

Dalla *blacklist* alla New Hollywood: i rapporti tra MPAA, CIA e Casa Bianca

Massimiliano Studer

Eric Johnston: dall'incontro con Stalin alla *Blacklist*

Per quasi vent'anni, dal 1945 al 1963 la Motion Picture Association of America (MPAA), l'associazione che tuttora riunisce le grandi case di produzione di Hollywood,¹ fu autorevolmente gestita da Eric Johnston, un attivista del Partito repubblicano e collaboratore di Franklin D. Roosevelt, nonché ex presidente della U.S. Chamber of Commerce.² Uomo del tutto avulso dall'ambiente del cinema hollywoodiano, ma saldamente ancorato al mondo della politica di Washington, Johnston si fece notare per la sua abilità in ambito professionale sin dai suoi esordi: da semplice venditore di aspirapolveri, riuscì in cinque anni ad acquisire la società per cui lavorava, la Power Brown Company, trasformandola nella più importante catena di distribuzione di elettrodomestici del Pacifico nordoccidentale.³ Una solida carriera imprenditoriale, coronata nel 1941 con la nomina a presidente della U.S. Chamber of Commerce, istituzione di fondamentale importanza per l'economia nordamericana. Grazie alla grande rilevanza di questo mandato, ebbe modo di instaurare un rapporto di fiducia con il presidente Roosevelt, che lo incaricò, a partire dal 1942, di mantenere legami ufficiali del governo nordamericano con gli stati dell'America Latina.⁴ I rapporti di primo piano con il presidente, consentirono a Johnston di incontrare

1 L'attuale dicitura è Motion Picture Association o MPA.

2 La rivista *LIFE* dedicò un lungo approfondimento sulla figura di Eric Johnston nel giugno 1944, con una dettagliata biografia e diversi riferimenti ai rapporti tra il presidente della Camera di Commercio degli USA e il presidente Franklin D. Roosevelt. Si veda John Chamberlain, "ERIC JOHNSTON. A Businessman without an Inferiority Complex, He Talks Plainly to Soviet Commissars and Leads U.S. Chamber of Commerce Toward Industrial Liberalism", *LIFE Magazine*, 19 giugno, 1944, pp. 96-98, p. 100, p. 102, pp. 105-106, p. 108.

3 Ivi, p. 102.

4 *Ibidem*.

Stalin a Mosca nel 1944, per discutere di politiche industriali da intraprendere per stimolare lo sviluppo e la crescita economica dell'URSS. L'incontro fu descritto in un breve articolo in prima pagina del *New York Times*,⁵ ma i dettagli sono stati resi noti soprattutto da un telegramma spedito da William Averell Harriman, l'allora ambasciatore statunitense nell'Unione Sovietica, nel giugno del 1944:

Stalin paid tribute to the assistance rendered by the United States to Soviet industry before and during the war. He said that about two-thirds of all the large industrial enterprises in the Soviet Union had been built with United States help or technical assistance. Johnston remarked that he had noticed that distribution methods had failed to keep pace with production methods and said he felt that American chain store executives might help in improving Soviet distribution methods after the war. Stalin agreed and indicated that assistance in this field would be welcome.⁶

L'incontro con Stalin era stato ovviamente avallato dalla Casa Bianca, con lo scopo di rinsaldare ulteriormente i legami tra USA e URSS durante la guerra contro la Germania nazista. Con una comprovata esperienza in campo internazionale, eccellenti competenze nel business d'impresa e una solidissima rete di conoscenze politiche, Eric

5 Si veda John H. Crider, "Eric Johnston Accepts Stalin Bid To Visit and Study Soviet Russia; JOHNSTON AGREES TO VISIT RUSSIA", *The New York Times*, 22 marzo, 1944, p. 1. Si veda anche Chamberlain, cit., p. 105. Per un'analisi approfondita dei risvolti geopolitici di questo viaggio, si rimanda il lettore a Jindriska Blahova, "A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood and the Soviet Union", *Film History*, XX, 3 (2010), pp. 345-57.

6 "Stalin ha reso omaggio all'assistenza fornita dagli Stati Uniti all'industria sovietica prima e durante la guerra. Ha detto che circa i due terzi di tutte le grandi imprese industriali dell'Unione Sovietica sono state costruite con l'aiuto o l'assistenza tecnica degli Stati Uniti. Johnston ha osservato di avere notato che i metodi di distribuzione non erano riusciti a tenere il passo con i metodi di produzione e ha affermato di ritenere che i dirigenti delle catene di negozi americani potrebbero aiutare a migliorare i metodi di distribuzione sovietici dopo la guerra. Stalin ha acconsentito e ha indicato che l'assistenza in questo campo sarebbe stata molto gradita" (Ralph Perkins e altri, a cura di, *Foreign Relations of the United States: Diplomatic Papers, 1944, Europe, Volume IV*, United States Government Printing Office Washington 1966, Document 883, p. 973). Va notato che la visita moscovita non fu in alcun modo riferita da Johnston stesso in una sua autobiografia pubblicata nel 1944, come se avesse paventato future indagini della HUAC (si veda Eric Johnston, *America Unlimited: The Case for a People's Capitalism*, Doubleday, Doran, Garden City, NY, 1944).

Johnston fu individuato da William Hays come suo naturale successore alla guida della Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA),⁷ una nomina avvenuta nel settembre del 1945.

Grazie a un indubbio talento, il neopresidente dell'associazione dei produttori di Hollywood diede prova di aver compreso la complessità del mezzo cinematografico sin dai primi anni di insediamento. Una delle prove tangibili di questa consapevolezza è presente in uno scritto di Eric Johnston, comparso nel 1947 su una rivista di scienze sociali:

The power of the motion picture as an instrument of culture and education is measurable by a number of accepted standards, but at the same time, in my opinion, it is immeasurable. I use the word "immeasurable" in the sense that the screen's power to influence and inspire appeals to me as illimitable. The accomplishments of the screen to date as an instrument of culture and education, remarkable as they are, compose only the overture to a veritable symphony of human progress.⁸

In queste parole del futuro direttore della MPAA, al di là delle evidenti risonanze del New Deal rooseveltiano, emerge la piena consapevolezza che il cinema potesse rappresentare un formidabile strumento di diffusione della cultura americana e insieme di affermazione della egemonia statunitense a livello mondiale.

Nello stesso anno, però, Eric Johnston dovette gestire altre e più pressanti questioni politiche. Per gli studiosi del periodo del maccartismo,⁹ la sua presidenza a capo della Motion Picture Association of

7 In Giuliana Muscio, *La Casa Bianca e le sette majors. Cinema e mass media negli anni del New Deal*, Il Poligrafo, Padova 1990, p. 156.

