia non si realizzassero ad opera di movimenti di massa autonomi, ma che fossero raggiunti grazie alla saggezza dei detentori del potere economico e degli esperti che possedevano la chiave della crescita economica. In quel contesto, l'attrazione del pubblico per il *film noir* segnalava il permanere dell'ostilità per un ordine sociale permeato dall'ingiustizia di classe e razziale. Dopo la vittoria nella battaglia unitaria contro il totalitarismo straniero, il pubblico ora ammirava i personaggi predestinati che resistevano, pur non potendo cambiare la società circostante. Riflettendo su quell'ethos diviso, il regista ed ex professore di inglese Abraham Polonsky, notava come registi del dopoguerra avessero trasferito sullo schermo teorie e tecniche estetiche analoghe a quelle degli espressionisti astratti, dei drammaturghi del teatro dell'assurdo e dei romanzieri modernisti.

I loro eroi ed eroine si ribellavano alla società e si chiudevano in se stessi o ricercavano un senso nell'erotismo, nel crimine, nei culti giovanili e nei luoghi esotici. Ma i loro personaggi scoprirono anche che il loro destino era segnato. E sebbene questa posizione critichi ancora l'ordine dominante, essa, allo stesso tempo, rinforza lo *status quo*. Guardando a come queste dinamiche avessero influenzato la produzione cinematografica, Polonsky scrisse che i moderni produttori espressero il "realismo". Ma essi

spostarono anche la loro attenzione dalla storia alle strutture interne del subconscio. Presi dai sintomi psicologici del mondo reale, non guardano oltre, alle cause, ma considerano, analizzano e rappresentano i loro apparentemente autonomi materiali intimi. Il risultato di ciò fu che i realisti scoprirono delle importanti verità su se stessi (e su noi tutti) e crearono alcune opere affascinanti per sensibilità e acume; ma abbandonarono il loro pubblico alla confusione. La ricerca di una verità interiore improvvisamente si manifesta all'esterno come radicale verbalismo che accetta lo *status quo*, non importa quale. La scoperta dell'interna angoscia dell'uomo apre la strada alle angosce oggettive e alla incontrollabile morte.²⁷

Con quella crisi nacque la rappresentazione dualistica che caratterizza la cultura della guerra fredda.