

COSTANZA SALVI

*Simple Stories of the Plain People*

Il cinema e la cultura americana populista  
negli anni della Grande depressione

1. *Dall'io alla moltitudine*

La costante attenzione al protagonista è uno degli elementi centrali in tutto il periodo classico di Hollywood, un aspetto in grado di definirne i tratti sia contenutistici che formali. A parere di Franco La Polla, la tendenza a privilegiare il *performer* tipica di questa cinematografia si traduceva in una precisa retorica che faceva del singolo soggetto non solo il motore dell'azione narrativa quanto il punto di fuga di ogni prospettiva, il principale centro d'interesse dell'inquadratura.<sup>1</sup> Pensiamo, per esempio, ai gesti sicuri di John Wayne, Spencer Tracy, James Cagney o ad alcuni primi piani particolarmente intensi di Henry Fonda o Gary Cooper: immagini che vogliono comunicarci la loro indubbia presenza fisica o la forza di spirito dei personaggi interpretati. Si tratta di attori molto diversi fra loro eppure capaci d'incarnare alla perfezione un medesimo statuto, regolato da un sistema espressivo interessato ad esaltarne il carattere risoluto ed energico. La focalizzazione sul protagonista non si limitava a plasmare i soli codici recitativi o quelli strettamente filmici ma si estendeva ad orientare l'intera filiera post-produttiva e promozionale come dettava, appunto, lo *star system*. Figure dotate di forte personalità prendevano forma in una serie di prodotti che, anche fuori dallo schermo, erano in grado di veicolare lo stesso tipo di messaggio.

Porre al centro dell'attenzione dello spettatore il *performer*, farne un oggetto di desiderio e un modello comportamentale, era poi un fatto del tutto appropriato ad uno dei grandi temi della cultura americana, l'individualismo. Al contrario della cultura europea, in cui il protagonista è più spesso una funzione usata al fine di mostrare una realtà sociale, figura sottomessa alle situazioni da cui proviene e incapace di esercitarvi un controllo

---

<sup>1</sup> F. La Polla, *Film (song) of myself: l'americanità del cinema americano* in Id., *Stili americani*, Bologna, Bononia University Press, 2003, pp. 391-403.

fermo e sicuro, nella cultura americana il personaggio tende a precedere l'ambiente e la società. Spiega sempre La Polla<sup>2</sup>:

Il vecchio assunto saint-beuviano del *milieu* e della *race* domina ancora la nostra cultura. Naturalmente qualcosa del genere lo ritroviamo anche nel cinema americano [...] ma con una differenza: che l'assunto politico stesso sul quale si è fondata la nazione implica (verrebbe da dire: obbliga a) un ribaltamento di questo modello, sostenendo il primato individuale su quello dell'ambiente e della società.

L'individuo è dunque più forte rispetto al *milieu* e alla *race* perché in grado di deviarli e dominarli con l'estrema autodeterminazione e il carattere volitivo. In fondo, anche Benjamin Franklin predicava la possibilità per ogni uomo di realizzare il proprio sogno e diventare qualcuno, obiettivo da realizzare in modo indipendente, appunto, dall'ambiente di provenienza o dall'assenza di lignaggio: anche le persone di umili origini, con le giuste occasioni e molta lena, sarebbero riuscite ad arrivare alla gloria dei vertici politici, economici, culturali. Un tipo di racconto, questo, che divenne parte integrante dello *storytelling* americano, elemento riscontrabile in molti contesti mediatici, dalla narrativa classica alle serie radiofoniche fino alle pubblicazioni più popolari.<sup>3</sup> È un aspetto che ovviamente ritroviamo anche al cinema e proprio nel periodo più classico, come evidenziano certi generi in voga negli anni Trenta.

Tuttavia è anche vero che durante la Grande depressione l'individualismo, riassumibile nell'idea figurativa e tematica della centralità del soggetto, subì una battuta d'arresto o, meglio sarebbe dire, una sorta di correzione dovuta ad un momento di estrema difficoltà economica e politica. Il crollo di Wall Street nell'ottobre del 1929 e l'incapacità del governo di Herbert Hoover di esercitare una qualunque forma di contrasto innescarono una serie di reazioni culminate anche in cambiamenti ideologici e culturali. Le virtù che poco tempo prima sembravano parte fondamentale del pensiero economico e politico della nazione apparivano ora la causa del crollo, degenerate in una forma di cieco egoismo. Certamente non era facile in una società d'impronta puritana, condizionata da

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>3</sup> M. Dickstein, *Dancing in the Dark, A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2009, pp. 219-222. Anche Hearn descrive l'influenza del pensiero di Franklin sulle formule a favore della ricerca del successo diffuse nel periodo immediatamente precedente la Grande depressione in C. H. Hearn, *The American Dream in the Great Depression*, Westport, Greenwood, 1977, pp. 6-7. Il pensiero di Franklin e il suo rapporto di continuità e rottura con il Puritanesimo è ben esposto in G. Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi, *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Milano, BUR Saggi, 2013, pp. 57-58; E. Elliott (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia UP, 1988, pp. 101-112; G. Marcus, W. Sollors (eds.), *A New Literary History of America*, Cambridge, Harvard University Belknap Press, 2009, pp. 74-79.

una gran quantità di manuali di *self-help* impegnati ad insegnare agli americani come diventare ricchi in pochi giorni, pensare che la mancanza di denaro non avesse a che fare con il segno divino di una colpa o con il difetto strutturale dell'individuo ma con l'arroganza dei pochi privilegiati. Tuttavia, il disastro economico aveva innescato una condizione psicologica ed emotiva molto ampia, in cui i disagi, la vergogna, il senso d'inadeguatezza e i complessi d'inferiorità<sup>4</sup> avevano finito per annientare la nota intraprendenza americana. Rabbia e desiderio di rivolta ma anche paura e immobilismo furono gli effetti contrastanti prodotti da una stessa sensazione di vuoto e mancanza di prospettive.<sup>5</sup>