8 "Il potere del cinema come strumento di cultura e di educazione è misurabile da una serie di parametri accettati, ma esso è, allo stesso tempo, a mio modo di vedere, incalcolabile. Uso l'espressione «incalcolabile» per indicare come il potere dello schermo di influenzare e ispirare mi convince in maniera illimitata. I traguardi dello schermo fino ad oggi concepiti come strumento di cultura e di educazione, per quanto notevoli essi siano, compongono solo l'ouverture a una vera e propria sinfonia del progresso umano". Le parole sono riportate a pagina 98 in Eric Johnston, "The Motion Picture as a Stimulus to Culture", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 254 (1947), pp. 98-102.

9 Tra i contributi più autorevoli in ambito statunitense, si vedano sia Victor Navasky, *Naming Names*, Viking, New York 1980, p. 83 sia Patrick McGilligan, Paul Buhle, *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, St. Martin Press, New York 1997, p. 411. Tra le pubblicazioni italiane, invece, si segnalano Giuliana

America rimane indubbiamente legata soprattutto alla sua diretta responsabilità per la formale costituzione delle *blacklists* all'interno delle major di Hollywood, primo vero atto concreto con cui l'associazione dimostrò di voler mantenere saldi i rapporti con la politica centrale di Washington. Le udienze della House Committee on Un-American Activities (HUAC) relative al mondo del cinema iniziarono nel 1947 e coinvolsero direttamente molti personaggi di spicco di Hollywood, tra i quali lo stesso presidente della MPAA.¹⁰ Successivamente, il 25 novembre 1947, Eric Johnston partecipò a una riunione, realizzata presso il Waldorf-Astoria Hotel di New York, con decine di dirigenti delle major di Hollywood. Al termine dell'incontro fu licenziata la cosiddetta "Dichiarazione Waldorf", un comunicato di due pagine, pubblicato dai maggiori quotidiani dell'epoca, che diede formalmente inizio alla causa del governo degli Stati Uniti contro i cosiddetti "dieci di Hollywood"¹¹ e alla nascita della lista nera di Hollywood.¹² Con la presidenza Johnston, dunque, partì formalmente la caccia alle streghe nel mondo del cinema, ma probabilmente questo processo si sarebbe comunque attivato, considerando che il sentimento anticomunista aveva incominciato a prendere piede sin dai primi atti emanati dalla presidenza di Harry Truman alla Casa Bianca.¹³

Muscio, *Lista nera a Hollywood. La caccia alle streghe negli anni '50*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 67-68 e Bruno Cartosio, *Anni inquieti. Società media ideologie negli Stati Uniti da Truman a Kennedy*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 113-14.

10 La testimonianza di Eric Johnston è avvenuta il 27 marzo 1947: tra i membri della HUAC presenti all'incontro è degno di segnalazione il senatore Richard M. Nixon. La trascrizione del suo intervento è consultabile online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.35112104234820&view=1up&seq=1082&skin=2021> (ultimo accesso: 8/8/2022).

11 *The Hollywood Ten* è anche il titolo di un documentario del 1950, realizzato da John Berry, collaboratore di Welles ai tempi del Mercury Theatre, per perorare la causa dei dieci uomini del mondo del cinema di Hollywood, in particolare registi e sceneggiatori, processati e successivamente condannati al carcere per la loro militanza nel CPUSA (Communist Party of USA) dalla HUAC. Il documentario è visionabile su Youtube: <https://youtu.be/taancRcLQ8o> (ultimo accesso: 3/1/2022).

12 In Jennifer Frost, *Hedda Hopper's Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism*, New York University Press, New York 2011, p. 125. Si veda anche Cartosio, cit., p. 114.

13 "All'inizio del suo "Special Message" del 12 marzo 1947 davanti alle Camere riunite, e trasmesso per radio in tutto il paese, Truman affermava che "la politica estera e la sicurezza nazionale" erano in pericolo. [...] Nove giorni dopo il messag-

La Dichiarazione Waldorf era indubbiamente un segnale chiaro della presa di coscienza della MPAA della necessità di assecondare le pressanti richieste della politica e quelle delle sue istituzioni governative, per poter proseguire le proprie attività produttive e commerciali. Obiettivo principale dell'associazione delle major, infatti, era quello di realizzare profitti all'interno degli Stati Uniti, senza incorrere nella censura politica.

MPAA e CIA: i rapporti tra Eric Johnston e Allen Dulles

Accanto a questa naturale propensione a gestire gli interessi economici dell'industria cinematografica hollywoodiana, però, ve ne era anche un'altra, coltivata da Johnston e che dimostrava quanto egli fosse ancorato alle alte sfere della politica statunitense. Sotto la presidenza di Eisenhower, infatti, il presidente della MPAA ebbe modo di visitare nuovamente l'Unione Sovietica nel 1958,¹⁴ durante la presidenza Chruščëv, con l'intento dichiarato di vendere e distribuire film nordamericani. La visita a Mosca è attestata da un resoconto riservato, redatto da Johnston e conservato presso la Eisenhower Library: "ERIC JOHNSTON, President of the Motion Picture Association of America, visited the Soviet Union in September and October to conduct negotiations on the purchase and sale of motion pictures under the cultural exchange agreement between the United States and the Soviet Union".¹⁵ Questa trasferta fu ovviamente organizza-

gio speciale, il 21 marzo 1947, con l'"Ordine esecutivo n. 9835", Truman emanava il Federal Employee Loyalty Program, un ampio programma finalizzato a eliminare dall'impiego pubblico i dipendenti "sleali", cioè i comunisti o sospetti tali, e a proteggere lo Stato da future infiltrazioni sovversive": in Cartosio, cit., pp. 95-96.

14 In un articolo scritto dallo stesso Johnston per la rivista ufficiale del Rotary Club, il presidente della MPAA si autodefinì "Special Advisor to the President of the United States on Mutual Security" (Eric Johnston, "The Third World...As I See It", *The Rotarian International Magazine*, maggio 1958, pp. 12-14).

