

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione multimediale

TITOLO DELLA TESI

La ricerca della realtà attraverso l'occhio della macchina da presa

L'influenza della fotografia documentaria statunitense sulla direzione della
fotografia nel cinema hollywoodiano degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta
del Novecento

Tesi di laurea in

Cinema e Studi Culturali

Relatore Prof. Michele Fadda

Correlatrice Prof.ssa Sara Pesce

Presentata da: Marta Pasqualini

Appello

Straordinario 2021/22 - Maggio 2023

Anno accademico

2021-2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1 – La Grande Depressione e il cinema documentario.....	10
1.1 Le arti testimoni di un’epoca.....	10
1.2 L’American Dream: sogni e speranze infranti.....	13
1.3 Il documentario come rappresentazione reale dei fatti: Pare Lorentz.....	15
CAPITOLO 2 – La fotografia come testimonianza visiva.....	21
2.1 Il progetto FSA – Farm Security Administration Photo Project.....	21
2.2 La devastazione della Grande Depressione attraverso gli occhi di Dorothea Lange.....	24
2.3 Let Us Now Praise Famous Men e You Have Seen Their Faces: verità e messa in scena a confronto.....	27
CAPITOLO 3 – Il cinema: tra Hollywood classica e la rappresentazione della realtà.....	35
3.1 Realtà o finzione: Hollywood, la “fabbrica dei sogni”.....	35
3.2 Dal cinema patinato all’impegno sociale.....	41
3.3 L’evoluzione della direzione della fotografia: dalla ripresa statica e teatrale alla ricerca del movimento.....	43
3.4 Warner Brothers e il suo impegno sociale negli anni Trenta.....	46
3.5 Il gangster: la parabola di un idolo di un’epoca.....	61
CAPITOLO 4 – Un nuovo immaginario fotografico: l’evoluzione delle tecniche.....	79
4.1 Innovazione e tradizione: la ricerca del nuovo in continuità con il passato.....	79
4.2 La ricerca della verosimiglianza e la rappresentazione di soggetti ai margini della società: John Seitz.....	103
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.....	119
FILMOGRAFIA.....	124

INTRODUZIONE

“I began to think of film as a socially significant form of cultural expression.”¹ – Arthur C. Miller, in *The Art of the Cinematographer*

Il presente lavoro si pone come obiettivo l’analisi della direzione della fotografia nel cinema, nel contesto storico-culturale degli Stati Uniti durante la Grande Depressione, concentrandosi in particolare sull’influenza esercitata dalla fotografia documentaria sul modo di comporre le immagini nel cinema, a partire dagli anni Trenta del Novecento.

Nel corso degli anni Venti, l’economia degli Stati Uniti si espanse rapidamente e la ricchezza totale della nazione aumentò, dando il via a un periodo di cambiamenti sociali, economici e politici, noto come “i ruggenti anni Venti”, che vide l’affermarsi di una cultura del consumo in un’epoca di grande crescita produttiva e il diffondersi di mode e tendenze artistiche, sulla scia di un diffuso individualismo e positivismo. Gli americani che godevano di una certa stabilità economica iniziarono a spendere il proprio denaro per l’acquisto di beni di consumo, ma anche per l’arte e la cultura, in particolare per il cinema e la musica.

Il mercato azionario, che aveva subito una rapida espansione, raggiunse il suo picco nell’agosto del 1929, e crollò definitivamente il 29 ottobre del 1929, giornata nota anche come martedì nero, che segnò la fine di un decennio di prosperità e l’inizio della Grande Depressione.

Come riporta Morris Dickstein nel testo *Dancing in the Dark. A Cultural History of the Great Depression*, per la maggior parte dei critici e degli storici della cultura, gli anni Venti rappresentano il picco creativo e il primo decennio moderno del ventesimo secolo per gli Stati Uniti, e hanno influenzato e rivoluzionato in maniera significativa le arti degli anni a venire, in particolare degli anni Trenta.

Con l’aggravarsi della Grande Depressione, il mito dell’America degli anni Venti, dell’“American Dream”, del modello di libertà, emancipazione e benessere, l’America “as a land of endlessly open possibilities”,² diventa solo un ricordo.

In contrasto con la prosperità dei ruggenti anni Venti, gli anni Trenta, segnati dalla disoccupazione, dalla povertà e dalla disparità economica, hanno visto il susseguirsi di importanti cambiamenti culturali per gli Stati Uniti e l’affermarsi di artisti innovativi, audaci e spesso critici nei confronti della vita americana, influenzati dal movimento del realismo sociale.

¹ Patrick Keating, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, Columbia University Press, New York, 2009, p. IX.

² Morris Dickstein, *Dancing in the Dark. A Cultural History of the Great Depression*, W. W. Norton & Company, 5 Ottobre 2010, p. XIV.

Ne sono un esempio il pittore e illustratore, tra realismo ed espressionismo astratto, Edward Hopper della Scuola di New York, i romanzi classici sociali come *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck del 1939, i film documentari del regista Pare Lorentz *The Plow That Broke the Plains* (1936) e *The River* (1937), i testi illustrati di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, e *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans e James Agee, i programmi radiofonici sfruttati per l'intrattenimento, ma anche per la diffusione di notizie e messaggi politici, la musica popolare che ha cercato di riflettere direttamente i sentimenti della gente comune durante la crisi economica, con canzoni come *We're in the Money* (1933) di Al Dubin e Harry Warren, *Brother, Can You Spare a Dime?* di Bing Crosby, o canzoni folk di protesta di Woody Guthrie, come *Do Re Mi*, *Goin' Down The Road Feeling Bad*, e *This Land Is Your Land* (1940), e, infine, i film di impegno sociale come *I Am A Fugitive From a Chain Gang* (1932) diretto da Mervyn LeRoy, *Wild Boys of the Road* (1933) diretto da William A. Wellman, *The Grapes of Wrath* (1940) diretto da John Ford e *Sullivan's Travels* (1941) diretto da Preston Sturges. Tutti questi progetti testimoniano la realtà della vita americana, diventando i principali responsabili della creazione dell'immagine della Grande Depressione negli Stati Uniti.

La cultura espressiva degli anni Trenta – attraverso la letteratura, il cinema documentario e di finzione, la fotografia, la danza e la musica popolare – oltre a restituire scorci sulla vita degli anni della Depressione, ha avuto un ruolo fondamentale nel testimoniare il sentimento dell'epoca, il dramma delle persone e la loro forza d'animo, portando i fatti in primo piano nella coscienza pubblica negli anni Trenta.

La fotografia documentaristica nasce, si diffonde e acquista un ruolo centrale nella cultura americana dell'epoca, perché sposta il fuoco verso una parte della popolazione fino ad allora ignorata, portando l'attenzione dell'opinione pubblica su temi scottanti, provocando riflessioni e disagio, stimolando il dibattito e l'indignazione. Avendo scelto di porre al centro delle proprie opere il ritratto, ne sottolinea la capacità comunicativa, così che nessuno possa restare indifferente dinanzi agli occhi della gente colpita dalla tragedia della Grande Depressione, ai loro visi segnati, alla composta dignità delle loro espressioni, ai messaggi silenziosi lanciati attraverso uno sguardo.

Le trasformazioni portate dalla Grande Depressione alle arti visuali, si possono ritrovare non solo nella scelta dei soggetti da rappresentare, ma anche osservando l'influenza che il cinema documentario e la fotografia degli anni Trenta hanno avuto in termini estetici e stilistici sulla direzione della fotografia dei film prodotti in quegli anni, a favore di un maggiore realismo. Attraverso l'analisi di alcune opere che hanno fatto la storia del cinema è possibile individuare

alcuni elementi innovativi mutuati dalla fotografia documentaristica, allo scopo di enfatizzare il dramma della condizione umana: dall'utilizzo particolare della luce, alla scelta di determinate angolazioni per illuminare, valorizzare le scene e i personaggi, e il desiderio di molti artisti di ricorrere a inquadrature più ravvicinate e prediligere primi piani e dettagli, influenzati dalla ritrattistica dei fotografi della FSA. Ne è un esempio eclatante il film di John Ford, *The Grapes of Wrath*, in cui è possibile rintracciare l'influenza di Dorothea Lange nelle immagini realizzate dal direttore della fotografia Gregg Toland in collaborazione con Ford.

Il cinema hollywoodiano degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta riprende nelle proprie sceneggiature i temi portati alla luce dalla fotografia documentarista, quali le povere condizioni di vita, la scarsità di beni di prima necessità, la disoccupazione e la necessità che spinge alla delinquenza, inoltre ne assimila le scelte tecniche, estetiche e stilistiche.

Il fenomeno del realismo, sviluppatosi in ambito cinematografico europeo già a partire dai primi anni Venti, trova una sua collocazione nella storia del cinema americano degli anni Trenta, con l'abbandono di temi, ambientazioni e personaggi prevalentemente fittizi, a favore del ricorso ad uno stile ed un'estetica più realistiche.

Sotto l'influenza del movimento artistico e cinematografico della *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) che ha caratterizzato la cultura tedesca della seconda metà degli anni Venti, e il Realismo Socialista sovietico degli anni Trenta, Hollywood sviluppa una tendenza a voler cogliere e riprodurre la realtà per come appare, senza manipolazioni.

Inizia a diffondersi tra gli artisti americani il desiderio di rappresentare e raccontare storie a loro contemporanee, quotidiane e autentiche, di ricercare soggetti semplici che possano al meglio raffigurare la gente comune, tanto da ricorrere in certi casi alla scelta di attori non professionisti, oltre a voler prediligere immagini prese dal vero, in luoghi reali o ricostruire nella maniera più realistica possibile le ambientazioni in studio.

La volontà del cinema hollywoodiano di finzione di ricorrere a uno stile realista non deve essere però confusa come una semplice imitazione del documentario,³ movimento che invece si sviluppa parallelamente e in autonomia. Negli anni Trenta, il documentario era una delle forme artistiche impiegate per la realizzazione e la produzione di testimonianze di vite reali e il racconto dei fatti così come apparivano. Il documentario è uno dei mezzi più efficaci per raccogliere i fatti e comunicarli al pubblico con l'obiettivo di sollecitare un sentimento e un impegno a cambiarli, facendo leva sulla dimensione emotiva ed esortando l'osservatore a partecipare e identificarsi con coloro che vengono rappresentati. Al contrario, va sottolineato

³ Patrick Keating, *Cinematography*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2014, p. 55.

come il cinema, anche quando tratta storie reali, vede sempre l'intervento da parte di uno o più autori che, attraverso la scelta del punto di vista, delle lenti, della messa in scena e del tipo di montaggio, realizzano un'interpretazione personale degli eventi. Il realismo può dunque essere rintracciabile nei contenuti, ma anche nelle modalità e nelle scelte di rappresentazione.

Quando si fa riferimento al termine realista in ambito americano ci si riferisce alla tendenza visiva che caratterizza il cinema classico a partire dagli anni Trenta. Il cinema hollywoodiano non solo inizia ad affrontare storie reali nella maniera più veritiera possibile, ma anche a ricorrere ad uno stile narrativo e visivo che si basa su una serie di tecniche e modalità di ripresa che garantiscono una continuità spazio-temporale all'interno del film. Per mantenere un certo realismo nella rappresentazione e far credere allo spettatore che la scena esiste al di fuori dell'inquadratura cinematografica, Hollywood sfrutta lo stile "invisibile",⁴ che prevede il controllo del pubblico sulla percezione della storia, supporta l'illusione di non trovarsi al cinema a guardare un film, ma di fare parte del film stesso, mascherando o nascondendo al meglio gli elementi di finzione e non evidenziando la presenza di mezzi cinematografici.

Gli spettatori della Grande Depressione, alla ricerca di una via di fuga dalla quotidianità, si immedesimano nei personaggi rappresentati sullo schermo e vengono coinvolti in prima persona nelle loro vicende, perché queste opere culturali rappresentano un modo per superare le paure e per alleviare temporaneamente l'angoscia.

I film hollywoodiani realizzati nel decennio colpito dalla Grande Depressione assumono un ruolo centrale per la società, tanto da essere considerati una forza sociale e culturale⁵ dell'epoca. I film non forniscono più solamente una forma di intrattenimento o una semplice evasione dalla quotidianità, ma diventano una necessità nella vita degli americani, testimoniando l'importanza delle istituzioni culturali in tempi di crisi.

Negli anni Trenta molte case di produzione abbandonano in parte la realizzazione di film di pura evasione, creati per distrarre l'America dalla più grande crisi economica nella storia della nazione, sollevare il morale del pubblico e stimolare l'ottimismo per il futuro, a favore di un cinema di impegno sociale e di un maggiore realismo nello stile e nella rappresentazione dei propri soggetti, per rispondere alle istanze del pubblico, che chiedeva che i problemi della società fossero riconosciuti dal cinema e che gli eventi più drammatici della recente storia americana venissero ritratti in maniera realistica, raccontando storie di vita attuale, in cui la gente comune poteva vedersi rappresentata.

⁴ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 107.

⁵ Philip Davies, Iwan Morgan W., *Hollywood and the Great Depression: American Film, Politics and Society in the 1930s*, Edinburgo, 2016, p. 87

La tendenza a volersi avvicinare ed approfondire temi di impegno sociale è sicuramente da rintracciare nella trasformazione e nei cambiamenti causati dalla crisi economica che colpì gli Stati Uniti negli anni Trenta. L'argomento viene ripreso e trattato secondo una prospettiva storica e culturale anche dagli autori presenti in bibliografia come Morris Dickstein in *Dancing in the Dark. A Cultural History of the Great Depression*, e William Stott in *Documentary Expression and Thirties America*, e viene letto e interpretato con riferimento all'impatto sull'industria cinematografica da autori come Philip Davies e Iwan W. Morgan nel testo intitolato *Hollywood and the Great Depression: American Film, Politics and Society in the 1930s* e Nick Roddick in *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*.

Alcuni dei film oggetto di analisi nella letteratura del settore presentano l'individuo come vittima innocente intrappolata in una società disgregata e non più in grado di sostenerlo, ritraendo fedelmente le reali difficoltà della crisi economica e le conseguenze causate da essa, e drammatizzando lo sconvolgimento sociale del tempo. Allo stesso tempo, però gli autori individuano all'interno della filmografia prodotta tra gli anni Trenta e Quaranta, pellicole che sacrificarono ripetutamente il realismo a favore di una visione ottimistica, con l'idea che un film che affrontava un problema dovesse offrire una soluzione, un lieto fine, diversamente da quello che accadeva nella vita reale. Questi film venivano definiti "escapist", proprio perché fornivano un modo per evadere dalla realtà e dalle sofferenze, un modo per distrarsi attraverso l'intrattenimento e dimenticare ciò che stava realmente accadendo, affrontare la difficile quotidianità, fantasticare su mondi fittizi, immedesimarsi e vivere nella vita di altri.

Molti autori sostengono dunque che l'arte popolare difficilmente è in grado di apportare cambiamenti fondamentali nella società, riconoscendo però il suo valore e il suo ruolo come testimonianza e come ispiratrice di un cambiamento sociale e politico.

Il cinema nasce dalla necessità e dalla volontà di dare vita alle immagini statiche, per trasformare attimi di realtà in un flusso narrativo, che si espande nel tempo e nello spazio: "the cinematographer practiced an art of beauty, an art of realism, an art of expression, an art of skill, and an art of storytelling. [...] there were many different kinds of art, there were many different ways that the cinematographer could prove his artistry".⁶

In questo contesto, la direzione della fotografia cinematografica degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta assume un ruolo chiave, ben delineato e sinergico rispetto alla regia, contribuendo a innovare l'espressione artistica dell'epoca.

⁶ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., p. 24

La figura del direttore della fotografia, nata inizialmente come profilo professionale con specifiche competenze tecniche, era assunta al ruolo di artista e braccio destro del regista solo in un momento successivo, verso la fine degli anni Venti. Il primo grande operatore di macchina che acquista una certa fama è Billy Bitzer, con la fotografia di film fondamentali per la storia del cinema quali *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) e *Intolerance* (1916) per la regia di David W. Griffith.

L'arte della fotografia nel cinema fa riferimento a una vasta serie di compiti, come quello della pianificazione della luce, la composizione dell'inquadratura, la scelta dei movimenti di macchina. Attraverso queste attività, il direttore della fotografia, in collaborazione con il regista e gli altri membri della crew, contribuisce ad aggiungere valore visivo ed estetico al film.

Gli anni Trenta e Quaranta hanno registrato una continuità con il cinema e lo stile del decennio precedente e una certa stabilità con le scelte tecniche e stilistiche pregresse in campo fotografico. Alcuni dei direttori della fotografia più influenti del decennio, come Sol Polito, Gregg Toland, John Francis Seitz, appartenenti alla scuola dei maestri della luce della Hollywood classica, apportano importanti contributi estetici ai film dell'epoca, anche influenzati dalle immagini dei fotografi documentaristi, quali Walker Evans e Dorothea Lange. La fotografia degli anni Trenta stava esplorando nuove idee artistiche e stilistiche, influenzata dagli avvenimenti storici e culturali dell'epoca, ma anche dal passaggio al sonoro, e dall'introduzione di importanti innovazioni tecnologiche, diventando una funzione complessa e strutturata che coinvolge un numero sempre maggiore di addetti.

A livello industriale, l'introduzione di pellicole più sensibili permette ai direttori della fotografia di sperimentare maggiormente con l'illuminazione e ricorrere ad ambientazioni più cupe, caratterizzate da tonalità scure e forti contrasti di luce e ombra, destinate a diventare lo standard della fotografia noir degli anni Quaranta. Inoltre, la produzione di pellicole più veloci permette ai maestri della luce di sperimentare con la messa a fuoco più profonda per ottenere immagini più nitide. Una delle opere indispensabili nello studio della direzione della fotografia è *Film Style and Technology: History and Analysis* di Barry Salt. Nel testo, Salt descrive in dettaglio tutti i cambiamenti tecnologici in campo fotografico dalla fine dell'Ottocento ad oggi, mettendo in risalto il rapporto tra tecnologia e stile.

A livello espressivo, ogni casa di produzione ha poi sviluppato la direzione della fotografia in maniera autonoma e personale; infatti, è possibile distinguere il ricorso ad un approccio più realistico e a un progressivo allontanamento dalle convenzioni di Hollywood da parte della

Warner Brothers e della Twentieth Century-Fox,⁷ rispetto alla Metro-Goldwyn-Mayer, che invece indugia nello stile morbido e glamour tipico del cinema degli anni Venti.

Patrick Keating, nell'introduzione al testo intitolato *Cinematography*, che svolge un'analisi sull'evoluzione della direzione della fotografia dagli albori del cinema ai giorni nostri, sottolinea la mancanza di un'attenzione rilevante da parte della letteratura accademica nei confronti della medesima. L'autore evidenzia come spesso sono gli stessi cineasti a raccontare e commentare la storia del proprio mestiere. Uno degli esempi più significativi nel campo della direzione della fotografia è sicuramente la rivista dell'*American Cinematographer*, pubblicata dal 1920 dall'organizzazione onoraria *American Society of Cinematographers*. Keating sottolinea come, pur trattandosi di una rivista altamente specializzata e ricca di materiali, non è certo una fonte imparziale, in quanto autocurata e auto redatta dagli esperti del mestiere.

Uno degli obiettivi di questa tesi è richiamare l'attenzione sul contributo della direzione della fotografia negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, individuando gli stili distintivi e personali di figure influenti come Gregg Toland o Sol Polito, interpreti creativi della storia, con le loro immagini coinvolgenti ed evocative, capaci di riproporre visivamente le emozioni descritte dalle sceneggiature.

L'obiettivo di questa tesi di laurea è ritrovare elementi di realismo e verosimiglianza con il mondo reale all'interno del discorso filmico hollywoodiano dell'epoca.

La tesi è articolata in quattro capitoli. Il primo capitolo fornisce un'introduzione al contesto storico e culturale degli Stati Uniti colpiti dalla Grande Depressione, che non fu solo una crisi economica, ma incise profondamente sull'aspetto psicologico della popolazione. La crisi economica provocò un cambiamento nella sensibilità degli artisti, che per primi iniziarono a rappresentare e testimoniare la verità, concentrandosi su soggetti comuni e mondi che potessero essere immediatamente riconoscibili da parte del pubblico, esplorando e addentrando negli angoli più remoti della società, innovando il linguaggio artistico a favore di un maggiore realismo, attraverso il cinema documentario, di cui il regista Pare Lorentz fu uno dei maggiori esponenti dell'epoca, attraverso la fotografia documentaria, con Walker Evans e Dorothea Lange, fino a coinvolgere anche il cinema di finzione.

Il secondo capitolo analizza l'importanza dell'influente progetto di fotografia documentaria avviato dalla Farm Security Administration (FSA) negli anni Trenta, per testimoniare senza filtri le povere condizioni di vita e di lavoro della popolazione americana nel periodo della Grande Depressione, e per documentare gli sforzi del governo per alleviarla. Tra gli esponenti

⁷ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 8.

del movimento fotografico vengono presi in esame Walker Evans e Dorothea Lange, che insieme ad altri nove fotografi, contribuirono a creare un'imponente opera di testimonianza storica e a diffondere una coscienza di gruppo, rendendo protagonista dei propri scatti il volto della gente comune.

Il terzo e l'ultimo capitolo analizzano l'impatto che la Grande Depressione ebbe sulla politica e sull'economia, anche nel settore della produzione cinematografica hollywoodiana degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta. Le principali case di produzione americane si ritrovarono a dover fronteggiare la crisi economica, riuscendo comunque nell'impresa di realizzare film di successo, grandi classici che segnarono l'epoca e videro il consolidamento del sistema hollywoodiano classico e dei film sonori. I film prodotti e usciti tra gli anni Trenta e i primi anni Quaranta furono realizzati in risposta ai bisogni e alle preoccupazioni della popolazione e narrarono di come il popolo americano aveva reagito e si era adattato alla Depressione. In questo contesto, la direzione della fotografia cinematografica assunse un ruolo chiave, ben delineato e sinergico rispetto alla regia, contribuendo a innovare l'espressione artistica degli anni Trenta.

Tra gli artisti che vengono presi in considerazione nell'analisi citiamo alcuni dei *dop* più influenti degli anni Trenta e Quaranta, come Sol Polito, precursore delle tecniche luministiche espressioniste che, in seguito, avrebbero influenzato il noir americano; Gregg Toland, uno dei più rivoluzionari operatori del cinema hollywoodiano in bianco e nero e John Francis Seitz, noto per la sua predilezione per un'illuminazione low-key, aspetto identificativo del film noir, e per la sua versatilità come direttore della fotografia.

Attraverso l'analisi della fotografia di alcune loro opere che esercitarono un impatto significativo sulla società dell'epoca, sarà possibile individuare una correlazione tra le fotografie documentarie realizzate in quegli anni e la tendenza della direzione della fotografia a ricorrere a uno stile visuale basato su una cinematografia nitida e ad alto contrasto, per avvicinarsi a una fotografia realista, alternata alla tradizionale illuminazione glamour e lo stile morbido tipico del cinema muto e dei primi *talkies*. In questo modo sarà possibile verificare l'influenza più o meno diretta del cinema documentario e delle fotografie realizzate negli anni Trenta sulla cinematografia di finzione di Hollywood.

Nell'analisi vengono presi in considerazione alcuni film del filone di impegno sociale, come *I Am A Fugitive From a Chain Gang* (1932) diretto da Mervyn LeRoy, che tratta temi quali la disoccupazione, la detenzione ingiustificata e la fuga dal carcere, e *Angels with Dirty Faces* (1938) per la regia di Michael Curtiz, entrambi per la fotografia di Sol Polito; *Wild Boys of the Road* (1933) diretto da William A. Wellman per la fotografia di Arthur L. Todd, narra la storia

di due giovani ragazzi costretti, viste le difficili condizioni economiche degli Stati Uniti durante la Grande Depressione, a diventare dei viaggiatori vagabondi; *The Grapes of Wrath* (1940) diretto da John Ford per la fotografia di Gregg Toland, affrontò le conseguenze di una catastrofe sociale, raccontando la storia dei rifugiati del Dust Bowl, e, infine, *Sullivan's Travels* (1941) diretto da Preston Sturges nel 1941, per la fotografia di John F. Seitz.

La presente ricerca è stata effettuata mediante il ricorso alla letteratura del settore, in particolare in ambito anglo-americano, l'analisi di opere fotografiche e di numerose pellicole che sono significative per comprendere il percorso evolutivo delle tecniche e dei risultati artistici, e per il loro ruolo svolto nell'influenzare il cinema negli anni a venire.

La fotografia documentaristica e la direzione della fotografia degli anni Trenta e Quaranta si pongono come obiettivo primario quello di realizzare immagini visivamente forti, che rappresentino in modo veritiero la realtà sociale dell'America della Grande Depressione, e che permettano a chi guarda di sentirsi parte dell'esperienza dell'altro, per una presa di coscienza collettiva.

Attraverso questo lavoro di ricerca è stato possibile individuare all'interno della cinematografia hollywoodiana degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, una tendenza da parte degli artisti a voler combinare il reale con la pura finzione, garantendo, attraverso l'arte, una forma di intrattenimento e di fuga dalla realtà, e allo stesso tempo, fornendo al pubblico la possibilità di vedersi riconosciuti e rappresentati, osservando il mondo attraverso i loro occhi e restituendo una forma artistica che potesse rendere loro giustizia.

CAPITOLO 1 – LA GRANDE DEPRESSIONE E IL CINEMA DOCUMENTARIO

1.1 Le arti testimoni di un'epoca

Gli anni Trenta sono stati segnati dal crollo della Borsa di Wall Street del 1929 e dalle successive ripercussioni sull'economia degli Stati Uniti e del mondo intero, una crisi economica tanto impreveduta quanto catastrofica, destinata a cambiare le sorti del Novecento.

Nei mesi immediatamente precedenti il crack borsistico, influenti economisti come Irving Fisher, o l'allora presidente della Federal Reserve, C. E. Mitchell, continuavano a rassicurare i propri concittadini, sottovalutando alcuni segnali dell'imminente disastro, già chiaramente visibili, e, fatto ancor più grave, rimasero della medesima opinione perfino dopo il giovedì nero. Molti analisti dell'epoca continuarono a negare la gravità della recessione nei mesi successivi, predicendo “una ripresa degli affari nella prossima primavera”⁸ o addirittura dichiarando che “L'attività manifatturiera è ora decisamente in via di ripresa”⁹ (comunicati dell'Harvard Economic Society citati in “The great crash: 1929” ed. 1954 – trad.it Amerigo Guadagnini - ed. Comunità Milano 1962-Etas Kompass 1966 ed. BUR Milano 2003).

Gli anni critici di quella che venne definita la Grande Depressione dall'allora Presidente, Herbert Clark Hoover, culminarono tra il 1932 e il 1933, quando il sistema economico entrò in recessione, le attività produttive, commerciali e finanziarie subirono un brusco arresto, il reddito globale diminuì fino a toccare il fondo, portando ad una contrazione della domanda e ad una impennata della disoccupazione.

Gli Stati Uniti necessitavano il ritorno al potere di una figura di cui ci si potesse fidare per ritrovare un equilibrio. Nel 1933 venne eletto Presidente degli Stati Uniti Franklin Delano Roosevelt, il quale dedicò il suo primo discorso a risollevarne il morale di un popolo, che si sentiva abbandonato dalle istituzioni, vittima incolpevole di un evento drammatico, che non aveva contribuito a produrre, ma consapevole di essere responsabile del proprio destino, pur vivendo nel terrore di ciò che il futuro avrebbe portato.

Roosevelt riuscì in poco tempo a fare breccia negli animi degli Americani, rassicurandoli e dicendo loro che “the only thing we have to fear is fear itself”¹⁰ e che “the test of our progress

⁸ Maurice Nivea, *Storia dei fatti economici contemporanei*, Mursia editore, 1972 – 1976, p. 194.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Discorso d'insediamento del 32° Presidente degli Stati Uniti d'America, Franklin Delano Roosevelt, https://www.youtube.com/watch?v=rIKMbma6_dc.

is not whether we add more to the abundance of those who have much; it is whether we provide enough for those who have too little.”¹¹

Roosevelt era determinato a comunicare con tutta la popolazione, a creare un contatto più immediato con le persone e a ripristinare il morale del Paese.

Il New Deal, programma per il rilancio economico del 1933, non trovò una vera soluzione ai problemi centrali della Depressione, ma riuscì a creare un senso di fiducia nella popolazione.

La Grande Depressione venne vista come un momento di svolta nella storia americana, perché non solo provocò importanti conseguenze sull’assetto economico e politico del paese, ma influì anche sulla vita sociale e culturale.

Per la prima volta, l’attenzione si spostò su quella parte della popolazione fino ad allora rimasta invisibile, rimasta nell’ombra, quelli che il presidente Roosevelt definì “forgotten man”: i contadini, i mezzadri, le minoranze etniche, gli immigrati, i veterani. Quella parte di popolazione che viveva in condizioni precarie, con poco cibo, condizioni igieniche e di salute scarse e che lavorava la terra per sopravvivere.

Di tutte le vittime della Depressione, i veterani che avevano combattuto una guerra che non era la loro, e offerto il proprio servizio per la patria, lontani da casa, rischiando la propria vita per la nazione, furono probabilmente i più abusati.

Ma se il loro governo e i business leader di quegli anni tentarono di nascondere gli spiacevoli fatti degli anni della Depressione, ignorandoli, o sottostimandoli, gli artisti e il resto della popolazione non lo fecero. I “forgotten man” divennero un simbolo culturale dell’ingiustizia della Depressione.

Fino a quel momento, nei centri del potere nessuno aveva preso in considerazione la povera gente, nessuno si era preoccupato di guardare al di fuori dei propri confini per accorgersi della povertà e delle condizioni di vita in cui molta gente era costretta a vivere, o addirittura sopravvivere.

Furono gli artisti degli anni Trenta – scrittori, fotografi, cineasti – a rivolgere per primi l’attenzione alla loro patria, a spostarsi in strada per vedere in prima persona come la gente comune stava affrontando quei momenti difficili, – “they went where it was all happening”¹² – e ad intraprendere un percorso di riflessione per una nuova consapevolezza collettiva, per restituire una visione e una comprensione delle menti e dei cuori della Grande Depressione e un senso di solidarietà.

¹¹ Morris Dickstein, *Dancing in the Dark. A Cultural History of the Great Depression*, W. W. Norton & Company, 5 Ottobre 2010, p. 525.

¹² Ivi, p. 55.

Negli anni Trenta si verificò un importante cambiamento nella sensibilità degli artisti, che portò loro ad affrontare le storie in maniera da renderle più verosimili, concentrandosi su soggetti comuni e mondi che potessero essere immediatamente riconoscibili da gran parte del pubblico, a favore quindi di un maggiore realismo.

L'arte stava diventando un veicolo per registrare gli accadimenti in modo permanente e concreto, in quanto "art has the power to move people, to survive its time, even to provide genuine witness"¹³.

La crisi economica diede il via al desiderio e alla volontà di molti artisti – che raramente si erano identificati in maniera così intensa con persone comuni e con i loro bisogni – di documentare e rappresentare la vita della gente, esplorando e addentrando negli angoli più remoti della società, perché "it can only be through personal identification with real people's problems in a convincingly realized time and place"¹⁴.

I media degli anni Trenta – riviste fotografiche, radio, film documentari e di finzione – contribuirono a sostenere una classe sociale in un sistema che si stava rapidamente disgregando e a creare un ambiente di condivisione di esperienze comuni, con l'auspicio di aiutare la popolazione ad affrontare e superare tempi difficili.