L'elezione di Roosevelt nel novembre del 1932 coincise con una serie di iniziative economiche e sociali segnate da una prospettiva che oggi potremmo definire populista. Con l'aiuto di un governo giovane e razionale, Roosevelt pensò di rifondare un voluminoso apparato statale, volto, da un lato, a sorvegliare i trust e le azioni di capitalismo selvaggio e, dall'altro, a difendere la popolazione più umile, l'uomo comune, la maggioranza che si sentiva bistrattata. Una nuova parola entrò nel gergo politico e sociale americano, i *'forgotten men'*, e l'imperativo divenne quello di risvegliare un'empatia verso questi 'dimenticati', alla ricerca dell'inclusione democratica degli ultimi strati della scala sociale. Un'operazione – è bene ricordarlo – che aveva una natura riformista, moralista più che ideologica e volta a correggere piuttosto che a rivoluzionare il sistema. Il solidarismo predicato dal New Deal si risolse in una prospettiva corale ben decisa a promuovere un'idea organica di popolo: il popolo, la gente, le persone più umili divennero il grande cruccio dei *new dealers*: capire di cosa avevano bisogno, a cosa

---

<sup>4</sup> W. I. Susman, *Culture as History, The Transformation of American Society...*, cit., pp. 200-201, dove viene anche chiamato in causa l'«inferiority complex» discusso da Alfred Adler.

<sup>5</sup> Lo spettro che si nascondeva dietro la rabbia faceva paura al governo tanto quanto il clima di stagnazione. Se al secondo problema si cercò di ovviare fornendo facili slogan da ripetere in ogni prodotto commerciale (come *prosperity is just around the corner*) più difficoltoso sembrava, invece, il problema di frenare la rivolta. All'inizio degli anni Trenta molti lavoratori e braccianti agricoli erano scesi in strada creando disordini e scioperi a New York, Pennsylvania, California, negli stati attorno ai Grandi laghi e nel Midwest. Alle difficoltà politiche si aggiunsero i problemi ambientali: una lunga fase di siccità colpì la zona ai piedi delle Montagne Rocciose. Le fertili Grandi Pianure vennero ribattezzate con l'infausto nome di *Dust Bowl*, (ciotola di sabbia), e il giardino d'America divenne una lunga distesa di erba ingiallita e sabbia accumulata dal vento, costringendo gli agricoltori ad abbandonare le terre confiscate o rimaste infruttuose per raggiungere la California. D. M. Kennedy, *Freedom From Fear, The American People in Depression and War, 1929-1945*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 190-248.

aspiravano, quali erano i loro problemi, come vivevano o sopravvivevano nelle zone del paese che erano rimaste fino ad allora abbandonate alla loro erosione naturale e sociale.<sup>6</sup>

## 2. Documentare le condizioni di un popolo?

La massa dei dati raccolti a tal fine fornirono la base di molte iniziative politiche ma anche l'ispirazione per gran parte dei prodotti culturali emersi negli anni Trenta, accomunati, in un certo modo, dall'esigenza di sensibilizzazione e da un percorso che, pur partendo da una premessa di natura documentaristica, finiva per essere fortemente imbevuto, da un lato, dalle modalità espressive moderniste e, dall'altro, dalla componente emotiva che era parte dello 'spirito del tempo'.

Pensiamo, per esempio, a *Sia lode ora a uomini di fama* di James Agee e Walker Evans, un testo che, nelle parole di Stott, «porta il genere documentario al culmine e ne rompe le forme»,<sup>7</sup> rivelando, in fondo, i limiti di uno sguardo che aspira ad essere oggettivo ma che è destinato a finire inevitabilmente dentro i confini di una prospettiva formale. Nell'inventario degli oggetti che appartengono ai Gudger, per esempio, il discorso circola ossessivamente su una serie di immagini che si autocertificano nello stesso momento in cui resistono ad una penetrazione,<sup>8</sup> aumentando i dubbi sulla natura puramente obiettiva del testo. Anche *You Have Seen Their Faces* di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White – del quale, non senza critiche, è stato sottolineato il sostrato grottesco ed esagerato<sup>9</sup> – può essere citato a questo proposito. Ma è, più in generale, lo stile tipico del periodo e presente nei testi appena citati – perfetti esempi di *picture essays* che mescolano forme espressive differenti – a richiamare e giustificare, appunto, quella revisione. Si tratta di prodotti culturali che proprio nell'accostamento fra fotografia e narrativa evidenziano, con le parole di Michele Fadda, «una costruzione che riprende le tecniche collagistiche del decennio precedente» oltre che «le procedure sistemiche di natura post-testuale intervenute solo con l'affermarsi dei mass media».<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Sebbene sia datato, lo studio dello storico Hofstadter concede molto alla descrizione della sensibilità del tempo e della tecnologia psichica messa in atto nel passaggio che stiamo descrivendo: R. Hofstadter, *The Age of Reform, From Bryan To F.D.R.*, New York, Vintage Books/Random House, 1955.

<sup>7</sup> W. Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 266. Traduzione mia.

<sup>8</sup> J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, trad. it. L. Fontana, Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 195-202; P. Rabinowitz, *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*, New York, Verso, 1994, p. 46.

<sup>9</sup> P. Rabinowitz, *They Must Be Represented... cit.*, pp. 68-74.