15 "ERIC JOHNSTON, presidente della Motion Picture Association of America, ha visitato l'Unione Sovietica a settembre e ottobre per condurre negoziati sull'acquisto e la vendita di film nell'ambito dell'accordo di scambio culturale tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica" (Glenn W. La Fantasie, *Foreign Relations of the United States 1958-1960. Vol. X, part 1*, United States Government Printing Office, Washington 1993, pp. 189-91). Il documento è consultabile al seguente link: https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1958-60v10p1/pg_189 (ultimo accesso: 8/8/2022).

ta grazie alle buone relazioni che il presidente della MPAA era riuscito a costruire con la Casa Bianca. Oltre all'approvazione di Washington, il viaggio venne organizzato in stretta collaborazione con i servizi segreti, con cui Johnston aveva intessuto stretti rapporti nel corso degli anni, come si deduce dal report del 1944 relativo a Stalin. Tra i dettagli più interessanti del nuovo viaggio vi è, indubbiamente, un minuzioso memorandum stilato da Johnston per il direttore della CIA Allen Dulles, successivamente inoltrato a Harry S. Traynor, "Assistant General Manager Atomic Energy Commission".¹⁶ Il documento è composto da una decina di pagine e descrive nei minimi dettagli l'incontro, durato circa sei ore, tra il presidente della MPAA e il primo ministro sovietico Nikita Chruščëv, svoltosi a Mosca il 6 ottobre 1958.¹⁷ Come si può facilmente intuire, questo rapporto scritto è un palese esempio di quanto l'impegno di Johnston andasse oltre lo scopo formale della visita e di quanto egli fosse propenso a portare a compimento delle attività di spionaggio per conto della CIA. Certamente la disponibilità verso questa strategica istituzione dello Stato era stata concessa perché vi era la consapevolezza che avrebbe giovato agli interessi della MPAA. Il documento redatto da Johnston, tuttavia, mostra una dovizia di particolari inusuale, segno di una precisione di indagine molto più consona alle caratteristiche di un agente segreto che di un semplice, anche se molto influente, uomo d'affari. L'episodio in sé, a onor del vero, non certifica in maniera lampante una collaborazione strutturata di Johnston con la CIA, ma appare forse più semplicemente come esempio di un atto patriottico dovuto, per dir così, agli interessi geostrategici degli Stati Uniti. Il legame di fiducia instaurato con Allen Dulles in quegli anni mette però in evidenza lo spessore diplomatico del presidente della MPAA, consapevole dei vantaggi che Hollywood avrebbe potuto trarre dalle relazioni privilegiate con la politica e con i servizi segreti.

16 Il documento è scaricabile direttamente dal sito ufficiale della CIA: <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp80b01676r000700150036-2> (ultimo accesso: 8/8/2022).

17 *Ibidem*.



Fig. 1 Eric Johnston (a sinistra), James A. Mulvey (centro) e Allen W. Dulles (a destra)

Il rapporto interpersonale tra i due uomini è certamente confermato da diverse missive, alcune delle quali sono oggi consultabili sul sito ufficiale della CIA.¹⁸ Questo scambio epistolare tra Johnston e Dulles, avvenuto in concomitanza del viaggio a Mosca, non presenta alcun riferimento alle attività inerenti alla distribuzione dei film statunitensi sul suolo sovietico, ma contiene invece informazioni riguardanti temi politici molto ben definiti e alquanto delicati per la sicurezza nazionale. Quello che è degno di nota in queste lettere, però, è il tono estremamente confidenziale, davvero inconsueto e del tutto inaspettato. Dalla lettura del piccolo carteggio, infatti, si evince chiaramente quanto le missive siano state redatte con una prosa molto informale e con l'intestazione di un amicale "Dear", accompagnato dal nome di battesimo del destinatario.

La breve, ma intensa esperienza come responsabile della United

18 Sul sito ufficiale della CIA è possibile visionare un piccolo frammento del carteggio intrattenuto da Eric Johnston con Allen Dulles, direttore della Central Intelligence Agency e riguardante la visita del presidente della MPAA a Mosca per incontrare Chruščëv: <https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP-80B01676R002800220007-3.pdf> (ultimo accesso: 8/8/2022). Un'altra lettera, spedita da Dulles a Johnston è invece consultabile presso Internet Archive: <https://archive.org/details/LETTERTOMRERICJOHNSTONFROMALLENWDULLES80B01676R0036001000310/mode/1up> (ultimo accesso: 8/8/2022).

States Chamber of Commerce, aveva permesso a Johnston di intuire, prima di altri, il vigoroso influsso culturale che il cinema hollywoodiano era in grado di esercitare sulla società statunitense. Dall'analisi dei documenti, inoltre, appaiono molto chiaramente anche i vantaggi che la CIA riuscì a ottenere nel reclutare una figura di spicco del cinema hollywoodiano, pienamente operativa, ma al tempo stesso del tutto insospettabile. Questi benefici reciproci trovarono un'applicazione concreta e alquanto plastica durante la lavorazione del cartone animato *La fattoria degli animali* (*Animal Farm*, John Halas and Joy Batchelor, Halas and Batchelor-Distributors Corporation of America, 1954), prodotto da una società inglese e in parte finanziato dalla CIA, al cui vertice si trovava proprio Allen Dulles.¹⁹

Grazie anche a questi importanti legami istituzionali, la leadership della MPAA rimase saldamente nelle mani di Eric Johnston fino alla sua morte, avvenuta nell'agosto 1963. Per altri tre lunghi anni, però, la posizione di direttore della più importante associazione cinematografica statunitense rimase vacante, a riprova del grande vuoto istituzionale che il presidente in carica, con la sua dipartita, aveva lasciato dietro di sé. La MPAA aveva compreso come per tutelare gli interessi economici delle major hollywoodiane fosse necessario individuare una personalità che, al pari del suo predecessore, non solo sapesse curare e sviluppare gli interessi economici del cinema, ma che fosse in contatto con i massimi livelli dello Stato. Solo in questo modo, infatti, sarebbe stato possibile tutelare al meglio la più importante industria culturale degli Stati Uniti.

La lunga ricerca di un erede di Eric Johnston e il vuoto di potere all'interno della MPAA

Il produttore Lew Wasserman ebbe il merito di individuare in Jack Valenti, Special Consultant del presidente Lyndon B. Johnson, l'erede di Eric Johnston, dopo una lunga e infruttuosa ricerca durata tre anni e terminata nel 1966. Personaggio molto influente all'interno

19 Si veda Simon Willmetts, *In Secrecy's Shadow. The OSS and CIA in Hollywood Cinema 1941-1979*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, pp. 139-40. Alla vicenda produttiva è stata dedicata, inoltre, una monografia: Daniel Leab, *Orwell Subverted: The CIA and the Filming of Animal Farm*, Pennsylvania State University Press, University Park 2008.