La cultura espressiva degli anni Trenta – attraverso libri, film, murali, fotografie, reportage, programmi radiofonici, danza e musica popolare – oltre a restituire scorci sulla vita degli anni della Depressione, ebbe un ruolo fondamentale nell'unire le persone e alleviare la loro condizione, portando i fatti in primo piano nella coscienza pubblica negli anni Trenta.

"Notebook or camera in hand, the documentary observer of social calamity or human wretchedness",¹⁵ taccuino e immagini furono usati dagli artisti come strumenti di protesta sociale, per rappresentare e testimoniare la verità: la miseria umana, la povertà e l'ineguaglianza, i fallimenti delle promesse del governo e dell'American Dream.

Gli artisti raramente riescono a cambiare il mondo, ma possono cambiare i sentimenti sul mondo, la comprensione di esso, il modo di viverci. Il cinema, la fotografia, la letteratura, la musica si presero l'incarico di testimoniare il sentimento dell'epoca, il dramma delle persone e la loro forza d'animo.

Le arti alterarono e influenzarono la società, garantendo al pubblico, da un lato la possibilità di provare piacere e trovare nell'arte una forma di fuga; dall'altro la possibilità di vedersi riconosciuti e rappresentati.

¹³ Ivi, p. XVIII

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, p. 122.

1.2 L'American Dream: sogni e speranze infranti

La Grande Depressione non mise a dura prova solo l'assetto economico e politico del Paese, ma attaccò anche i pilastri, i miti e le credenze su cui si fondava il sistema americano: naufragò l'idea che gli Stati Uniti fossero la terra delle pari opportunità, dei sogni, delle speranze e della libertà, il luogo in cui, con il duro lavoro, tutti avrebbero potuto raggiungere i propri obiettivi e avere successo.

Con la crisi economica, inevitabilmente, tutti questi valori, ideali e promesse, vennero a mancare provocando un diffuso senso di insicurezza e paura per il futuro, e di sfiducia nella possibilità di cambiamento. L'umiliazione e la perdita di autostima, di fiducia in sé stessi e la paura di fallire, diventarono i nuovi sentimenti della popolazione americana degli anni Trenta. Caroline Bird, facendo riferimento a quegli anni, parlò di "fear of falling",¹⁶ paura costante di perdere il proprio posto, di cadere nella povertà a causa della crisi. La crisi impattò su tutta la nazione: anche coloro che appartenevano alle classi più agiate della società, si trovarono in grande difficoltà.

Chi aveva un lavoro era terrorizzato all'idea di perderlo, vedeva svanire i propri risparmi, si trovava costretto a cambiare le proprie abitudini, rinunciare ai propri agi, trasferirsi fuori dalle città, fino a dover chiedere aiuto, provando vergogna, perché non più in grado di provvedere a sé stesso.

La Grande Depressione non fu solo una crisi economica, ma incise profondamente sull'aspetto psicologico della popolazione che si sentì abbandonata e incapace di agire di fronte alle difficoltà, che si auto colpevolizzò per aver fallito.

Gli anni Venti, caratterizzati da una diffusa ricchezza e da quello che viene definito l'"American Dream", erano giunti al termine.

Gli Stati Uniti, un Paese ottimista dove tutti i sogni diventano realtà, impreparato di fronte a una crisi di questa portata e indifferente alla miseria umana, si trovò ad affrontare tempi bui, in cui "Fear was the great leveler of the Great Depression" – T.H. Watkins.¹⁷

Tutti questi elementi si possono ritrovare in maniera più o meno esplicita all'interno della filmografia che caratterizzò il decennio.

Durante il periodo della Grande Depressione, anche le principali case di produzione americane si ritrovarono a dover fronteggiare la crisi economica, riuscendo comunque nell'impresa di

¹⁶ Ivi, p. 217.

¹⁷ Ivi, p. 216.

realizzare film di successo, grandi classici che segnarono l'epoca e videro il consolidamento del sistema hollywoodiano classico e dei film sonori.

I film prodotti e usciti tra gli anni Trenta e Quaranta furono realizzati in risposta ai bisogni e alle preoccupazioni della popolazione e diventarono il simbolo di come il popolo americano si era adattato alla Depressione.

Alcuni film più impegnati ritraevano un mondo sconvolto, in cui regnava la paura, lo sconforto e la sofferenza della popolazione, che si ritrovava improvvisamente senza lavoro o una casa, costretta a vivere in condizioni precarie e di scarsa igiene.

Si trattava di film di protesta e di critica al sistema sociale e politico americano, che affrontavano più o meno direttamente le problematiche portate dalla crisi, e film che riflettevano le condizioni della Grande Depressione, come *Wild Boys of the Road* (1933) diretto da William A. Wellman o *The Grapes of Wrath* (1940) diretto da John Ford, in cui si possono ritrovare i temi della catastrofe sociale e disintegrazione familiare.

Un altro genere che si diffuse a cavallo degli anni Trenta e Quaranta, come metafora della vita americana del periodo della Grande Depressione, fu quello dei film gangster.

Si trattava di film che avevano come tema principale quello della violenza di strada, spesso causata proprio dalle povere condizioni di vita della gente, costretta a ricorrere a misure estreme pur di guadagnarsi qualche spicciolo o una fetta di pane per nutrirsi o per nutrire la propria famiglia.

La maggior parte dei film che apparteneva a questo filone trattava temi di ascesa temporanea e di una conseguente caduta della figura del gangster. La sua "carriera", "belies the supposed optimism of American popular culture".¹⁸ Dopo aver ottenuto importanti successi ed essere giunto in cima al mondo, il gangster – disposto anche a sacrificare la propria umanità –, muore, rivelando la precarietà e la breve durata che il suo impatto può aver avuto sulla società.

Un personaggio normalmente temuto, un fuorilegge, che non è riuscito a trovare un posto nel mondo civile, ma che potrebbe celare un animo sensibile, desideroso di essere compreso, accettato, aiutato e amato. È il protagonista imperfetto, ma allo stesso tempo determinato e audace, con cui il pubblico degli anni Trenta riesce ad immedesimarsi e identificarsi, dimenticando temporaneamente i propri guai.

La figura del criminale e di conseguenza quella del gangster nei film, viene vista come il prodotto di una società che lo ha generato. Una società sull'orlo della decadenza, che non è in

¹⁸ Ivi, p. 228.

grado di trovare delle soluzioni e in cui i problemi sociali, spesso possono trasformarsi in problemi psicologici: perdita di fiducia, senso di colpa, rabbia.

Il crimine e la violenza di questi film sono giustificati dall'idea che "crime is a social problem, a product of poverty and slums".¹⁹

Altri film prodotti in quegli anni, invece, avevano come obiettivo principale quello di fornire una forma di fuga dal mondo reale e dalle preoccupazioni quotidiane, per contrastare il malessere sociale ed economico. Questi film venivano definiti "escapist", proprio perché fornivano un modo per evadere dalla realtà e dalle sofferenze, un modo per distrarsi attraverso l'intrattenimento e dimenticare ciò che stava realmente accadendo, fantasticare su mondi fittizi, immedesimarsi e vivere nella vita di altri.

Un esempio eclatante di questa tendenza è la scena finale del film diretto da Preston Sturges nel 1941, *Sullivan's Travels*, in cui i prigionieri di un carcere trovano un sollievo momentaneo guardando cartoni di *Mickey Mouse*. Il pubblico della Grande Depressione aveva bisogno di fuggire dalla vita reale, anche se brevemente, e di tornare a vivere in maniera spensierata.

Durante gli anni bui che hanno caratterizzato la Grande Depressione si è verificata questa tendenza a combinare il reale con la pura finzione.

Gli artisti volevano aiutare la gente comune ad affrontare la quotidianità, garantendo forme di puro intrattenimento, e allo stesso tempo a dare un senso alle loro vite, osservando il mondo attraverso i loro occhi e restituendo una forma artistica che potesse rendere loro giustizia.

Le condizioni portate dalla Grande Depressione si possono ritrovare non solo nella scelta dei soggetti da rappresentare, ma anche dall'influenza che il cinema documentario e la fotografia degli anni Trenta hanno avuto in termini estetici e stilistici sulla direzione della fotografia dei film prodotti in quegli anni.

1.3 Il documentario come rappresentazione reale dei fatti: Pare Lorentz

Negli anni Trenta, il documentario fu una delle forme artistiche impiegate per rendere vivida e visibile l'esistenza reale di individui appartenenti a un gruppo di bassa estrazione economica e sociale.

La crisi economica provocò una reazione da parte degli artisti documentari – registi, fotografi, reporter, scrittori –, che diedero avvio a un movimento culturale il cui obiettivo era la realizzazione e produzione di testimonianze di vite reali e il racconto dei fatti così come apparivano.

¹⁹ Ivi, p. 242.

Il documentario fu il mezzo per raccogliere i fatti e comunicarli al pubblico con l'obiettivo di informare le classi più abbienti sulle difficoltà dei poveri e dei disoccupati e influenzare l'opinione pubblica sulle questioni a loro contemporanee.

Nonostante il cambiamento sociale sia difficile da realizzare, lo scopo del documentario è presentare i fatti al pubblico per sollecitare un sentimento e un impegno a cambiarli, facendo leva sulla dimensione emotiva.

Il documentario degli anni Trenta si rivolgeva direttamente all'osservatore e lo esortava a partecipare e identificarsi con coloro che venivano rappresentati, soggetti impotenti, trascurati e dimenticati.

Lo spettatore percepiva la realtà delle persone che vedeva rappresentate sullo schermo, le incontrava faccia a faccia e si preoccupava per loro, perché come osservò Arthur Rothstein, "The lens of the camera is, in effect, the eye of the person looking at the print."²⁰

La macchina da presa e la macchina fotografica sono armi potenti contro la povertà e le ingiustizie, in quanto in grado di ricreare meccanicamente la realtà²¹ e persuadere lo spettatore. Come affermava lo scrittore e critico cinematografico James Agee nel 1936, la fotocamera era "the central instrument of our time"²², perché in grado di registrare e comunicare in maniera immediata, rendendo lo spettatore un testimone oculare.

Le immagini possono risultare più significative delle parole, perché presentano delle prove dirette e visive che permettono al pubblico di immergersi in prima persona nell'esperienza.

Lo scrittore e critico Alfred Kazin scrive della macchina da presa e della macchina fotografica, come degli strumenti in grado di riprodurre "endless fractions of reality".²³

Gli artisti e gli intellettuali degli anni Trenta cercarono di rappresentare l'America di tutti i giorni e vollero trattare l'esistenza umana per farla percepire come reale e per garantire – secondo le parole della fotografa Margaret Bourke-White – "the impression and the feel of America".²⁴

Il documentario sociale degli anni Trenta è una visione effettiva della vita della società: era fondamentale presentare i fatti nella maniera più credibile e vivida possibile, perché come

²⁰ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, New York: Oxford University Press, 1973, p. 29.

²¹ Ivi, p. 31.

²² Ivi, p. 76.

²³ Ivi, p. 77.

²⁴ Ivi, p. 51.

afferma Dale Carnegie “merely stating a truth isn’t enough. The truth has to be made vivid, interesting.”²⁵

Il documentario americano degli anni della Depressione è stato in parte influenzato da alcune tecniche artistiche e giornalistiche che si svilupparono in Russia e Germania.

Durante la Grande Depressione la gravità dei fatti che avevano sconvolto la situazione economica e sociale del Paese veniva trascurata o minimizzata, con la speranza di riuscire a ripristinare la fiducia e rianimare lo spirito della popolazione americana.

Al contrario, l’obiettivo comune dei documentaristi – fotografi o cineasti – era informare e istruire il popolo, facendo trasparire i problemi della loro società, spingendo a guardare più in là, per accorgersi delle povere condizioni di vita in cui versava la gente comune, soffrendo senza la possibilità d’aiuto.

Più che mai divennero cultori dell’esperienza, credevano a ciò che vedevano, toccavano, maneggiavano e sentivano.

Di questi anni sono significativi i lavori realizzati dal regista documentarista, Pare Lorentz, uno dei maggiori artisti dell’epoca.

Pare Lorentz nacque nel 1905 a Clarksburg, West Virginia. Iniziò la sua carriera come scrittore professionista di articoli per alcune riviste, per dedicarsi poi alla critica cinematografica e alla regia documentarista. Lorentz fu apprezzato per la sua onestà e schiettezza nel raccontare e rappresentare gli eventi e per il suo coraggio a voler mantenere spesso una posizione impopolare.

Come molti giovani disincantati di quegli anni, anche Lorentz aveva perso fiducia nel sistema e nell’ideologia americana alla base del successo, “America is no longer the land of opportunity for a young man of honor and decency. The man who starts at the bottom of a corporation to work his way up is a fool.”²⁶

La fede nel duro lavoro, nell’individualismo e nel raggiungimento del successo stava svanendo, lasciando spazio alla realtà dei fatti e alle condizioni che la crisi aveva provocato.

Lorentz, un giovane ambizioso e con la volontà di lasciare un segno rilevante, affermò che “No youngster of any ambition cares to bury himself in the minor activities of a small town when college has given him the urge to go out and battle in the high places. [...] The great American

²⁵ Dale Carnegie, *How to win friends and influence people. How to stop worrying and start living*, Vermilion, 1 Ottobre 2004.

²⁶ Dickstein M., op. cit., p. 277.

game of starting from scratch is definitely over.”,²⁷ criticando l’ideologia americana del successo.

Nel 1936 la Resettlement Administration chiamò Lorentz a realizzare alcuni film documentari per esplorare le cause e gli effetti che il Dust Bowl aveva provocato sul Paese, costringendo agricoltori, sfollati e impoveriti, a migrare verso la California. Lorentz ricordò

I remembered the great vast landscape from my first trip in 1924, particularly the huge arc of sky. I also remembered one day in New York when I was working at Newsweek and a heavy, slow-moving, gray cloud, dust from the drought stricken Great Plains, blew down in the middle of Manhattan Island and settled like an old blanket over the tower of the New York Times building in Times Square.²⁸

Lorentz sentiva che i film avrebbero potuto esercitare un enorme potenziale per la giustizia sociale e l’istruzione, qualità che sentiva fossero soffocate a Hollywood da interessi aziendali e commerciali.

Il titolo del primo film commissionato e prodotto dal governo federale per essere poi proiettato su schermi commerciali, fu *The Plow That Broke the Plains* (1936).



Figura 1 - Immagine tratta dal film documentario *The Plow That Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936)

²⁷ Ivi, p. 278.

²⁸ “Biography of Pare Lorentz”, in *Pare Lorentz Center. Using media to teach the age of Roosevelt at the Franklin D. Roosevelt Presidential Library*, <http://www.parelorentzcenter.org/biography/>.

The Plow That Broke the Plains fu girato tutto tra le campagne del Montana, Wyoming, Colorado, Kansas occidentale e Texas Panhandle,²⁹ affrontando terribili tempeste di sabbia e vento.

Lorentz non volle reclutare attori professionisti per le proprie riprese, bensì decise di far ricorso esclusivamente alla presenza di persone reali, le vere vittime della siccità, che vivevano davvero nelle Grandi Pianure degli Stati Uniti. Lorentz incontrò personaggi indimenticabili, che descrisse in questo modo: “They still have an enormous pride. We stopped some and filmed them as they went by. When we talked to them, we learned much of the cruel force that has blighted them.”³⁰

Per il documentario decise di ricorrere a un narratore esterno, le cui parole erano accompagnate da una colonna sonora evocativa, composta da melodie e canzoni popolari e inni.

Nella sua autobiografia *FDR's Moviemaker*, Lorentz disse

My intent almost a half-century ago was to have the pictures tell their story; to augment that story with music that would not only be an accompaniment but also would evoke emotions related to the lives of the people concerned, and finally to write the fewest possible words, solely for explanation and clarity, and to have them as much as possible in time with the music.³¹



Figura 2 - Immagine tratta dal film documentario *The Plow That Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936)

²⁹ Il Texas Panhandle (letteralmente “manico del Texas”) è una regione che comprende le 26 contee più a nord dello Stato statunitense del Texas.

³⁰“Biography of Pare Lorentz”, in *Pare Lorentz Center. Using media to teach the age of Roosevelt at the Franklin D. Roosevelt Presidential Library*, <http://www.parelorentzcenter.org/biography/>.

³¹ Pare Lorentz, *FDR'S Moviemaker: Memoirs And Scripts*, University of Nevada Press, 1 Aprile 1992.

Attraverso il documentario, Lorentz riuscì a rappresentare i tragici eventi che stavano accadendo nel Paese, tra cui il pignoramento delle case e l'espropriazione delle fattorie, la devastazione delle terre dell'America centrale e il movimento dei contadini verso Ovest alla ricerca di nuove opportunità per conseguire l'“American Dream”.

Pare Lorentz parla delle persone incontrate come di gente onesta, “group after group of wretched human beings, starkly asking for so little, and wondering what they will get.”³²



Figura 3 - Immagini tratte dal film documentario *The Plow That Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936)

Le immagini riprese da Lorentz evocano forti emozioni, legate alla situazione in cui versavano gli Stati Uniti. In un montaggio alternato associa le immagini di alcuni trattori che arano la terra ai carrarmati della Prima Guerra Mondiale, con in sottofondo la voce narrante che pronuncia le parole “We will win the war”, auspicando di vincere la “guerra” contro la devastazione delle terre e la povertà, con la stessa gloria con cui avevano combattuto in territorio europeo.

The Plow That Broke the Plains ricevette delle ottime ed entusiastiche recensioni da parte della stampa e del pubblico popolare.

Warren Susman, nel suo articolo intitolato *The Thirties*, affermò che “the whole idea of documentary – not with words alone but with sight and sound – makes it possible to see, know, and feel the details of life, to feel oneself part of some other’s experience.”³³

³² Stott W., op. cit., p. 58.

³³ Warren Susman, *The Thirties*, 1970, <http://xroads.virginia.edu/~MA98/haven/susman.html>.

CAPITOLO 2 – LA FOTOGRAFIA COME TESTIMONIANZA VISIVA

2.1 Il progetto FSA – Farm Security Administration Photo Project

Il cinema documentario e le fotografie realizzate negli anni Trenta hanno influenzato in maniera più o meno diretta la cinematografia di finzione di Hollywood.

Con il New Deal – avviato dal Presidente degli Stati Uniti, Franklin D. Roosevelt –, vennero introdotti una serie di importanti provvedimenti e insediate diverse agenzie federali, tra cui la Resettlement Administration (RA), creata nel 1935, con a capo Rexford G. Tugwell, un professore di economia alla Columbia University. L'agenzia si occupava di reinsediamento rurale, di costruzione di campi di soccorso per i lavoratori e i mezzadri migrati in California, noti come “Okies”³⁴ o “Arkies” e dava particolare attenzione alle condizioni di estrema povertà in cui versavano il settore agricolo e rurale. Tra il 1931 e il 1939, gli Stati Uniti vennero colpiti da una serie di tempeste di sabbia, passate alla storia con il nome di Dust Bowl, causate da decenni di tecniche agricole inappropriate e scarsa conservazione del suolo, che provocarono una migrazione di massa dei contadini dagli Stati centrali e del sud degli Stati Uniti (Kansas, Oklahoma, Missouri, Iowa, Nebraska, South Dakota), all'Ovest, verso la California.

In questo scenario, si collocò l'esperienza della Farm Security Administration (FSA), che fu creata nel 1937 per sostituire la Resettlement Administration e per combattere la povertà rurale e migliorare lo stile di vita degli agricoltori americani durante la Grande Depressione negli Stati Uniti.

La FSA fu una delle agenzie più progressiste e controverse del New Deal e sostenne l'intervento economico del governo per migliorare le condizioni di vita nell'America rurale, attraverso il reinsediamento degli agricoltori poveri su terreni più produttivi, la creazione di campi residenziali, e l'investimento di somme di denaro per migliorare le strutture agricole e le tecniche di conservazione del suolo.

Tra il 1935 e il 1944, la FSA diede avvio ad un ambizioso e influente progetto di fotografia documentaria, come testimonianza visiva degli interventi intrapresi dal governo a favore delle vittime della Grande Depressione negli Stati Uniti.

³⁴ Okies erano soprannominati i coloni statunitensi che, negli anni Trenta del Novecento, si spostarono in cerca di lavoro dagli stati del Sud-Ovest (soprattutto dall'Oklahoma, da cui è derivato il nomignolo dispregiativo) verso la ricca e fertile California, dopo essere stati privati delle terre dalle banche creditrici e aver perso anche il lavoro come braccianti per colpa delle macchine agricole, <http://www.lucidamente.com/1485-quando-a-migrare-erano-gli-okies/>.

Ad istituire e a dirigere il progetto fotografico del governo, fu Roy Emerson Stryker, economista e funzionario governativo statunitense, che già nel 1935 era a capo della Information Division (ID) della Resettlement Administration.

L'obiettivo di Stryker era presentare e diffondere un'immagine dell'America fino ad allora trascurata e documentare la povertà rurale e gli sforzi del governo per alleviarla, ed era convinto che lo strumento ideale per svolgere questa funzione fosse la macchina fotografica, in grado di catturare porzioni di vita e di registrare la storia americana, producendo una reazione da parte della società.

Gli undici fotografi assunti da Stryker per viaggiare attraverso gli Stati Uniti e documentare le difficili condizioni di vita dei contadini nelle aree rurali più povere degli Stati Uniti, includevano Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Walker Evans, Ben Shahn, John Vachon, Marion Post Wolcott, Russell Lee, Jack Delano, John Collier, Carl Mydans e Theodor Jung.

Questo gruppo di talentuosi fotografi contribuì a creare un'importante testimonianza e a diffondere una coscienza di gruppo, rendendo protagonista dei propri scatti i lavoratori migranti, i poveri contadini, i "forgotten man", in modo tale che fossero loro a raccontare in prima persona – attraverso gli sguardi, i gesti e le espressioni –, la loro storia di vita quotidiana. Erano i volti di gente comune che, nonostante tutto, non aveva mai perso la propria dignità e la forza di andare avanti, mantenendo vivo un barlume di speranza.

Il Sud degli Stati Uniti era già da tempo segnato dalla povertà, ancora prima che la Grande Depressione colpisse le strutture stabili del Paese e prima che i disastri naturali si abbattessero sulle Grandi Pianure, contribuendo solo a peggiorare la situazione.

I fotografi della FSA fotografarono e documentarono le pessime condizioni di vita e di lavoro delle famiglie contadine costrette ad abbandonare le proprie terre a causa delle conseguenze portate dal Dust Bowl, dalla siccità e dalla crisi economica, e a migrare verso l'Ovest – in particolare verso la California, centro dell'American Dream –, in cerca di nuovi inizi.

La fotografia FSA fu particolarmente influente grazie al suo punto di vista realista. L'obiettivo del progetto era testimoniare senza filtri ciò che stava realmente accadendo in gran parte del Paese, informare, ma anche coinvolgere in prima persona chi ignorava le condizioni di vita della povera gente che abitava le campagne americane.

Il progetto prevedeva che i fotografi acquisissero una certa familiarità con gli argomenti e i soggetti da ritrarre, stabilendo dei contatti personali e intimi con i protagonisti dei loro scatti.

I fotografi volevano, attraverso le proprie immagini, suscitare una reazione da parte del pubblico e creare delle testimonianze visive che fossero in grado di tramandare un messaggio di solidarietà ai contemporanei dell'epoca, e che potessero funzionare anche come riferimento

per le generazioni future. Non si limitarono a registrare la vita come testimoni di una condizione, ma divennero al contempo partecipi della vita dei soggetti ritratti.

Beaumont Newhall affermò che l'importanza delle fotografie documentarie risiede nel loro potere "not to inform us, but to move us".³⁵ Si tratta di fotografie dal forte impatto emotivo, fotografie che hanno testimoniato e documentato la sofferenza umana e la povertà, ma anche gli usi e i costumi dell'uomo comune, la sua quotidianità, cogliendo e registrando la realtà dell'America degli anni Trenta.

I fotografi che presero parte al progetto indetto dalla Farm Security Administration reinventarono la fotografia documentaria, realizzando delle vere e proprie opere d'arte.

Si tratta di fotografie struggenti in cui persiste la sensazione di disperazione, paura e incertezza per il futuro; icone di un'epoca, che hanno contribuito a creare un immaginario sociale del tempo.

Ritratti familiari, di gente comune, le cui espressioni raccontano storie di sofferenza e di paura e parlano più delle parole, ma che nonostante tutto mantengono un senso di dignità e di umanità. Le immagini di oggetti, di ambienti e stanze disadorne, di strade deserte rappresentano il momento dell'abbandono della terra, sono i segni lasciati dalla gente comune, e come disse Roy Stryker, comunicano all'osservatore "what it would feel like to be an actual witness to the scene [...] give the feeling of a desert highway".³⁶

Dal 1935 al 1943, i fotografi che presero parte al progetto fotografico avviato dalla Farm Security Administration, produssero quasi ottantamila fotografie, realizzando uno dei progetti di fotografia sociale e documentaria più significativi della storia.

Il lavoro svolto dai fotografi per la FSA si sviluppò all'interno del più ampio contesto documentario che includeva anche i film sponsorizzati dal governo del regista Pare Lorentz, *The Plow That Broke the Plains* (1936) e *The River* (1937), e i testi illustrati di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, e *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans e James Agee. Tutti questi progetti testimoniarono la realtà della vita americana, diventando i principali responsabili della creazione dell'immagine della Grande Depressione negli Stati Uniti.

Anche Hollywood, pur se in maniera meno diretta ed esplicita, contribuì a creare opere dal forte impatto visivo e che possono essere viste come testimonianze di un'epoca. Uno degli esempi più eclatanti fu il film diretto da John Ford, tratto dal romanzo di John Steinbeck del 1939, *The Grapes of Wrath*.

³⁵ Beaumont Newhall, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, 5° edizione, 1 Gennaio 1982.

³⁶ Stott W., op. cit., p. 63.

2.2 La devastazione della Grande Depressione attraverso gli occhi di Dorothea Lange

Dorothea Lange fu una delle maggiori esponenti del movimento fotografico socio-documentaristico nato in seno alla Farm Security Administration.

Pioniera della fotografia sociale, iniziò la propria carriera fotografica dedicandosi al ritratto, spinta dal desiderio di immortalare le persone e raccontare le loro storie.

A metà degli anni Trenta, Lange partì per la California assieme a Paul Schuster Taylor, docente di economia all'Università di Berkley e suo secondo marito, per documentare le difficoltà e la miseria dei poveri e dei contadini, costretti ad abbandonare le proprie terre e a migrare verso Ovest a causa della siccità e della crisi economica, alla ricerca di condizioni di vita più dignitose.

Nel 1939 pubblicarono il libro *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, opera che unì le fotografie dei volti dei poveri contadini e degli ambienti in cui vivevano, alle testimonianze dirette della gente comune.



Figura 4 - Famiglia migrante nella contea di Pittsburg, Oklahoma, 1938

Dorothea Lange partecipò al dramma in prima persona, realizzando fotografie dal forte impatto visivo, che divennero icone di un'epoca. Le sue immagini invitano l'osservatore a riflettere sulle paure, le preoccupazioni e la sofferenza dei migranti, costretti ad abbandonare le proprie case in cerca di fortuna e speranza e lo inducono a provare empatia nei loro confronti.

Lange e Taylor cercarono di descrivere le condizioni in cui versavano le classi sociali più deboli, per catturare testimonianze degli effetti provocati dalla Grande Depressione, in modo da suscitare una reazione da parte del Paese e del Governo.

Il loro obiettivo fu quello di creare un libro che rivelasse ai centri del potere e all'opinione pubblica la dimensione umana della crisi e delle sue ripercussioni su una larga parte del popolo americano, sfruttando le citazioni dirette dei migranti stessi, raccolte sul campo: le didascalie che accompagnavano le fotografie riportavano le conversazioni, i pensieri e le parole pronunciate dai soggetti ritratti, le vere vittime della crisi.

Le immagini e i testi vennero riportati fedelmente, senza alcun tipo di manipolazione da parte degli autori, come prove e testimonianza delle difficoltà della vita negli anni Trenta.

Le persone – i migranti in fuga, le vittime dello sfruttamento e i poveri contadini sfrattati – fotografate da Lange, sorprendono lo spettatore perché raramente vengono rappresentate come persone senza speranza, in condizioni pietose. Lorentz osservò come Lange “has selected with an unerring eye. You do not find in her portrait gallery the bindle-stiffs, the drifters, the tramps, the unfortunate, aimless dregs of a country.”³⁷ Trattò il popolo americano con rispetto e grande umanità: non sfruttò le loro povere condizioni per i propri scopi personali, ma cercò un dialogo, un contatto intimo e si immedesimò in coloro che ritraeva, conquistando la loro fiducia e incoraggiandoli ad essere sé stessi, senza mai coglierli alla sprovvista. Pare Lorentz disse nel 1940 che “if Lange has any point of view, it is that she likes people. And her one desire seems to be to photograph and record them as they are”.³⁸

Dorothea Lange praticò la fotografia documentaria non certo per spettacolarizzare la miseria o speculare sui drammi sociali, bensì per rendere un ritratto fedele della condizione umana e trasmettere un messaggio significativo ed emotivo. L'analisi del suo lavoro permette di cogliere la profondità dell'autrice, sensibile e partecipe delle sofferenze altrui: il dolore e le dure esperienze di vita sono visibili negli occhi, sono incisi nelle rughe e sui volti di coloro che Lange scelse di ritrarre.

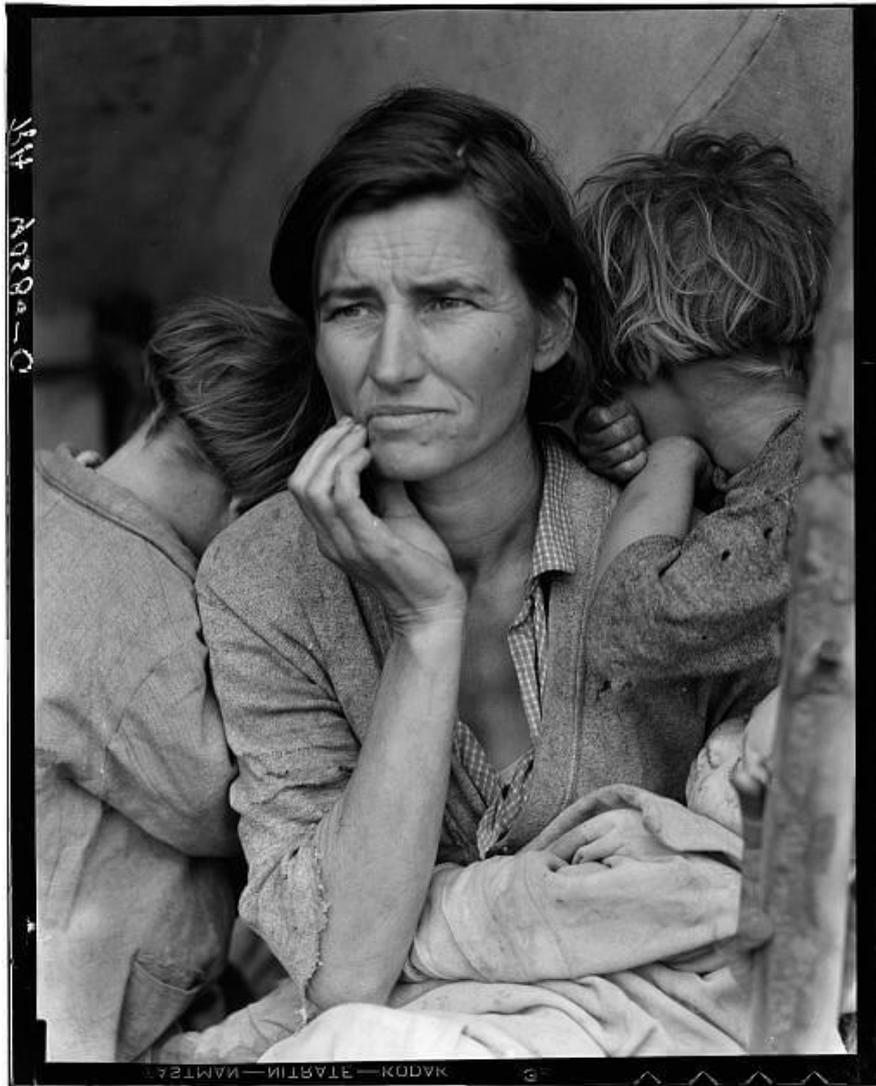
Una delle fotografie più iconiche e più pubblicate all'interno del progetto FSA fu *Migrant Mother* (1936), ritratto di una lavoratrice della California con i suoi figli, costretta a spostarsi

³⁷ Ivi, p. 58.