<sup>10</sup> M. Fadda, *Blowin' down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva) dell'America della Grande Depressione* in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», novembre 2016, n.10, p. 49. Sull'aspetto controverso del documentarismo di questi anni: M. Denning, *The Cultural Front, The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, Verso, 1997, pp. 118-123; P. Rabinowitz, *They Must Be Represented. The*

Sta proprio qui, in fondo, la loro ambiguità: in un'epoca populisticamente ossessionata dal dare voce alle umane sofferenze, il documento non poteva limitarsi a reclamare una 'oggettiva riproduzione del reale' quanto doveva, per così dire, acquisire una 'qualità'. Per questo non disdegna di ricorrere alle tecniche moderniste e sperimentali o ai modelli espressivi appartenenti ai coevi contesti mediatici ma – è qui il punto – compie questa operazione senza rinunciare a perseguire il progetto di cambiamento sociale. La pura sperimentazione o *l'art pour l'art* avrebbe allontanato troppo da una contingenza storica che, agli occhi di questi artisti, risultava indispensabile. Si trattava, dunque, di usare le tecniche più moderne al fine di investire il dato storico di un valore emotivo, di una sensazione. È ancora Stott a sottolinearlo, all'inizio di un paragrafo in cui la parola *feel* ricorre per ben otto volte in un solo capoverso dedicato alla descrizione delle forme persuasive del documento storico, alle quali persino Roosevelt dimostrava di aderire quando riteneva la pur controversa «*pitiless publicity*» capace di raddrizzare molti errori e ingiustizie: «*social change is a difficult thing in our civilization unless you have sentiment*».<sup>11</sup>

Il compromesso tra modernismo e impegno sociale si svolgeva su uno sfondo che non dimenticava mai, appunto, il «sentimento». Una prospettiva che non valeva solo per le varie, indipendenti, forme di *picture essays* del periodo ma anche per le stesse proposte governative. Il capo della sezione audiovisiva della FSA, Roy Stryker, per esempio, dichiarava la sua adesione al progetto in queste parole:

*A good documentary should tell not only what a place or thing or a person looks like, but it must also tell the audience what it would feel like to be an actual witness to the scene.*<sup>12</sup>

Non si trattava solo di descrivere verbalmente un fatto, quanto di mostrarlo, darlo a vedere o sentire, farlo toccare con mano, renderlo presente, vivo. Il valore del documento divenne, allora, offrire un'occasione di esperienza, unico strumento di reale comprensione della realtà in un'epoca ossessionata dal culto del rapporto diretto, garantito – qui è l'altro fattore di ambiguità di questi oggetti – dal potere rivelatore di una macchina. Nelle mutate condizioni rese possibili dalla riproduzione meccanica del reale, basarsi esclusivamente sulla sicurezza e il controllo fornito dai codici della scrittura non poteva apparire più

---

*Politics of Documentary*, New York, Verso, 1994, pp. 75-104; S. Sontag, *Sulla fotografia*, trad.it. E.Capriolo, Torino, Einaudi, 1992, pp. 24-28, 54-58.

<sup>11</sup> F. D. Roosevelt citato in W. Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 26. Il capoverso è sempre a p. 26.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 29

sufficiente. Come fa notare ancora Fadda, gli americani sentivano, in quegli anni, la necessità di una nuova

mappatura cognitiva, emozionale e a ben vedere multisensoriale e multimediale, non solo condotta attraverso le regole visive e logocentriche della ragione cartografica tradizionale.<sup>13</sup>

Si trattava di creare, in una parola, un paesaggio visivo e sonoro in cui fotografia e informazione aurale (musica, parola, voce) avrebbero potuto dare l'illusione di una partecipazione, per quanto vicaria, ad un obiettivo comune. Una ragione che giustifica, in questi anni, la fusione tra documento e film, tra realismo e *fiction*. I sempre più articolati e tecnologicamente accurati film *all-talkies* e la radio si riempirono, infatti, di immagini sonore e voci ansiose di raccontare prospettive personali, confessioni, punti di vista, storie di vita vissuta, le angosce del momento, in una funzione servile allo *storytelling* nazionale.<sup>14</sup> Ma come accadeva nei casi già citati, anche in questo tipo di prodotti, l'oggettività era solo apparente: le testimonianze contribuivano all'analisi razionale e cognitiva dei fatti non più di quanto cercassero di stimolare prospettive soggettive, parziali, molteplici in cui, alla fine, erano più le emozioni a contare. Un esempio, sotto questa luce, abbastanza significativo è nell'incipit del documentario *The River*. Qui, il regista Pare Lorentz accosta alle inquadrature del Mississippi la componente immaginativa della litania dei nomi degli affluenti, provando l'azzardo di accogliere un atto poetico dentro un progetto didattico, in cui una voce dai tratti ben poco pedagogici deviava l'apparente razionalità verso una sfera evocativa e straniante.

La presenza umana declinata in un rapporto sempre più stretto tra un io e la moltitudine è, a ben vedere, la costante di questo paesaggio sonoro. Per quanto oggetti diversi o controversi, le fotografie della FSA, i *picture essays*, i documentari di Pare Lorentz, le voci mediate nella radio e nel cinema suggerivano che dentro ogni colore locale stava un sentimento nazionale, dentro ogni inflessione dialettale, strada polverosa, sguardo spaesato o fiero stava un pezzo di America. Guidati da una profonda onestà e da un sostanziale ottimismo riguardo alle reazioni dell'uomo di fronte alla povertà e alla fame, gli artisti di questo decennio cercarono davvero di restituire calore, dignità e forza politica alla gente umile e indifesa che era stata da troppo tempo dimenticata, confinata nei luoghi sperduti e sconosciuti del paese, sollevando un senso di comunità e di riscoperta delle radici *folk* che non era mai stato sentito così profondamente. L'opera di correzione

---

<sup>13</sup> M. Fadda, *Blowin' down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva)...*, cit., p. 45.

<sup>14</sup> D. Madden, *The Dominance of the Speaking Voice in the 1930's in the United States*, in «Letterature d'America», Anno V, nn. 24-25, Autunno 1984, pp. 107-123.

dell'individualismo di cui parlavamo doveva dunque passare da qui, per avviare la società verso un'articolazione dell'io più morbida e sensibile a riconoscere il rapporto che lo legava alla molteplice alterità.