della MPAA, il potente mogul aveva intuito che era necessario designare una figura strettamente legata alla presidenza degli Stati Uniti per meglio tutelare gli interessi di Hollywood. Wasserman aveva alle spalle una lunga carriera a capo della MCA (Music Corporation of America), un'agenzia la cui principale attività di business, all'epoca, era costituita in particolare dalla tutela degli interessi di attori e registi. Tra i suoi clienti più famosi c'erano personalità come Ronald Reagan e Bette Davis o cineasti del calibro di Billy Wilder e Alfred Hitchcock²⁰ a cui, ad esempio, Wasserman permise di approdare alle produzioni televisive con la celeberrima serie "Alfred Hitchcock presents". Nella veste di agente, poi, aveva permesso a Janet Leigh di recitare per Orson Welles in *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*).²¹ Wasserman si fece notare soprattutto per l'invenzione di un nuovo stile di gestione del processo produttivo cinematografico hollywoodiano, creando un *modus operandi* ampiamente sfruttato nei decenni successivi, in particolare durante la New Hollywood. Egli fu, infatti, il pioniere della strategia del confezionamento produttivo di un film "pronto per le riprese". Wasserman aveva compreso che era economicamente vantaggioso per gli studios acquisire un progetto targato MCA perché comprendeva uno o due divi, un regista e uno sceneggiatore: questo servizio, infatti, riduceva sensibilmente quel dispendio di tempo ed energie che di norma le case di produzione erano solite investire per trovare il cast creativo e operativo, necessari per completare un film. Questa formula divenne ben presto molto redditizia per la società, permettendole negli anni di poter sviluppare nuove strategie di business. La sua presidenza riuscì nell'impresa di trasformare la MCA da organizzazione impegnata a favorire esclusivamente gli interessi economici delle grandi star del cinema, a vera e propria major hollywoodiana, grazie alla fusione con la Universal Pictures.²²

20 In Denise Mann, *Hollywood Independents: The Postwar Talent Takeover*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, p. 38.

21 Come riferito da Jonathan Rosenbaum, si deve a Wasserman il ritrovamento del memoriale di Welles, di cinquanta pagine, relativo al montaggio corretto de *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, Orson Welles, Universal Pictures 1958), che è stato utilizzato da Walter Murch per realizzare la nuova edizione del film, uscita nel 1998. In Jonathan Rosenbaum, *Discovering Orson Welles*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 255-56.

22 "Lew Wasserman era ansioso anche di dare alla MCA maggior forza nella

Per realizzare i suoi progetti produttivi, Wasserman comprese la necessità fondamentale di stringere ulteriormente i rapporti con il presidente Lyndon B. Johnson, conosciuto negli anni Cinquanta, ai tempi della sua elezione come rappresentante texano del Senato degli Stati Uniti.²³ Nel 1966, quando erano passati quasi tre anni dalla morte di Johnston, il posto di presidente della associazione dei produttori di Hollywood rimaneva ancora vacante. In questo vuoto di potere all'interno della MPAA si inserirono due importanti dispute legali in cui ebbe un ruolo primario il più importante e influente sindacato dei registi cinematografici, la DGA ovvero la Directors Guild of America. Nel novembre del 1963 Elliot Silverstein, futuro regista della New Hollywood con l'anomalo western *A Man Called Horse* (*Un uomo chiamato Cavallo*),²⁴ chiese e ottenne da George Sidney, direttore del DGA, l'istituzione di una "commissione creativa" che lavorasse su una proposta per consentire ai registi il diritto ad avere l'ultima parola sul montaggio finale di una qualsiasi opera, fosse essa un film o un prodotto per la televisione.²⁵ Il risultato di lunghe trattative con la refrattaria MPAA fu l'inserimento del cosiddetto "Bill of Creative

produzione di cinema e televisione. Alla fine degli anni Cinquanta, i grossi nomi di Hollywood preferivano evitare di inflazionare la propria immagine con apparizioni televisive. Ma nel 1959, quando Wasserman orchestrò la vendita degli studi Universal International e con 11.250.000 dollari assorbì nella MCA le strutture produttive della Revue, Hitchcock drizzò le orecchie": (Stephen Rebello (1998), *Hitchcock. L'incredibile storia di Psycho*, Il Castoro, Milano 2013, p. 57).

23 Si veda l'intervista rilasciata da Lew Wasserman alla fondazione Lyndon B. Johnson il 21 dicembre 1973 e presente sul sito ufficiale. Nella pagina web è possibile visionare una foto, che ritrae Wasserman e Johnson mentre si stringono la mano. Si veda a pagina 1 di http://www.lbjlibrary.net/assets/documents/archives/oral_histories/wasserman/wasserman-l.pdf (ultimo accesso: 8/8/2022).

24 *A Man Called Horse* (*Un uomo chiamato Cavallo*, Elliot Silverstein, Sandy Howard Productions, National General Corporation-Estudios Churubusco 1970).

25 La causa scatenante che indusse Silverstein a concepire l'idea di modificare lo status quo avvenne in seguito alla censura da parte della CBS dell'episodio "L'uomo obsoleto" (*The Obsolete Man*) della seconda stagione della serie televisiva *Ai confini della realtà*, andato in onda il 2 giugno 1961. Per approfondire la genesi e le motivazioni delle lotte di Elliot Silverstein, si rimanda il lettore a un articolo pubblicato sul sito ufficiale della Directors Guild of America in cui sono ben sintetizzati i contorni della vicenda e dove è possibile ascoltare una lunga intervista dello stesso regista realizzata nel 1986: <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1101-Spring-2011/Feature-Creative-Rights.aspx> (Ultimo accesso: 8/8/2022).

Rights” nei nuovi contratti a partire dal 1964, una clausola che consentì ai registi di avere la totale responsabilità creativa del proprio film.²⁶ Le lotte di Elliot Silverstein, in altre parole, diedero ai futuri registi della New Hollywood una delle più efficaci basi contrattuali per poter avere il controllo totale delle loro opere filmiche.

Nel 1965, invece, si posero le basi per l’abolizione definitiva e formale di ogni riferimento al passato maccartista all’interno del mondo del cinema nordamericano. Il regista *blacklisted* Leo Hurwitz²⁷ decise, insieme ad altri colleghi, di intentare una causa contro la DGA per l’abolizione di qualsiasi riferimento all’appartenenza al Partito comunista americano inserita nel cosiddetto “loyalty oath” o giuramento di fedeltà necessario per aderire al sindacato dei registi. Nel luglio 1965 la Corte d’Appello degli Stati Uniti decise che il giuramento era vago e proibì l’espulsione di chiunque si rifiutasse di firmarlo.²⁸ La disputa, però, su pressione della DGA e grazie a Hurwitz, arrivò fino alla Corte Suprema degli Stati Uniti che sancì, nell’ottobre 1966, l’incostituzionalità della frase riguardante la non appartenenza al Partito Comunista:²⁹ “It was a very important decision, because it was the first case in which a non-governmental organization was involved in a decision that was denying the constitutionality of the loyalty oath”.³⁰

26 Si veda Autore anonimo, “Directors’ Arty ‘Bill of Rights’”, *Daily Variety*, February 24 (1964), pp. 1 e 11.

27 Nel 2020, Tom Hurwitz, figlio di Leo, è riuscito, dopo anni di lavoro, a completare e a mettere online un sito interamente dedicato al padre, dove è possibile visionare, oltre ai film, anche documenti e diverse interviste: <https://leohurwitz.com> (Ultimo accesso: 8/8/2022).