³⁸ Ibidem.

di paese in paese, simbolo della sofferenza e della lotta per la sopravvivenza affrontata dalla gente comune durante la Grande Depressione.

Lange incontrò la giovane donna in un accampamento di raccoglitori di piselli. La donna, appena trentaduenne, raccontò alla Lange come nutriva i figli per sopravvivere.



Il viso della donna, già segnato dalle avversità della vita, la fronte solcata dai segni del tempo, lo sguardo profondo e angosciato, pensieroso e distante, racchiude anche un senso di forza, resistenza e dignità. Si intuisce la preoccupazione, ma anche la speranza di una madre di poter garantire una vita migliore ai propri figli, che fiduciosi cercano protezione appoggiandosi a lei, nascondendosi timidamente davanti all'obiettivo.

Dorothea documentò la povertà attraverso immagini visivamente eccezionali. Nel 1933 visitò una mensa dei poveri allestita da una vedova, nota con il soprannome di "White Angel". La

fotografia che immortalava l'istante più significativo ritrae un gruppo di uomini, colti di spalle, in attesa del loro turno per un pezzo di pane. Tra la folla, spicca la figura di un uomo rivolto in direzione della macchina fotografica: le mani intrecciate quasi in segno di preghiera, la testa incassata nelle spalle, l'espressione rassegnata sul volto, che esprime un dolore opprimente, difficile da alleviare.



2.3 Let Us Now Praise Famous Men e You Have Seen Their Faces: verità e messa in scena a confronto

La collaborazione di scrittori e fotografi contribuì, negli anni Trenta, a definire il fotogiornalismo, un nuovo tipo di giornalismo, focalizzato sulla diffusione di testi illustrati, che vide nelle riviste *Life* e *Fortune* – fondata nel 1930 da Henry Luce, editore del *Time* –, i suoi maggiori esponenti.

Nel 1936, *Life* – rivista settimanale nota per la qualità della sua fotografia –, venne acquistata da Henry Luce, editore del *Time*, diventando la prima rivista americana interamente fotografica. Secondo Henry Luce, la rivista avrebbe dovuto garantire al popolo americano “To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the

proud; [...] to see and take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed...”.³⁹ Egli sosteneva che le immagini potevano raccontare una storia invece di limitarsi ad illustrare il testo.

Nel 1936, *Fortune*, una delle riviste più liberali e attente ai temi sociali degli anni Trenta, incaricò James Agee – romanziere, giornalista, poeta, sceneggiatore e critico cinematografico americano –, di scrivere un articolo sulle condizioni di vita dei contadini americani del centro-sud degli Stati Uniti, colpiti dalle tempeste di sabbia e dalla crisi economica, con l’obiettivo di ottenere “a photographic and verbal record of the daily living of an ‘average’ or ‘representative’ family of white tenant farmers.”⁴⁰

Walker Evans, fotografo statunitense diventato celebre per aver fotografato i volti e i luoghi della Grande Depressione, fu ingaggiato da Agee per la missione nel sud rurale degli Stati Uniti. Agee ed Evans trascorsero diverse settimane in Alabama, vivendo tra i contadini e i mezzadri, raccogliendo testimonianze di una profonda e diffusa povertà.

Il testo, nato come articolo per la rivista *Fortune* – che si rifiutò di pubblicarlo sulle proprie pagine –, fu poi ampliato, trasformato in un libro e pubblicato dalla casa editrice Houghton Mifflin Harcourt nel 1941, con il titolo *Let Us Now Praise Famous Men*. Il testo illustrato fu inizialmente disprezzato, frainteso e, soprattutto, ignorato, per la crudezza con cui erano stati descritti e rappresentati i fatti, ma oggi è considerata un’opera rappresentativa del genere documentario degli anni Trenta.

Let Us Now Praise Famous Men, attraverso la fotografia suggestiva e realistica di Evans e i testi potenti di Agee, mise in dubbio i valori del periodo e i suoi ideali, denunciando non solo la condizione umana del Paese, ma anche quella strutturale del governo federale e delle istituzioni americane.

³⁹ Liz Ronk, “LIFE in 2012: The Year in 12 Galleries”, in Time Inc., 2 Dicembre 2012, <https://web.archive.org/web/20160306080711/http://time.com/hive.org/web/20160306080711/http://time.com/3875143/life-in-2012-the-year-in-12-galleries/>.

⁴⁰ Stott W., op. cit., p. 261.



I protagonisti del testo furono tre famiglie dell'Alabama, la cui povertà e sofferenza fu trasformata in un simbolo della vita di tutti gli uomini, diventando l'emblema della Grande Depressione.

L'obiettivo era, attraverso le immagini e i testi, scioccare la nazione, rendere esplicita ed evidente la povertà, che fino ad allora era stata trascurata, in modo tale da guidare lo spettatore a un senso di consapevolezza della situazione che esisteva già da decenni nel Paese.

Evans fotografò i volti della gente comune, le case, gli ambienti e i paesaggi in cui essi abitavano, trattandoli in maniera veritiera ed evitando l'uso di artifici. Lincoln Kirstein – scrittore, produttore teatrale ed esperto d'arte statunitense – osservò che, “even the inanimate things, bureau drawers, pots, tires, bricks, signs, seem waiting in their own patient dignity, posing for their picture.”⁴¹



Evans desiderava rappresentare la quotidianità, assicurandosi che i suoi soggetti non fossero presi alla sprovvista o nei momenti in cui potevano risultare più vulnerabili, ma anzi che fossero pienamente consapevoli della presenza di una macchina fotografica. Evans vedeva negli scatti “spontanei” un'intrusione dello spazio privato e una mancanza di rispetto nei confronti di coloro che venivano ritratti.

Fotografò le persone quando si sentivano più se stesse, permettendo loro di mettersi in posa per lo scatto, per riprodurre la loro realtà nella maniera più veritiera possibile.

Per Evans, la fotografia doveva essere una pura testimonianza della realtà, una vera confessione, nulla doveva essere manipolato, alterato o aggiunto sulla scena per rendere l'immagine esteticamente più bella o accattivante. Egli fotografava i suoi soggetti frontalmente,

⁴¹ Ivi, p. 268.

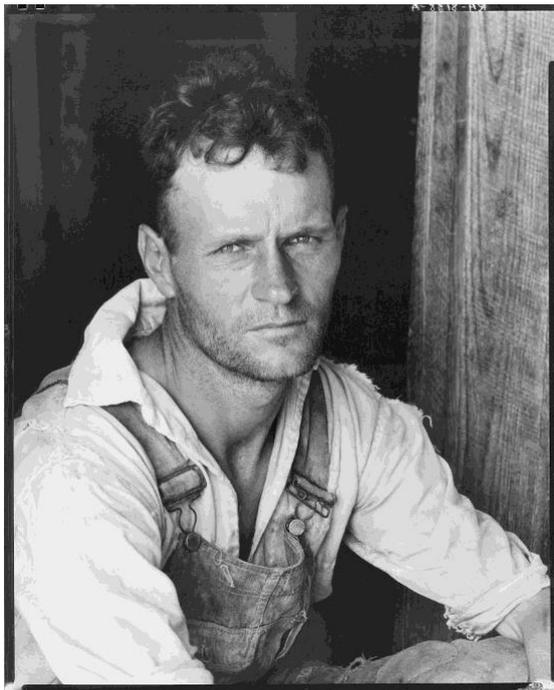
posizionando la macchina fotografica all'altezza degli occhi per stabilire un senso di parità tra il soggetto rappresentato e lo spettatore, in piena luce piatta.

I suoi soggetti esprimevano tristezza, sofferenza e paura, ma celavano anche una bellezza particolare, “a beauty of the literal, of the world as it is”.⁴²

Attraverso i propri scatti, Evans celebrò la gente comune, esaltando la loro forza d'animo e il loro coraggio e rendendo la loro vita dignitosa. Fu in grado di raggiungere una certa intimità con i propri soggetti, tanto da riuscire a identificarsi con loro e permettere anche a spettatori esterni di comprendere i loro sentimenti, rispettarli, invece di compatirli.⁴³

Evans trasformò i propri scatti in opere d'arte, richiamando l'attenzione su questa bellezza “non convenzionale”,⁴⁴ con l'idea che il mondo potesse essere migliorato e che tutti fossero degni di essere visti e presi in considerazione.

Grazia alla sua fotografia fu possibile vedere con uno sguardo diverso ciò che realmente stava accadendo nelle Grandi Pianure americane, e comprendere come potesse sentirsi la gente comune negli anni Trenta.



⁴² Ivi, p. 273.

⁴³ Ivi, p. 277.

⁴⁴ Ivi, p. 271.

Forte sostenitore della rappresentazione della realtà per come appare, Evans criticò il testo antecedente, *You Have Seen Their Faces*, pubblicato nel 1937 da Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, accusandolo di essere uno strumento di propaganda.

Entrambi i libri trattano delle tragiche condizioni di vita e di lavoro dei contadini americani delle Grandi Pianure, devastate dalla siccità e dalla crisi, con la differenza che il lavoro di Caldwell e Bourke-White, fu contestato perché presentò una realtà edulcorata, ben lontana dalla realtà tragica rappresentata da Evans e Agee.

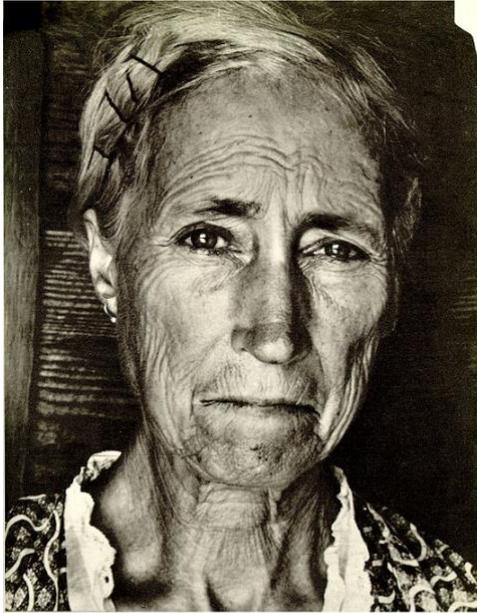
Margaret Bourke-White fu una fotografa statunitense e la prima donna fotografa che lavorò per il settimanale *Life*. Si specializzò nella fotografia d'architettura, di design e industriale, attribuendo loro un certo rilievo artistico, per poi dedicarsi alla fotografia documentaria di stampo sociale, profondamente colpita dalla miseria umana che vedeva attorno a sé.

Nel 1936, Bourke-White partì assieme allo scrittore – e futuro marito – Erskine Caldwell, allora all'apice della sua fama come romanziere, verso il Sud degli Stati Uniti per documentare le difficili condizioni di vita dei mezzadri.

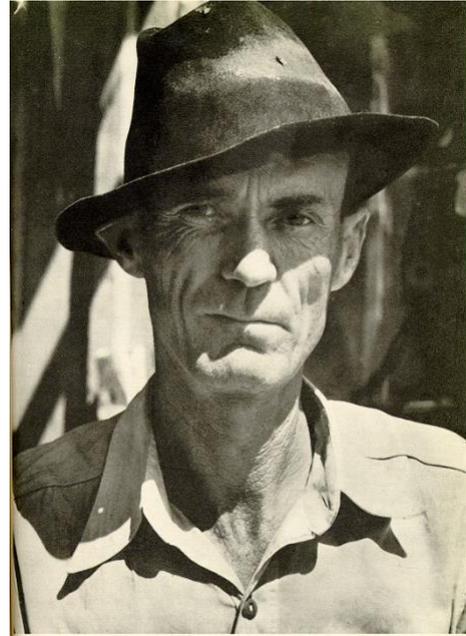
Bourke-White ricercò nei volti e nei gesti dei soggetti che rappresentava, le emozioni che lei stessa intendeva esprimere, manipolando la realtà dei fatti e sfruttando le inquadrature e le angolazioni dal basso per infondere maggiore drammaticità all'immagine.

L'obiettivo era ottenere delle fotografie particolarmente toccanti, a discapito della dignità di coloro che venivano fotografati, indifesi di fronte alla macchina fotografica e ignari della sua presenza.

Bourke-White, a differenza di Evans, predilesse l'effetto "sorpresa": se da un lato studiava gli ambienti e la messa in scena, fino a curare i minimi dettagli, dall'altro tendeva a fotografare i propri soggetti senza preavviso per ottenere l'effetto sperato, indifferente del disagio che avrebbe potuto provocare in loro.



LOCKET, GEORGIA. "I've done the best I knew how all my life, but it didn't amount to much in the end."



TUPELO, MISSISSIPPI. "There were plenty of people who couldn't get a living out of a farm long before the Government heard about it."

Anche le didascalie riportate sotto le immagini non descrivono i sentimenti reali degli individui ritratti, ma esprimono i sentimenti che Bourke-White e Caldwell pensavano provassero i loro soggetti. Sono frutto dell'immaginazione dei due autori e servono a manipolare le emozioni dello spettatore perché sia costretto a provare pena per loro, a compatirli ed empatizzare con loro.

Se da un lato Bourke-White optò per una rappresentazione esplicita della miseria rurale, realizzando immagini sconvolgenti e ricche di dettagli grotteschi, presentando i soggetti come vittime passive, disumanizzate, ridotte a oggetti, i volti incisi dalla fame, dalla stanchezza e dalla sofferenza; dall'altro, volle anche raffigurare momenti di vita quotidiana, di normalità, persino di felicità e spensieratezza.



Nei testi e nelle fotografie vennero introdotti elementi di finzione senza però dichiarare apertamente che si trattasse di un'opera fittizia.

Bisogna sottolineare come questo atteggiamento non sia prerogativa della sola Margaret Bourke-White, ma si può trovare anche in altri autori e opere degli anni Trenta: molte immagini realizzate in quegli anni possono essere considerate parzialmente efficaci e non del tutto veritiere. La scelta dell'inquadratura, della luce, del soggetto a volte pregiudica il risultato, la manipolazione della scena può violare gli ideali alla base del documentario, rendendo poco credibili le immagini e le espressioni preoccupate, gli sguardi tristi e disperati dei soggetti raffigurati.

Nonostante ciò, l'obiettivo comune ai due testi – *Let Us Now Praise Famous Man* e *You Have Seen Their Faces* – fu, attraverso le immagini e i testi – reali, verosimili o addirittura fittizi –, testimoniare la sofferenza e la povertà dei contadini americani, per stimolare una risposta da parte della società fino ad allora rimasta indifferente e per lasciare un segno evidente, che come affermò Edward Steichen, fotografo lussemburghese naturalizzato statunitense, “look into the faces of the men and women” [...] “listen to the story they tell and they will leave you with a living experience you won't forget”.⁴⁵

⁴⁵ Stott W., op. cit., p. 58.

CAPITOLO 3 – IL CINEMA: TRA HOLLYWOOD CLASSICA E LA RAPPRESENTAZIONE DELLA REALTÀ

3.1 *Realtà o finzione: Hollywood, la “fabbrica dei sogni”*

Gli anni Trenta e Quaranta vengono definiti la “Golden Age” di Hollywood, un’epoca d’oro di film iconici e stelle glamour, un decennio segnato dall’introduzione di importanti innovazioni stilistiche e tecnologiche per il cinema, come l’avvento del suono e la produzione dei primi *talkies*, la realizzazione dei primi film a colori e l’applicazione, nel 1934, del Codice di produzione – o Codice Hays, dal nome del suo creatore Will H. Hays, –, ideato dalla Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) nel 1930. Oltre alle ‘Particular Applications’, il codice stabilì standard morali e auto-controllo nell’industria cinematografica, attraverso tre ‘General Principles’ per la produzione di film: “they should not lower the moral standards of moviegoers by manifesting sympathy for crime, wrongdoing and sin; they should uphold correct standards of life; and they should not ridicule law, natural or human.”⁴⁶ dunque proibiva la rappresentazione di sesso, nudità, criminalità e violenza, l’uso di parolacce e volgarità e la ridicolizzazione della legge e della giustizia.

Dal 1934 in poi, Joseph Breen, a capo della Production Code Administration (PCA), un dipartimento di nuova creazione del MPPDA, insistette sul controllo delle sceneggiature prima della loro produzione per garantire la conformità al Codice. Nonostante il rigido controllo esercitato dal PCA, come sostenne Richard Maltby, “The Production Code did not cause the lack of experimentation in Hollywood product.”⁴⁷

The Jazz Singer, film del 1927 diretto da Alan Crosland e prodotto dalla Warner Brothers, fu il film che segnò la nascita dell’era del cinema sonoro. Nonostante il grande successo che ottenne il film, ci vollero alcuni anni per perfezionare le tecniche di ripresa e di missaggio del suono. Molti dei primi *talkies* erano di scarsa qualità: la recitazione era ancora molto teatrale e pronunciata, i dialoghi erano poco significativi, le macchine da presa e i microfoni fissi limitavano i movimenti degli attori sul set. In particolare, una delle conseguenze più significative dell’avvento del sonoro fu la reinvenzione della star del cinema muto. La graduale sostituzione dei film muti a favore di un cinema parlato rappresentò una sfida per molti attori che avevano raggiunto l’apice del loro successo nell’era del muto, la maggior parte dei quali

⁴⁶ Richard Maltby, “The Genesis of the Production Code”, in *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 15, n. 4, Marzo 1995, pp. 5 - 32.

⁴⁷ Philip Davies, Iwan Morgan W., *Hollywood and the Great Depression: American Film, Politics and Society in the 1930s*, Edinburgo, 2016, p. 18.

incontrò delle difficoltà ad adattarsi al nuovo mezzo⁴⁸ e abbandonò il cinema, provocando anche un movimento migratorio da parte di molti talenti di Broadway, capaci di dialogare e muoversi in modo più naturalistico e individualista, verso la costa ovest. Come osservò Jeanine Basinger, “Hollywood followed majority opinion, promoting the stars for which there was the most consistent audience agreement”;⁴⁹ era importante che le star cinematografiche non solo presentassero una bellezza estetica, ma anche e soprattutto che dimostrassero una presenza fisica tangibile sul grande schermo, un fascino soggettivo, in grado di catturare lo sguardo dello spettatore e mantenere alta la sua attenzione.⁵⁰

Dal 1932, grazie a una costante sperimentazione del mezzo, allo sviluppo della tecnica di missaggio del suono e alla realizzazione di sceneggiature ricche di dialoghi credibili, personaggi e trame realistiche, ci fu uno sconvolgimento dell’industria cinematografica, che vide la quasi scomparsa dei film muti a favore di un cinema “parlato”.

Questa rivoluzione portò anche allo sviluppo e all’istituzione di specifici generi cinematografici, ognuno con le proprie convenzioni di trama e stile, che includevano film gangster, musical, commedie, western, adattamenti letterari, e film di coscienza sociale.

I cinque *studios* principali che costituirono lo *studio system* di Hollywood e dominarono la produzione cinematografica degli anni Trenta, controllando ogni aspetto, dalla produzione, alla distribuzione fino alla proiezione attraverso l’integrazione verticale, furono RKO (Radio-Keith-Orpheum), 20th Century Fox, Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e Paramount. Oltre a questi, esistevano anche alcuni *studios* di dimensioni minori, come la Universal Pictures e la Columbia Pictures; e la United Artists, che possedeva alcuni cinema e aveva accesso a due strutture di produzione, ma funzionava principalmente come sostenitore-distributore, prestando denaro a produttori indipendenti e pubblicando i loro film.

Ognuno di questi *studios* di Hollywood si specializzò in un particolare tipo o stile di film e tutti contribuirono ad esercitare un’influenza significativa sulla società dell’epoca.

Gli anni Trenta, inoltre, videro il consolidamento del cinema classico hollywoodiano, uno stile visivo e un particolare approccio alla narrazione cinematografica, che si sviluppò negli Stati Uniti, dagli anni Venti agli anni Sessanta, diventando il modello dominante e stabilendo l’egemonia di Hollywood sul resto del cinema mondiale per almeno quattro decenni.

Lo stile narrativo e visivo del cinema classico di Hollywood si basava su una serie di tecniche e modalità di ripresa che garantivano una continuità spazio-temporale all’interno del film.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

⁴⁹ Ivi, p. 15.

⁵⁰ Ibidem.

La narrazione classica era una catena di causa ed effetto: gli eventi non si verificavano casualmente, ma erano strutturati con un inizio, una parte centrale e una fine inconfondibili; e doveva essere continua, lineare e uniforme, poiché la non linearità distraeva lo spettatore e richiamava la sua attenzione sul funzionamento illusorio del mezzo cinematografico. Le tecniche di taglio nel montaggio narrativo classico servivano a stabilire o mantenere la continuità, a facilitare l'orientamento dello spettatore all'interno di una scena e a consentirgli di comprendere un cambiamento di prospettiva.

L'illusione della realtà del cinema hollywoodiano dipendeva da un'identificazione completa da parte del pubblico con l'intera diegesi del film. Gli spettatori si immedesimavano con i personaggi rappresentati sullo schermo e venivano coinvolti in prima persona nelle loro vicende, nonostante fossero pienamente consapevoli di trovarsi di fronte a eventi che non erano propriamente "reali".

Per mantenere un certo realismo nella rappresentazione e far credere allo spettatore che la scena esisteva al di fuori dell'inquadratura cinematografica, Hollywood sfruttò lo stile "invisibile",⁵¹ che prevedeva il controllo del pubblico sulla percezione della storia, supportava l'illusione di non trovarsi al cinema a guardare un film, ma di fare parte del film stesso, mascherando o nascondendo il più possibile gli elementi di finzione e non evidenziando la presenza di mezzi cinematografici.

La scelta e la manipolazione degli elementi filmici, quali l'inquadratura, l'angolazione e il posizionamento della macchina da presa, implicava un punto di vista, attraverso cui lo spettatore era in grado di vedere la porzione di spazio ripresa e concentrare la sua attenzione su specifici elementi.

Il cinema classico americano introdusse il sistema d'illuminazione a tre luci principali, costituito dalla *key light*, ossia la luce principale e dominante, solitamente posta frontalmente al personaggio ripreso, la *fill light*, detta anche "di riempimento" e posta lateralmente al soggetto per attenuare o eliminare le ombre, e infine la *back light*, posto alle spalle del soggetto ripreso e leggermente più in alto, definita anche controluce.⁵²

Il cinema hollywoodiano degli anni Trenta non fu però influenzato solo dall'introduzione e l'innovazione di elementi tecnici e stilistici, ma anche dalla politica e dall'economia, che giocarono un ruolo fondamentale nel riassetto del sistema produttivo cinematografico.

⁵¹ Patrick Keating, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, Columbia University Press, New York, 2009, p. 107.

⁵² Patrick Keating, *Cinematography*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2014, p. 23.

Come osservò Charles Eckert, “the industry was possibly more exposed to influences emanating from society, and in particular from its economic base, than any other”.⁵³

Gli effetti della Grande Depressione ebbero un impatto significativo sulla politica e sulla produzione dell'industria cinematografica.

Mentre altri settori economici sperimentarono un rapido declino finanziario con il crollo della Borsa di Wall Street, nel 1930 l'industria cinematografica registrò un record di incassi, poiché la partecipazione settimanale nelle circa ventimila sale cinematografiche della nazione raggiunse un massimo di 80 milioni di spettatori.⁵⁴ In poco tempo però, anche il settore cinematografico conobbe gli effetti della crisi economica: il tasso di disoccupazione aumentò notevolmente, passando dal 3,1 per cento (1.5 milioni di persone) del 1929 all'8,7 per cento (4.3 milioni) nel 1930, fino ad arrivare al 23,5 per cento (12 milioni) nel 1932.⁵⁵ Anche gli stipendi diminuirono significativamente, provocando un calo nella frequenza settimanale alle sale cinematografiche, da 70 milioni di spettatori nel 1931 a 55 milioni nel 1932,⁵⁶ perché il pubblico non poteva più permettersi di andare al cinema.

Le compagnie cinematografiche furono costrette a licenziare migliaia di lavoratori e a ridimensionare la produzione e la distribuzione di pellicole.

Si stima che, nel 1931, circa 2.500 sale cinematografiche dovettero interrompere l'attività; numero che salì a 4.000 nel 1932, con il settore indipendente che risultò il più colpito. Le sale cinematografiche che rimasero in attività subirono il crollo delle vendite dei biglietti e dovettero tagliare i prezzi per attirare il pubblico.⁵⁷

Come commentò la storica del cinema, Adrienne McLean, “Based on box-office statistics and studio profits, the 1930s was hardly a “golden age”, and, on fiscal terms, the end looks rather more like the beginning than one might have expected.”⁵⁸

Nonostante i problemi finanziari, però, gli *studios* non fermarono mai la produzione. Invece, rividero i propri assetti produttivi per la realizzazione di film che potessero più facilmente incontrare i gusti del pubblico, con il fine ultimo di ottenere un guadagno sufficiente a coprire i costi di produzione.

⁵³ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, Princeton University Press, 1985, p. 27.

⁵⁴ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 4.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ivi, p. 5.

⁵⁸ Adrienne L. McLean, “Introduction: Stardom in the 1930s”, in McLean L. Adrienne (a cura di), *Glamour in a Golden Age: Movie Stars of the 1930s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 16 Dicembre 2010, p. 3.

Inoltre, le case di produzioni arricchirono i propri programmi di proiezioni, aggiungendo brevi estratti, come *cliffhanger* seriali, cinegiornali e, in particolare, cartoni animati. Dal 1930, lo studio Disney lanciò, in ordine cronologico, i cartoni animati di *Pluto*, *Pippo* e *Paperino* per recitare al fianco di *Topolino*, che aveva debuttato sul grande schermo già nel 1928. Anche la Paramount e la Warner Bros seguirono l'esempio, presentando rispettivamente i cartoni animati di *Betty Boop* e *Braccio di Ferro*, la prima, e *Porky Pig* e *Bugs Bunny*, la seconda.⁵⁹

La trovata di marketing più efficace adottata dalle case di produzione fu il “double billing”,⁶⁰ ossia la scelta di proiettare due film al prezzo di uno. La Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) cercò di vietare la pratica, arrivando, nel 1934, a sanzionare le sale che sfruttavano il “double billing”.

Nel 1934, la riapertura di circa mille sale annunciò una ripresa graduale dell'industria cinematografica, riaccendendo le speranze in coloro che vedevano il superamento della crisi economica e delle sfide dalla Grande Depressione a cui era stata sottoposta l'industria. Nel 1939 Hollywood avrebbe goduto di quello che è convenzionalmente riconosciuto come il più grande anno della sua storia in termini di qualità cinematografica.

I film non rappresentavano più semplicemente una forma di intrattenimento, ma una necessità nella vita degli americani, testimoniando l'importanza delle istituzioni culturali in tempi di crisi. Lo storico Arthur Schlesinger Jr. scrisse nel suo libro di memorie *A Life in the Twentieth Century*, “Il dubbio, la disillusione, la disperazione, hanno creato bisogni psicologici che i film sembravano soddisfare [...] Era più del bisogno di distrazione e fuga. Era il bisogno di rassicurazione e di speranza.”⁶¹

Negli anni Trenta, Hollywood divenne una “fabbrica di sogni”,⁶² dove tutto è possibile, per la produzione di film di evasione capaci di distrarre l'America dalla più grande crisi economica nella storia della nazione. Gli Americani, colpiti dalla Grande Depressione, vivevano nel timore costante di perdere il lavoro e cercavano nel cinema una via di fuga dalla quotidianità, una risposta significativa ai problemi, un modo per superare le paure e per alleviare l'angoscia, almeno per alcune ore.

I film dovevano essere riconoscibili, chiari e presentare elementi familiari per lo spettatore per facilitare il processo di immedesimazione con le storie e i personaggi rappresentati, “the

⁵⁹ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 6.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Arthur M. Schlesinger Jr., *A Life in the Twentieth Century: Innocent Beginnings, 1917-1950*, Mariner Books, 3 Giugno 2002.

⁶² Dickstein M., op. cit., p. 328.

cowboy, the hood, the common man, and the Midwestern farmer were instantly recognizable amalgams of operative myth, fiction, legend, and half-remembered dreams of childhood.”⁶³.

Come affermò Robert Anthony Sklar, storico e scrittore americano specializzato in storia del cinema, “The Depression had shaken some of the oldest and strongest American cultural myths, particularly the middle-class homilies about the virtues of deferred gratification and assurance that hard work and perseverance would bring success.”⁶⁴

Con la crisi economica e i disastri ambientali che si abbatterono sulle Grandi Pianure del centro-sud degli Stati Uniti, anche i valori e gli ideali alla base della cultura americana iniziarono ad essere contestati. Alcuni film prodotti in quegli anni vollero mantenere alto l’umore del Paese, rinforzare il sogno americano basato sul successo individuale, che si ottiene con il duro lavoro e il sacrificio, sottolineare l’importanza della cooperazione e della coesione per il raggiungimento di un risultato comune, e dare una speranza in un futuro migliore. L’America era sempre stata rappresentata come la terra delle opportunità dove l’individuo sarebbe stato ricompensato per il suo impegno.

La cinematografia degli anni Trenta fu caratterizzata da una moltitudine di film considerati puro intrattenimento e che avevano lo scopo di alleggerire e nascondere le reali implicazioni che la crisi economica causò al Paese: “film was a magic beam of light which threw an unproblematic or idealised picture of the world on to the world’s screens and into the minds of the world’s audiences”.⁶⁵

Hollywood fu in grado di rispondere alle esigenze del proprio pubblico e offrire rassicurazioni sul mondo reale, producendo film edificanti e irreali, con finali ottimistici e presentando mondi alternativi, pieni di ricchezza e piacere, in cui era ancora viva la speranza di poter esaudire i propri desideri e raggiungere la fortuna. Infatti, secondo Robert Sklar, “most of the important moneymaking pictures...had little to do with contemporary life”.⁶⁶

Attraverso i suoi film di evasione e puro intrattenimento, fu in grado, in parte di mantenere vivo il mito del successo, la promessa dell’“American Dream”, il culto del lieto fine, sollevare il morale del suo pubblico e stimolare l’ottimismo per il futuro, promuovendo la condivisione e la cooperazione, chiave di volta del programma del New Deal.

⁶³ Ivi, p. 457.

⁶⁴ Ray R. B., op. cit., p. 31.

⁶⁵ Nick Roddick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, London, British Film Institute, 1983, p. 4.

⁶⁶ Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994, p. 189.

“Nothing”, sostenne Thomas H. Pauly, “could have been further from the bread lines and the deprivation photographed by Dorothea Lange than the social comedies of Lubitsch, the slapstick of the Marx brothers, and the polished dance routines of Fred Astaire and Ginger Rogers”.⁶⁷

Il pubblico della Depressione venne ritratto da Preston Sturges nel film del 1941, *Sullivan's Travels*: persone che vanno al cinema o ascoltano la radio per sfuggire ai loro problemi, per sognare ad occhi aperti o fantasticare.

Molti dei film prodotti negli anni Trenta, sacrificarono ripetutamente il realismo a favore di una visione ottimistica. La convinzione prevalente dell'epoca era che un film che affrontava un problema dovesse offrire una soluzione, un lieto fine, diversamente da quello che accadeva nella vita reale.