### 3. *Un nuovo rapporto col denaro*

La sensibilità populista rappresentò, dunque, l'elemento comune all'interno di un ampio e complesso spettro di prodotti, funzionando da principio informatore persino nella ristrutturazione dei teatri,<sup>15</sup> così come, a livello tematico, nel diverso rapporto con le prospettive politiche e sociali. Per quanto obliquo, l'impegno politico diffuso a Hollywood in questi anni fu determinato dall'entrata in scena sia dei registi d'origine europea, che scappavano dal nazismo, sia degli intellettuali della costa est, New York soprattutto, chiamati in California in qualità di attori o scrittori di dialoghi. È il caso, per esempio, di Fritz Lang, arrivato negli Stati Uniti nel 1936, o di attori cresciuti nei palcoscenici newyorchesi come Paul Muni, James Cagney, Karl Malden, John Garfield.<sup>16</sup>

Abbiamo già accennato, poi, al peso della voce nella mutata sensibilità, fenomeno cui il cinema non era certo estraneo. L'entrata in scena della voce fu un fattore decisivo nell'assumere quella prospettiva corale che così bene si esprimeva nell'informazione aurale tecno-mediata (McLuhan riteneva che la relazione bocca-orecchio conducesse ad effetti tribali...). Gli schermi si riempirono, dunque, della parlata dell'uomo della strada: *slang*, inflessioni dialettali, espressioni gergali, accenti stranieri erano fattori molto più presenti, populisticamente, dell'eloquio forbito o della cadenza *british*. Molti attori lavorarono a Hollywood proprio perché sapevano fornire il giusto accento ai loro ruoli di immigrati (è il caso di Henry Armetta, Akim Tamiroff, Mischa Auer, John Qualen e molti altri). Non è poi senza interesse il fatto che alcuni di loro vennero coinvolti perché in grado di dar vita a figure ben poco sofisticate e molto *'folksy'*: Will Rogers, Wallace Beery, Victor McLaglen o, anche, Jane Darwell, Marie Dressler, Louise Dresser furono scritturati in ruoli che non avevano certo nulla di tradizionalmente aderente all'immagine classica, elegante, armoniosa di bellezza hollywoodiana.<sup>17</sup>

Un altro tema populista nacque, poi, dal mutato rapporto con la classe dotata di potere economico. Alcune commedie sofisticate, per esempio, si divertivano a creare equivoci sul

---

<sup>15</sup> L. May, *The Big Tomorrow, Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, Chicago University Press, 2000, pp.101-135.

<sup>16</sup> S. Giovacchini, *Hollywood Modernism, Film and Politics in the Age of the New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 2001, pp. 1-39.

<sup>17</sup> A. Bergman, *We're in the Money, Depression America and Its Films*, New York, Harper Colophon, 1972, pp.18-30.

tema dell'abbondanza di denaro di sedicenti e bizzarri signori che si rivelavano, poi, poveri squattrinati (una per tutte: *L'impareggiabile Godfrey* di Gregory La Cava). Parecchi furono anche i film più duri, impegnati a fornire fantasie relative alla demistificazione del ruolo che il potere economico ricopriva nella cultura americana: la ricchezza fece sempre più fatica ad essere associata a onestà e rettitudine, e il possesso di denaro divenne l'opposto di un segno di benevolenza divina o della conferma dei principi etici. Molti film di Capra, per esempio, andavano in questa direzione e, per fare un altro esempio noto, uno dei personaggi più spregevoli di *Ombre rosse* era proprio il banchiere. Ma anche nel *gangster movie*, il novellino che aspirava ad una carriera nella delinquenza sbaragliava precedenti intrecci di potere fra alte sfere e bassifondi, apertamente dichiarando la relazione tra denaro e vizio. La coeva letteratura *hardboiled* di Dashiell Hammett o di Raymond Chandler, tra l'altro, sottoscriveva la stessa denuncia. Nello *shyster movie*, infine, figure altolocate e apparentemente irreprensibili di avvocati deviavano la loro strada verso la delinquenza.<sup>18</sup>

La tendenza a stigmatizzare l'individualismo selvaggio di questi personaggi negativi come sinonimo di catastrofe o tare mentali serviva sicuramente a manifestare un desiderio mai sopito di vendetta contro un presunto colpevole della situazione di povertà generalizzata. Attenzione, però: non si vuole con ciò dire che qualunque forma di individualismo fosse scomparsa dagli schermi e dalla cultura di quegli anni. Il detective dell'*hardboiled* o anche il gangster cinematografico (sebbene, in quest'ultimo caso, con più ambiguità) erano grandi individualisti. I loro mezzi erano sempre peculiari, solo che rispondevano a principi etici molto ben definiti; il loro individualismo era fatto soprattutto di *coolness* e aveva sempre una netta ragione d'essere, una fortissima morale.

#### 4. Un eroe populista

In questo rinnovato clima di rapporto con il denaro e con l'individualismo, parecchie potrebbero essere le figure da citare. La prima che viene in mente è Fred Astaire. Il fatto che Astaire fosse sempre impeccabilmente elegante era un segno di pericolosa distinzione classista in un periodo di livellamento populista, eppure non bisogna lasciarsi troppo ingannare: la confezione era sicuramente perfetta, tuttavia stava lì a nascondere un'anima informale fatta di spregio dell'etichetta e rifiuto delle regole della disciplina. Astaire non perdeva mai un'occasione per dissacrare l'alta concezione della danza classica sempre dichiarando piena appartenenza alla 'filosofia' del *modern-jazz*; le incursioni musicali nel sottofondo dei ritmi *all-black* – come accade nei numeri *Slap That Bass* o *Bojangles of Harlem*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 69-74.



– erano una piena dichiarazione d’amore nei confronti di certe manifestazioni estetiche ben poco allineate con i gusti istituzionali e la *genteel tradition*.<sup>19</sup>

Per quanto Astaire potesse essere un’interessante espressione del mutato rapporto col denaro, tuttavia, il vero eroe populista dell’immaginario di questi anni non fu un ballerino di tip-tap venuto da Omaha, Nebraska, bensì un cowboy mezzosangue dell’Oklahoma di nome Will Rogers.