28 Si veda “Labor Law: Prima Facie Tort Doctrine Bars Unreasonable Deprivation of Union Membership: Hurwitz v. Directors Guild of America, Inc.”, *Michigan Law Review*, 65, 8 (Jun., 1967), pp. 1673-84.

29 È possibile leggere la frase rituale in “Labor Law: Prima Facie Tort Doctrine Bars Unreasonable Deprivation of Union Membership: Hurwitz v. Directors Guild of America, Inc.”, *Michigan Law Review*, 65, 8 (Jun., 1967), nota 1, p. 1673.

30 “È stata una decisione molto importante, perché è stato il primo caso in cui un’organizzazione non governativa è stata coinvolta in una decisione che negava la costituzionalità del giuramento di fedeltà”: in “Reminiscences of Leo Hurwitz: oral history, 1982. Leo Hurwitz Interviewed by Barbara Hogenson”, *Columbia University, Rare Book, Butler 6th Fl. East (Non-Circulating) NXCP88-A554*, 1989, p. 203. L’autore ringrazia Nancy Kauffman curatrice dell’archivio di Leo Hurwitz depositato al George Eastman Museum per la segnalazione bibliografica e David

Anche questa novità, sebbene relativamente marginale, fu un piccolo, ma simbolico elemento di rottura con il vecchio sistema che, ancora per poco tempo, avrebbe tentato di resistere a un più vasto e duraturo vento del cambiamento.

L'arrivo di Jack Valenti alla MPAA: dall'omicidio di John F. Kennedy a Hollywood

Scorrendo l'elenco dei collaboratori di Lyndon B. Johnson, Wasserman fece caso al nome di Jack Valenti che, sin dal 1957, aveva avuto un ruolo di rilievo nello staff del politico texano³¹ e che, nel novembre 1963, a Dallas aveva assistito all'assassinio del presidente John F. Kennedy:

The only thing we had heard was that the President--of course we knew the President had been shot and he was dead, and that Connally was near death and he was shot. We knew that the Vice President was not shot. At this time we didn't know who shot the President or what it was, whether this was a conspiracy or a coup, or whatever it was. The whole air of those particular moments was one of total confusion, near hysteria, a kind of frantic moving around without knowing why. We were racing out to Love Field, I hadn't the remotest idea why I was going out there or what I was supposed to do, if anything. All I know is that this car took us right to the steps of Air Force One and we climbed aboard, the first time I'd ever been inside the President's plane. I didn't know anybody aboard.³²

Olson della Columbia University per l'invio del documento, attualmente inedito.

31 La descrizione dell'incontro tra Valenti e Lyndon B. Johnson è dettagliatamente descritta in Jack Valenti, *A Very Human President*, W. W. Norton & Company, New York 1975, pp. 10-15.

32 "L'unica cosa che avevamo sentito era che il Presidente - ovviamente sapevamo che il Presidente era stato ucciso e che era morto, e che Connally fosse vicino alla morte e gli avevano sparato. Sapevamo che il vicepresidente non era stato ucciso. In quel momento non sapevamo chi avesse sparato al Presidente o cosa fosse, se si trattasse di una cospirazione o di un colpo di Stato, o qualunque cosa fosse. Tutta l'aria di quei particolari momenti era di totale confusione, vicino all'isteria, una specie di frenetico movimento che si muoveva senza sapere il perché. Stavamo correndo verso Love Field, non avevo la più pallida idea del perché stavo andando là fuori o di cosa avrei dovuto fare, se fosse successo qualcosa. Tutto quello che so è che questa macchina ci ha portato direttamente ai gradini dell'Air Force One e siamo saliti a bordo, era la prima volta che salivo sull'aereo del Presidente.



Fig. 2 Dallas, 23 novembre 1963: Jack Valenti osserva il giuramento di Lyndon B. Johnson sull' Air Force One

La morte di Kennedy diede un'ulteriore opportunità politica a Jack Valenti, trasformandolo in uno degli uomini di maggior influenza della Casa Bianca. Appena rientrato a Washington da Dallas, infatti, il neoeletto presidente riunì un gruppo ristretto di collaboratori per discutere dei tragici eventi della giornata e per elaborare dei piani politici per il futuro. Al termine dell'incontro Johnson chiese a Valenti di rinunciare ai suoi impegni professionali in Texas per diventare un membro dirigenziale dello staff della Casa Bianca.³³

Secondo la testimonianza di Wasserman, Johnson inizialmente aveva indicato un altro nome per la presidenza della MPAA, ma il

Non conoscevo nessuno a bordo" in Oral history transcript, Jack Valenti, interview 2 (II), 10/18/1969, by Joe B. Frantz, p. 13-14: <https://www.discoverljb.org/item/oh-valentij-19691018-2-78-70> (ultimo accesso: 16/4/2020).

33 Si veda Harold F. Bass, "Presidential Party Leadership and Party Reform: Lyndon B. Johnson and the MFDP Controversy", *Presidential Studies Quarterly*, 21, 1 (1991), pp. 85-101. Gran parte della fortuna politica di Valenti è dovuta probabilmente al suo matrimonio con Mary Margaret Wiley, segretaria di lunga data di Lyndon Johnson: si veda Al Reinert, "Why Jack Valenti Still Sleeps Soundly", *Texas Monthly*, 2, 7 (July 1974), pp. 69-73.

candidato non si rivelò sufficientemente motivato.³⁴ Il mogul, insieme ad Arthur B. Krim (consulente di Kennedy e Johnson e presidente della United Artists) e Ed Weisl (consulente legale della MCA Universal e amico di Johnson), chiesero allora di coinvolgere Jack Valenti, convinti che lo Special Consultant del presidente degli Stati Uniti potesse rispondere alle esigenze dell'industria hollywoodiana.³⁵ La MPAA poté così insediare il suo nuovo presidente, nell'aprile del 1966,³⁶ affidandogli il delicato compito di rinvigorire il sistema produttivo ed economico di Hollywood. Come il suo predecessore, Valenti aveva un legame quasi personale con il presidente degli Stati Uniti e rapporti formali con tutte le istituzioni dello Stato, ivi compresa ovviamente la CIA.³⁷