L'arte popolare difficilmente era in grado di apportare cambiamenti fondamentali nella società; il massimo a cui poteva aspirare era individuare i problemi e ispirare un cambiamento sociale e politico.

3.2 Dal cinema patinato all'impegno sociale

Gli anni Trenta e Quaranta videro anche l'affermarsi di un nuovo ciclo di film di impegno sociale, di cui la Warner Bros fu la maggiore esponente. Se da un lato il pubblico aveva bisogno di intrattenimento e leggerezza, dall'altro lato chiedeva che i problemi della società fossero riconosciuti dal cinema: le case di produzione iniziarono a rispondere con un maggiore realismo nello stile e nella rappresentazione dei propri soggetti.

I fatti della crisi economica e della Grande Depressione inizialmente non vennero presentati in maniera esplicita ed accurata, ma reinterpretati dagli *studios*, che offrivano la propria visione della società, invece di affrontare le specifiche del problema.

I temi di attualità dei film rispondevano ai tempi che cambiavano, ma l'interpretazione resa dall'industria cinematografica e le deformazioni della realtà storica causate dal processo di rielaborazione, rispondevano ai valori e all'economia degli *studios*.

Nonostante ciò, Hollywood realizzò film significativi non solo dal punto di vista artistico, ma anche dal punto di vista sociale, ritraendo in maniera realistica gli eventi più drammatici della recente storia americana, ma edulcorando talvolta il finale.

⁶⁷ Thomas H. Pauly, “‘Gone with the Wind’ and ‘The Grapes of Wrath’ as Hollywood Histories of the Depression”, in *Journal of Popular Film*, Vol. 3, n. 3, Washington D.C., 1974, p. 204.

L'industria cinematografica americana assunse un ruolo importante per il Paese, influenzando profondamente l'ideologia del pubblico, perché come affermò Louis Althusser – filosofo francese, principale teorico del marxismo strutturale e una delle personalità di spicco della corrente filosofico-antropologica strutturalista e post-strutturalista: “no culture can exist without ideology, for ideology provides a culture with its way of perceiving the world”.⁶⁸

Nei film ambientati nel periodo della Grande Depressione, vennero rappresentate le vite di famiglie in cui il pubblico poteva riconoscersi, nell'atto di affrontare quotidianamente problemi economici e sociali, come la disperata ricerca di un lavoro, la fila per il pane, l'incertezza per il futuro, temi trattati sempre con rispetto per i protagonisti.

Diversi generi cinematografici trattarono in maniera consapevole le condizioni sociali dell'epoca, mantenendo le caratteristiche di base delle forme di genere: i musical affrontarono l'ingiustizia sociale, nei film polizieschi la criminalità venne vista in diretta relazione con le istituzioni sociali, le commedie ironizzavano sui paradossi delle strutture politiche ed economiche, facendo trasparire sentimenti di angoscia e rabbia verso il sistema e un fervente desiderio di trasformarlo o sostituirlo. Molti di questi film presentarono l'individuo come vittima innocente intrappolata in una società disgregata e non più in grado di sostenerlo, elevando l'immagine del “forgotten man” e dell'uomo comune a mito della Depressione.

Se da un lato l'industria cinematografica degli anni Trenta colpì per la spensieratezza e la frivolezza con cui produsse i suoi film, dall'altro dimostrò impegno politico e preoccupazione sociale nella rappresentazione dei problemi che stavano affliggendo il Paese, raccontando storie di vita attuale, in cui la gente comune poteva vedersi rappresentata e usando i film come “living display windows”,⁶⁹ per riflettere e riscoprire i valori più profondi e umani della vita.

Nonostante l'apertura di Hollywood verso i temi sociali, solo pochi film furono in grado di ritrarre fedelmente le reali difficoltà della crisi economica e delle conseguenze causate dal Dust Bowl, e di drammatizzare lo sconvolgimento sociale del tempo: “Hollywood realism needs some kind of barrier between its audience and the reflections of them on the screen.”⁷⁰

Ne furono un esempio alcuni film prodotti dalla Warner Brothers, come *I Am A Fugitive From a Chain Gang* (1932), film cupo senza speranza, diretto da Mervyn LeRoy, che trattò temi quali la disoccupazione, la detenzione ingiustificata e la fuga dal carcere; e *Wild Boys of the Road* (1933) diretto da William A. Wellman, che narra la storia di due giovani ragazzi costretti, viste le difficili condizioni economiche degli Stati Uniti durante la Grande Depressione, a diventare

⁶⁸ Ray R. B., op. cit., p. 14.

⁶⁹ Ivi, p. 68.

⁷⁰ Roddick N., op. cit., p. 116.

dei viaggiatori vagabondi per non pesare sulle spalle dei genitori disoccupati, tentando di raggiungere, come meta finale, la città di New York.

Il tema, all'epoca, risultava di grande attualità, in coerenza con le politiche compassionevoli del New Deal, adottate in risposta al vagabondaggio giovanile.

Un altro esempio fu l'adattamento cinematografico del romanzo di John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*. Il film, diretto da John Ford e presentato in anteprima nel 1940, affrontò le conseguenze di una catastrofe sociale, raccontando la storia dei rifugiati del Dust Bowl, soprannominati "Okies".

La narrazione cinematografica venne adattata per accogliere le questioni sociali come materiale narrativo e drammatizzarle, attraverso un particolare insieme di convenzioni cinematografiche.

3.3 L'evoluzione della direzione della fotografia: dalla ripresa statica e teatrale alla ricerca del movimento

L'industria cinematografica di Hollywood, spinta dalla realtà contingente in cui versava il Paese, iniziò a prestare seria attenzione a un mondo quotidiano che in precedenza aveva ignorato, modificando il suo modo di produrre film.

Le sceneggiature iniziavano ad accogliere i temi sociali e contestualmente, nel flusso della narrazione cinematografica, iniziarono ad apparire sequenze di immagini a volte più simili a un documentario, che a un'opera di finzione: "cinema as industry, cinema as art, cinema as entertainment",⁷¹ ma anche cinema come forza sociale.

In questo contesto, la direzione della fotografia cinematografica assunse un ruolo chiave, ben delineato e sinergico rispetto alla regia, contribuendo a innovare l'espressione artistica degli anni Trenta.

I direttori della fotografia del decennio furono influenzati dalle immagini di fotografi come Walker Evans e Dorothea Lange, del progetto della FSA, della Photography Unit di Roy Stryker, che ritraevano i contadini migranti, catturando i loro sguardi di disperazione e angoscia, immobili di fronte all'obiettivo, senza alcuna via di fuga. Analogamente, il cinema hollywoodiano degli anni Trenta è tributario dei documentari realizzati da Pare Lorentz, che aveva descritto uno spaccato della società americana maggiormente colpita dagli effetti della Grande Depressione, con la volontà di trasformare questi attimi di realtà in flussi narrativi.

⁷¹ Ivi, p. 15.

Il campo del documentario fotografico, in particolare per quanto riguarda il ritratto, istituì dei modelli per i *dop*⁷² dell'epoca, poiché molti, prima di dedicarsi al racconto cinematografico, iniziarono la loro carriera come ritrattisti.

Alcuni dei *dop* più influenti degli anni Trenta e Quaranta, appartenenti alla scuola di maestri della luce che contribuirono a creare l'immagine della Hollywood classica e apportarono importanti contributi estetici ai film dell'epoca furono: Sol Polito, Arthur L. Todd, Gregg Toland, John Francis Seitz, di cui si parlerà in dettaglio in seguito.

La figura del direttore della fotografia era nata inizialmente come profilo professionale con specifiche competenze tecniche, ma era assunta al ruolo di artista e braccio destro del regista solo in un momento successivo, verso la fine degli anni Venti.

Un cambiamento chiave fu la promozione del direttore della fotografia a un ruolo di prestigio artistico. Il regista Ernst Lubitsch parlando della sua esperienza con il direttore della fotografia Victos Milner in *The Love Parade*, affermò

Just the same, this change in the camerawork of the talking films has done one good thing. It has freed the First Cinematographer from the mechanical routine of running his camera. That is good. Anyone can run a camera, but it takes a real artist to arrange the lighting so as to bring out the full beauty of the set and actors, and match the emotional key of the scene.⁷³

Agli albori del cinema, molti operatori di macchina provenivano dall'ambiente teatrale e concepivano la macchina da presa come uno strumento utile per raggiungere il loro pubblico al di fuori degli spazi di un teatro.⁷⁴ Nei primi film, i movimenti di macchina erano perlopiù assenti, nessun punto di vista particolare e mutevole, a imitare una ripresa tipicamente teatrale. Il risultato era che l'intera performance degli attori sullo schermo era vista da un unico punto di vista frontale, esattamente come se lo spettatore cinematografico fosse seduto in platea in teatro, senza però poter provare l'immediatezza di uno spettacolo dal vivo. Da quando il regista David W. Griffith liberò la macchina da presa dal suo punto di vista stazionario e frontale, i movimenti di macchina diventarono una parte fondamentale dell'arte visiva del cinema.⁷⁵

“Cinema is a language and within it are the specific vocabularies and sublanguages of the lens, composition, visual design, lighting, image control, continuity, movement, and point-of-

⁷² *Dop* è l'abbreviazione del termine inglese *director of photography*.

⁷³ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 39.

⁷⁴ Blain Brown, *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*, Focal Press, 2011, p. 14.

⁷⁵ Ivi, p. 210.

view.”⁷⁶ Il direttore della fotografia ha il compito di “writing with motion”,⁷⁷ di narrare una storia con la macchina da presa, comporre una prosa chiara e informativa o per creare poesia visiva.

Il direttore della fotografia è colui che “assicura una coerenza figurativa all’immagine lungo l’intero arco del film, secondo le necessità del racconto, attraverso la disposizione sul set delle fonti naturali e artificiali di luce, in combinazione con la scelta dei negativi e degli obiettivi, prefigurando infine le risultanze dei processi di sviluppo e stampa.”⁷⁸

Il direttore della fotografia è “il regista della luce”,⁷⁹ ossia deve essere in grado di interpretare e illuminare ogni scena, ogni volto, ogni particolare con una luce diversa e unica. Per comprendere l’illuminazione adatta si parte sempre dalla sceneggiatura, “la luce nasce dalla sceneggiatura: le vibrazioni della luce dipendono da questa”.⁸⁰ Sono le emozioni descritte, i rapporti tra i personaggi e i luoghi scelti ad influenzare la scelta di un tipo di luce rispetto ad un altro. Non ci sono regole assolute per illuminare una scena, esistono un’infinità di possibilità, per questo bisogna cercare di innovare continuamente, poiché ogni storia ha una propria luce, “most lighting conventions were conventions of differentiation”.⁸¹

Il compito del direttore della fotografia non era – e non è tutt’ora – solo rendere esteticamente e artisticamente bella un’immagine, ma anche e soprattutto trasmettere attraverso le immagini in movimento la propria personalità artistica, una buona conoscenza delle tecniche di illuminazione a seconda del soggetto da rappresentare, che si tratti di una storia romantica, comica o drammatica e dirigere l’occhio dello spettatore sui dettagli più importanti per la comprensione e lo sviluppo della storia, guidando la sua attenzione e influenzando le sue aspettative e le sue emozioni, in quanto “artistic lighting is expressive, enhancing the emotions of the story”.⁸²

L’obbiettivo principale del direttore della fotografia è restituire una riproduzione veritiera della vita e del mondo, “it is the process of taking ideas, words, actions, emotional subtext, tone, and all other forms of nonverbal communication and rendering them in visual terms.”⁸³

⁷⁶ Ivi, p. XIII.

⁷⁷ Ivi, p. 2.

⁷⁸ Stefano Masi, “Direttore della fotografia”, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/direttore-della-fotografia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultima consultazione: 10 Agosto 2020).

⁷⁹ Marcello Gatti e Riccardo Guglielmin, *La direzione della fotografia nel cinema*, Nuova Arnica, Roma 1999, p. 20.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., p. 29.

⁸² Ivi, p. 25.

⁸³ Brown B., op. cit., p. 2.

Questo non significa che all'interno dei film non vengano enfatizzati i dettagli, che si faccia ricorso alla decorazione degli spazi interni ed esterni per renderli più belli esteticamente, ma che quando lo si fa si cerchi e si voglia comunque mantenere un certo grado di naturalezza e di verità nella rappresentazione.

Illuminare una scena è un atto creativo: “a technique is not artful by virtue of being innovative. It is artful because it accomplishes a recognizable artistic function, such as establishing a mood, enhancing characterization, adding realistic detail, or creating pictorial beauty”.⁸⁴

L'arte della fotografia nel cinema fa riferimento a una vasta serie di compiti, come quello della pianificazione della luce, la composizione dell'inquadratura, la scelta dei movimenti di macchina.

Attraverso queste attività, il direttore della fotografia, in collaborazione con il regista e gli altri membri della crew, contribuisce ad aggiungere valore visivo ed estetico al film.

Il rapporto di lavoro e collaborazione tra il regista e il direttore della fotografia è la chiave fondamentale per realizzare un film.

Il direttore della fotografia deve essere flessibile alle richieste e alle esigenze del regista, con l'obiettivo ultimo di dare vita alla sua visione e realizzare lo stile fotografico concordato, prendendo le idee artistiche e implementandole nel mondo visivo in cui i personaggi possano abitare.

3.4 Warner Brothers e il suo impegno sociale negli anni Trenta

La Warner Brothers, una delle principali case di produzione statunitensi, fu fondata nel 1923 dai fratelli Harry, Albert, Sam e Jack Warner e nel 1929 acquisì la First National Pictures, consolidando la propria posizione tra le *majors*. Spaziando in tutti generi, dal musical al gangster film, al film d'avventura, fu sempre in grado di adattarsi alle grandi trasformazioni tecnologiche e industriali del mercato.

Nei primi anni Trenta, la Warner iniziò ad affrontare i problemi sociali e a concentrarsi su questioni quali la disoccupazione, la criminalità, la povertà e gli abusi del sistema giudiziario, realizzando film come *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932) di Mervyn LeRoy, e *Wild Boys of the Road* (1933) diretto da William A. Wellman. Negli stessi anni la Warner produsse i primi classici film di gangster, *Little Caesar* (1931) diretto da Mervyn LeRoy e *The Public Enemy* (1931) di William A. Wellman, film che mettevano in discussione gli ideali alla base

⁸⁴ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., p. 29

del Paese, anche se non propriamente catalogabili come pellicole di impegno sociale. Anche un certo numero di musical degli anni Trenta fu sorprendentemente diretto e realistico nel riproporre temi sociali in riferimento alla crisi economica e alla Grande Depressione, in particolare il trio di film usciti nel 1933: *42nd Street* diretto da Lloyd Bacon, *Gold Diggers of 1933* diretto da Busby Berkeley e Mervyn LeRoy e, infine, *Footlight Parade*, diretto da Busby Berkeley e Lloyd Bacon.⁸⁵

Terry Christensen, nel suo libro *Reel Politics: American Political Movies from 'Birth of a Nation' to 'Platoon'*, sostiene che, nei primi anni della Grande Depressione, Hollywood produsse una serie di film incentrati sulla situazione economica che erano “questioning and pessimistic, torn between group solidarity and strong leadership as possible solutions to the crisis of the Depression”.⁸⁶

Di tutte le major degli anni Trenta, la Warner Brothers, con a capo Darryl F. Zanuck, fu lo *studios* che affrontò la crisi sociale nella maniera più diretta, riflettendo sulle ideologie che caratterizzarono la politica e l'economia di quegli anni, spesso però entrando in polemica con l'establishment in maniera molto velata.

Ovviamente, negli stessi anni, si dedicò anche alla produzione di film di intrattenimento e svago, che nulla avevano a che vedere con temi sociali.

La Warner, come molte altre case di produzione in quegli anni, raramente espresse una posizione politica netta per rivolgere una critica sociale radicale alle strutture governative del Paese; anzi spesso la tendenza degli *studios* era interpretare gli eventi e adattarli al proprio sistema produttivo, aggiungendo elementi di pura finzione.

Nei film realizzati nella prima metà del decennio, la rappresentazione della realtà contemporanea fu di una crisi economica causata dall'avidità, dalla corruzione e dalla cattiva gestione politica ed economica del governo, nonché dall'abbandono dei principi fondamentali dell'americanismo, ossia il valore del duro lavoro, la superiorità degli Stati Uniti, la coesione di gruppo. Tutti valori che furono ripresi dal neo eletto Presidente Roosevelt nel suo discorso inaugurale e poi rivisti all'interno del suo programma politico del primo New Deal, per infondere speranza e ricordare agli americani che le cose sarebbero migliorate.

I film realizzati dalla Warner negli anni Trenta furono fortemente influenzati dal sistema economico del Paese e da quello organizzativo dell'industria cinematografica. Lo stile classico di Hollywood, con la sua insistenza sulla narrazione lineare, senza problemi e con un lieto fine,

⁸⁵ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 218.

⁸⁶ Terry Christensen, *Reel Politics: American Political Movies from 'Birth of a Nation' to 'Platoon'*, New York, Basil Blackwell, 1987, p. 43.

era la norma in quegli anni ed esercitava una particolare influenza sui registi che collaboravano con la casa di produzione. Spesso i problemi sociali vennero trattati attraverso metafore opportunamente concepite, poiché la volontà dello *studios* era rappresentare i problemi, non falsificare la realtà dell'America degli anni Trenta: ad esempio le ambientazioni gangster venivano usate come metafora della corruzione degli ideali americani; i biopic stranieri come metafora dello spirito americano e della dedizione agli ideali di progresso attraverso l'iniziativa individuale.

La necessità di produrre un'arte che si avvicinasse maggiormente ai temi di attualità, incontrava il suo limite escludendo narrazioni completamente documentaristiche e aderenti alla realtà, con un finale drammatico, perché ciò andava contro le norme stabilite dallo *studio system*, una forma di produzione industriale completamente regolata, integrata ed efficiente.

Nonostante ciò, la casa di produzione era particolarmente attenta ed interessata ai soggetti contemporanei e significativi, per questo si dedicò ad un tipo di produzione cinematografica più realistica e socialmente consapevole, realizzando però solo una piccola percentuale di film legati a fatti reali, che registrarono un importante successo, indicando una risposta positiva da parte del pubblico per la scelta del soggetto e la sua rappresentazione.

Gli spettatori della Grande Depressione trovarono in questi film dei personaggi con cui potersi identificare, con cui poter condividere le proprie emozioni e le proprie paure.

Dopo la metà degli anni Trenta, a causa dell'adozione del Codice Hays, che regolava ciò che si poteva far vedere, dire e raccontare sullo schermo, e ad un crescente fiducia e ripresa economica provocate dal secondo mandato del Presidente Roosevelt, la Warner abbandonò, in parte, i generi di critica sociale.⁸⁷

Uno dei temi sociali affrontati dalla Warner nel decennio, fu la criminalità giovanile, provocata dalle pressioni sociali e la successiva riabilitazione e reinserimento in società dei piccoli delinquenti. I film che ebbero il maggior impatto all'interno di questo filone furono *Wild Boys of the Road*, del 1933 diretto da William A. Wellman e *Angels with Dirty Faces* del 1938, per la regia di Michael Curtiz (che verrà analizzato in maniera approfondita nel prossimo paragrafo).

Nelle pellicole degli anni Trenta, i bambini e gli adolescenti venivano normalmente rappresentati come soggetti spensierati e solari, per rassicurare il pubblico che la Grande Depressione non stava distruggendo completamente la loro innocenza e la loro felicità. I personaggi interpretati da Shirley Temple, furono la principale distrazione e attrazione al

⁸⁷ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 251.

botteghino, dal 1935 al 1938. Anche il Presidente Roosevelt celebrò le qualità di “Little Miss Sunshine”, affermando che “when the spirit of the people is lower than at any time during this Depression, it is a splendid thing that for just 15 cents, an American can go to a movie and look at the smiling face of a baby and forget his troubles”.⁸⁸

Questi film offrivano un netto contrasto con il lavoro documentaristico dei fotografi della Farm Security Administration, come Walker Evans e Dorothea Lange, che ripetutamente confrontavano il pubblico con immagini di bambini esausti dalla povertà che erano stati prosciugati di tutta la naturale esuberanza della giovinezza.⁸⁹

Nel 1933, il regista William A. Wellman portò sullo schermo il deterioramento e la disperazione di questi giovani con *Wild Boys of the Road*. Il film si concentra sulla condizione degli adolescenti spinti ad una vita di vagabondaggio per il paese, alla criminalità e agli scontri con la polizia⁹⁰ e descrive le ingiustizie della Grande Depressione in America prima di dimostrare la capacità del Presidente di alleviarle attraverso le promesse del New Deal.

Il film è basato sui reportage contemporanei che testimoniavano la realtà di oltre un quarto di milione di giovani, costretti ad abbandonare prematuramente la scuola, a lasciare le loro case e a vivere per le strade, perché i loro genitori non potevano più sostenerli, temi che l'anno successivo il sociologo Thomas Minehan riportò nel suo libro, *Boy and Girl Tramps of America*.⁹¹

Gli adolescenti vengono rappresentati come vittime innocenti e passive, di una società ricca di false promesse che li ha traditi e abbandonati nel momento del bisogno.

Le vite spensierate dei due giovani protagonisti, Tommy Gordon, interpretato da Edwin Phillips, e Eddie Smith, interpretato da Frankie Darro, vengono improvvisamente stravolte, a seguito delle drammatiche conseguenze della crisi economica del '29. Entrambi decidono di abbandonare la scuola e andarsene da casa per non essere più un peso per i propri genitori, e dedicarsi ad una vita di vagabondaggio alla ricerca di un lavoro, alla volta di New York. Nel film vengono documentate le molestie e la frustrazione che questi ragazzi, cresciuti troppo in fretta, sono costretti a sopportare nella loro lotta quotidiana per sopravvivere: vengono respinti e trattati come dei delinquenti.

I ragazzi imparano a non fidarsi delle autorità, ma solo l'uno dell'altro, unendosi in Hooverville improvvisate per formare piccole società proprie e comunità alternative.

⁸⁸ George F. Custen, *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York, Basic Books, 28 Novembre 1997, p. 199.

⁸⁹ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 218.

⁹⁰ Ivi, p. 217.

⁹¹ Thomas Minehan, *Boy and Girl Tramps of America*, University of Washington Press, Seattle, 1934.

Alla fine del film, quando Eddie viene ingiustamente arrestato per rapina e portato davanti al giudice federale, pronuncia un discorso provocatorio nei confronti della società americana:

“You’re sending us to jail because you don’t want to see us, not because we’re menaces to society; you’ll get rid of us three, but there’s thousands more like us. We won’t tell you who our parents are because they’re poor and can’t afford to help us. We can’t go home now do ahead and lock us up. At least we’ll get fed there.”⁹² Dopo questo discorso, il giudice benevolo, interessato a vedere fatta giustizia, interviene archiviando il caso e salvando i giovani dal degrado e dal crimine.

Un film ambiguo come molti prodotti in quegli anni: se da un lato rappresenta una critica alla società, dall’altro offre una soluzione. La questione sociale viene ridotta alla benevolenza di un giudice capace di risolvere il dilemma personale di Eddie e dei suoi amici. Questo risolve il dramma del film, ma in modo insoddisfacente senza sollevare domande sulle migliaia di altri giovani sulla strada o specificare come il governo e altri progetti del New Deal risolveranno i loro problemi.

Nonostante l’attenzione ai temi sociali e la presentazione realistica dei problemi che stavano affliggendo la società della Grande Depressione, anche questo film è progettato principalmente per sollevare il morale.

Come i critici hanno spesso notato, i film sui problemi sociali – che si tratti di povertà, senzatetto, disoccupazione o incarcerazione ingiusta – hanno la funzione di svelare al pubblico la sofferenza degli altri, di renderlo testimone di questioni importanti, anche se l’individualismo tipicamente americano frena un reale coinvolgimento personale, pertanto la denuncia sociale, pur provocando nello spettatore empatia e comprensione del problema, raramente sfocia in una critica profonda o in istanze di cambiamento sociale, quindi “audience outrage is ultimately soothed with the promise of an easy private solution”.⁹³

⁹² Peter Roffman e Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Indiana University Press, 1981, p. 93.

⁹³ Amanda Ann Klein, “Realism, Censorship and the Social Promise of Dead End”, in Bray William Robert, Palmer R. Barton (a cura di), *Modern American Drama on Screen*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 11.



Figura 5 - Immagine tratta dal film *Wild Boys of the Road* (*Selvaggi ragazzi di strada*, William A. Wellman, 1933)

La fotografia di *Wild Boys of the Road*, realizzata da Arthur L. Todd in collaborazione con il regista Wellman, gioca un ruolo importante nel ritrarre in modo commovente gli effetti della disoccupazione su una tipica famiglia della classe media, tracciando il suo declino da una ricchezza precedentemente data per scontata a una povertà inaspettata e sconosciuta.

Le riprese semplici, quasi documentaristiche, intensificano il senso di realismo che il film vuole restituire. L'illuminazione dura e naturalistica, dovuta in particolare a una presenza maggiore di scene *on location*, sottolinea lo squalore in cui i personaggi sono costretti a vivere.

Sul filone della criminalità, la Warner iniziò a produrre una serie di film per il ciclo carcerario, ponendo i suoi protagonisti in contatto diretto con le istituzioni sociali.

Il carcere rappresenta la metafora della trappola sociale, l'impossibilità di cambiamento in un'epoca colpita dalla crisi economica: sia il prigioniero che il pubblico possono essere visti come vittime intrappolate in una situazione al di fuori del loro controllo. Il prigioniero è impotente e subisce dure punizioni per quelle che spesso sono solo trasgressioni di poco conto. Il paesaggio di questi film è solitamente desolante, caratterizzato da un clima di frustrazione e restrizione, in cui anche l'ultimo barlume di speranza per un futuro migliore sembra venir meno.

I temi sociali sono secondari rispetto al dramma costruito intorno all'eroe e alla sua particolare situazione: l'indignazione suscitata dal trattamento ingiusto dell'eroe innocente sottintende una condanna verso le condizioni del sistema carcerario degli Stati Uniti.

3.4.1 Case study: *Sol Polito e I Am a Fugitive from a Chain Gang*

I Am a Fugitive from a Chain Gang è il film chiave del ciclo carcerario, perché riprende il tema della condanna del sistema carcerario e della metafora con la società della Grande Depressione.⁹⁴

Il film diretto da Mervyn LeRoy, uscito nel 1932 negli Stati Uniti, vide la collaborazione di Salvatore (Sol) Polito, uno dei direttori della fotografia più influenti del primo periodo della Warner Brothers, che si distinse per la sua professionalità e per i suoi costanti tentativi di perfezionare le tecniche fotografiche dell'epoca. Oltre che per la Warner lavorò anche per la Paramount e per la Columbia e collaborò con alcuni dei grandi registi dell'epoca come Michael Curtiz, Howard Hawks e Frank Capra.

Fu il precursore delle tecniche luministiche espressioniste che avrebbero fatto la fortuna del noir americano e ricevette tre candidature all'Oscar.

Si avvicinò alla fotografia cinematografica prima come assistente di laboratorio e poi, dal 1914, come aiuto operatore. Assieme a Tony Gaudio, creò lo stile fotografico dei grandi "crime movie" della Warner con una scelta stilistica che propendeva per una fotografia spoglia e priva di quella patina "glamour" che caratterizzava molti film di allora.

Fu proprio con il regista Mervyn LeRoy che riscosse grande successo con i freddi chiaroscuri del dramma carcerario *I Am a Fugitive from a Chain Gang*.

Il film è basato sull'autobiografia di Robert Elliott Burns, un veterano americano della Prima guerra mondiale, noto per essere fuggito da una *chain gang* della Georgia e aver pubblicato un libro di memorie, intitolato *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!*, esponendo la crudeltà e l'ingiustizia del sistema carcerario.⁹⁵

Come il personaggio che lo raffigura, interpretato dall'attore Paul Muni, anche Robert Burns, al suo ritorno dalla guerra, soffrì profondamente e fu incapace di recuperare il suo lavoro prebellico, diventando un vagabondo.

⁹⁴ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 11.

⁹⁵ Irina V. Rodimtseva, "On the Hollywood chain gang: the screen version of Robert E. Burns's *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* and Penal Reform of the 1930s-1940s", *The Arizona Quarterly* 66, n. 3, 2010, p. 123.

Arrivato in Georgia dopo la guerra, Burns fu indotto con l'inganno a partecipare a una rapina, che gli fruttò solo cinque dollari. Fu condannato a dieci anni di lavori forzati in una prigione della Georgia, costretto a sopportare le condizioni più disumane: più di dieci ore di lavoro, riparo inadeguato, percosse costanti e cibo insufficiente. Riuscì a fuggire dalla *chain gang* e divenne redattore ed editore del *Greater Chicago Magazine*, solo per essere nuovamente incarcerato nel 1929 per terminare la sua pena detentiva. Nel 1930, Burns fuggì di nuovo ma, a causa della Grande Depressione, non riuscì a riguadagnare il suo posto di lavoro e fu costretto a muoversi spesso in lungo e in largo nello Stato, alla ricerca di impieghi saltuari e sotto remunerati.

Il libro è considerato parte di una lunga tradizione americana di letteratura riformatrice intesa a provocare una reazione da parte del pubblico americano e incitarlo ad opporsi al sistema. La Warner acquistò i diritti cinematografici per la produzione di una versione cinematografica del libro.

I Am a Fugitive from a Chain Gang è stata una delle opere che ha fatto la differenza nel mondo reale, portando alla riforma del sistema giudiziario della Georgia, consacrandosi come uno dei pochi esempi di film drammatici ad aver realizzato un cambiamento sociale concreto.

Il film presenta diversi elementi che possono essere considerati documentaristici: oltre ad essere stato ispirato ad una storia vera, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* propone diverse sequenze che riportano spezzoni di pagine di giornali, a testimonianza della campagna giornalistica che venne avviata a condanna del sistema giudiziario e a sostegno dell'uomo innocente che viene rimandato in prigione ingiustamente.

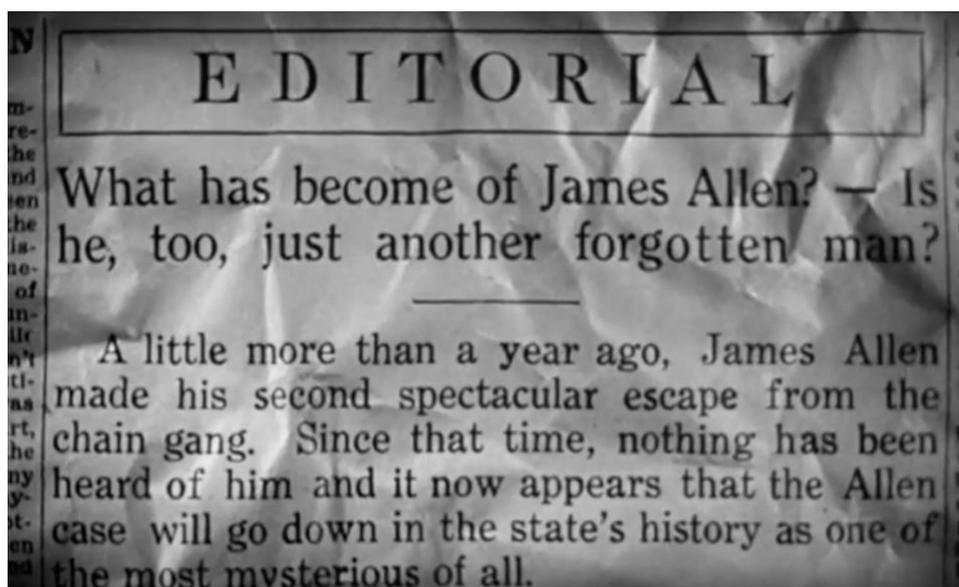


Figura 6 - Immagine tratta dal film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, Mervyn LeRoy, 1932)

Nonostante il film e la vicenda abbiano luogo negli anni Venti, il film rappresenta l'immagine pessimistica della vita nell'America della Grande Depressione.