Rogers fu un uomo di spettacolo estremamente eclettico, cresciuto negli anni Venti con gli spettacoli del *Wild West Show* e passato poi attraverso tutti i moderni mezzi di comunicazione: cinema, radio, *newspapers*. La prima potenzialità in grado di attirargli il successo nazionale fu il suo grande talento di *roper* (era abilissimo con il lazo poiché fin da ragazzo si era allenato facendo il cowboy nel ranch del padre), un’abilità che si sarebbe presto fermata al livello di uno straordinario talento ‘circense’, buono solo per gli spettacoli del *Wild West* e troppo lontano dalla moderna mentalità urbana, se Rogers non avesse pensato di integrarla con una forma espressiva più matura, cosa che fece per i suoi spettacoli di *vaudeville*, quando alle evoluzioni e ai giochi con il lazo unì i monologhi comici (anticipando lo stile degli *stand-up comedian*). Le sue storielle comiche, piene di riferimenti all’attualità, commenti satirici e riflessioni piene di buon senso gli valsero il successo e un contratto pluriennale per una breve colonna che usciva settimanalmente sul «New York Times», dal semplice titolo *Will Rogers Says*. Nella seconda parte della sua vita pubblica, tra il 1929 e il 1935 (l’anno della morte in un incidente aereo in Alaska), Rogers ottenne un contratto con la Fox realizzando una media di quattro/cinque film all’anno (alcuni con John Ford come regista), diventando anche un divo radiofonico nella trasmissione *W.R. and His Famous Alarm Clock*.<sup>20</sup>

A cominciare dalla seconda metà degli anni Venti i suoi discorsi comici assunsero, poi, una nota sempre più politica. In un intervento alla radio CBS, nel 1931, Rogers si rivolse direttamente ad Hoover per esortarlo a prendere in mano la situazione dei milioni di disoccupati che affliggevano la nazione garantendo una più equa distribuzione del potere economico. In più occasioni fece chiaramente comprendere come la pensava in fatto di politica economica:

*It was not the working class that brought on the economic crisis, it was the big boys that thought the financial drunk was going to last forever, and over bought, over merged and over capitalized. [...] Our*

---

<sup>19</sup> G. Mast, *Can't Help Singin'. The American Musical on Stage and Screen*, Woodstock, Overlook Press, 1987, p. 143. “Slap That Bass” è un numero di “Shall We Dance” (“Voglio danzare con te”, Mark Sandrich, 1937) mentre “Bojangles of Harlem” è in “Swing Time” (“Follie d’inverno”, George Stevens, 1936).

<sup>20</sup> B. Yagoda, *Will Rogers, A Biography*, Norman, Oklahoma University Press, 2000.

*rich are getting richer all the time. No wonder that the good Lord said... 'How long has this thing been going on, this living on dog-eat-dog principles?' We'll stop this thing right now and give the folks a chance to reorganize and redeem themselves.*<sup>21</sup>

Il fatto di essere un uomo del Midwest, inoltre, gli consentiva di prendere particolarmente a cuore i problemi vissuti da quella zona del paese finita sotto i colpi della depressione, il calo dei prezzi, le ipoteche e le tempeste di sabbia, senza mai troppo concedere ai piagnistei e alle lamentazioni. Una sua battuta era, per esempio, la seguente: «pignoramenti e ipoteche non sono mai state così attuali, le vendono come dotazione standard in ogni casa e in ogni fattoria». Per spiegare, invece, la disuguaglianza nella distribuzione del potere, Rogers utilizzava metafore rurali come «tutto il cibo riversato nella mangiatoia va sempre dalla parte dei maiali più grassi», qualcosa che sicuramente interpretava in modo molto semplice e diretto lo spirito critico di molti abitanti dell'Oklahoma o degli stati limitrofi.<sup>22</sup> Ma non si trattava solo di contenuti quanto anche di forme espressive: il suo modo di parlare aveva sempre una coloritura vernacolare, piena di sgrammaticature, regionalismi e intercalari. Il populismo della figura stava in fondo anche qui, in una parlata che era parte di un generale atteggiamento comunicativo fatto di borbottii, pause e titubanze gestuali come grattarsi la testa o guardare in basso, balbettare masticando il *chewing gum*, presentarsi col cappello in testa e le mani in tasca. Sulla pagina come sullo schermo o dal vivo, il suo modo di comunicare divenne riconoscibilissimo, qualcosa che in ultima analisi può essere riassunto in una perfetta mescolanza di saggio buon senso e linguacciuto umorismo, gergo moderno e *local color*.

Ma fu un aspetto biografico a trasformarlo in un eroe degli *outcast*. Rogers era nato da un incrocio fra la famiglia materna, di origine Cherokee, e quella paterna, di origine nordeuropea, rappresentando, per così dire, un'incarnazione di uno dei più grandi tabù della cultura americana, la *miscegenation*, l'incrocio dei bianchi con 'razze inferiori'. Sulle sue origini egli usò sempre un atteggiamento volto a sdrammatizzare, nel tentativo – mai dichiarato apertamente – di rovesciare il valore che era stato attribuito a questo segno. Più volte scherzò sulla condizione di mezzosangue con battute autoironiche, sbugiardando l'immagine stereotipata che gli americani, a proprio uso e consumo, si erano fatti dei nativi. In una delle sue più famose affermazioni disse:

---

<sup>21</sup> Citato in L. May, *The Big Tomorrow, Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, Chicago University Press, 2000, p. 12.

<sup>22</sup> Molti aforismi di Rogers si trovano alla pagina [WillRogersToday](#) (ultimo accesso 20 giugno 2017). Traduzione mia.