Uno dei più complessi problemi che l'associazione dei produttori cinematografici hollywoodiani avrebbe dovuto gestire nei turbolenti anni Sessanta era senza alcun dubbio quello relativo alla censura, ostinatamente gestita dalla Production Code Administration (PCA) con i parametri obsoleti e anacronistici del codice Hays, in vigore dal lontanissimo 1934. Jack Valenti incontrò i primi problemi di gestione della MPAA a causa dell'uscita di due film, particolarmente insidiosi per i dialoghi e le immagini che mostravano agli spettatori. In primis *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Chi ha paura di Virginia Woolf*) di Mike Nichols (1966), una pellicola caratterizzata dall'uso del turpiloquio nei serrati dialoghi, provenienti da un testo teatrale di Edward Albee.³⁸ La lunga

34 Si veda a pagina 33 di http://www.lbjlibrary.net/assets/documents/archives/oral_histories/wasserman/wasserman-l.pdf (ultimo accesso: 4/8/2022). Wasserman, tuttavia, non indica il nome della persona.

35 La prima guida ufficiale della Casa Bianca è stata pubblicata nel 1962. In un aggiornamento del 2013, Jack Valenti è indicato nello staff del presidente Johnson del biennio 1964-65 come "Special Consultant to the President": in Shirley Anne Warshaw, *Guide to the White House Staff*, CQ Press, Washington 2013, p. 396.

36 "By the end of April, we had scaled our agreement and by June, 1966, I resigned from the White House and assumed my new duties (Alla fine di aprile, avevamo dettagliato il nostro accordo e entro giugno 1966, mi sono dimesso dalla Casa Bianca e ho assunto le mie nuove funzioni)": in Valenti, cit., p. 254.

37 Online è reperibile una lettera, datata 24 gennaio 1978, spedita dal Stansfield Turner, capo della CIA, a Jack Valenti, in cui sono espressi gli apprezzamenti pubblici presi dal presidente della MPAA in difesa dei servizi segreti: si veda <https://www.cia.gov/readingroom/docs/CIA-RDP99-00498R000300090052-6.pdf> (ultimo accesso: 8/8/2022).

38 Si veda a pagina 45 di Leonard J. Leff, "A Test of American Film Censorship:

e intensa trattativa tra l'intransigente Geoffrey Shurlock, a capo della Production Code Administration (PCA), e il determinato produttore del film, Jack Warner, fu saggiamente mediata da Valenti. Il problema principale riguardava proprio l'inadeguatezza del sistema di censura, che appariva del tutto incapace di accogliere i cambiamenti culturali e linguistici della società statunitense. La svolta nelle trattative arrivò dalla dichiarazione del National Catholic Office for Motion Pictures (NCOMP), che considerò la pellicola di Nichols di grande pregio artistico³⁹ e dunque accettabile per gli spettatori.

La battaglia più difficile da combattere per Valenti, però, arrivò con la decisione riguardante *Blowup* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, Metro-Goldwyn-Mayer, 1966), prodotto da Carlo Ponti. La prima pellicola girata totalmente in inglese dal cineasta italiano ebbe un impatto talmente dirimpente sulla censura statunitense da decretare la fine del codice Hays e da indurre la MPAA a sviluppare un nuovo sistema di valutazione dei film. Il casus belli si concretizzò con la visione della scena in cui David Hemmings si rotola per terra insieme a due giovanissime modelle seminude. La disputa durò alcune settimane e alla fine la MGM decise di distribuire comunque il film nelle sale, anche senza aver avuto il visto di censura da parte del MPAA,⁴⁰ che tramite il PCA aveva indicato il film con un generico e blando "suggested for mature audiences" (suggerito per spettatori adulti). Senza dubbio, Jack Valenti da questa esperienza comprese la necessità di porre rimedio agli irrealistici e anacronistici parametri imposti dalla PCA e dal codice Hays. La MPAA, in altre parole, do-

'Who's Afraid of Virginia Woolf?'.*" Cinema Journal*, 19, 2 (1980), pp. 41–55. Geoffrey Spurlock scrisse un denso articolo negli anni Quaranta per presentare le caratteristiche del codice Hays, a dimostrazione dell'approfondita conoscenza del tema: Geoffrey Shurlock, "The Motion Picture Production Code.", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 254, 1947, pp. 140-46.

39 Nel 1967 il film si aggiudicò i seguenti premi Oscar: miglior attrice protagonista a Elizabeth Taylor, miglior attrice non protagonista a Sandy Dennis, miglior fotografia a Haskell Wexler, migliore scenografia a Richard Sylbert e George James Hopkins e migliori costumi a Irene Sharaff.

40 *Blowup* non fu il primo caso di film distribuito senza visto di censura. Vi è stato un precedente nel 1953, quando *La vergine sotto il tetto* (*The Moon Is Blue*, Otto Preminger, Otto Preminger Films/United Artists, 1953) uscì nelle sale senza il benestare della commissione di censura: Paul Monaco, *The Sixties: 1960-1969*, University of California Press, Berkeley 2003, p. 56.

vette arrendersi all'evidenza che i film, forse la più creativa delle forme d'arte del Novecento, non potessero non essere influenzati dalla società e che bisognasse porre rimedio alle inutili e irritanti maglie della censura.

La nascita della New Hollywood: la riforma di Jack Valenti

Nel 1967 fu distribuita una pellicola, che riuscì nell'impresa di violare l'ultimo tabù della censura, quello riguardante la violenza nel cinema, decretando al contempo la nascita formale della New Hollywood. *Bonnie and Clyde (Gangster Story)* di Arthur Penn (1967), fu realizzato sulla base di una sceneggiatura, che David Newman e Robert Benton, due giornalisti della rivista *Esquire*, avevano inizialmente pensato di proporre a François Truffaut.⁴¹ Il film conteneva molte scene in cui la violenza era rappresentata con uno stile farsesco, supportato da un montaggio ispirato all'avanguardia europea e alla Nouvelle Vague, che restituiva sullo schermo un autentico ossimoro visivo.⁴² Gli sforzi estetici profusi da Penn non furono comunque in grado di attenuare, da un punto di vista cinematografico, la massiccia dose di violenza insita nel film. Nonostante questi problemi oggettivi, il film ebbe comunque il benestare e il visto di censura del presidente della PCA Geoffrey Shurlock, consentendo al film di iniziare il suo percorso, a dire il vero pieno di ostacoli,⁴³ di grande successo di pubblico, soprattutto giovanile, al botteghino.