In una delle sequenze finali del film, ad esempio, uno dei titoli su una pagina di giornale, riporta le parole "forgotten man", usate per definire i veterani di guerra americani che erano stati dimenticati dal Paese e a cui fece direttamente appello il Presidente degli Stati Uniti Roosevelt nel suo discorso inaugurale.

Come alcuni film di gangster prodotti negli stessi anni, *I Am a Fugitive from a Chain Gang* rintraccia le radici dei disordini sociali fino alla Grande Guerra, che aveva esposto gli uomini che vi combatterono alla violenza e alla carneficina.

Il protagonista, James Allen, interpretato dall'attore Paul Muni, torna dalla guerra per affrontare un mondo diverso e una famiglia che non riesce a capire cos'abbia passato: rivolgendosi al fratello che non sembra comprendere il suo malessere, afferma "The army changes a fellow. I've changed, been through hell". Allen trova il suo vecchio lavoro in fabbrica monotono, e insoddisfatto, decide di abbandonare tutto e vagabondare per il Paese alla ricerca – infruttuosa – di un lavoro più appagante per realizzare le sue aspirazioni.

Allen, senza più un soldo, cerca di impegnare la sua Medal of Honor, che viene però brutalmente rifiutata dal banco dei pegni perché di nessun valore, evidenziando la poca importanza degli eroi di guerra, ormai dimenticati. Il film proietta la crisi sociale ed economica della Depressione sul decennio precedente: scarsità di lavoro, una mobilità nata dall'ambizione e dal desiderio di raggiungere il successo, ma presto alimentata dalla disperazione, le promesse non mantenute, incarnate nelle medaglie scartate.

Dopo aver abbandonato la sicurezza e la routine della sua vita, James si ritrova a vagabondare per il paese alla disperata e inefficace ricerca di un lavoro. Il personaggio di James, disoccupato e impossibilitato a pagare un pasto decente, incarna la gente comune dell'epoca.

Il protagonista, rassegnato e al verde, viene coinvolto, sotto la minaccia delle armi, in una rapina, catturato dalla polizia e condannato a dieci anni di lavori forzati nella *chain gang* della Georgia. James Allen è una vittima innocente della società, accusato e condannato ingiustamente attraverso prove circostanziali. Lo stesso Paul Muni, facendo riferimento al movimento di film sociali degli anni Trenta, affermò, "Perhaps the actor can reach people and influence them so that they will go forth with a new strength and a new vision in combatting the evils of our own society".⁹⁶

⁹⁶ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 70.

Pochi secondi prima del misfatto, un'inquadratura riprende il primo piano di Allen, il cui volto, alla vista di un hamburger, si illumina di gioia. La sua reazione è simbolica: si emoziona così facilmente di fronte ad un'immagine che può apparire banale, ma che negli anni di crisi poteva rappresentare la pura felicità.



Figura 7 - Immagine tratta dal film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, Mervyn LeRoy, 1932)

Nei primi minuti del film, è significativo il lavoro svolto da Polito in termini fotografici. L'immagine di James Allen, tornato dalla guerra e raffigurato nella sua quotidianità con la madre e il fratello, è luminosa: il volto curato e lo sguardo affascinante, ricorda quello di un uomo della classe media. Le sequenze successive, che raccontano la vita di vagabondaggio del protagonista, lo rappresentano con il viso sporco, più incavato, la barba lunga: un'immagine che ricorda quelle dei contadini delle Grande Pianure fotografati da Evans e Lange.

Le scene più crude del film vengono riprese nella *chain gang*: l'individuo viene privato di tutto, della sua volontà e dignità, costretto a svolgere compiti meccanici e ripetitivi per ordine delle guardie. Qualsiasi tipo di ribellione o esitazione viene punita con le frustrate: i prigionieri non sono nemmeno liberi di asciugarsi il sudore dalla fronte, senza prima aver chiesto il permesso. La colonna sonora è ridotta al tintinnio delle catene che legano i piedi dei carcerati e dal suono dei picconi che colpiscono la terra.

I carcerati diventano tutt'uno con le proprie catene: sono incatenati gli uni agli altri, quando dormono e anche quando vengono stipati sul camion che li trasporta al cantiere.

Una delle riprese più toccanti del film è quella del personaggio Barney Sykes, interpretato da Allen Jenkins, che rilasciato dal campo, mentre si dirige al cancello, continua a muoversi come se le sue gambe fossero ancora incatenate. Nonostante lo stato di libertà da poco raggiunto, la *chain gang* rimane ancora una presenza vivida, che lo accompagnerà per sempre.

Attraverso il montaggio connotativo, o intellettuale, teorizzato dal regista sovietico Sergej Michajlovič Èjzenštejn, le inquadrature degli uomini incatenati vengono associate a quelle dei muli, anch'essi legati con le catene. Da questo accostamento delle immagini deriva un significato astratto: l'essere umano è stato ridotto a bestia. Si tratta di un tipo di montaggio di natura simbolica, che ha lo scopo di trasmettere un messaggio, un'idea, e non di creare una continuità spazio-temporale tra un'inquadratura e l'altra. Queste scene ricordano infatti le sensazioni derivate dai primi film sovietici, da cui LeRoy e Polito possono aver preso ispirazione. Attraverso la metafora visiva, le immagini hanno la capacità di trasmettere un significato oltre alla loro semplice realtà, "reading between the lines visually",⁹⁷ trasformandosi in un potente strumento di narrazione.



Figura 8 - Immagine tratta dal film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, Mervyn LeRoy, 1932)

⁹⁷ Brown B., op. cit., p. 68.

Osservando queste immagini si ha la percezione delle condizioni di vita devastanti subite da questi uomini: la brutalità delle guardie nei confronti dei prigionieri, la scarsità e la qualità pessima del cibo che sono costretti a mangiare, insufficiente per garantirgli di acquisire le forze per lavorare dieci ore al giorno, le malattie causate dalla scarsa igiene. Come afferma anche uno dei carcerati le uniche vie di uscita dalla *chain gang* sono, “work out and die out”: lavorare sodo, con la speranza di espiare prima o poi la propria pena o morire invano.

La monotonia della vita di prigionia è scandita dai dettagli della routine quotidiana: alle 4:20 del mattino i prigionieri vengono svegliati, nutriti e radunati al cantiere; alle 20:20 fanno ritorno, fanno ispezionare le catene, vengono nutriti e nuovamente incatenati a letto.

Spesso, ciò che non viene direttamente mostrato attraverso le immagini, viene comunque fatto chiaramente percepire. Ad esempio, lo spettatore non assiste visivamente alla scena del linciaggio di James e di un suo compagno di carcere, ma attraverso i gemiti e le grida di dolore dei due uomini e ai suoni provocati dalla frusta che colpisce le loro schiene, il pubblico è perfettamente consapevole di ciò che sta accadendo, e forse l'immagine che si crea nella mente di chi guarda risulta peggiore di qualsiasi rappresentazione visiva.

La fotografia di Polito è scioccante: riprende i volti spenti degli uomini, privi di alcuna emozione, rassegnati alle brutalità del carcere e al loro destino. I primi piani del protagonista richiamano gli sguardi devastati degli uomini fotografati da Evans e Lange: Polito cerca di catturare le espressioni sincere dell'attore, la sua fronte corrugata, gli occhi spenti.

Alcuni direttori della fotografia che collaborarono con la Warner, come Sol Polito, Ernest Haller e Arthur Edeson, svilupparono uno stile visuale basato su una cinematografia nitida e ad alto contrasto alternata a un'illuminazione glamour adattata allo stile realista, riprodotta in maniera più evidente alla fine degli anni Trenta,⁹⁸ ma già visibile in un film come *I Am a Fugitive from a Chain Gang*.

Quando James riesce a fuggire dalla *chain gang*, il Paese è al culmine della prosperità degli anni Venti. Usando un nome fittizio, James riesce ad acquisire a poco a poco una certa rispettabilità ed è in grado di realizzare il suo sogno di diventare un ingegnere civile costruendo ponti e strade. L'ascesa di Allen illustra la filosofia alla base degli ideali americani: con il duro lavoro e l'impegno, tutti possono raggiungere il successo, anche durante un periodo di crisi come quello della Grande Depressione. Ma la sua fortuna è passeggera, esattamente come il boom del mercato azionario negli anni Venti: la vera identità di James viene rivelata alla polizia, che lo costringe a tornare in carcere a finire di scontare la sua pena.

⁹⁸ Keating P., *Cinematography*, cit., pp. 50 – 51.

Allen accetta di tornare in Georgia a scontare una condanna simbolica di novanta giorni, accordata con lo Stato, ma la promessa non viene mantenuta.

Dopo altri tre mesi, sottoposto alle brutalità della *chain gang*, la grazia di Allen viene sospesa a tempo indeterminato.



Figura 9 - Immagini tratta dal film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, Mervyn LeRoy, 1932)

La sua fede nella società è in frantumi e la sua unica via di salvezza è nuovamente la fuga. La Grande Depressione generò una crisi psicologica tra i cittadini statunitensi, fino a condurli ad una perdita di fiducia in sé e all'abbandono totale al proprio destino, come affermò il produttore teatrale Harold Shumlin “[they] had lost their jobs, lost their homes, lost their families. And worse than anything else, lost belief in themselves”⁹⁹.

James Allen è passato dall'essere un cittadino rispettabile, ingiustamente vittimizzato e ancora pieno di speranza per il futuro, a un fuggitivo criminale, disposto a far saltare in aria un ponte per impedire ai suoi inseguitori di raggiungerlo, riducendosi a distruggere ciò che intendeva dedicare la sua vita a creare, pur di trovare la libertà.

I Am a Fugitive from a Chain Gang, attraverso la rappresentazione del suo protagonista, traccia l'immagine di molti uomini americani, i “forgotten man”, che da eroi di guerra celebrati dal proprio Paese, vennero poi dimenticati e bistrattati. Il film, così come altri prodotti nel decennio degli anni Trenta e Quaranta, ritraeva il tragico declino di una società ormai in frantumi. Thomas Doherty osservò che questi film “express the anguish of the dispossessed and fearful, but they have no idea how to alleviate the symptoms of what seems a terminal case”¹⁰⁰. La delusione per la percepita mancanza di azione intrapresa dal predecessore di Roosevelt, Herbert Hoover, e le profondità della miseria causate dalla Grande Depressione erano la ragione dietro l'ondata di film su problemi sociali.

Il film non è solo una condanna al sistema giudiziario e carcerario delle *chain gang* del Sud,¹⁰¹ ma è soprattutto una critica alla società malfunzionante e ingiusta e al blocco economico della Grande Depressione: nella terra delle opportunità e dell'American Dream, il duro lavoro della gente comune viene vanificato e l'individuo si trova intrappolato e impotente di fronte ad un Paese che non ha nulla da offrirgli, se non false speranze e false promesse.

La scena finale del film è una delle più cupe, potenti e infelici del decennio: raffigura un uomo disperato, tradito dal sistema e costretto a un destino ingiusto.

James Allen appare nell'ombra, con uno sguardo tormentato e impaurito, per salutare Helen, la donna di cui si era innamorato prima di essere incarcerato per la seconda volta.

Prima di scomparire per sempre nell'oscurità della notte, Helen lo chiama e, preoccupata, gli domanda cosa fa per sopravvivere, lui quasi completamente inondato dal buio risponde: “I

⁹⁹ Studs Terkel, *Hard Times: An Oral History of the Great Depression*, Pantheon Books, New York, 1986, p. 381.

¹⁰⁰ Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930 - 1934*, Columbia University Press, New York, 1999.

¹⁰¹ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 11 – 12.

steal”; l’unico suono che si sente è quello dei suoi passi che si allontanano, verso una vita in fuga.



Figura 10 - Immagine tratta dal film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, Mervyn LeRoy, 1932)

Il finale rappresenta una rottura radicale con i canoni del sistema classico hollywoodiano, che normalmente prevedeva un lieto fine, entrando in pieno contrasto con le istituzioni sociali che Hollywood sosteneva.

Le aspettative di un pubblico abituato al cinema di evasione e di intrattenimento e all’*happy ending*, vengono stravolte in due occasioni: la prima, quando lo Stato non mantiene la promessa di liberazione di James Allen dalla *chain gang*; la seconda quando, riuscito a fuggire nuovamente dalla prigione, riappare per pochi secondi per poi sparire per sempre nell’oscurità. Il protagonista non è in questo caso in grado di raggiungere il successo che tanto gli era stato promesso, ma viene tradito dalla società che lo ha trasformato da vittima innocente a fuggitivo criminale.

Così la gente comune degli anni Trenta, a cui era stata promessa la prosperità e la ricchezza, viene delusa dallo Stato quando perde il lavoro e lotta per sopravvivere.

I Am a Fugitive from a Chain Gang rappresenta uno dei rari esempi di critica radicale e sociale che ha contribuito alla costruzione dell’immagine della Warner Brothers come la casa di produzione “socialmente consapevole” degli anni Trenta.

Il film ebbe un notevole impatto anche grazie alla fotografia di Sol Polito e alle scene semi-documentarie che caratterizzarono il film.

La parte iniziale del film e le scene di risalita sociale del protagonista sono caratterizzate da toni chiari, una luce diretta e più luminosa, a voler sottolineare il senso di spensieratezza e gioia di aver raggiunto il proprio obiettivo. In pieno contrasto, i toni più cupi definiscono e scandiscono la vita di prigionia, ad evidenziare invece il senso di disperazione, delusione e paura. I toni scuri raggiungono l'apice con la scena finale che vede James Allen scomparire completamente nell'oscurità, metafora dello sprofondare negli abissi della condizione umana.¹⁰²

L'illuminazione è uno degli strumenti più importanti, sottili e potenti della narrazione visiva.¹⁰³ In molti film la luce e il buio vengono sfruttati come metafore visive: la luce rappresenta la purezza, il bene, mentre l'oscurità è il male, l'incertezza, la paura.¹⁰⁴

In *I Am a Fugitive from a Chain Gang* i movimenti di macchina sono per lo più assenti: il film vede un'impostazione ancora piuttosto teatrale, con l'uso di inquadrature a figura intera o campi totali, alternati a mezzi primi piani.

Nonostante il ricorso a una fotografia dai toni cupi che tenta di avvicinarsi a quella documentaria degli anni Trenta, il film rimane ancora in parte legato ai canoni classici: il volto del divo, anche quando segnato dal dolore, continua ad emanare la bellezza tipica dell'attore hollywoodiano,¹⁰⁵ fotogenico, giovane e sano, che interpreta un ruolo ma non si cala anima e corpo in esso. Siamo ancora ai primordi di una via interpretativa che svilupperà nell'arco del secolo, spingendo le grandi star a sacrificare la propria prestanza fisica, trasformando radicalmente il proprio corpo.

3.5 Il gangster: la parabola di un idolo di un'epoca

Il clima sociale dei primi anni Trenta aveva subito un cambiamento radicale. Con la Prima guerra mondiale, il successivo aumento dell'immigrazione, e poi la Grande Depressione, la società americana aveva visto l'emergere di figure criminali in tutto il Paese, che con traffici illeciti, truffe, espedienti e violenza cercavano di contrastare gli effetti della crisi.

¹⁰² Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., p. 122.

¹⁰³ Brown B., op. cit., p.76.

¹⁰⁴ Ivi, p. 70.

¹⁰⁵ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 47.

In questo contesto caratterizzato dal collasso sociale e dalla crisi economica, si collocò il ciclo più popolare della prima parte del decennio: il film gangster, che elevava la figura del criminale a mito ed eroe contemporaneo, un uomo che usava coraggio, aggressività e violenza per far funzionare un sistema corrotto e per trovare una soluzione ai problemi della Grande Depressione. Le guerre tra bande e il crimine violento, sebbene non coinvolgessero direttamente la vita dell'americano medio, popolavano quotidianamente le prime pagine dei giornali, diventando una fonte di ispirazione per i film di molte case di produzione.

Se da un lato alcune di queste pellicole possono essere incluse nel filone di film di coscienza sociale, dall'altro, tuttavia, molti di questi film non intendevano collegare direttamente il crimine ai problemi che stavano affliggendo la società, erano invece più interessati all'azione che a ciò che l'aveva causata, più interessati al sensazionalismo, che alla critica sociale.

Ma lo sfondo sociale non poteva essere completamente trascurato, men che meno nei film che attingevano alla realtà degli anni Trenta e riflettevano le preoccupazioni e le paure contemporanee.

Il ciclo di film gangster fornì un binomio perfetto tra la rappresentazione realistica dei fatti e l'intrattenimento popolare.

Il personaggio del gangster fu una delle figure più influenti del periodo: aveva fame di successo personale, ma non poteva raggiungere il suo obiettivo liberamente all'interno della società in cui viveva, se non attraverso il crimine.

Robert Warshow, scrittore statunitense appartenente al gruppo degli intellettuali newyorkesi, conosciuto per le sue critiche cinematografiche, facendo riferimento ai film gangster affermò

the films are emblematic of our deepest fears, that the gangster expresses that part of the American psyche which rejects the qualities and the demands of modern life, which rejects Americanism itself [...] failure is a kind of death and success is evil and dangerous, is – ultimately – impossible. The effect of the gangster film is to embody this dilemma in the person of the gangster and resolve it by his death.¹⁰⁶

L'aspetto affascinante e la tenacia del gangster riflettevano le aspirazioni di una popolazione insicura e delusa, che però nutriva ancora la speranza di raggiungere le proprie ambizioni.

Inoltre, il personaggio del gangster spesso proveniva dagli strati più bassi della società, dai quartieri malfamati, popolati di gente umile, rendendo facile agli spettatori identificarsi con i protagonisti e la loro lotta contro l'establishment cinico, incapace o non disposto a proteggere

¹⁰⁶ Roffman P., Purdy J., op. cit., p. 18.

l'individuo. La critica alle forze dell'ordine e al sistema politico emergeva chiara dalle pellicole e rispecchiava il malumore dell'opinione pubblica.

I problemi della vita quotidiana della gente comune negli anni Trenta vennero drammatizzati attraverso le storie di crimine e resi meno banali: l'idea fu quella di concentrarsi su problemi abbastanza ordinari, ma realistici, come povertà, disoccupazione, alienazione, o aspirazioni, ambizione, avidità, e trasformarli in motivi criminali.

L'atto criminale venne raffigurato come una ribellione, quasi una reazione positiva alle frustrazioni provocate dalla società, alle preoccupazioni contemporanee e all'umiliazione che così tanti avevano vissuto.

Il comportamento del gangster era caratterizzato da un forte senso dell'onore e dalla lealtà verso la propria comunità, valori che prevalevano e mettevano in secondo piano il crimine in sé e le attività compiute in violazione della legge, viceversa le istituzioni apparivano insensibili e incapaci di proteggere l'individuo dai mali del mondo, diventando esse stesse la radice della criminalità.

L'immagine dell'uomo, vittima innocente, contro il resto dell'universo è il tema centrale dei film di gangster e dei film socialmente consapevoli degli anni Trenta.

Little Caesar (1931), film diretto da Mervyn LeRoy, e *The Public Enemy* (1931), per la regia di William A. Wellman, furono tra i più iconici film di gangster prodotti nei primi anni Trenta, e rappresentarono l'ascesa sociale di giovani uomini, dalle umili origini nei bassifondi ai lussuosi attici dell'alta società. In particolare, *The Public Enemy* trasformò una vita di criminalità nel riflesso dei problemi dell'America della Grande Depressione.¹⁰⁷

I film sociali dell'epoca furono spesso identificati come una convenienza commerciale: la scrittrice Nancy Lynn Schwartz's nel suo libro, *The Hollywood Writers' Wars*, dichiarò che "Hollywood churned out celluloid lethe to lull the miserable Americans into forgetfulness" e aggiunse che Hollywood era "apparently affected by the national disaster only as it could be used for content in films such as *I Am a Fugitive from a Chain Gang* and *The Public Enemy*".¹⁰⁸

Il sogno del successo e il suo ottenimento attraverso la violenza dei primi film gangster, venne in parte abbandonato dopo la metà del decennio, in particolare a seguito dell'introduzione del Codice di Produzione, che proibiva esplicitamente la glorificazione delle figure criminali e perché l'opinione pubblica stava cambiando, grazie alla ripresa economica, chiedendo nuovi modelli di intrattenimento.

¹⁰⁷ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 11.

¹⁰⁸ Nancy Lynn Schwartz, *The Hollywood Writers' Wars*, New York, McGraw-Hill, 1983, p. 5.

Emerse così un nuovo ciclo di film delinquenti che trattavano il criminale non più come un eroe contemporaneo, ma come un problema sociale che deve essere risolto attraverso la riabilitazione e la successiva reintegrazione nella società oppure attraverso la sua morte.

Un criminale è dunque uno dei fallimenti della società: il carcere e il sistema carcerario diventano idealmente un luogo di riabilitazione, che consente in qualche misura di riaffermare positivamente i valori alla base della società. Il carcerato, sottoposto a sua volta alla brutalità e alla violenza, viene “corretto” per poter essere reinserito nel mondo come individuo socializzato.

Questi film erano popolati da delinquenti, spesso minorenni, che vivevano nei bassifondi, in procinto di essere iniziati al grande crimine ed ex detenuti che lottavano contro una società in decadimento.

Una delle possibili ambientazioni di questo filone di film erano i bassifondi, che intrappolavano l'individuo in una vita di povertà, i cui sforzi vani per superarla lo portavano inevitabilmente a commettere dei crimini.

3.5.1 Case study: *Angels with Dirty Faces*

Alla fine degli anni Trenta le case di produzione dovettero cambiare strategia, sia per garantire il successo delle pellicole che producevano, sia per mantenere il loro ruolo nella riflessione e nel rafforzamento dell'ideologia del loro tempo, con la conseguente necessità di adottare una distanza critica dai personaggi che indulgevano nel crimine.

Angels with Dirty Faces, film del 1938, diretto da Michael Curtiz, per la fotografia di Sol Polito, appartiene al ciclo delinquenziale giovanile ed è un esempio di film di gangster realizzato dopo l'introduzione e l'applicazione del Codice Hays.¹⁰⁹ Prodotto verso la fine del decennio, il film può essere considerato un precursore del movimento noir, che avrebbe raggiunto l'apice del suo successo negli anni Quaranta.

Angels with Dirty Faces, una storia contemporanea e realistica, è incentrato su un gruppo di ragazzi dei bassifondi, che vengono incitati a delinquere da un gangster carismatico. A differenza dei primi film sulla criminalità, questa pellicola rappresenta in maniera esplicita la povertà e lo squallore delle condizioni di vita nei quartieri più poveri delle grandi città. Il film non si concentra sulla vita e sulle attività del criminale, ma su come questi sia in grado di esercitare un'influenza significativa su un gruppo di giovani senza speranza per il futuro, che

¹⁰⁹ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 11 – 12.

vedono nella delinquenza l'unica via per il successo. Il regista Michael Curtiz trova dunque un equilibrio tra i toni tipicamente rintracciabili nelle pellicole di gangster e la volontà di trasmettere un messaggio moralistico allo spettatore: dopo il 1935, il crimine cessa di essere idealizzato e di rappresentare una chance per chi è destinato alla povertà, ed inizia ad essere narrato per quello che è, pertanto i suoi protagonisti vengono catturati, puniti, invitati a redimersi, condannati, giustiziati.

Il film è basato su una storia del regista e sceneggiatore Rowland Brown, inizialmente scritta come progetto per l'attore James Cagney, che, dopo un'infanzia difficile vissuta nei quartieri insalubri di New York e una carriera decennale di vaudeville e teatro, aveva ottenuto un riconoscimento a livello nazionale all'inizio del decennio, recitando nell'influente e rivoluzionario film gangster del 1931, *The Public Enemy*, sotto contratto allo studio indipendente Grand National Pictures. La casa di produzione entrò in bancarotta e fu costretta ad abbandonare la storia, che fu poi acquistata dalla Warner, assegnata agli sceneggiatori John Wexley e Warren Duff per la regia di Michael Curtiz.

Star che, come James Cagney, interpretavano gangster determinati ad andare avanti ad ogni costo, disperatamente immersi in una lotta per migliorare sé stessi, suscettibili di correre grandi rischi per farlo e con una grande forza interiore, si distinguevano dalla norma e dai canoni della Hollywood classica. Anche il naso carlino e il viso da duro di Cagney erano molto lontani dal tipo di look perfezionato e glamour associato alle star.¹¹⁰ La loro risolutezza di questi personaggi sembrava rassicurare il pubblico americano sul fatto che il paese avrebbe potuto sopravvivere a tempi difficili.

Angels with Dirty Faces si apre con un'inquadratura che esplora le strade affollate e le case fatiscenti dei bassifondi della grande città americana negli anni Venti.

Due ragazzi irlandesi-americani, Rocky Sullivan, interpretato da James Cagney, e Jerry Connolly, interpretato da Pat O'Brien, sono coinvolti in piccoli crimini, inizialmente più per ribellione nei confronti della società che per una reale necessità.

I due giovani, senza un soldo in tasca, tentano di rapinare un vagone merci che trasporta penne stilografiche, per rivenderle e guadagnare qualche soldo per permettersi di acquistare il biglietto di un film intitolato *The Covered Wagon*.

Vengono però scoperti e inseguiti dalla polizia: Jerry riesce a fuggire, provocandosi solo una ferita all'occhio, mentre Rocky viene catturato e mandato in riformatorio.

¹¹⁰ Ivi, p. 163.

Il destino dei due giovani diverge drasticamente: a Jerry la vita ha consegnato una seconda possibilità, diventa prete e dedica la sua vita alla guida dei giovani per impedire loro di cadere nella criminalità; a dimostrazione dell'incapacità del sistema penitenziario di riabilitare i giovani, una volta uscito dal riformatorio, Rocky prosegue nella carriera criminale, diventando un noto gangster.



Figura 11 - Immagine tratta dal film Angels with Dirty Faces (Gli angeli con la faccia sporca, Michael Curtiz, 1938)

Nonostante le avversità e le scelte di vita diametralmente opposte, non smettono mai di essere amici: il loro sostegno reciproco, la coesione, la collaborazione, valori che la società americana tanto sosteneva, sono il tema centrale del film.

Un montaggio veloce mostra la carriera criminale di Rocky, dal furto al contrabbando all'aggressione violenta. Quindici anni dopo, Rocky, un gangster ormai affermato, viene arrestato per una rapina a mano armata. Il suo avvocato e complice James Frazier, interpretato da Humphrey Bogart, gli chiede di dichiararsi colpevole e, in cambio del silenzio, gli promette di tenere al sicuro la sua quota della rapina, centomila dollari, fino al giorno del suo rilascio.

Dopo aver scontato la sua pena, Rocky torna nel suo vecchio quartiere e fa visita a Jerry, ora un prete cattolico, impegnato nell'insegnamento e nell'educazione dei giovani dei bassifondi, perché diventino dei cittadini rispettabili.

Sotto consiglio di Jerry, Rocky affitta una stanza in una pensione gestita da Laury Martin, interpretata da Ann Sheridan, una giovane che conosceva da quando erano adolescenti.

Rocky decide di fare visita anche al suo avvocato e complice Frazier, per recuperare i centomila dollari che gli erano stati promessi al momento del rilascio. Frazier, ora legato a Mac Keefer, l'uomo che controlla la politica della città, gli garantisce di avere i soldi pronti entro la fine della settimana, e consegna a Rocky cinquecento dollari simbolici per le spese.

Dopo aver lasciato il casinò di Frazier, Rocky viene fermato da sei giovani delinquenti, i *Dead End Kids*,¹¹¹ Soapy (Billy Halop), Swing (Bobby Jordan), Bim (Leo Gorcey), Hunky (Bernard Punsley), Pasty (Gabriel Dell) e Crab (Huntz Hall), che gli rubano il portafoglio e corrono al riparo nel suo vecchio nascondiglio, inconsapevoli di chi hanno davanti. Per dare loro una lezione, Rocky li raggiunge e si intrufola fingendo di impugnare una pistola. I giovani, terrorizzati, gli riconsegnano i soldi e, una volta scoperta la sua identità, iniziano a idolatrarlo e ad ammettere la loro ammirazione nei suoi confronti e nei confronti del suo stile di vita criminale.

La somiglianza tra l'ambiente in cui si muovono i *Dead End Kids* e l'atmosfera di povertà e squallore delle sequenze iniziali del film, dedicate alla giovinezza di Rocky, come pure l'utilizzo dello stesso nascondiglio d'infanzia di Rocky da parte dei giovinastri, evidenziano e sottolineano il parallelismo tra le loro vite e quella di Rocky.

Conquistata la loro amicizia, Rocky convince i ragazzi, ormai affascinati dalla vita del gangster a partecipare alla partita di basket organizzata da Padre Jerry.

Durante la partita, i ragazzi dimostrano di essere molto disorganizzati e violenti nei confronti dell'altra squadra. Rocky interviene come arbitro per mettere in riga la banda, dando loro un assaggio della stessa medicina: quando uno dei teppisti commette un fallo intenzionale nei confronti della squadra avversaria, Rocky interviene su di loro facendoli inciampare, colpendoli violentemente e spingendoli a terra. Imparata la lezione, i ragazzi sono pronti a giocare secondo le regole.

¹¹¹ The *Dead End Kids* erano un gruppo di giovani attori di New York che apparvero nella commedia di Broadway di Sidney Kingsley *Dead End* nel 1935. Nel 1937, il produttore Samuel Goldwyn trasformò l'opera in un film. Si dimostrarono così popolari che continuarono a fare film sotto vari pseudonimi, tra cui *Little Tough Guys*, *East Side Kids* e *Bowery Boys*, fino al 1958.

Alla fine degli anni Trenta, i direttori della fotografia iniziarono a sperimentare con pellicole più sensibili e obiettivi più veloci per ottenere una maggiore profondità di campo. David Bordwell sostiene che gli esperimenti incoraggiarono i registi e i direttori della fotografia a mettere in scena più in profondità, impiegando il *deep focus*, che, verso la metà degli anni Quaranta, divenne l'opzione standard e predefinita per la messa in scena e la fotografia.¹¹² In *Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz e Sol Polito, oltre a sperimentare con un'illuminazione tipicamente noir, comprendono le possibilità tecniche ed espressive del *deep focus*, che sfruttano per restituire un'immagine nitida e dettagliata, oltre che visivamente più realistica.



Figura 12 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)

I giovani *Dead End Kids* hanno due modelli a cui poter aspirare: il prete benevolo, Padre Jerry e il gangster carismatico, Rocky Sullivan. Entrambi nati e cresciuti nello stesso quartiere, rappresentano il potenziale futuro per i ragazzi, che possono decidere tra il bene e il male, se seguire il buon esempio e diventare a loro volta modelli positivi per le generazioni future, oppure scegliere una vita criminale, scandita dalla violenza, l'aggressività e la corruzione. Dopo la partita, nella scena dello spogliatoio, si evidenzia il naufragio degli sforzi infruttuosi del prete per mantenere i ragazzi sulla retta via, e il successo del modello di leadership di Rocky, cui

¹¹² Keating P., *Cinematography*, cit., pp. 43 – 44.

ragazzi si rivolgono per imparare come stare al mondo, perché come afferma Jerry in una delle scene finali, “Whatever I teach them, you... you show me up. You show them the easiest way - the quickest way is with a racket or a gun.”