*My father was one-eighth Cherokee and my mother was a quarter-blood Cherokee. I never got far enough in arithmetic to figure out just how much 'Injun' that makes me but there's nothing of which I'm more proud than my Cherokee blood.<sup>23</sup>*

Il profondo anti-intellettualismo aiutò a creare la popolarità di questa figura, ma fu poi l'aperto supporto alla politica di Roosevelt (fra i vari appellativi ottenne anche quello di *number one New Dealer*) che emerse nella seconda parte della sua vita ad attirargli ulteriore notorietà. Rogers divenne una delle tante, coeve, figure della cultura nate dalla fase del *Popular Front*, fenomeno creato da una connessione fra le forze meno radicali della sinistra e l'ala liberal dei democratici e volto a sostenere una visione riformista e progressista del capitale. In un'altra occasione<sup>24</sup> disse:

*One class's 'liberty' might be another class's 'poison'... Course I guess absolute 'Liberty' couldent (sic) mean anything but that anybody can do anything they want to, anytime they want... Well, any half-wit can tell that wouldent (sic) work. So the question arises: "How much liberty can I get and get away with?". "Well, you can get no more than you give...": that's my definition.*

#### 5.L'ambiguità del populismo

In quella che è stata definita la sua trilogia populista – *È arrivata la felicità* (1936), *Mr. Smith va a Washington* (1939) e *Arriva John Doe* (1941) – Frank Capra dà vita a figure, in fondo, molto simili a ciò che nell'immaginario degli americani poteva rappresentare Will Rogers. I personaggi di Deeds, Smith e Long John – interpretati rispettivamente da Gary Cooper, James Stewart e ancora Gary Cooper – rappresentano tutte incarnazioni dell'eroe populista. Amanti di passatempi estremamente popolari e alla mano, sono degli ingenui, bambini cresciuti, guidati da un innato senso civico-morale e da uno spirito critico che sembra sempre fuori luogo o fuori tempo.<sup>25</sup> Il fatto di provenire dalla provincia o da luoghi lontani dal cinismo urbano della politica e del giornalismo li fa apparire come sempliciotti e campagnoli (a volte persino idioti, disadattati), eppure tutti e tre nascondono aspetti oscuri e spesso toccano livelli di depressione abissali. Solo Long John contempla

<sup>23</sup> Citato in J. McBride, *Searching for John Ford, A Life*, Londra, Faber & Faber, 2003, p. 208.

<sup>24</sup> Citato in D. Day, *Will Rogers, A Biography*, New York, David McKay Company, 1962, p. 315. Nella storiografia su Rogers non sempre si trova questa lettura da sinistra: ne discute May in L. May, *The Big Tomorrow, Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago, Chicago University Press, 2000, pp. 49-51. Day e Yagoda sono i biografi che più insistono sulla prospettiva *leftist*. B. Yagoda, *Will Rogers, A Biography*, Norman, Oklahoma University Press, 2000, pp. 285-303.

<sup>25</sup> W. D. Gehring, *Populism and the Capra Legacy*, Westport, Greenwood, 1995, pp. 1-27 dove l'autore offre anche un confronto tra Rogers e Capra.

veramente il suicidio – pensiero molto usuale nel cinema di Capra – ma anche Deeds e Smith non arrivano troppo lontano dall’esprimere i toni più bassi dell’umore, lasciando credere che ci sia ben altro dietro la patina d’ingenuità.

Il carattere doppio dei suoi protagonisti riflette, in fondo, l’ambiguità con cui Capra osserva il popolo. C’è sempre nel suo cinema una mescolanza fra una visione ottimistica, conciliatoria e più genuinamente populista e una prospettiva oscura, apocalittica. Visti sotto una certa luce, i suoi eroi sembrano impegnati in una lotta contro i pochi privilegiati e contro i meccanismi e le sovrastrutture al loro servizio (era nota, per esempio, la sua grande avversione al giornalismo), in nome di una maggioranza intesa come la parte buona, aperta, positiva. Altrettanto sovente, però, il popolo degli umili appare in molto molto più negativo. Nel film *La vita è meravigliosa*, per esempio, la gente comune si confonde con la massa, è colpevole di cecità, incapace d’azione e di libertà, soggetta ai poteri forti. La demonologia di Capra, in effetti, oscilla fra opposti in un modo molto ambiguo: a volte il male si nasconde nel ristretto gruppo dei potenti contro cui la maggioranza riesce a vincere, altre volte il popolo assume tutti i caratteri negativi di una folla volta a schiacciare ogni impulso di verità. In sostanza, il suo cinema è profondamente populista solo fino a quando non appare la palinodia delle tesi sostenute fino a quel momento.<sup>26</sup>

*Arriva John Doe* è, sotto questa luce, il film più simbolico. Presentare come fraudolenta la formazione del movimento degli uomini comuni (i John Doe su cui il cinema di Capra si è in gran parte basato) equivale, in fondo, a fare un’affermazione che sbugiarda i film precedenti. Emerge il carattere falso, demistificante e ingannevole che sta dietro la mitologia e la retorica dell’unione e della bontà della gente comune: il populismo rischia d’essere demagogia, mito della maggioranza, favola in cui gli umili possono davvero comandare e sorvegliare i loro rappresentanti, in cui giustizia e civiltà possono davvero nascere dal basso. Negli stessi anni, una lucida visione sui pericoli nati dallo sfruttamento di simili mitologie era stata importata, tramite Lang, dalla Germania weimariana negli Stati Uniti. Nei film hollywoodiani di Lang – da *Furia* in poi – il popolo aveva pochissime connotazioni positive: assetato di giustizialismo, vendicativo, desideroso di una guida forte. Le oscure eventualità poste in essere dai suoi film erano il frutto di una visione talmente lucida da poter essere suggerita solo da un estraneo, un austriaco che, avendo vissuto sulla propria pelle quella realtà, sarebbe stato in grado di indicarla agli americani.

Capra è certamente agli antipodi di Lang riguardo all’idea di popolo eppure con questo film sembra averne recepito totalmente la lezione. Non si tratta solo di esprimere

---

<sup>26</sup> M. Dickstein, *Dancing in the Dark, A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2009, pp. 482-495.

una visione più critica rispetto all'edulcorato concetto di popolo emerso in altri film quanto manifestare i difetti di un sistema politico in cui il regista italo-americano, per altri versi, nutriva piena fiducia. All'ipotetica domanda *who rules America?*, Capra prova a rispondere proprio con *Arriva John Doe*, affilando gli strumenti critici e puntando il dito contro la simbolica – non reale – capacità di scelta dell'elettorato. A dispetto dell'apparente pluralismo e crescita dal basso dei movimenti democratici, esiste una realtà in cui l'accesso all'esercizio del potere è maldistribuito e l'allocatione del valore è distorta; chi guida il governo non solo cura poco gli interessi del popolo ma conosce e controlla molto bene gli strumenti che possono spingere a credere o a rifiutare certi valori, in un modo servile allo *status quo*. Come dice un proverbio, *the deck is too well stacked*, ovvero, parafrasando, l'inganno è ideato alla perfezione e Capra lo vuole pienamente dimostrare. Glenn Alan Phelps ricorda che:

*Lying beneath the veneer of these outwardly optimistic films are insights into the nature of power in America that compel a far different conclusion about Capra's vision. [...] His America is quite simply a plutocracy, with wealth the criterion for entrance into the pantheon of leadership.*<sup>27</sup>

L'accusa al sistema è chiara, tuttavia permane l'ambiguità di una tesi che non sa — e non vuole — decidere tra un pieno attacco o una piena difesa dell'uomo comune e della sua capacità di reagire (considerando la sua opera anche all'interno dello 'spirito del tempo' che abbiamo descritto finora). Una titubanza che risalta nel momento in cui il film chiama in causa i mass-media, anch'essi sospesi tra un'accusa alle loro responsabilità nel mantenere salda la struttura del potere e una visuale più ampia, che coinvolge la prospettiva metadiscorsiva o autoriflessiva. In fondo, lo stesso Capra sta utilizzando un mezzo di comunicazione, il film, con l'intento di suggerire i difetti del sistema e accusare l'uomo comune di cecità e immobilismo. Un atto che, peraltro, richiede una fede nelle capacità d'iniziativa del singolo e negli strumenti a sua disposizione. Ora, è dunque possibile corregge la prospettiva, giustificando — con il corretto utilizzo dei media — una più convinta proposta per uscire dall'oscuro scenario?

Quando Long John per la prima volta si rivolge al pubblico, dallo studio radiofonico, appare indeciso, inadeguato, costretto ad esprimere pensieri che non gli appartengono, affidati ad un microfono che dà alla sua voce un suono impersonale, estraneo, alterato. La

---

<sup>27</sup> G. A. Phelps, *The 'Populist' Films of Frank Capra*, in «Journal of American Studies», Vol. 13, n. 3 (Dec. 1979), p. 380.

radio lo priva della sua persona per farne un fenomeno mediatico; tant'è che, terminato il compito, il primo impulso è la fuga. Ma, a questo punto, la sua voce appartiene anche agli ascoltatori e la notorietà che ne scaturisce lo costringe a ritornare sui suoi passi per avviare un percorso diverso. È sull'intima vicenda di questo percorso tutto interiore che, infatti, Capra concentra l'attenzione, aprendo un'importante linea narrativa sulle sfumature emotive di un processo di autocoscienza costruito attraverso l'uso dei media. La voce di Long John mediata alla radio o sui giornali non solo scopre la capacità di penetrazione dei mezzi quanto rivela gli effetti di un'intensità coincidente, potremmo dire, con la messa in scena di un rapporto con il mondo esterno che mima i caratteri di quello diretto, *face-to-face*. Una serie di tappe progressive (il cui apice è rappresentato dal sogno confessato ad Ann<sup>28</sup>) gli permettono di acquisire un carattere, una convinzione, una seppur vaga identità<sup>29</sup>, costruite attraverso un continuo rapporto con il pubblico degli uomini-comuni. L'uomo-medio che Long John rappresenta non ha dunque i caratteri apocalittici dell'individuo perduto e alienato, quanto proprio l'opposto: l'empatia e la comprensione è totale ed è 'qualcosa' che – grazie ai media – si acquisisce a contatto con gli altri. È solo per questa via (che mira a toccare la massa passando attraverso le capacità espressive di ciascun individuo) che si può recuperare una speranza di reazione.

Ancora una volta riceviamo una prova dell'importanza rappresentata dai media in quel decennio: usati in un certo modo, anch'essi possono servire a dipanare e contrastare gli inganni (i propri e quelli esterni), conducendo l'uomo-medio ad una comune strategia d'azione.

### 6. I frutti del furore

Forse ancor più di Capra, un altro regista legò il suo nome a proposte cinematografiche in linea col populismo. Negli anni successivi alla Grande depressione, John Ford realizzò alcuni dei suoi film migliori e certamente quelli che ne segnarono di più la carriera: tra il 1939 e il 1940 uscirono *Ombre rosse*, *Alba di gloria*, *La più grande avventura* e *Furore*. Lindsay

---

<sup>28</sup> Sugli aspetti psicologici del sogno: J. Knapp, *Pleasing Everyone: Mass Entertainment in Renaissance London and Golden-Age Hollywood*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 78-84.

<sup>29</sup> Il carattere vago e inarticolato che caratterizza lo stile espressivo e la filosofia di Long John ha molte assonanze con una lunga tradizione di pensiero sociale in America, che descrive la personalità democratica come «*an untheorized and irrational practice of compulsive public utterance which gave rise, as popular voice, to a distinctive mode of political (and later, literary) subjectivity*». Questa soggettività democratica assume un aspetto identificativo del tutto adatto ai moderni mezzi di comunicazione (nei quali, appunto, il carattere vago e non teorizzabile riceve grandissimo risalto). Su questo argomento: N. Ruttenburg, *Democratic Personality: Popular Voice and the Trial of American Authorship*, Stanford, Stanford University Press, 1998. La citazione è a p. 3.