41 "Bonnie and Clyde, a script and project that was actually offered to both Godard and Truffaut at separate stages before Arthur Penn took it over (*Gangster Story*, una sceneggiatura e un progetto che furono realmente offerti sia a Godard che a Truffaut in diversi momenti prima che subentrasse Arthur Penn)": in Elsaesser Thomas, Horwath Alexander e King Noel, a cura di, *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, p. 141.

42 Insieme al film di Penn, si è spesso analizzata la rappresentazione della violenza, mediante la slow motion, in un altro film culto del periodo, *Il mucchio selvaggio (The Wild Bunch)*, Sam Peckinpah, Warner Bros.-Seven Arts, 1969), anch'esso prodotto prima dell'entrata in vigore del Rating System. Per un'analisi approfondita dei due film e della loro rappresentazione della violenza si rimanda a Stephen Prince, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2003, pp. 162-163.

43 Si veda Peter Biskind (1998), *Easy riders, raging bulls. Come la generazione sesso-droga-rock'n'roll ha salvato Hollywood*, Editoria & Spettacolo, Roma 2007, pp. 31-34.

Jack Valenti, sin dai primi atti del suo insediamento, aveva compreso che una riforma strutturale del “production code” non fosse più prorogabile. In concomitanza con la sua nomina, nel 1966 si affacciò sulla scena del cinema statunitense un nuovo soggetto, che diede lo stimolo ideale al presidente della MPAA per prendere le decisioni necessarie a dare un nuovo volto alle produzioni cinematografiche nazionali. In quell’anno, infatti, si presentò anche l’opportunità per i proprietari delle sale cinematografiche statunitensi di creare un’associazione che sapesse rappresentare e tutelare in maniera adeguata gli interessi di uno dei soggetti più strategici dell’industria cinematografica. Obiettivo principale della NATO, la National Association of Theater Owners, era quello di risollevare le sorti finanziarie delle sale, messe in grande difficoltà non solo dalla temibile concorrenza della televisione, ma anche dall’incapacità delle major di distribuire pellicole innovative, capaci di attirare il pubblico. Un’istituzione molto influente, dunque, che aveva preso coscienza di avere la capacità di condizionare le scelte operative dell’intero settore produttivo.

Jack Valenti capì quasi subito che la rifondazione delle norme che governavano la censura cinematografica era la vera priorità operativa dell’industria di Hollywood, ma per realizzarla era imprescindibile trovare il favore di tre soggetti: le major di Hollywood, la NATO e la PCA. Le tre organizzazioni, in altre parole, avrebbero dovuto sforzarsi di trovare un accordo, con il fondamentale sostegno della MPAA, a cui sarebbe stato affidato il difficile compito di mediare le posizioni di tutti gli attori in campo. Jack Valenti, nel tentativo di trovare una soluzione, rivolse il suo sguardo all’estero e trovò un sistema che sembrava offrire un buon compromesso capace di risolvere la situazione. Il presidente della MPAA, infatti, capì che la Gran Bretagna poteva essere un modello a cui ispirarsi, avendo costruito nel corso degli anni un sistema chiaro per fornire agli spettatori delle indicazioni precise sulle tematiche presenti nei film distribuiti in sala. Un sistema esportabile, che certamente poteva fungere da scheletro su cui concentrarsi per trovare un accordo che soddisfacesse le esigenze dei diversi interlocutori. Durante il dibattito interno per l’approvazione di un nuovo sistema di censura, un evento legato alla guerra in Vietnam diede la possibilità a Jack Valenti, nel febbraio 1968, di esporsi pubblicamente per perorare la causa della riforma censoria a cui stava lavorando, segnatamente riguardo al tema della violenza nel cinema:

For the first time in the history of this country, people are exposed to instant coverage of a war in progress. When so many movie critics complain about violence on film, I don't think they realize the impact of thirty minutes on the Huntley-Brinkley newscast – and that's real violence.⁴⁴

Il filmato della brutale uccisione di un vietcong mandato in onda dalla televisione all'ora di cena diede modo a Valenti di avere a disposizione un'argomentazione formidabile riguardo alla possibilità per Hollywood di rappresentare vividamente la violenza, senza per questo far correre il pericolo all'MPAA di essere accusata di brutalizzare il pubblico con i suoi film. Ad ogni modo, dopo un lungo periodo di incontri e discussioni fra le tre organizzazioni durato quasi due anni, Jack Valenti riuscì a ottenere un accordo tra le parti che sanciva la nascita di un nuovo sistema di valutazione delle pellicole cinematografiche proiettabili nelle sale statunitensi. Il 7 ottobre 1968, infatti, Jack Valenti, Julian S. Rifkin della NATO e Munio Podhorzer, membro della International Film Importer & Distributors of America, annunciarono ufficialmente⁴⁵ la creazione di un nuovo codice di regolamentazione

44 “Per la prima volta nella storia di questo paese, le persone sono esposte alla copertura istantanea di una guerra in corso. Quando così tanti critici cinematografici si lamentano della violenza nei film, non credo che si rendano conto dell'impatto di trenta minuti del telegiornale di Huntley-Brinkley - e questa è la vera violenza”: in Jack Valenti, “Brutal Films Pale Before Televised Vietnam”, *Variety*, February 21, 1968, p. 2. Nell'articolo, Valenti si riferiva evidentemente alla messa in onda sulla NBC dell'esecuzione di Vietcong a Saigon, avvenuta il giorno dopo la cosiddetta “offensiva del Têt”, un'operazione militare che ha avuto luogo in tutto il Vietnam del Sud nella notte tra il 30 e il 31 gennaio 1968. Testimoni della brutale esecuzione sono stati il fotografo Eddie Adams, che vinse per lo scatto realizzato il premio Pulitzer 1969 e il cameraman della NBC Vo Suu, che filmò per intero tutta la scena. La rete televisiva trasmise il video, a colori, il 2 febbraio 1968 alle 18:30 durante la trasmissione “Huntley-Brinkley Report”, seguito all'epoca da una media di venti milioni di telespettatori. Su questo tema si veda David Culbert, “Television's Visual Impact on Decision-Making in the USA, 1968: The Tet Offensive and Chicago's Democratic National Convention”, *Journal of Contemporary History*, 33, 3 (July 1998), pp. 419-49. Sulla rappresentazione della violenza nel cinema della New Hollywood e i suoi rapporti con la guerra nel Vietnam si rimanda il lettore a Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992, pp. 593-613.