Dai primi anni Trenta ai primi anni Quaranta, i direttori della fotografia spostarono gradualmente il look verso uno stile più duro e più cupo per avvicinarsi a una cinematografia realista, abbandonando l’approccio pittorico della fotografia “art for art sake” e lasciando il posto a uno stile visivo più diretto.¹¹³ Patrick Keating cita i cambiamenti che si verificarono nel giro di un decennio all’interno dell’ambiente cinematografico, sotto l’influenza della fotografia diretta, della fotografia documentaria del progetto indetto dalla FSA, del fotogiornalismo, nonché, come osservò John Raeburn nel suo testo *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, della fotografia modernista europea. Infatti, negli anni Trenta, alcune riviste americane del mercato di massa iniziarono ad introdurre e a diffondere fotografie provenienti da ambienti diversi da quelli a cui il pubblico americano era abituato, ampliando così la formazione canonica della fotografia.¹¹⁴

Lo stile visivo hollywoodiano degli anni Trenta, influenzato anche dai cambiamenti culturali che si stavano verificando negli Stati Uniti e nel mondo, può dunque essere identificato come un’estetica ibrida, a metà tra lo stile diretto che avrebbe poi caratterizzato le pellicole degli anni a seguire, e lo stile morbido tipico del cinema muto e glamour dei primi *talkies*.¹¹⁵ “Cinematography in the 1930s,” osserva David Bordwell, “became a give-and-take between technical agencies and the cinematographers [...] In short, most cinematographers sought to maintain a balance between technological novelty and the ‘artistic’ demand for soft images.”¹¹⁶

¹¹³ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., pp. 223 – 227.

¹¹⁴ John Raeburn, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, University of Illinois Press, Urbana, 2006.

¹¹⁵ Keating P., *Cinematography*, cit., pp. 42 – 43.

¹¹⁶ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985, p. 343.



Figura 13 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)

Conclusa la partita, mentre Rocky accompagna Laury a casa, capisce di essere pedinato dagli scagnozzi di Frazier e si nasconde in una farmacia. Intuisce il complotto e supera in astuzia i suoi assassini, sgattaiolando fuori dal retro.

Per vendicarsi, Rocky si dirige verso il casinò di Frazier e, puntandogli contro una pistola, lo costringe a chiamare Keefer per farsi consegnare i centomila dollari che tanto gli erano stati promessi.

Una volta ottenuto il denaro e rubati dei documenti scottanti che avrebbero potuto incriminare alti funzionari della città per il loro coinvolgimento in attività illegali, si reca alla pensione, dove consegna i centomila dollari a Soapy, il capo della banda dei *Dead End Kids* perché glieli tenga al sicuro.

Con il sostegno di un potente giornale, Padre Jerry inizia la sua lotta contro la criminalità e la corruzione nella città, denunciando il suo amico d'infanzia Rocky, e i gangster Frazier e Keefer, i quali, per metterlo a tacere, pianificano il suo omicidio. Quando Rocky scopre le intenzioni dei due uomini, li uccide per proteggere il suo amico, e scappa in un magazzino abbandonato, inseguito dagli scagnozzi dei gangster e dalla polizia. Intrappolato, Rocky prende in ostaggio Padre Jerry – entrato nell'edificio perché convinto di riuscire a persuaderlo ad arrendersi pacificamente – e lo usa come scudo umano per uscire indenne dal magazzino e fuggire dalla polizia.

Una delle caratteristiche fondamentali del film è l'illuminazione, che presenta degli elementi espressivi nuovi, tipici del movimento noir, che avrebbe raggiunto l'apice del suo successo negli anni Quaranta.

A differenza di altri *studios*, come la MGM e la Paramount, che avevano preferito un'illuminazione glamour, invocando la fotografia di moda modernista e quindi facendo affidamento ad un'illuminazione *high-key*,¹¹⁷ Michael Curtiz e Sol Polito sfruttano prevalentemente un'illuminazione *low-key*, posizionando la luce lateralmente per ottenere dei forti effetti di chiaroscuro e ombra e per restituire una realtà cruda e una visione del mondo più cupa e oscura. L'illuminazione gioca un ruolo fondamentale, non solo in termini visivi ed espressivi, ma anche come parte integrante della narrazione.¹¹⁸

Il tentativo di fuga fallisce: Rocky, colpito ad una gamba, viene catturato, processato per omicidio, giudicato colpevole e condannato alla sedia elettrica.



Figura 14 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)

¹¹⁷ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 51.

¹¹⁸ Brown B., op. cit., p. 69.

Rocky viene elevato a mito e diventa l'eroe di tutti i ragazzi dei bassifondi in America: quando apprendono che andrà alla sedia con coraggio e morirà "da uomo", lo applaudono.

Nelle ultime ore di vita di Rocky, prima dell'esecuzione, Jerry fa visita al suo vecchio amico. Visto l'impatto negativo che ha avuto sui *Dead End Kids*, Jerry gli fa un'ultima richiesta: gli chiede "die yellow", di pentirsi della vita trascorsa, implorando pietà, così da apparire codardo e distruggere l'immagine affascinante del gangster, un eroe senza paura. Facendo crollare il suo mito, Rocky avrebbe potuto salvare migliaia di ragazzi dalla vita criminale. Nonostante l'accorato appello del prete, Rocky si rifiuta di rinunciare all'ultima cosa che gli è rimasta: la sua reputazione e il suo coraggio.

Un altro elemento di somiglianza con il movimento noir è la presentazione del personaggio: James Cagney, nonostante interpreti la parte di un gangster, non è chiaramente definito come puramente buono o cattivo. È un personaggio pieno di contraddizioni, trascinato tra il bene e il male, la luce e l'oscurità.¹¹⁹

In un'immagine cruda, dalle tonalità cupe, Jerry cammina con Rocky mentre viene condotto alla sua esecuzione, verso la sedia elettrica.

Il suo volto è per metà illuminato e per metà nell'ombra, metafora visiva del suo desiderio di redenzione, rappresentato dalla luce, e del suo passato oscuro, dal quale non può fuggire.

Percorre il suo ultimo miglio con l'aria di sfida che ha caratterizzato il suo successo come gangster. L'ultima inquadratura di lui è un primo piano del suo sguardo duro e immutabile, sembra non provare nessuna emozione, sembra non avere paura o timore di morire. Il coraggio e la forza che lo hanno distinto fino a quel momento lo accompagnano fino alla morte.

La fotografia glamour tipica della Hollywood classica dei primi anni Trenta lascia qui il posto a uno stile più realista, garantendo la possibilità e la libertà espressiva di illuminare e oscurare i volti e corpi degli attori in maniera creativa e soggettiva.¹²⁰

¹¹⁹ Ivi, p.76.

¹²⁰ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 47.



Figura 15 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)

Improvvisamente, però, di fronte alla sedia, Rocky crolla, implorando per la sua vita, piangendo e urlando pietà. Il volto di Rocky non è più inquadrato: possiamo solo sentire le sue grida, il suo pianto, vedere la sua ombra che si dimena per sfuggire alla stretta delle guardie e, poi, il ronzio della tensione elettrica.

La scena lascia spazio a molte domande: non è chiaro se alla fine Rocky abbia ceduto alla paura, si sia veramente pentito, oppure se in punto di morte abbia voluto esaudire il desiderio dell'amico Padre Jerry Connelly, aiutandolo nella sua missione di allontanare i giovani dall'attrazione fatale del crimine.

In questo modo, il messaggio che il film vuole trasmettere al pubblico è che il crimine non paga e che anche i gangster più carismatici e coraggiosi, possono celare una sensibilità profonda, che di fronte alla morte li rende vulnerabili.

L'ultima scena è significativa del genere delinquenziale giovanile: i ragazzi del quartiere, riuniti nel nascondiglio di Rocky, leggono sul giornale l'articolo della sua morte che riporta il titolo "Rocky dies yellow: killer coward at end!". I ragazzi rifiutano di credere che il gangster sia morto da codardo, ma quando la conferma arriva da padre Jerry, i giovani, delusi, rinunciano al crimine e sono disposti a seguire il prete per tornare sulla buona strada e redimersi.

Jerry, in ultima istanza, invita i ragazzi a seguirlo verso la luce, per “say a prayer for a boy who couldn’t run as fast as I could.”: con questa frase vuole intendere che siano stati gli svantaggi che Rocky ha vissuto da bambino a condurlo a una vita segnata dal crimine, ma che nonostante i mali sociali, le cose potevano migliorare, l’era della Grande Depressione poteva essere lasciata alle spalle e il sogno americano poteva essere raggiunto.



Figura 16 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)

Il finale di *Angels with Dirty Faces* vuole trasmettere un messaggio positivo e di fiducia agli spettatori: Rocky diventa, per il pubblico, una figura eroica, ma non come affascinante malvivente, com’era stato per i primi film del filone gangster, bensì perché mette in pericolo la sua vita per salvare l’amico, affrontando e uccidendo i due gangster, e poi perché sacrifica la sua reputazione e il suo onore per i *Dead End Kids*, ma forse il suo gesto, data la risonanza mediatica, contribuirà a salvare tanti altri ragazzi dei bassifondi di tutte le grandi città americane, e a proteggerli da una vita criminale. Anche se il destino era stato meno benevolo con lui che con il suo amico Jerry, alla fine anche per lui c’è una possibilità di riscatto e redenzione.

Angels With Dirty Faces differisce dai suoi predecessori per le modalità con cui affronta il tema della criminalità: come i film di gangster precedenti della Warner indugia sul fascino esercitato dal modello del gangster, un *self-made man* che parte dal basso e raggiunge il successo grazie

al crimine, ma utilizza in parallelo le storie dei due personaggi per distruggerne il mito, suggerendo l'esistenza di una strada alternativa a quella del crimine, che può essere seguita per raggiungere i propri obiettivi e crescere come uomini rispettabili.

Il messaggio positivo di film come *Angels With Dirty Faces* riflette il nuovo stato d'animo di ottimismo nel Paese.

Nonostante non ci siano chiari riferimenti alla Grande Depressione, né in termini di scelte narrative, né per quanto riguarda la fotografia, il film rimane un esempio significativo della decadenza della società dopo la crisi del '29 e della successiva ripresa grazie alle politiche e ai programmi sociali introdotti da Roosevelt.

La fotografia di Polito mantiene quei toni cupi e quei chiaroscuri già presenti in film come *I Am a Fugitive from a chain gang* precedentemente analizzato. Anche in questo caso l'influenza della fotografia documentaria degli anni Trenta è appena accennata e si evidenzia solo con un'osservazione attenta. È una fotografia che anticipa lo stile e le caratteristiche che saranno tipiche del cinema noir, attingendo all'estetica documentaria solo in parte, nelle sequenze dedicate ai giovani Jerry e Rocky, e in alcune immagini in cui compaiono i giovinastri nei bassifondi. Difficile invece trovare un riferimento alla fotografia di denuncia sociale nelle sequenze dedicate agli interni del casinò o alla palestra, dove invece il taglio è tipicamente hollywoodiano.

Significative dal punto di vista fotografico, sono le inquadrature che riprendono i giovani *Dead End Kids* nel loro incedere lungo le vie della città: i volti sporchi, non curati, gli abiti stracciati, restituiscono un senso di trasandatezza e povertà, tipico delle fotografie che hanno documentato la crisi degli anni Trenta.

Per rendere verosimili le sue storie a sfondo sociale, Michael Curtiz inserisce i suoi personaggi in un contesto aderente alla vita reale: pone la massima cura e ricerca nella scelta e costruzione degli ambienti e scenografie, strade chiassose, disordinate, caotiche. Assieme ai costumisti definisce un abbigliamento rozzo e semplice, calzoni tenuti da uno spago, indumenti più ampi del necessario, come si usava in un'epoca in cui ai più piccoli toccava indossare gli abiti dismessi dai fratelli maggiori, berretti o coppole che conferiscono un'aria da teppistello a chi li indossa, capelli ben tagliati, ma un po' spettinati, tipici di chi passa molto tempo in strada. Assieme a Sol Polito, definisce una luce che colpisce i volti creando un forte contrasto, e che richiama l'effetto drammatico del chiaroscuro della fotografia documentaria.

In queste sezioni del film si può percepire un forte riferimento verso quel tipo di immagini realizzate dai documentaristi dell'unità fotografica della FSA, che narravano uno spaccato di

realtà drammatica e misconosciuta, e che iniziavano a diffondersi nel Paese a partire dalla metà degli anni Trenta.



Figura 17 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)



Figura 18 – “Boys salvaging coal”, fotografia di Ben Shahn, FSA, Pennsylvania 1937

Una delle inquadrature iniziali, quando Jerry e Rocky si recano al deposito dei treni merci per rubare le penne, ricorda le immagini scattate dai fotografi delle FSA. Le loro sagome in silhouette appaiono sul tetto di un vagone merci fermo sui binari, contro uno sfondo illuminato da una pallida luce.

Al culmine della Grande Depressione, migliaia di adolescenti decisero di abbandonare le proprie case perché si sentivano un peso per le loro famiglie provate dalla vergogna, dalla povertà e dalla disoccupazione. Molti si misero in viaggio montando sui treni merci, alla ricerca di una vita migliore e vennero definiti vagabondi.

Già nel 1933, la Warner riprese questo tema con il film *Wild Boys of the Road*, descrivendo i pericoli che la vita di vagabondaggio sui treni merci portava.

Il soggetto del treno e del vagabondo si ritrova in numerose immagini della collezione degli archivi FSA, e narra del dramma dell'esodo di tante persone che tentarono di sfuggire al loro destino per cercare fortuna altrove.



Figura 19 - Immagine tratta dal film *Angels with Dirty Faces* (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)



Figura 20 - Boys hopping a freight train, circa 1925-1935. (Via Library of Congress)



Figura 21 - On the Move, venticinquenne itinerante, originario dell'Oregon: "On the road eight years, all over the country, every state in the union, back and forth, pick up a job here and there, travelling all the time." Calipatria, Imperial Vall, Dorothea Lange.

CAPITOLO 4 – UN NUOVO IMMAGINARIO FOTOGRAFICO: L'EVOLUZIONE DELLE TECNICHE

4.1 Innovazione e tradizione: la ricerca del nuovo in continuità con il passato

Il progresso tecnologico determinò notevoli trasformazioni nel cinema dei primi anni Quaranta. I film di successo della fine degli anni Trenta mostrarono fino a che punto Hollywood aveva innovato la tecnologia cinematografica dall'avvento del sonoro. Non è un caso che il 1939 sia passato alla storia come il più grande anno in termini di innovazione stilistica e qualità cinematografica.¹²¹

Donald Crafton, nel volume dedicato al cinema parlato, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound*, dimostra che il passaggio al cinema sonoro non fu un periodo di cambiamento rivoluzionario, non fu né un evento improvviso né una rottura completa con il passato.¹²² Gran parte della storiografia dell'era classica ha sottolineato la stabilità del sistema degli *studios*, sia istituzionalmente che esteticamente, ma ha anche individuato una continua innovazione nel linguaggio visivo e un cambiamento nell'estetica del cinema dai primi sonori agli anni dell'immediato secondo dopoguerra. Dunque, nonostante la stabilità delle più ampie norme estetiche, lo stile cinematografico non rimase costante negli anni classici dei *talkies*, bensì gli sviluppi tecnologici ed estetici dei cineasti spinsero i direttori della fotografia in sempre nuove direzioni.

La transizione dai film muti aveva sostanzialmente aumentato i costi di produzione cinematografica, in un momento storico di crisi economica, proprio quando i produttori non potevano permettersi oneri aggiuntivi, e aveva costretto le maggiori case cinematografiche a reinventarsi e adattarsi al nuovo sistema, spesso sacrificando la messa in scena a favore della registrazione sonora diretta e sincrona.

Come già accennato precedentemente, una delle sfide del primo cinema sonoro fu la necessità di mascherare il rumore prodotto dalle cineprese, chiudendole all'interno di cabine definite "ice box"¹²³, che impedivano la mobilità della macchina e limitavano le possibilità espressive nelle impostazioni di illuminazione della scena.

¹²¹ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 8.

¹²² Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 3.

¹²³ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 37.

Nel 1929, l'editore dell'*American Cinematographer*, William Stull notò che il problema della "ice box" ostacolava le tecniche a cui i direttori della fotografia erano abituati:

The size of the booth completely eliminates any possible mobility, as well as restricting the placement for angle-shots. Also, the glass through which the scenes are photographed acts as a diffuser, and gives "talkie" photography its objectionable "mushy" quality...Practically every technical staff in Hollywood has attacked the problem of doing away with the booth. The actual devices resulting from this work are different in each studio, but they are all recognizable as springing from the same urge, and toward a common goal. In every case the same principal aims have been in the designers' minds:

- 1.To do away with the booth.
- 2.To restore the camera's mobility.
- 3.To eliminate the glass window."¹²⁴

Le esigenze di registrazione del suono dettarono il passaggio temporaneo alle riprese con più macchine da presa, presentando sfide di illuminazione e composizione per i direttori della fotografia, che furono costretti a rinunciare ad alcune tecniche drammatiche e ad un certo controllo sugli effetti di luce e ombre.

Mentre le riprese con una sola cinepresa potevano ottimizzare la configurazione dell'illuminazione per ogni angolazione per illuminare la scena e gli attori, l'uso multicamera richiedeva una configurazione più generale che funzionasse contemporaneamente da più angolazioni. Inoltre, le riprese con più macchine da presa avevano impedito a registi e direttori della fotografia di utilizzare distanze di ripresa più ravvicinate, obiettivi più ampi ed effetti di ripresa in movimento, oltre a risultare più costose in termini di celluloidi, tempo e necessità di più addetti al comparto macchina.¹²⁵

Tra la fine del 1931 e i primi anni del 1934, grazie all'introduzione di alcune innovazioni tecniche, come l'invenzione di cineprese silenziose, e stilistiche e al desiderio estetico di riconquistare il dinamismo visivo e narrativo dello stile classico hollywoodiano della tarda era del muto, la maggior parte degli *studios* tornò alle riprese a macchina da presa singola e all'inquadratura ravvicinata,¹²⁶ permettendo ai direttori della fotografia di riprendere a sperimentare e recuperare gran parte del loro vocabolario espressivo. Come affermò il direttore della fotografia Leon Shamroy, "Even though fettered by economic restrictions imposed upon him by the public taste, the creative cinematographer continues to experiment".¹²⁷

¹²⁴ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 37.

¹²⁵ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 9.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Leon Shamroy, "The Future of Cinematography," in *American Cinematographer*, Ottobre 1947, 358.

Il numero sul progresso tecnologico annuale *dell'American Cinematographer* del 1936 non rilevò cambiamenti rivoluzionari, riportava invece cambiamenti “of more lasting value: detail improvements in materials, equipment and method which the industry can assimilate in its stride. It is especially significant that during 1936 virtually every studio began in some fashion the long-deferred task of replacing obsolescent equipment, much of which had been in service since the coming of sound nearly a decade ago.”¹²⁸

Se i primi anni Trenta, che videro la transizione al sonoro, dimostrarono la capacità dei direttori della fotografia di adattarsi alla crisi e ai cambiamenti tecnologici e di mettere a punto una serie di pratiche professionali ed estetiche che sarebbero diventate la norma per gli anni a venire, gli anni successivi al 1934 rivelarono un continuo miglioramento nella loro tecnica e nel loro linguaggio artistico ed espressivo che portò a un cambiamento radicale nello stile visivo dei film di Hollywood a venire.

La direzione della fotografia di questo periodo mostrò tre livelli di variazione stilistica: sperimentazione a livello industriale, identità stilistica basata sulla casa di produzione di provenienza e stile personale nel contesto dello *studio system*.¹²⁹ I singoli direttori della fotografia furono sempre più liberi di fare scelte stilistiche ed artistiche personali, sempre però entro i limiti delle considerazioni pratiche ed economiche e delle convenzioni narrative imposte dalle diverse case di produzione.

All'inizio degli anni Quaranta i film sonori avevano ormai preso il sopravvento sui film muti, raggiungendo livelli di precisione e purezza di registrazione del suono mediante strumenti piuttosto sofisticati, tali da permettere agli attori una maggiore mobilità sul set, ai registi e ai direttori della fotografia di sperimentare con movimenti di macchina più complessi, di optare per riprese *on location* e osare con un'illuminazione più innovativa.

Gli *studios* e i direttori della fotografia miravano a ridurre la quantità di illuminazione sul set, sia per il controllo dei costi che per il comfort dell'attore. Nel 1935 un osservatore commentò: “Today's trend among Hollywood's outstanding exponents of cinematographic lighting is toward the use of fewer light-sources and more actual lighting effects.”¹³⁰

Nei primi anni del sonoro, gli *studios* sfruttarono principalmente le luci a incandescenza, in quanto silenziose e quindi compatibili con la registrazione del suono in studio¹³¹ e meno costose

¹²⁸ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 41.

¹²⁹ Ivi, p. 36.

¹³⁰ Ivi, p. 45.

¹³¹ Bordwell D., Staiger J., Thompson K., op. cit., p. 294.

in termini energetici. Le luci a incandescenza rimasero dominanti anche negli anni Trenta e Quaranta per la maggiore capacità di illuminazione.

Negli stessi anni, vennero sviluppate e migliorate anche le luci ad arco di carbonio più adatte per situazioni che richiedevano un'illuminazione forte e intensa.¹³²

I film dei primi anni Quaranta acquisirono dunque un'estetica ibrida nell'approccio visivo, alternando l'utilizzo di un'illuminazione più morbida a una più nitida e combinando una distinta sensibilità estetica che si sposava a norme e convenzioni più basilari.

I film dei primi anni Quaranta, inoltre, iniziarono a trattare temi sempre più realistici e ad allontanarsi dai film di evasione che avevano caratterizzato una parte importante della produzione degli anni della Depressione, influenzati dall'impatto che la fotografia e il cinema documentario avevano esercitato su i direttori della fotografia del periodo. I maggiori cambiamenti che si verificarono nello stile cinematografico della fine degli anni Trenta vengono ricondotti al movimento del realismo, che vede la presentazione realistica dei soggetti, la messa a fuoco e l'illuminazione più dura e nitida, la scelta di un'illuminazione *low-key*, oltre a prediligere approcci pseudo-documentaristici.

Uno degli esempi più eclatanti in termini narrativi e fotografici fu il film *The Grapes of Wrath* prodotto nel 1940 per la regia di John Ford e la fotografia di Gregg Toland, uno dei direttori della fotografia statunitense più rivoluzionario e stimato del cinema hollywoodiano in bianco e nero. Ancora adolescente, Toland iniziò la sua carriera come assistente alla fotografia, diventando uno degli operatori capo di Hollywood più giovani.

Il suo naturale talento artistico, il suo entusiasmo e il suo costante desiderio di sperimentare e tradurre le innovazioni tecnologiche in nuove possibilità sul piano narrativo, gli consentirono di portare al definitivo perfezionamento la tecnica del panfocus, o *deep-focus shot*.¹³³ Si tratta di una tecnica di ripresa cinematografica attraverso cui è possibile estendere la profondità di campo e mantenere a fuoco tutti gli elementi che compongono un'inquadratura. Il panfocus prevedeva l'uso di pellicole molto sensibili, un'illuminazione particolarmente penetrante e adattamenti del set per favorire la sua gestione, e lenti grandangolari per aumentare la profondità di campo. Gregg Toland, parlando della sua tecnica di ripresa affermò: "Forget the camera. The nature of the story determines the photographic style. Understand the story and

¹³² Keating P., *Cinematography*, cit., p. 45.

¹³³ Brown B., op. cit., p. 55.

make the most out of it. If the audience is conscious of tricks and effects, the cameraman's genius, no matter how great it is, is wasted.”¹³⁴

Seguendo la scia di alcuni maestri della luce degli anni Trenta e Quaranta, Toland sperimentò per la prima volta il *deep focus* in *The Grapes of Wrath*, sfruttandone le possibilità tecniche ed espressive. L'esempio più eclatante di utilizzo del *deep focus* come strumento di narrazione fu in *Citizen Kane* (1941) per la regia di Orson Welles. Secondo David Cook, “Welles planned to construct the film as a series of long takes, or sequence shots, scrupulously composed in depth to eliminate the necessity for narrative cutting within major dramatic scenes. To accomplish this, Toland developed for Welles a method of deep focus photography capable of achieving an unprecedented depth-of-field.”¹³⁵

Verso la metà degli anni Quaranta, il *deep focus* divenne un'opzione standard e sempre più predefinita per la messa in scena e la fotografia.¹³⁶

Anche se il colore iniziava a fare la sua comparsa sul grande schermo, Toland rimase fedele all'utilizzo del bianco e nero per le sue pellicole, in quanto riteneva che fossero in grado di restituire toni più drammatici e realistici alle immagini, non solo a causa dei limiti del processo, ma anche perché a quel tempo, la fotografia a colori era solitamente limitata ai musical e ai film d'animazione, affermando che

Color will continue to be improved but will never be 100% successful [...] Nor will it ever fully replace black-and-white film because of the inflexibility of light in color photography and the consequent sacrifice of dramatic contrasts. Paradoxically enough, realism suffers in the color medium. [...] In the black-and-white picture, color is automatically supplied by the imagination of the spectator and the imagination is infallible, always supplying exactly the right shade.¹³⁷

Le opere di Toland potrebbero essere collocate all'interno del genere “realista” o meglio di quella concezione del realismo che viene definita come “illusione della presenza”. In un articolo intitolato *Realism for Citizen Kane*, pubblicato sulla rivista *American Cinematographer* nel 1941, Toland descrive così il suo stile e la sua tecnica: “The picture should be brought to the screen in such a way that the audience would feel it was looking at reality, rather than merely at a movie.”¹³⁸ Per raggiungere questo obiettivo, riconosce i limiti della fotografia e della

¹³⁴ George E. Turner, “Gregg Toland, ASC — An Enduring Legacy”, in *American Cinematographer*, 6 Giugno 2017, <https://ascmag.com/articles/gregg-toland-asc-an-enduring-legacy>.

¹³⁵ Brown B., op. cit., p. 56.

¹³⁶ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 44.

¹³⁷ George E. Turner, “Gregg Toland, ASC — An Enduring Legacy”, in *American Cinematographer*, 6 Giugno 2017, <https://ascmag.com/articles/gregg-toland-asc-an-enduring-legacy>.

¹³⁸ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., p. 232.

macchina da presa, ma suggerisce che la cinematografia dovrebbe comunque seguire il modello della percezione umana: “While the human eye is not literally a universal-focus optical instrument, its depth of field is so great, and its focus-changes so completely automatic that for all practical purposes it is a perfect universal focus lens.”¹³⁹

La passione di Toland per l’illuminazione espressionista dei film tedeschi degli anni Venti e il suo costante lavoro nella composizione della luce nel bianco e nero, gli permise di restituire alle sue immagini una forte tensione realistica e drammatica, che culminò nella realizzazione della fotografia per il film di coscienza sociale, *The Grapes of Wrath*. John Ford e Orson Welles, registi con cui Toland collaborò nel corso della sua carriera, furono i primi a riconoscere l’importanza del contributo del direttore della fotografia, concedendogli l’onore di apparire da solo nei titoli di testa.

4.1.1 Case study: *The Grapes of Wrath*

The Grapes of Wrath fu tratto dall’omonimo romanzo realista statunitense, scritto da John Steinbeck e pubblicato nel 1939, che si aggiudicò il National Book Award e il Premio Pulitzer per la narrativa, uno dei romanzi più radicali degli anni Trenta e più strettamente legato al documentario, nato da una raccolta di articoli dello scrittore sui lavoratori migranti in California. Durante la sua indagine nei campi di Okies, Steinbeck volle testimoniare le reali condizioni in cui versava l’America della Grande Depressione, fino ad allora rimaste nell’ombra, riassumendo in un romanzo molte delle ambizioni e delle contraddizioni che avevano caratterizzato il periodo. Nel libro di Steinbeck, il fulcro è la famiglia americana che, di fronte alle disgrazie, inizialmente si disgrega, ma, in lotta per la sopravvivenza, riesce a ricostruire un senso di comunità e a ritrovare l’unità.

La narrazione potente del romanzo influenzò la versione cinematografica del 1940, adattata per il grande schermo dallo sceneggiatore Nunnally Johnson e dal regista John Ford.

Nonostante il film presentasse una versione meno radicale della storia, rimase fedele al romanzo e risultò anche insolitamente audace per Hollywood nel suo trattamento di una questione così controversa. Nell’adattamento, Nunnally Johnson e John Ford sottolinearono la fiducia ottimistica e tradizionalista di Steinbeck nei confronti dell’umanità e della sua forza anche di fronte alle difficoltà, ma omisero quasi completamente l’appello accorato dello scrittore per un cambiamento sociale e un’azione di massa. I due estremi, radicalismo e tradizione, furono

¹³⁹ Ibidem.

impersonificati rispettivamente, sia nel libro che nel film, dal ribelle Tom Joad, eroe proletario, frustrato e arrabbiato nei confronti di un sistema corrotto, e dalla madre di Tom, “Ma”, una donna concreta, che lotta al fine di tenere unita la famiglia e conservare gli ideali tradizionalisti. Il controverso romanzo di Steinbeck fu in grado di offrire immagini vivide sulle pessime condizioni di vita dei contadini americani colpiti dal Dust Bowl durante la Grande Depressione, cosa che fino a quel momento, solo i documentari di Pare Lorentz, le immagini di Walker Evans, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White e gli altri fotografi della Farm Security Administration erano stati in grado di fare.

La versione cinematografica di *The Grapes of Wrath* riuscì a catturare l’atmosfera documentaristica delle fotografie e degli scritti del periodo, avvicinandosi a uno stile più realista,¹⁴⁰ e rese visibili le terribili condizioni di vita e l’oppressione, risvegliando la coscienza nazionale. Una larga parte del film fu girata in interni o in studio e parzialmente *on location*. La composizione generale del film fu consapevolmente confinata e isolata: l’azione si svolge in uno spazio visivamente limitato, sia in termini di parametri spaziali che per la scelta di ricorrere ad inquadrature strette e primi piani, focalizzandosi sui soggetti.¹⁴¹

Se da un lato le opere di John Ford sulla storia americana celebravano il mito americano di democrazia, libertà, uguaglianza e solidarietà, dall’altro riconoscevano le sue debolezze e carenze.¹⁴² L’autore e critico d’arte Scott Eyman, sostiene, “it was John Ford who told the truth”.¹⁴³ Attraverso i suoi film, John Ford fu in grado di trovare un equilibrio tra mito e realtà, raggiungendo l’apice nella rappresentazione cinematografica di *The Grapes of Wrath*, che può essere visto come il suo film più politico.

¹⁴⁰ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 47.

¹⁴¹ Vivian C. Sobchack, “The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style”, in *American Quarterly: Special Issue: Film and American Studies*, Vol. 31, No. 5, The Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 596 - 615.

¹⁴² Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 258.

¹⁴³ Scott Eyman, *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 21.



Figura 22 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath* (*Furore*, John Ford, 1940)

I contadini delle Grandi Pianure che avevano perso il lavoro ed erano stati costretti ad abbandonare le loro terre e le loro fattorie a causa dei pignoramenti e delle tempeste di sabbia, divennero i protagonisti di uno dei film più radicali e realisti, uno dei migliori contributi di Hollywood al culto della coscienza sociale dell'epoca.

Ambientato durante gli anni difficili della Grande Depressione, il film narra la storia dei Joad, una povera famiglia di fittavoli, cacciati dalla loro casa in Oklahoma a causa della siccità, delle tempeste di sabbia, delle difficoltà economiche e dei pignoramenti, che costrinsero migliaia di famiglie ad abbandonare le proprie terre e il proprio lavoro.

Tom Joad, interpretato da Henry Fonda, dopo essere stato rilasciato dal carcere in libertà vigilata, torna a casa e trova una terra completamente cambiata. Sulla sua strada incontra un uomo: non lo riconosce subito perché ha il viso incavato, sporco, gli occhi sporgenti e privi di luce, pieni di terrore e rassegnati di fronte a un futuro incerto.