Anderson, nel suo studio su Ford, definì questi film il «quartetto populista della riscoperta dell'America».<sup>30</sup>

*Furore*, realizzato da Ford nel 1940 e tratto dall'omonimo romanzo di Steinbeck, è un film importante dal punto di vista politico poiché uno dei pochi che in quegli anni ha il coraggio di esprimere una sostanziale critica sociale. Probabilmente a causa della paura dei boicottaggi e per le scelte di marketing della 20<sup>th</sup> Century-Fox, il film finisce per tenere in sordina la sua carica esplosiva, ma se ci costringiamo ad isolare la vicenda del rapporto fra Preacher Casy (John Carradine) e Tom Joad (Henry Fonda), la radice politica salta più agli occhi: Casy è il mentore di Tom, la figura che lo avvia ad una progressiva comprensione delle cause politiche e ideologiche della miseria e dell'oppressione. Il famoso monologo di Fonda, verso la fine del film, in cui Tom collega la morte dell'amico Casy alla lotta contro i soprusi, è in questo senso abbastanza significativo:

*Well, maybe like Casy says, a fella ain't got a soul of his own, but only a piece of a big one... an' then it don' matter... I'll be all aroun' in the dark. I'll be everywhere, wherever you look. Wherever ther's a fight so hungry people can eat, I'll be there, wherever ther's a cop beatin' up a guy, I'll be there...*

Qui, lo sceneggiatore Nunnally Johnson non solo riprendeva alcuni passi del romanzo di Steinbeck in cui l'autore accennava al concetto di *Over-Soul* discusso da Emerson ma echeggiava anche i versi della ballata folk *Joe Hill*.<sup>31</sup> L'addio di Tom non è solo la separazione tra una madre e un figlio quanto una vera e propria deviazione dalla società e dalla famiglia – i valori tradizionali – verso la prospettiva politica, il nuovo che avanza. Tom sceglie di seguire la linea indicata da Casy.

Tuttavia, il finale imposto dalla produzione stempera la carica radicale in una prospettiva morale, affidandola alla linea narrativa dell'intera famiglia dei Joad, ripresa all'interno della famosa Ford Model A in cui Ma' Joad può fare il suo discorso sulla resilienza del popolo: «*We're the people that live. They can't wipe us out, they can't lick us...*». Nella seconda metà degli anni Trenta, del resto, le lotte politiche lasciarono il passo ad una fase più pacata. La necessità di unire il basso con il medio, il medio con il basso,

---

<sup>30</sup> Citato da Jim Kitses nel commento audio a "Ombre rosse" in *Stagecoach*, DVD Edition, New York, The Criterion Collection, 2010.

<sup>31</sup> Nella canzone "Joe Hill" scritta da Alfred Hayes e musicata da Earl Robinson (resa poi famosa da Joan Baez) si faceva riferimento al sindacalista Joe Hill accusato e ucciso sulla base di prove giudicate inconsistenti. I compagni lo vedevano come un martire che ne ispirava la lotta: «*The copper bosses killed you, Joe / They shot you, Joe, says I / Takes more than guns to kill a man / Says Joe, I didn't die / Says Joe, I didn't die*».

scambiarne i valori, fondere le prospettive passava attraverso quella forma di radicalismo studiato su una base *all-american* di cui abbiamo accennato a proposito di Rogers.<sup>32</sup> Il risultato fu che, progressivamente, la rabbia divenne sentimento d'unione.

Non è un caso che le figure della maternità – simbolo della classe media e indiscussa immagine di coinvolgimento emotivo – si fossero alquanto diffuse. Famosissima e simbolica divenne per esempio la foto *Migrant Mother* della Lange in cui appaiono due bambini nascosti dietro le spalle di una donna dallo sguardo fiero. Il già citato finale di *Furore* imposto dalla produzione conteneva una nota sentimentale e ottimistica in un discorso pronunciato da un'altra madre (Ma' Joad). Ma anche il finale di Steinbeck viene affidato – anche se in un modo molto più perturbante – ad una madre. Tutte queste donne colpite dalla crisi dimostravano che la povertà era entrata nel midollo spinale, nel cuore tenero della società americana, ben altro dalla colpa predicata dai manuali *self-help* sulla religione del successo. In ogni foto firmata FSA così come in ogni immagine dei fiumi e della terra imbrunita dal sole nei documentari di Pare Lorentz stava – come abbiamo già avuto modo di dire – una sensibilità particolare che richiedeva all'osservatore partecipazione ed empatia. Il problema era creare, come nel finale di Steinbeck, uno scambio tra massima intimità e massima estraneità: la classe media doveva essere condotta a pensare che la povertà era presente nella nazione e che era dignitosa alla pari di qualunque altro oggetto facente parte del grande poema americano.

Le cose cambiarono solo quando subentrò la versione arricchita dell'uomo medio rappresentato dai Joad di Steinbeck e Ford, prototipo della figura annoiata e delusa, alimentata da una dieta di banalità e cultura di massa; una figura che sarebbe stata, più tardi, anche molto criticata e beffeggiata. Ciò che, a parere di Walt Whitman, doveva essere rivalutato – l'uomo della massa, ogni uomo – si trasformò nella convenzionale e conformista mediocrità. Tutto ciò che vi poteva essere di eroico ed ottimistico nel proposito di riabilitazione scomparve dall'orizzonte e da rivalutare non rimase più niente.

---

<sup>32</sup> Il 'radicalismo della tradizione', formula a cui spesso gli storici ricorrono per definire molte forme culturali di questo periodo, nacque anche dalla propensione della parte meno radicale della sinistra a sposare le prospettive dei liberali spesso tendenti a concepire una via *all-american* alla soluzione dei problemi sociali. Non a caso, proprio negli anni Trenta, Leon Samson utilizzò l'argomento del populismo per spiegare la mancanza di presa del socialismo sugli americani sostenendo che costoro erano restii ad aprirsi proprio perché la dottrina socialista s'impegnava a proporre ciò che già credevano di avere: una società senza classi, democratica e antielitaria. W. I. Susman, *Culture as History, The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Pantheon, 2003, pp. 75-85; S. M. Lipset e J. H. M. Laslett, *Failure of a Dream, Essays in the History of American Socialism*, Berkeley, University of California, 1974, pp. 3-29 e 52-64; C. J. Calhoun, *The Radicalism of Tradition: Community Strength or Venerable Disguise and Borrowed Language?*, in «*American Journal of Sociology*» Vol. 88, N. 5, March 1983, pp. 886-913; M. Dickstein, *Dancing in the Dark, A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2009, pp. 441-463.



«Griseldaonline» 16 (2016-2017)

⟨<http://www.griseldaonline.it/temi/popolo/cinema-e-letteratura-americana-populista-grande-depressione-salvi.html>⟩

ISSN 1721-4777