45 Sul sito ufficiale della MPAA è possibile visionare e scaricare i documenti ufficiali inerenti ai momenti chiave del passaggio dal Production Code al CARA System. Si veda “MPAA Ratings at 50: Digital Archive”: <https://www.motionpictures.org/press/mpaa-ratings-at-50-digital-archive/> (ultimo accesso: 8/8/2022).

riguardante i film prodotti e distribuiti sul suolo statunitense: il Classification and Rating Administration (CARA) o Rating System. La caratteristica principale del nuovo codice concerneva il suo aspetto esclusivamente volontario, a cui potevano cioè aderire le case di produzione. Il nucleo concettuale su cui poggiava il Rating System, strenuamente difeso da Valenti, si adattava soprattutto alle esigenze dei proprietari delle sale perché delegava a loro la decisione di proiettare un film. Si trattava, infatti, di un documento concepito come una guida per i genitori, a cui venivano forniti dei criteri semplici e intuitivi per capire se il film a cui assistere potesse essere adatto ai loro figli.⁴⁶

In sintesi, il codice aveva da una parte confermato il principio cardine del codice Hays, ovvero l'autoregolazione da parte delle major⁴⁷ sui i temi e le modalità di trattamento visivo e cinematografico nelle pellicole prodotte mediante il metodo degli "Standards and Practices", riguardante un sistema di approvazione del film già nella fase di stesura della sceneggiatura. Dall'altra, però, aveva cancellato completamente tutte quelle clausole di feroce e moralistica censura, che stavano mettendo un freno creativo a sceneggiatori, registi e produttori di Hollywood. Aveva infine concesso ai proprietari delle sale uno strumento agile ed efficace per gestire in totale autonomia la proiezione dei film. Le nuove indicazioni della MPAA entrarono in vigore il primo novembre del 1968, introducendo un'eccezionale ventata di libertà espressiva, inconcepibile nel mondo di Hollywood fino al giorno prima dell'introduzione del codice. I temi e la loro rappresentazione linguistico-visiva nei film cambiarono radicalmente, a conferma del fatto che le nuove opportunità di trattare i temi in totale libertà artistica diedero la possibilità ai produttori di coinvolgere sceneggiatori, registi e attori, finalmente in grado di esprimersi senza vincoli particolari. Le regole introdotte dal Rating System furono condensate in un piccolo documento di due pagine, redatto al fine di trasmettere sia chiarezza che semplicità espositiva.⁴⁸

Gli indubbi meriti di Valenti, però, devono essere inseriti nel con-

46 Si veda Monaco, cit., p. 66.

47 Si veda Muscio (1990), cit., p. 102. Si veda anche John Wertheimer, "Mutual Film Reviewed: The Movies, Censorship, and Free Speech in Progressive America", *The American Journal of Legal History*, 37, 2 (1993), pp. 158-89.

48 In "MPAA Ratings at 50: Digital Archive": <https://www.motionpictures.org/press/mpaa-ratings-at-50-digital-archive/> (ultimo accesso: 8/8/2022).

testo storico e culturale degli anni Sessanta. Non vi è dubbio che in quegli anni, infatti, i giovani spettatori nordamericani manifestassero il desiderio di vedere una nuova tipologia di film e per questo avessero la propensione a disertare le sale, testardamente ostinate a programmare esclusivamente film hollywoodiani ormai obsoleti. Le giovani generazioni, inoltre, consideravano i film europei o le produzioni indipendenti molto più originali e capaci di mettere in scena le fondamentali questioni socio-culturali di quegli anni. A causa di questi fenomeni, la vecchia Hollywood e i suoi rappresentanti, il governo centrale e le strutture burocratiche di controllo non fecero altro che adeguarsi alle nuove e pressanti richieste degli spettatori. Jack Valenti, in altre parole, intraprese delle scelte che, a una analisi più approfondita, risultarono ineluttabili da un punto di vista storico.

Conclusioni

Nel corso del Novecento la Motion Pictures Association of America (MPAA) ha avuto solo tre presidenti. William H. Hays, in carica dal 1922 al 1945, Eric Johnston dal 1945 al 1963 e Jack Valenti dal 1966 al 2004. Nonostante le loro diverse personalità e i rispettivi contributi alla crescita e allo sviluppo dell'industria cinematografica statunitense, questi tre personaggi hanno avuto in comune una caratteristica, che ha concesso ad Hollywood di diventare la più importante industria culturale degli Stati Uniti. Hays, Johnston e Valenti, infatti, hanno avuto formali e sostanziali rapporti con le più alte sfere della politica di Washington. Legami che hanno permesso a Hollywood di avere un rapporto privilegiato non solo con i presidenti Franklin D. Roosevelt, Harry S. Truman, Dwight D. Eisenhower e Lyndon B. Johnson, ma anche con il capo della CIA, Allen Dulles. Una relazione che ha permesso al cinema nordamericano di diventare non solo un raffinato ed efficace strumento di propaganda, ma di trasformarsi, nel corso dei decenni, in uno strumento potentissimo di quello che è stato definito il Soft Power. Le connessioni tra cinema e politica, quasi sempre relegate agli studi focalizzati sulla fenomenologia delle dittature del Novecento o sugli usi educativi e propagandistici realizzati durante il New Deal, hanno ricevuto scarsa attenzione nelle indagini riguardanti le produzioni hollywoodiane comprese tra il secondo dopoguerra e l'avvento della New Hollywood. È una lacu-

na che andrebbe colmata dato che, come si è cercato di illustrare in questo contributo, i legami tra l'industria cinematografica e le più importanti istituzioni politiche di Washington appaiono molto intensi già a partire dalla prima metà degli anni Quaranta. Negli anni successivi, gli obiettivi della MPAA si sono agevolmente adattati al nuovo contesto culturale e antropologico della società dei consumi, che ha di fatto spinto Hollywood verso la presa di coscienza che fosse ormai insostenibile la permanenza delle vecchie forme di censura. E, d'altra parte, che il cinema e lo showbusiness, nel loro complesso, siano *assets* strategici fondamentali per l'egemonia statunitense nel mondo, è una constatazione di fatto che vale tuttora.

Massimiliano Studer, laureato in Psicologia all'Università di Torino, ha pubblicato tre monografie per Mimesis Edizioni: *Olympia* (2014), *Alle origini di Quarto potere: Too Much Johnson, il film perduto di Orson Welles* (2018) e *Orson Welles e la New Hollywood. Il caso di The Other Side of the Wind*. Attualmente insegna linguaggio cinetelvisivo presso l'ITSOS Albe Steiner di Milano e ha conseguito un dottorato di ricerca in Cinema presso l'Università degli Studi di Udine. A lui si deve la riscoperta dell'Archivio Orson Welles del Museo Nazionale del Cinema di Torino.