Henry Fonda era il volto archetipico dei film realizzati da Ford tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, in cui proiettava l'umanità liberale, la dedizione alla giustizia e l'integrità austera di chi è capace di distinguere il bene dal male.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 263.

Come accennato in precedenza, verso la fine degli anni Trenta, i direttori della fotografia iniziarono gradualmente a spostarsi verso uno stile più duro, allontanandosi dallo stile morbido e glamour che aveva caratterizzato le pellicole dell'era del muto e dei primi anni Trenta.

Molto probabilmente, furono i cambiamenti culturali dell'epoca a guidare questo movimento "rivoluzionario" per la direzione della fotografia nel cinema, verso uno stile visivo più diretto e realista, influenzato dalla fotografia documentaria dell'Unità fotografica della FSA e dal fotogiornalismo.¹⁴⁵ Grazie all'introduzione di pellicole più sensibili e obiettivi più veloci, i direttori della fotografia furono in grado di osare con le pratiche di illuminazione, sperimentare maggiormente con la profondità di campo e rendere le immagini più nitide.

Barry Salt rintracciò i cambiamenti tecnologici, notando l'evoluzione nella sensibilità delle pellicole secondo la scala ASA.¹⁴⁶ Nel 1928 lo standard erano le pellicole negative meno sensibili alla luce, quindi, equivalenti a 20 ASA; entro la metà degli anni Trenta Kodak introdusse le pellicole Super X negative, equivalenti a 40 ASA, e alla fine degli anni Trenta Plus X e Super XX, rispettivamente di 80 e 160 ASA.

Come notò Salt, la pellicola Plus X guadagnò popolarità, perché, essendo più sensibile, garantiva la possibilità di ridurre drasticamente la quantità di luce richiesta per illuminare i set. Le pellicole introdotte alla fine degli anni Trenta furono in grado di restituire immagini più nitide e spesso con più contrasto. Inoltre, Kodak introdusse la pellicola "antialone" con uno speciale rivestimento per evitare bagliori indesiderati e ridurre la quantità di luce diffusa attorno alle parti illuminate dell'immagine sullo schermo.¹⁴⁷

Tag Gallagher, autore e critico cinematografico, afferma che *The Grapes of Wrath* esplora la disintegrazione di "a family, a culture, and part of the earth, due to economic oppression by the larger world outside".¹⁴⁸

John Ford, sostenitore degli ideali e delle tradizioni democratiche americane, sottolineò nel film l'incapacità della nazione di rispondere ai problemi economici e sociali in cui versava il Paese, la mancanza di giustizia per gli oppressi e la sua preoccupazione per gli uomini e le donne disoccupate. Il crollo dei valori viene raccontato attraverso i personaggi del film: da un lato Casy, il prete interpretato dall'attore John Carradine, diventa la personificazione di tutti gli uomini che hanno perso la fede; dall'altro lato l'ex vicino di casa, Muley Graves, interpretato

¹⁴⁵ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., pp. 223 – 227.

¹⁴⁶ ASA (American Standard Association): ente americano preposto a stabilire il sistema di sensibilità di una pellicola. Raddoppiando il valore ASA, raddoppia la sensibilità alla luce. Attualmente sostituito con il sistema ISO.

¹⁴⁷ Barry Salt, *Film Style & Technology: History and Analysis*, London: Starwood, 1992, pp. 215 – 216.

¹⁴⁸ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 273.

da John T. Qualen, simboleggia la disperazione di tutti gli Okies, vittime impotenti di un sistema politico, economico e finanziario insensibile alle istanze sociali.

In un'immagine molto significativa Tom e Casy camminano in un paesaggio deserto, nessun suono o rumore, se non quello delle loro voci e dei loro passi, gli alberi spogli, la terra brulla e secca: i toni cupi usati da Toland restituiscono l'immagine di un ambiente ormai deserto, senza vita, tipico di molte fotografie degli anni Trenta che catturarono distese infinite di pianure abbandonate e nessuna traccia degli uomini che un tempo le abitavano.

Un'inquadratura particolarmente toccante dal punto di vista fotografico, vede Tom accompagnato da Casy raggiungere la casa in cui un tempo abitava, evidentemente abbandonata. Varcata la soglia di casa, Tom ritrova gli oggetti della sua infanzia e appartenenti ai membri della sua famiglia, oggetti di poco valore economico, ma di estremo valore emotivo. Tom, preoccupato e a tratti disperato, inizia a domandarsi che fine abbia fatto la sua famiglia, non riesce a capacitarsi che abbiano abbandonato tutto ciò che avevano e teme la loro morte.

Raccoglie un cappello da terra e ricorda che era un suo dono al nonno: tutto ciò che gli è rimasto della sua famiglia, sono i pochi oggetti abbandonati sul pavimento in mezzo alla polvere.

Dalle parole di Tom e dalle inquadrature cupe di Toland si percepisce la sua disperazione: è stato assente solamente per quattro anni, ma il mondo attorno a lui sembra drasticamente cambiato. Non riconosce più quei luoghi dismessi e non è nemmeno in grado di riconoscere immediatamente i volti di coloro che hanno popolato gran parte della sua vita.

All'inizio degli anni Quaranta la direzione della fotografia iniziò ad acquisire maggiori libertà in termini di rappresentazione per allontanarsi dalla fotografia glamour che aveva caratterizzato il cinema degli anni precedenti.

In un numero dell'*American Cinematographer* della metà degli anni Trenta, *Mother Nature Knows Best Is Nick Musuraca's Creed*, il direttore della fotografia Nicholas Musuraca, maestro dell'illuminazione low-key, nato in Italia ma naturalizzato statunitense, affermò: "A person does not go through life nor through even a series of events with his face constantly bathed in light. There are times, in ordinary course, when that person's face may be entirely in shadow."¹⁴⁹ Musuraca sosteneva che non necessariamente il volto di una persona doveva essere evidenziato con la luce, ma che oscurare i volti e i corpi degli attori talvolta poteva risultare maggiormente espressivo ed efficace.

Allo stesso modo, i primi piani fotografati da Toland in questa sequenza di immagini hanno un forte impatto emotivo: la luce lambisce lateralmente i volti, lasciando parte del viso nella

¹⁴⁹ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 46.

completa oscurità. Il gioco di luci e ombre accentua la mimica facciale, scolpisce il profilo, rendendolo tagliente, affilato, duro. Il chiaroscuro conferisce un'espressione enigmatica ai personaggi, le loro reali emozioni trapelano a tratti, rivelando tensione, insicurezze e paure. I volti sprofondano nel buio per poi riemergere dall'ombra e trovare la luce, e nuovamente venire inghiottiti dall'oscurità. L'illuminazione chiaroscurale funziona anche come una tecnica astratta: le ombre, oppressive e limitanti, cancellano spazialmente gli ambienti del mondo fisico e spostano l'interesse sui primi piani dei personaggi. L'enfasi della macchina da presa è sui volti isolati nella "web of shadows and night" del *dop* Toland.¹⁵⁰

Il contrasto tra luce e ombra è funzionale a creare dinamismo, a far emergere verità dal buio, a far guizzare emozioni per poi celarle nuovamente, attrae l'occhio dello spettatore che va alla ricerca di un segno, di una rivelazione.



Figura 23 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath* (*Furore*, John Ford, 1940)

L'oscurità e il buio nel cinema vengono spesso associati al mistero, alla paura, a qualcosa di ambiguo e insondabile. Rappresentano la fragilità, possono anticipare situazioni di pericolo e creare suspense, in contrasto con le zone di luce che invece, metaforicamente, rappresentano la

¹⁵⁰ Sobchack V. C., op. cit., p. 609.

salvezza, la purezza e la bontà.¹⁵¹ Questa scelta stilistica mette in evidenza l'atmosfera drammatica della sequenza, il buio nasconde il superfluo per enfatizzare le parole pronunciate dai personaggi e allude alla profondità delle loro emozioni.



Figura 24 - Immagine tratta dal film The Grapes of Wrath (Furore, John Ford, 1940)

¹⁵¹ Brown B., op. cit., pp. 68 – 69.



Figura 25 - Careyville, northern Florida. The mill closed down January 1, 1937, and the occupants of these houses were dispersed, 1937, Dorothea Lange

La riprese di Toland ricordano le fotografie scattate dai documentaristi dell'Unità fotografica delle FSA: molti americani furono costretti ad abbandonare beni non di prima necessità perché ingombranti, inutili per la sopravvivenza, lasciando sulla strada le tracce dell'abbandono.

Una delle scene più suggestive che rappresentano emotivamente questa idea dell'abbandono è la scena in cui Ma' brucia i suoi ricordi poco prima di uscire di casa. È da sola in mezzo ad una stanza buia, non servono parole per descrivere le sue emozioni evidenti nello sguardo e nelle espressioni. Con questo gesto è come se Ma' si congedasse dal passato, quasi come un rito propiziatorio nella speranza di un futuro migliore. Si guarda intensamente allo specchio e porta vicino al viso un paio di orecchini: accenna un sorriso che si trasforma in pochi secondi in una smorfia triste e delusa. Ma' nel film e nel romanzo rappresenta la forza delle donne che vegliano sui propri figli, non può mostrarsi debole o rassegnata di fronte a loro. Ma' è la personificazione della forza di una donna e della sua capacità di tenere unita la famiglia anche nei momenti più bui della vita. Non si rassegna a lasciare indietro nessuno.



Figura 26 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath* (*Furore*, John Ford, 1940)

Il messaggio politico di *The Grapes of Wrath*, tradotto nella gesta di Ma', è un richiamo implicito agli ideali del collettivismo, della famiglia come unità di base della comunità¹⁵², perché solo insieme i Joad – e quindi i contadini migranti americani – possono avere una speranza e una possibilità per un futuro migliore, a scapito dell'ideale di individualismo, perché separatamente si fallisce, ci si perde d'animo e si cade in uno stato di confusione, così come è successo al vicino di casa Muley.

Lo stile fotografico di Toland è un tributo alla qualità dura della scrittura del romanzo di Steinbeck. Toland non usò filtri particolari e non fece ricorso a giochi di luce particolare per ammorbidire le immagini dure dei volti segnati dei suoi attori. Anzi l'obiettivo era proprio allontanarsi dagli ideali e dagli standard di bellezza tipici della Hollywood classica per restituire un'immagine veritiera dei volti dei contadini americani. Anche nella scelta dell'illuminazione per gli sfondi e gli ambienti, predilige tonalità cupe, per illustrare e delineare nella maniera più realistica e cruda possibile la difficile situazione dei migranti diretti verso la California negli anni Trenta.

Nonostante l'industria cinematografica hollywoodiana degli anni Trenta venga spesso criticata per non aver sostenuto e promosso la figura della donna dentro e fuori dallo schermo in maniera

¹⁵² Sobchack V. C., op. cit., p. 615.

efficace, in realtà le immagini di donne forti, coraggiose e indipendenti, come Dorothea Lange, Eleanor Roosevelt, Katharine Hepburn, abbondavano nell'era della Grande Depressione. Anzi, fu proprio l'industria cinematografica a promuovere il ruolo della donna lavoratrice indipendente, registrando un alto tasso di occupazione femminile specie nelle aree della scrittura, del montaggio, della recitazione, della pubblicità, del design dei costumi e del trucco, dell'amministrazione e della produzione,¹⁵³ e contribuendo alla creazione di alcuni dei film più memorabili della Golden Age.

Hollywood riconobbe l'impatto che la Grande Depressione aveva avuto sul ruolo delle donne all'interno della società, rappresentandole sul grande schermo come personaggi attivi, forti, intraprendenti e in grado di assumersi le responsabilità familiari che gli uomini non erano più grado di gestire da soli a causa della crisi economica.

Inoltre, i direttori della fotografia, influenzati dalle immagini di donne americane della Grande Depressione realizzate da fotografi come Dorothea Lange e Margaret Bourke-White, e dal graduale allontanamento dai look e dalle tradizioni glamour a favore di un maggiore realismo, divennero sempre più disposti a illuminare le star femminili del grande schermo con una luce piatta e leggermente poco lusinghiera.¹⁵⁴

Un esempio particolarmente toccante è l'inquadratura di Ma' che ricorda il ritratto della *Migrant Mother* di Dorothea Lange.

L'espressione triste, la fronte corrugata, lo sguardo rivolto lontano come alla ricerca di un barlume di speranza. Entrambe le donne esprimono la preoccupazione delle madri per i propri figli e l'incertezza sul futuro che li attende. Il piatto vuoto di fronte al ritratto della *Migrant Mother* rappresenta la lotta per la sopravvivenza di migliaia di famiglie costrette a vivere in condizioni precarie, con cibo insufficiente anche a sfamare i figli che hanno messo al mondo, con la speranza di garantirgli una vita migliore.

¹⁵³ Davies P., Morgan I. W., op. cit., p. 68.

¹⁵⁴ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 47.



Figura 27 - *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936,
Dorothea Lange



Figura 28 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath*
(*Furore*, John Ford, 1940)

Oltre alla potente rappresentazione della figura femminile in periodi di crisi, un altro tema comune tra il film e la fotografia documentaria è l'esodo: Tom e la sua famiglia, a causa della situazione disperata, partono per la California insieme a migliaia di altri Okies in cerca di lavoro, terra, dignità e futuro.

Si avvertono le prime ripercussioni che la crisi sta avendo sull'unità familiare: sia nel romanzo che nel film, viene sottolineato che chi non è in grado di adattarsi al cambiamento sarà lasciato indietro. È il caso del nonno di Tom, che si rifiuta di lasciare la sua terra, tutto ciò che conosce e che gli rimane e in lacrime grida: "I'm ain't going. This is my country and I belong here". Forzato fisicamente dalla sua famiglia a salire sul camion, parte, ma dopo un breve tratto di strada, muore. Chi non riesce ad adattarsi, muore sulla strada o abbandona la famiglia: anche la nonna di Tom, al confine con la California esalerà l'ultimo respiro, mentre Casy sceglierà la via della ribellione. Il resto della famiglia prosegue il viaggio attraverso il paese.

Sulla loro strada incontrano persone appartenenti a classi più agiate, che si rivolgono a loro descrivendoli come creature subumane: "Them Okies got no sense or no feeling. They ain't human. A human being couldn't live like they do. A human being couldn't stand it to be so miserable". I migranti, trattati come vagabondi e disprezzati, diventano il simbolo

dell'ingiustizia sociale: la società li ha privati prima delle loro case e dei loro mezzi di sostentamento, e ora della loro umanità.



Figura 29 - Immagine tratta dal film The Grapes of Wrath (Furore, John Ford, 1940)

Prima di proseguire con il loro lungo viaggio, i Joad trovano rifugio in una Hooverville, una delle tante baraccopoli costruite dai senzatetto durante la Grande Depressione.

La sequenza, ripresa in soggettiva dal sedile anteriore della camionetta, restituisce lo sguardo scioccato di Tom e della sua famiglia: il paesaggio di fronte ai loro occhi è deprimente. Le baracche improvvisate e instabili, i volti degli Okies che si fermano ad osservarli con curiosità ma anche con ribrezzo, quasi con aria di sfida. Non c'è più un senso di comunità, chiunque diventa un potenziale "nemico" pronto a sottrarre all'altro il poco lavoro che ancora c'è. Questa sensazione è particolarmente percepibile quando Ma' cucina una misera pentola di stufato per sfamare la sua famiglia: un gruppo di bambini accorre e si raduna attorno a loro alla ricerca di qualcosa con cui potersi nutrire. Ma' si offre di condividere il pasto con loro, ma Tom li caccia brutalmente: il poco cibo che hanno è a malapena sufficiente per la famiglia dei Joad.

La sequenza esprime l'attualità delle fotografie delle FSA e il tentativo di avvicinarsi al realismo documentario: è una fotografia in movimento delle povere condizioni di vita in cui i

contadini americani erano costretti a sopravvivere. Offre un quadro realistico della situazione nelle Grandi Pianure: baraccopoli costruite in mezzo a distese deserte, mancanza di lavoro e di cibo, violenza e povertà.

Raggiunta la California, descritta nel romanzo come la Terra-Promessa, scoprono invece che lo Stato è sovraccarico di manodopera, le imprese sfruttano i lavoratori sottopagandoli, fino al punto di farli morire di fame.

Il tema dello sfruttamento di classe raggiunge il suo culmine durante lo sciopero di Keene Ranch, in cui i Joad trovano lavoro come raccoglitori di pesche senza rendersi conto che stanno sabotando uno sciopero. È qui che Tom incontra nuovamente Casy, ora diventato un organizzatore del lavoro e capo dello sciopero, che lo esorta a incoraggiare i nuovi lavoratori a unirsi, poiché senza il pieno sostegno lo sciopero fallirà e i salari attuali diminuiranno.

La risposta di Tom spiega esattamente come gli Okies siano costretti ad accettare il proprio sfruttamento e a rivoltarsi contro il proprio popolo per la sopravvivenza: “We was outa food. Tonight we had meat. Not much, but we had it. Think Pa’s gonna give up his meat on account a other fellas? And Rosasharn needs milk. Think Ma’s gonna starve that baby just cause a bunch a fellas is yellin’ outside a gate?”.

Ma quando vede Casy brutalmente bastonato a morte, lo sciopero interrotto e i salari scesi al livello della fame, si rende conto dell’importanza di ciò che Casy ha detto. In un’esplosione di rabbia, Tom uccide l’assassino di Casy, un poliziotto, ed è tentato ad abbandonare la famiglia per non creare ulteriori guai. Ma’ lo convince a non andarsene e tutti insieme fuggono dal Ranch.

L’intera atmosfera del film cambia drasticamente quando i Joad si trasferiscono nel rifugio sicuro gestito da un gentile agente federale, interpretato dall’attore Grant Mitchell, che potrebbe metaforicamente rappresentare il Presidente Roosevelt. Già altri film precedenti, realizzati durante la presidenza di Roosevelt – *Wild Boys of the Road* (1933) di William A. Wellman è un esempio – sebbene rappresentassero una società profondamente sconvolta dalla Grande Depressione, avevano attribuito un ruolo significativo a funzionari governativi benevoli, che spesso ricordavano il Presidente degli Stati Uniti.¹⁵⁵ Il giudice comprensivo in *Wild Boys of the Road*, così come l’amministratore del campo governativo in *The Grapes of Wrath*, esprimono dignità, rispetto e fiducia nei confronti della povera gente. Entrambi i film cercano di mostrare come la soluzione per risolvere la crisi economica sia l’aiuto reciproco e la cooperazione e il

¹⁵⁵ Roffman P., Purdy J., op. cit., p. 94.

conseguente abbandono dell'individualismo americano che aveva caratterizzato la società fino ad allora.

Il campo è l'antitesi di tutto ciò che i Joad hanno sperimentato in precedenza. Vengono finalmente trattati come esseri umani onesti, gli vengono forniti per la prima volta dei servizi igienici – alla visione di un lavandino, una doccia e un gabinetto così bianchi e puliti, i bambini gioiscono –, sono autorizzati a governare il campo da soli senza l'intervento di agenti della polizia e possono lavorare dignitosamente. Questa piccola comunità populista indipendente sotto la protezione di un governo federale discreto viene rappresentata come il luogo ideale in cui vivere: è qui che la famiglia Joad può finalmente essere al sicuro. Il ballo del sabato sera sulle note di *The Red River Valley*, una canzone popolare americana, diventa l'emblema del raggiungimento di una vita migliore e della realizzazione di un sogno in California.



Figura 30 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath* (*Furore*, John Ford, 1940)

Il film si conclude con il definitivo addio di Tom alla madre. Perseguitato dalla polizia per l'omicidio commesso nei confronti dell'assassino di Casy, decide che è giunto il momento di abbandonare la famiglia perché sa che ora, anche senza di lui, saranno al sicuro. In un ultimo dialogo commovente con la madre, Tom dice:

I'll be everywhere – wherever you can look. Wherever there's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever there's a cop beatin' up a guy, I'll be there. I'll be in the way guys yell when they're mad. I'll be in the way kids laugh when they're hungry and they know supper's ready. And when our people are eating the stuff they raise and living in the houses they build, I'll be there too.

In Tom rimane vivo il desiderio di ribellione e cambiamento. A differenza della sua famiglia che continuerà a vagare adattandosi alle condizioni che trova e ai lavori sporadici che vengono loro offerti, Tom è alla disperata ricerca di una soluzione ai problemi che hanno afflitto la sua famiglia e i poveri contadini americani. Nonostante la sua indignazione venga in parte mitigata dall'ultimo addio a Ma', il malcontento e la sua determinazione sono ancora presenti, anche se non implicano in maniera diretta la necessità di una rivoluzione e di un'azione politica vera e propria.

Con Tom che si allontana dalla scena, visto in silhouette, e scompare all'orizzonte, Ma' diventa la protagonista vera e propria dei minuti conclusivi del film. In una frase riassume la forza di una donna a resistere alle ingiustizie e alle difficoltà e a mantenere unita la sua famiglia, una forza che ha caratterizzata migliaia di famiglie di Okies: "Rich fellas come up an' they die, an' their kids ain't no good, an' they die out. But we keep comin'. We're the people that live. Can't nobody wipe us out. Can't nobody lick us. We'll go on forever, Pa. We're the people."

Su questa nota di determinazione il film si conclude: nonostante la disgregazione della famiglia, nonostante l'incertezza ancora presente sul proprio futuro, sulla possibilità di trovare una casa e un lavoro permanente, dopo la sofferenza e il vagabondaggio per il Paese alla ricerca di condizioni migliori, Ma' rimane ottimista, perché sa che il "popolo" trionferà sempre.

Le ultime inquadrature del film vedono la camionetta dei Joad attraversare una strada soleggiata, costeggiata da lunghi filari di alberi in piena fioritura. È uno scatto pacificante, luminoso, in pieno contrasto con le prime inquadrature, caratterizzate da toni cupi e poco rassicuranti

Le immagini finali di *The Grapes of Wrath* forniscono un classico finale hollywoodiano: il film inizia come la storia di uno sfratto, continua con il racconto di un viaggio, il difficile passaggio di una famiglia dal suo vecchio mondo a uno nuovo, e si conclude con la ritrovata felicità e spensieratezza nella Terra Promessa, la California.

Nunnally Johnson e John Ford hanno sottilmente alterato la prospettiva pessimistica del romanzo, rinunciando alla conclusione simbolica e cupa proposta da Steinbeck.

Come molte pellicole di coscienza sociale prodotte a Hollywood tra gli anni Trenta e Quaranta, anche *The Grapes of Wrath* inizia come una critica rabbiosa alle autorità governative e alle istituzioni economiche del tempo, suggerendo un tono d'indignazione e un'azione politica per

il cambiamento, per poi sminuire il messaggio alla fine del film, con l'obiettivo di fornire allo spettatore un *happy ending* e rassicurarlo.

Nonostante alcune differenze presenti nella versione cinematografica, la rappresentazione appassionata della condizione dei poveri di Steinbeck nel romanzo e le immagini vivide delle vite marginali dei contadini durante la Grande Depressione raffigurate nel film, restituiscono una testimonianza indelebile dei loro tempi e rendono il lettore e lo spettatore partecipi della realtà.

John Steinbeck con il suo romanzo, Nunnally Johnson, Gregg Toland e John Ford con la versione cinematografica furono in grado di raccontare con un accurato realismo e immediatezza la storia di persone comuni sradicate da una vita stabile, costrette a vagare alla ricerca di un miglioramento e di nuove opportunità, solo per trovare condizioni più infernali tra gli altri sfollati, indesiderati o maltrattati brutalmente. La crisi sociale ed economica non poteva più essere evitata o ignorata, soprattutto se tradotta in immagini cinematografiche così veritiere ed efficaci.

La vera tragedia espressa sia nel romanzo che nel film è la separazione del contadino dalla sua amata terra, la perdita di autostima, orgoglio e dignità personale, contro cui l'unica vera arma di difesa è la famiglia.

Nella realizzazione delle sue immagini per *The Grapes of Wrath*, Gregg Toland fu profondamente influenzato dallo stile della fotografia documentarista avviato dai fotografi del progetto per la FSA, allontanandosi dalle convenzioni di Hollywood che prevedevano determinate regole per l'illuminazione di una scena.

Le sperimentazioni e gli studi approfonditi di Toland sull'utilizzo del panfocus, gli avevano permesso di realizzare una fotografia particolarmente complessa in grado di catturare tutti i dettagli presenti nell'inquadratura con una straordinaria precisione.

Come Dorothea Lange, Walker Evans e molti altri fotografi documentaristi degli anni Trenta, anche Toland sfruttò la sua macchina da presa come strumento di narrazione e di testimonianza diretta della situazione reale in cui versavano gli Stati Uniti.

Gli esempi più eclatanti si ritrovano nelle inquadrature delle famiglie, dei veri e propri ritratti dei contadini americani degli anni Trenta.

Seguendo le convenzioni standard per l'illuminazione degli esterni, Toland sfruttò la luce del sole come controluce e una *key light* posta frontalmente per scolpire i volti dei suoi personaggi. Le fotografie relativamente nitide risaltano le figure umane che si staccano dallo sfondo assumendo tridimensionalità, garantendo allo stesso tempo un'accuratezza nei dettagli presenti sulla scena.



Figura 31 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath* (*Furore*, John Ford, 1940)

Le espressioni, le posture e gli sguardi disperati dei personaggi sullo schermo ricordano vividamente i volti dei contadini e dei migranti delle fotografie della FSA. Solamente attraverso il linguaggio visivo, Toland e Ford sono stati in grado restituire importanti effetti drammatici. In *The Grapes of Wrath* non ci sono inquadrature banali o che richiamino in maniera diretta le convenzioni classiche hollywoodiane: ogni scatto cela una potenza emotiva indimenticabile e fornisce alle scene una qualità documentaristica.

Toland, sostenitore dell'espressività del bianco e nero, lavorò con livelli di luce particolarmente bassi – considerate le molte scene in notturna – e sfruttò obiettivi grandangolari e il *deep focus* per far risaltare i volti denutriti e incavati dei suoi protagonisti in primo piano, mantenendo dettagliato l'ambiente alle loro spalle e garantendo, un'ampiezza visiva mai vista in altri film fino ad allora.

Tra i primi anni Trenta e i primi anni Quaranta, le preferenze stilistiche e artistiche personali dei direttori della fotografia in continua evoluzione influenzarono in maniera diretta lo stile e gli approcci espressivi di ogni singola casa di produzione per la quale collaboravano. Nonostante gli approcci diversi dei singoli artisti, Patrick Keating ha individuato alcune

funzioni condivise e fondamentali per la direzione della fotografia durante il periodo classico hollywoodiano: “storytelling, glamour, realism, and pictorialism.”¹⁵⁶

La Twentieth Century–Fox si distinse come casa di produzione in particolare per la realizzazione di pellicole dalla sensibilità realista, influenzata dalla fotografia e dal cinema documentario dell’epoca. Inoltre, introdusse una serie di innovazioni tecniche e stilistiche per avvicinare i propri film allo stile semi-documentario come la scelta di riprese *on location*, l’illuminazione monodirezionale, oltre al ricorso a immagini più nitide, a forti effetti di chiaroscuro, a tonalità più cupe e ad un’illuminazione *low-key*. Sviluppò anche un rivestimento dell’obiettivo antiriflesso, che permise di scattare con aperture più piccole e quindi una maggiore profondità di campo¹⁵⁷ e sfruttò luci ad arco per ottenere un’illuminazione più potente, ma motivata, con l’obiettivo di trasformare le scenografie e i set in ambientazioni il più verosimili possibile a favore di un maggiore realismo.

La visione estetica di Darryl F. Zanuck per la Twentieth Century–Fox prevedeva che intrattenimento, spettacolarità e qualità artistica non si escludessero a vicenda,¹⁵⁸ ma anzi che fossero tutte essenziali al raggiungimento del successo.



Figura 32 - Sharecropper Bud Fields and his family at home. Hale County, Alabama, 1935-1936, Walker Evans

¹⁵⁶ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 54.

¹⁵⁷ Salt B., op. cit., p. 216.

¹⁵⁸ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 53.

In particolare, l'inquadratura che ritrae la famiglia Joad nel momento dello sfratto, sembra proprio essere una fotografia fissa sullo schermo: i movimenti si annullano, i membri della famiglia guardano fisso dinanzi a loro come fossero in posa per uno scatto.

Lo sguardo rivolto lontano non incontra la macchina da presa: anche questo è un tratto tipico di molte fotografie documentariste degli anni Trenta. Spesso i soggetti venivano catturati nell'atto di osservare lontano, pensierosi, quasi fossero in cerca di risposte o di un segno, uno sguardo al futuro, verso l'ignoto.

The Grapes of Wrath è una storia drammatica di paure e incertezze: la paura di perdere il lavoro, la propria terra, la famiglia e il rispetto di sé. Ma è anche una storia di resilienza e di coraggio, un inno allo spirito invincibile di un popolo afflitto dalla crisi economica e ambientale, ingiustamente punito e abbandonato da un governo insensibile.



Figura 33 - Immagine tratta dal film *The Grapes of Wrath* (*Furore*, John Ford, 1940)



Figura 34 - *Cotton Tenants*, Walker Evans

4.2 La ricerca della verosimiglianza e la rappresentazione di soggetti ai margini della società: John Seitz

Un diverso approccio è quello del regista Preston Sturges in *Sullivan's Travels*, film del 1941 per la fotografia di John Seitz.

Se il film analizzato precedentemente può essere considerato tra i più significativi film di coscienza sociale realizzati in quegli anni, *Sullivan's Travels* si colloca su un piano completamente diverso: all'apparenza è più vicino al genere delle pellicole d'evasione, eppure, trattando i temi sociali in modo ironico e leggero, riesce a far sorridere e al contempo a far riflettere il suo pubblico.

Preston Sturges, artista completo fu, insieme a Orson Welles, tra i primi a Hollywood a scrivere, dirigere e produrre i propri film. Iniziò la sua carriera come commediografo a Broadway alla fine degli anni Venti, per poi diventare negli anni Trenta il più pagato e stimato sceneggiatore del cinema statunitense dell'epoca. Dopo l'esordio con la sceneggiatura originale di *The Power and the Glory* diretto da William K. Howard nel 1933, passato alla storia come il primo film ad avere sperimentato il procedimento formale della voice over, nel 1940 esordì alla regia con *The Great McGinty*, una commedia di satira politica per la quale ricevette un Oscar per la migliore sceneggiatura originale.

Le sceneggiature di Sturges nascondevano una vena satirica e comica, e spesso contrastavano con altri esempi di commedia americana del periodo, esponendo in maniera indiretta la critica nei confronti delle istituzioni, della società e del cinema hollywoodiano. Sturges dimostrò numerose volte attraverso le proprie pellicole il suo distacco dallo stile ottimistico tipico del cinema degli anni Trenta, accusando l'artificiosità degli *happy endings*. La sua comicità apparentemente facile da essere compresa, in realtà celava una forte critica a una società corrotta. Questo risulta evidente nella sua intenzione di sfruttare la risata come strumento per alleggerire situazioni altrimenti tragiche. *Sullivan's Travels* fu forse uno degli esempi più significativi di attacco all'ipocrisia di Hollywood e dell'industria cinematografica degli anni Trenta.

Per *Sullivan's Travels*, Sturges collaborò con il direttore della fotografia e inventore statunitense, John Francis Seitz. Nel 1909, il giovane Seitz entrò nell'industria cinematografica come assistente di laboratorio presso la Essanay Film Manufacturing Company di Chicago per debuttare come direttore della fotografia nel 1916, quando entrò a far parte della American Film Manufacturing Company a Santa Barbara, in California.

Nel 1923 divenne membro dell'*American Society of Cinematographers* (ASC), un'organizzazione fondata nel 1919 a Hollywood, che aveva come fine principale quello di valorizzare e diffondere la scienza e l'arte della fotografia cinematografica e creare una comunità tra i *dop*, per discutere e condividere i propri pensieri e le proprie tecniche nel campo della direzione della fotografia, e di cui Seitz fu il presidente per un anno dal 1929 al 1930.

Nel 1929 il contributo fondamentale dei direttori della fotografia nella realizzazione dei film cominciò ad essere reso noto e valorizzato con l'assegnazione dei primi premi Oscar per la fotografia e nel corso degli anni Trenta e Quaranta, i direttori della fotografia iniziarono gradualmente ad essere riconosciuti come artisti e artigiani,¹⁵⁹ capaci di ottenere risultati spettacolari e verosimili attraverso l'illuminazione e la composizione dell'inquadratura.

Nel corso della sua carriera, Seitz lavorò anche su importanti innovazioni tecniche e invenzioni fotografiche, detenendo ben diciotto brevetti. Tra le altre, inventò e brevettò il *matte shot*, che usò per la prima volta nel 1922 per il film di Rex Ingram, *Trifling Women*. Il *matte shot* rappresenta una forma di editing VFX (Visual Effects) in cui un paesaggio o un grande set dettagliato, invece di essere costruiti fisicamente alle spalle degli attori, vengono dipinti su un telo scenico, che viene poi utilizzato come sfondo. Diversi esempi si possono ritrovare in *Sullivan's Travels*: gli attori recitano davanti ad un telo dipinto, ricco di dettagli realistici. Seitz

¹⁵⁹ Ivi, p. 58.

aveva la tendenza a posizionare oggetti in primo piano, accanto ai personaggi, per aggiungere interesse visivo, come si può osservare in questa inquadratura, incorniciata dai rami degli alberi, che vengono colpiti dalla luce creando un interessante chiaroscuro, e fungono da guida per l'occhio dello spettatore, valorizzando le figure umane al centro della scena, quasi un sipario teatrale.



Figura 35 - Immagine tratta dal film *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*, Preston Sturges, 1941)

Seitz era anche noto per la sua predilezione per un'illuminazione *low-key*, aspetto identificativo del film noir, che spinse i direttori della fotografia a sperimentare e ad essere più audaci nella scelta della luce, abbassando la luminosità per ottenere ambientazioni buie e suscitare sensazioni di paura e mistero, per sottolineare anche lo spirito culturale del tempo, ossia l'idea che non tutte le cose possono essere conosciute.¹⁶⁰

Mentre le luci *high-key* tendono a illuminare completamente i soggetti ripresi, lasciando poco spazio a effetti d'ombra, le luci *low-key* vengono sfruttate per produrre un forte contrasto tra luce e oscurità, ottenendo un effetto di chiaroscuro per creare un'atmosfera drammatica e per attirare l'occhio dell'osservatore su specifici dettagli presenti nell'inquadratura, perché come afferma Jay P. Telleotte nel suo libro *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, "what is unseen in the shadows may be as significant as what is seen in the light."¹⁶¹

¹⁶⁰ Brown B., op. cit., p. 69.

¹⁶¹ Ibidem.

La luce *low-key*, inoltre, funzionava particolarmente bene nelle pellicole realizzate in bianco e nero ed era molto diffusa nella fotografia di ritratto.

Parlando delle sue tecniche fotografiche, nel 1950, in un'intervista per la rivista *American Cinematographer*, Seitz disse che “I always try to dramatize the locale of a story photographically.”; e aggiunse che credeva che “cinematography must exist to tell the screen story, rather than to stand out as a separate artistic entity.”¹⁶²

La versatilità di Seitz come direttore della fotografia è visibile nella varietà di pellicole realizzate nel corso della sua carriera, ognuna con un tratto caratteristico e distintivo, tanto da valergli ben sette candidature all'Oscar per la miglior fotografia.

4.2.1 Case study: *Sullivan's Travels*

I film di coscienza sociale che influenzarono la produzione di *Sullivan's Travels* furono i film della Warner Brothers dei primi anni Trenta, come *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, diretto da Mervyn LeRoy e *Wild Boys of the Road* di William Wellman, e l'adattamento insolitamente fedele di John Ford del 1940 di *The Grapes of Wrath*. Tutti e tre i film si basano sulla storia di persone comuni colpite dalla crisi economica e ambientale, costrette a vagare per gli Stati Uniti alla ricerca di una vita migliore, solo per trovare condizioni più infernali.

Sturges riprende temi affrontati in precedenza, quali la disintegrazione della società, la povertà, la violenza, il vagabondaggio, e li mette in scena facendo uso della satira per diffondere una pesante critica alle istituzioni politiche ed economiche degli Stati Uniti, al sistema industriale cinematografico e per mettere in discussione la produzione di film di coscienza sociale e la loro capacità di riflettere accuratamente le condizioni dell'epoca.

L'obiettivo del regista era far ridere il proprio pubblico mettendo in luce le problematiche che stavano affliggendo il Paese, satireggiando la coscienza sociale di Hollywood e i vani sforzi dei ricchi di comprendere le difficili condizioni in cui vivevano i poveri e la loro scarsa empatia.

Sullivan's Travels, un film all'apparenza d'evasione, in realtà cela il lavoro di uno dei registi più anticonvenzionali di Hollywood, dimostrando che la satira, l'impegno sociale e la commedia di evasione potevano coesistere all'interno di un singolo film.

Preston Sturges attraverso le gag fisiche e i dialoghi vivaci e divertenti, ha creato una commedia non convenzionale, una miscela di *slapstick* e dramma, scegliendo la strada dell'intrattenimento ma, allo stesso tempo, ha prodotto un film di coscienza sociale. Ha affrontato temi sociali con

¹⁶² Jeffrey Couchman, “A Pair of Aces: John F. Seitz, ASC and Billy Wilder”, in *American Cinematographer*, 11 Marzo 2021, <https://ascmag.com/articles/pair-of-aces-seitz-and-wilder>, (consultato il 22/01/2022).

una lingua familiare, la risata. Il genio di Sturges fu combinare umorismo e messaggio sociale all'interno dello stesso film, tanto da creare confusione nella critica: "One local reviewer wanted to know what the hell the tragic passages were doing in this comedy, and another wanted to know what the comic passages were doing in this drama."¹⁶³

Sturges scrisse la sceneggiatura del film con il suo protagonista già in mente: voleva l'attore Joel McCrea nel ruolo del protagonista John L. Sullivan, un attore le cui fattezze da uomo qualunque e il cui stile naturale di recitazione, gli garantivano la possibilità di essere inserito in qualsiasi ruolo.

Il film presenta una struttura circolare: inizia con un omaggio ai film che hanno avuto la capacità di far ridere il proprio pubblico, perché quando tutto il resto viene strappato via, la risata diventa essenziale. Sturges vuole ricordare ai suoi colleghi registi che il più grande dono del cinema, a volte, è semplicemente una fuga dagli orrori della vita quotidiana, anticipando così il messaggio conclusivo del film.

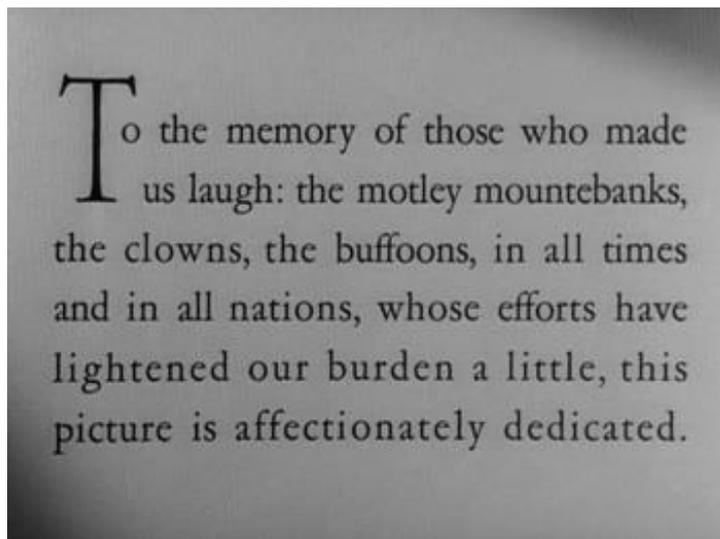


Figura 36 - Immagine tratta dal film *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*, Preston Sturges, 1941)

Sturges, riferendosi alla fase di scrittura del film, commentò: "When I started writing it, I had no idea what Sullivan was going to discover. Bit by bit I took everything away from him—health, fortune, name, pride, and liberty. When I got down to there I found he still had one thing left: the ability to laugh."¹⁶⁴

¹⁶³ Brian Eggert, "Sullivan's Travels", in *Deep Focus Review*, 16 Gennaio 2008, <https://deepfocusreview.com/definitives/sullivans-travels/>

¹⁶⁴ Ibidem.

Sturges sosteneva che l'arte è essenziale in ogni momento della vita e affermava che il cinema “helps to make up for the emotional deficiency in most people's lives and as such is vastly useful.”¹⁶⁵, dichiarando che le risate sottolineano l'importanza del cinema come un mezzo di evasione.

Sullivan's Travels è ambientato negli anni della Seconda guerra mondiale, in un'America ancora in piena recessione economica che si trascinava dalla Grande Depressione, in un Paese in stato di povertà diffusa.

Il regista hollywoodiano John L. Sullivan, interpretato dall'attore Joel McCrea, si rifiuta di dirigere ancora film frivoli e di puro intrattenimento in un momento in cui il mondo versa in un tale stato di miseria, e cerca di convincere i produttori dello *studios* a permettergli di realizzare un film di coscienza sociale sulle condizioni di vita difficili delle masse povere, *O Brother, Where Art Thou?*, adattamento di un romanzo immaginario dell'autore Sinclair Beckstein, nome di finzione che deriva dalla fusione degli scrittori Upton Sinclair e John Steinbeck.

John L. Sullivan è l'archetipo della persona socialmente consapevole che lavora per il cambiamento politico con l'obiettivo di richiamare l'attenzione su una difficile condizione sociale contemporanea e migliorarla, ma nel processo di comprensione del mondo “reale”, capisce lo scopo del “puro intrattenimento”, sollevando molte delle questioni che circondano il ruolo del cinema hollywoodiano sui problemi sociali.

Sullivan annuncia le sue intenzioni, affermando: “I want this picture to be a commentary on modern conditions – stark realism, the problems that confront the average man. [...] I want this picture to be a document. I want to hold a mirror up to life. I want this to be a picture of dignity – a true canvas of the suffering of humanity.” Ma i due produttori sono poco entusiasti e si dimostrano disinteressati ai suoi commenti, poiché aspirano ad una pellicola che sia in grado di ottenere un importante incasso e successo al botteghino e perché questo accada, il film necessita di presentare “a little sex in it”, come afferma uno dei due uomini.

Inoltre, i produttori accusano Sullivan di non conoscere realmente il significato della povertà di cui parla il romanzo e suggeriscono che forse la gente comune non vuole vedere film deprimenti. Per apprendere e conoscere in prima persona la povertà e la sofferenza umana, Sullivan decide allora di partire e addentrarsi nel “mondo reale”.

Originariamente, Sturges aveva pianificato di filmare la scena su due giornate, con diversi tagli e diverse angolazioni di ripresa, poiché tradizionalmente, una produzione hollywoodiana utilizzava numerose riprese brevi, richiedendo solo poche battute prima che il regista chiamasse

¹⁶⁵ Ibidem.

“Cut”, ma il direttore della fotografia Seitz propose di girare questa sequenza d’apertura in un’unica ripresa realizzando quindi un piano sequenza, con un unico taglio nel momento in cui i tre uomini entrano nell’ufficio dello Studio.

Sullivan, entusiasta della sua avventura, prende in prestito alcuni vestiti da vagabondo dal reparto costumi e si fa cucire nella suola delle scarpe la carta d’identità, per ogni evenienza. Sullivan viene criticato dal suo maggiordomo, Burroughs, interpretato da Robert Greig, che ritiene il suo piano pericoloso e sciocco e afferma: “The subject is not an interesting one. The poor know all about poverty and only the morbid rich would find the topic glamorous.”, ma Sullivan non si fa influenzare e decide di mettersi in viaggio per esplorare la vita nelle Hooverville e nei bassifondi delle città, travestito da vagabondo e con soli dieci centesimi in tasca, sperando di sperimentare abbastanza miseria per rendere autentica la sua proposta di tragedia americana.

È pronto a partire quando nella sua stanza irrompono i produttori dello studio, che accettano la sua idea strampalata ad una condizione: nella sua avventura sarà seguito da un autobus con a bordo uno staff completo, inclusi un medico, un fotografo, una segretaria, un pubblicitario e un cuoco.

Poco dopo la sua partenza, Sullivan comunica al suo staff di voler proseguire il viaggio da solo e che li incontrerà a Las Vegas nel giro di poche settimane. Progetta di attraversare gli Stati Uniti in autostop, ma inavvertitamente torna a Hollywood.



Figura 37 - Immagine tratta dal film Sullivan's Travels (I dimenticati, Preston Sturges, 1941)

Sullivan, rassegnato, ancora nei panni di un vagabondo, entra in una piccola tavola calda per fare colazione e incontra una giovane aspirante attrice, conosciuta semplicemente come “the Girl”, interpretata da Veronica Lake, che gli compra un piatto di prosciutto e delle uova. Sullivan premia la sua gentilezza, rivelando la sua identità di alto profilo e le ragioni dietro la sua spedizione in incognito. I due decidono di partire insieme ed avventurarsi nel cuore dell’America, per un assaggio di povertà.

In una scena molto significativa che ricorda le fotografie documentariste degli anni Trenta, Sullivan, la ragazza e un numero indefinito di vagabondi, aspettano l’arrivo di un treno merci su cui montare per proseguire nel viaggio, con la speranza di trovare condizioni migliori sulla loro strada. Come nel film *Wild Boys of the Road* per la regia di William A. Wellman o anche in una delle scene d’apertura del film *Angels with Dirty Faces* per la regia di Michael Curtiz, il tributo ai fotografi documentaristi è esplicito.

Anche il secondo tentativo di Sullivan di provare l’ebbrezza della povertà viene interrotto quando, scesi dal treno, si ritrovano a Las Vegas. Senza più un soldo per potersi permettere un pasto, ritrovano l’autobus dello staff e vengono accolti con una colazione abbondante, vestiti puliti, una doccia e cure mediche.

Sullivan non si rassegna e si rimette in viaggio assieme alla ragazza. Questa volta, al terzo tentativo, riescono a rimanere nei bassifondi, in mezzo ai poveri per più di una notte.



Figura 38 - Immagine tratta dal film *Sullivan's Travels (I dimenticati, Preston Sturges, 1941)*

Le scene successive di Sullivan e della ragazza che vagano come barboni squattrinati sono mostrate in un montaggio rapido senza dialoghi, con il solo accompagnamento musicale della colonna sonora. Il cambiamento nel tono di Sturges, dalla commedia al dramma serio, è improvviso, ma toccante, in quanto la netta assenza del dialogo permette allo spettatore di concentrarsi sulle immagini dei campi e dei rifugi per i senza tetto, di mense per i poveri e di file chilometriche per ricevere un misero pasto, di volti della povera gente provati dalla fame e dalla povertà, e riflettere profondamente.

La scelta di una illuminazione *low-key* per questa sequenza entra in pieno contrasto con l'illuminazione *high-key* che ha caratterizzato la maggior parte delle scene precedenti.

Seitz predilige l'utilizzo di una luce più intensa per fotografare la vita glamour e di lusso del regista, quella che Patrick Keating definisce *figure lighting* e che comprendeva una serie di convenzioni per illuminare gli attori, principalmente per suggerire la tridimensionalità, per differenziare le star e per fornire glamour.¹⁶⁶

Al contrario nelle sequenze di vagabondaggio fa uso di ombre e toni più cupi per evidenziare la sofferenza e aggiunge un effetto documentaristico alle immagini per richiamare le fotografie della FSA. All'interno delle sue composizioni oscure, Seitz crea comunque dei punti salienti che attirano l'attenzione, solitamente puntando delle *key light* sui volti dei propri protagonisti e lasciando l'ambiente circostante nella penombra, facendo ricorso a quella che Keating chiama *genre lighting*, un'illuminazione che regola tonalità e contrasto per adattarsi al soggetto e alla scena.

¹⁶⁶ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 40.



Figura 39 - Immagine tratta dal film *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*, Preston Sturges, 1941)

La cinematografia di Seitz riesce ad essere al contempo realistica, restituendo immagini crude e veritiere delle condizioni di miseria in cui versavano gli Stati Uniti, come tributo all'esperienza documentarista, ma anche patinata, usando gli stilemi glamour tipici del cinema classico hollywoodiano. Un aspetto che sottolinearono diversi critici e scrittori quando facevano riferimento all'arte di Seitz era "his ability to employ different visual styles and still create a unified picture."¹⁶⁷

Una mattina, dopo aver passato la notte in un rifugio orribilmente affollato, Sullivan si sveglia a piedi nudi. I suoi stivali sono stati rubati e un paio malconcio lasciato al loro posto.

Sullivan e la ragazza, disperati e nuovamente alla ricerca di cibo, si guardano e con uno sguardo addolorato, senza necessità di parole, decidono che ne hanno avuto abbastanza e abbandonano la loro missione.

¹⁶⁷ Jeffrey Couchman, "A Pair of Aces: John F. Seitz, ASC and Billy Wilder", in *American Cinematographer*, 11 Marzo 2021, <https://ascmag.com/articles/pair-of-aces-seitz-and-wilder>, (consultato il 22/01/2022).



Figura 40 - Immagine tratta dal film *Sullivan's Travels (I dimenticati, Preston Sturges, 1941)*

Prima di tornare a Hollywood però, Sullivan decide di partire per un'ultima avventura. Indossa i suoi vestiti da vagabondo e prende mille dollari in banconote da distribuire ai poveri. Ma uno dei barboni che incontra per la strada, l'uomo che gli ha rubato le scarpe, insegue Sullivan e lo colpisce brutalmente alla testa per derubarlo di tutto il denaro.

Sullivan, privo di sensi, si risveglia all'interno di un vagone merci in un deposito ferroviario. Disorientato da un'amnesia temporanea, colpisce violentemente una delle guardie del treno e viene condannato a sei anni di lavori forzati in una *chain gang*.

L'umorismo che aveva caratterizzato gran parte del film è definitivamente sparito: dopo essersi avventurato nella miseria sociale, ne viene completamente fagocitato; non c'è nessun autobus che lo segue, nessuna fortuna a portata di mano, nessuna battuta spiritosa per alleggerire le cose, nessuna ancora di salvezza dal suo mondo familiare.

Cambia anche l'aspetto fotografico: Seitz passa nuovamente dai toni chiari e luminosi a tonalità più cupe che simboleggiano opportunamente l'atmosfera.

Quando finalmente ricorda la sua identità e cerca di informare le guardie carcerarie che è stato tutto un errore, loro ignorano le sue suppliche, non gli è nemmeno permesso fare una telefonata o scrivere una lettera. Ora Sullivan capisce veramente l'ingiustizia sociale e prova la sofferenza in prima persona: la sua ricompensa per aver agito come un benefattore che distribuisce i soldi ai meno fortunati è di essere picchiato, derubato e costretto ai lavori forzati. Ogni volta che Sullivan prova ad opporsi o a protestare, il guardiano della *chain gang* lo colpisce violentemente, un chiaro richiamo del regista Sturges alle brutalità rappresentate da Mervyn LeRoy in *I Am a Fugitive from a Chain Gang*. Sturges intrappola il suo regista esattamente nel

film che avrebbe voluto realizzare, “a stylized world of arbitrary punishment and grim endurance”¹⁶⁸.

Nel frattempo, Sullivan viene dichiarato morto quando, dopo aver perlustrato in lungo e in largo la città, il suo staff viene avvisato del ritrovamento di un corpo, il cui volto, irriconoscibile, non permette l’identificazione del cadavere. Nella suola delle scarpe viene rinvenuta la carta d’identità di Sullivan, ma nessuno si rende conto dell’equivoco, visto che gli stivali di Sullivan erano stati rubati dal vagabondo. Sullivan in realtà è ancora vivo.



Figura 41 - Immagini tratta dal film *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*, Preston Sturges, 1941)

In questa inquadratura la ragazza piange la falsa notizia della morte di Sullivan.

Seitz produce ombre sul volto di Veronica Lake coprendo in parte la *key light*, posizionata frontalmente e a destra rispetto al soggetto ripreso, rompendo con le convenzioni del cinema classico hollywoodiano, che prevedevano che il dettaglio più importante della scena fosse colpito dalla luce più forte per metterlo in evidenza.¹⁶⁹

Nonostante normalmente prediliga livelli bassi di illuminazione anche negli interni diurni, spesso sfruttando una luce soffusa per ottenere un effetto fioco e nebuloso, Seitz, in questa scena, crea un effetto particolare che simula la luce del sole che penetra attraverso una finestra, sfruttando dunque una *compositional lighting* per distinguere il primo piano della protagonista dallo sfondo e indirizzare l’attenzione degli spettatori sugli elementi narrativi significativi all’interno dell’inquadratura.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Dickstein M., op. cit., p. 56.

¹⁶⁹ Keating P., *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, cit., pp. 165 – 166.

¹⁷⁰ Keating P., *Cinematography*, cit., p. 40.

Per sottolineare l'atmosfera della scena, avrebbe potuto, anche in questo caso, optare per ombre più scure, ma Seitz ha voluto mantenere un alto livello di illuminazione generale, in modo tale da ridurre al minimo i contrasti sul volto di Lake, aderendo così ai principi classici dell'illuminazione di un volto femminile. Nel complesso, questo scatto svolge una notevole varietà di funzioni, guidando l'attenzione dello spettatore, impostando l'atmosfera per trasmettere uno stato d'animo di tristezza, migliorando l'effetto di glamour, tipico delle star di Hollywood e suggerendo l'ora del giorno.

L'influenza della fotografia documentarista che aveva caratterizzato le scene di vagabondaggio dei due protagonisti, viene qui completamente abbandonata a favore dell'illuminazione convenzionale.

Una delle scene chiave e più commoventi del film si svolge in una Chiesa locale afroamericana, dove il pastore istruisce i fedeli ad accogliere i meno fortunati.

Seitz abbassa le luci per restituire un ambiente che ricorda una platea cinematografica in penombra: i volti incavati e sporchi dei prigionieri, il loro sguardo spento e assente, richiamano i ritratti dei contadini migranti della Grande Depressione.

Sullivan insieme ai suoi compagni di prigionia, ottiene un sollievo momentaneo guardando i cartoni animati Walt Disney di Topolino e Pluto.



Figura 42 - Immagine tratta dal film Sullivan's Travels (I dimenticati, Preston Sturges, 1941)

Affascinato dalle buffonate di Pluto, il pubblico oppresso scoppia in una risata gioiosa e incontrollabile. All'inizio Sullivan sembra perplesso, si guarda intorno confuso, domandandosi come possa un vecchio cartone animato sciocco far ridere anche le persone più miserabili in un frangente che non è per nulla divertente. Ma la risata è contagiosa, anche lui si unisce e ride. Questa esperienza gli fa capire che i film non devono per forza essere seri, cupi, profondi e al servizio di uno scopo utile, e che il pubblico, specialmente in periodi di crisi, ha bisogno di divertimento spensierato, di una via di fuga dalla realtà quotidiana, che l'intrattenimento ha il potere di portare più speranza e gioia al mondo più di quanto qualsiasi pellicola socialmente consapevole possa mai fare.

L'inquadratura che riprende la chiesa dall'esterno ricorda un'ambientazione horror o da film noir. In queste riprese è possibile anche individuare l'influenza del cinema espressionista tedesco e una particolare sensibilità modernista europea, sintomo di una ribellione contro le norme estetiche hollywoodiane.¹⁷¹

La Chiesa che emerge da una nuvola di vapore assume un'aria spettrale. La luce fioca che si infrange sulla condensa riverbera creando un corridoio ovattato in cui si muovono le silhouette dei carcerati.

La scelta di immergere l'immagine nell'oscurità aumenta il dramma e la suspense della scena. L'uso particolare di luci e ombre contribuisce a creare l'atmosfera dell'inquadratura e a definire in maniera esplicita le emozioni e i sentimenti dei personaggi.

¹⁷¹ Ivi, p. 56.



Figura 43 - Immagine tratta dal film *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*, Preston Sturges, 1941)

Sullivan escogita finalmente uno stratagemma per contattare il mondo esterno e farsi aiutare per ottenere la scarcerazione: dichiara di essere l'assassino di sé stesso per farsi fotografare e apparire in prima pagina sul giornale. La ragazza scopre così che Sullivan è vivo e il mondo del cinema si muove per ottenere la sua liberazione.

Finalmente libero, dopo aver provato la miseria sulla propria pelle, dichiara ai suoi produttori di non voler più realizzare il film di coscienza sociale *O Brother, Where Art Thou?*, perché grazie alla sua esperienza ha compreso come la risata sia spesso l'unica via di fuga temporanea da una vita di sofferenza. In una delle ultime battute del film, afferma: "There's a lot to be said for making people laugh. Did you know that's all some people have? It isn't much, but it's better than nothing in this cockeyed caravan".



Figura 44 - Immagine tratta dal film Sullivan's Travels (I dimenticati, Preston Sturges, 1941)

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Bergman Andrew, *We're in the Money: Depression America and its Films*, New York University Press, 1971
- Bertelli Giovanna, "Margaret Bourke-White", in *Enciclopedia delle Donne*, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/margaret-bourke-white/>, (consultato il 10/12/2022)
- "Biography of Pare Lorentz", in *Pare Lorentz Center. Using media to teach the age of Roosevelt at the Franklin D. Roosevelt Presidential Library*, <http://www.parelorentzcenter.org/biography/> (consultato il 5/12/2022)
- Block Bruce, *The Visual Story: Seeing the Structure of Film, TV and New Media*, Boston: Focal Press, 2001
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985
- Brown Blain, *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*, Focal Press, 2011
- Christensen Terry, *Reel Politics: American Political Movies from 'Birth of a Nation' to 'Platoon'*, New York, Basil Blackwell, 1987
- Cormack Mike, *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-39*, New York: St. Martin's Press, 1994
- Couchman Jeffrey, "A Pair of Aces: John F. Seitz, ASC and Billy Wilder", in *American Cinematographer*, 11 Marzo 2021, <https://ascmag.com/articles/pair-of-aces-seitz-and-wilder>, (consultato il 17/03/2022)
- Cowan Philip, *Analyzing Stylistic Patterning in Film to Establish the Cinematographer as a Coauthor: A Case Study of Gregg Toland*, Vol. 11, Fasc. 1, New York, 2017, pp. 16-37
- Crafton Donald, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound*, Berkeley, University of California Press, 1997
- Custen George F., *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York, Basic Books, 28 Novembre 1997
- Davies Philip, Morgan W. Iwan, *Hollywood and the Great Depression: American Film, Politics and Society in the 1930s*, Edinburgo, 2016
- Dickstein Morris, *Dancing in the Dark. A Cultural History of the Great Depression*, W. W. Norton & Company, 5 Ottobre 2010

Doherty Thomas, *I Am A Fugitive From A Chain Gang*, Vol. 25, Fasc. 8, p. 112, Sight & Sound, Agosto 2015

Doherty Thomas, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930 - 1934*, New York, Columbia University Press, 1999

Durrer Hans, “Documentary photography in the 1930s”, 2006, https://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME09/Documentary_photography_in_the_1930s.shtml, (consultato il 23/03/2022)

Eyman Scott, *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

Fadda Michele, “Blowin’ down This Road: Note Per Una Cartografia (anche Audiovisiva) dell’America Nella Grande Depressione”, in *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 2016, <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/6819>

Fadda Michele, “STURGES, Preston”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/preston-sturges_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, (consultato il 16/03/2022)

Fadda Michele, “TOLAND, Gregg”, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/gregg-toland_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, (consultato il 15/03/2022)

Fiaccarini Anna, “City Lights”, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/city-lights_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, (consultato il 21/03/2022)

Fitzgerald Michael Ray, “‘Adjuncts of Government’: Darryl F. Zanuck and 20th Century-Fox in Service to the Executive Branch, 1935-1971”, Dorchester-on-Thames: Routledge, 2016

Gatti Marcello, Guglielmin Riccardo, *La direzione della fotografia nel cinema*, Nuova arnica, Roma, 1999

Goldberg Vicki, *Margaret Bourke-White: A Biography*, New York Harper and Row, 1986

Keating Patrick, *Cinematography*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 2014

Keating Patrick, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*, Columbia University Press, New York, 2009

Klein Amanda Ann, “Realism, Censorship and the Social Promise of Dead End”, in Bray William Robert, Palmer R. Barton (a cura di), in *Modern American Drama on Screen*, New York, Cambridge University Press, 2013

Lev Peter, *Twentieth Century-Fox: the Zanuck-Skouras Years, 1935-1965*, University of Texas Press, 2013

Lieberman Evan, Hegarty Kerry, *Authors of the Image: Cinematographers Gabriel Figueroa and Gregg Toland*, University of Illinois Press, 2010

Malcolm Derek, “Preston Sturges: Sullivan’s Travels”, in *The Guardian*, 9 Novembre 2000, <https://www.theguardian.com/film/2000/nov/09/derekmalcolmscenturyoffilm>, (consultato il 16/03/2022)

Maltby Richard, “The Genesis of the Production Code”, in *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 15, n. 4, Marzo 1995.

Maltin Leonard, *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*, New York, Dover, 1978

Marotta Gaia, “ZANUCK, Darryl F.”, *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/darryl-f-zanuck_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (consultato il 7/04/2022)

Masi Stefano, “Direttore della fotografia”, *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/direttore-della-fotografia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (consultato il 10/03/2022)

McCann Sean, *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Duke University Press, 2000

McDannell Colleen, *Picturing Faith: Photography and the Great Depression*, Yale University Press, 2004

McLean L. Adrienne, “Introduction: Stardom in the 1930s”, in McLean L. Adrienne (a cura di), *Glamour in a Golden Age: Movie Stars of the 1930s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 16 Dicembre 2010, p. 3.

Mikulec Sven, “‘Angels with Dirty Faces’: Michael Curtiz’s Touching Gangster Classic Forged Under the All-Seeing Eye of the Hays Code”, *Cinephilia and Beyond: Films and Filmmaking*, <https://cinephiliabeyond.org/angels-dirty-faces-michael-curtizs-touching-gangster-classic-forged-seeing-eye-hays-code/>, (consultato il 9/01/2023)

Montaldo Federico, “Farm Security Administration. Una storia Americana”, *Phocus Magazine*, <https://www.phocusmagazine.it/farm-security-administration-una-storia-americana-federico-montaldo/>, (consultato il 24/11/2022)

Pauly Thomas H., “‘Gone With the Wind’ and ‘The Grapes of Wrath’ as Hollywood Histories of the Depression”, in *Journal of Popular Film*, Vol. 3, n. 3, Washington D.C., 1974

- Pezzoli Erika, “Walker Evans (1903 – 1975) vita e opere”, 13 maggio 2021, <https://www.universofoto.it/walker-evans-opere-storia-della-fotografia/>, (consultato il 22/03/2022)
- Raeburn John, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana, University of Illinois Press, 2006
- Ray Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, Princeton University Press, 1985
- Roddick Nick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, London, British Film Institute, 1983
- Rodimtseva, Irina V., “On the Hollywood Chain Gang: The Screen Version of Robert E. Burns’ and Penal Reform of the 1930s-1940s”, in *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Vol. 66, pp. 123 – 146, 2010
- Rondolino Gianni e Tomasi Dario, *Manuale del film. Linguaggio Racconto Analisi*, De Agostini, Novara, 2011
- Roffman Peter e Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Indiana University Press, 1981
- Santagata Giuseppe, “Dorothea Lange: Maestri della fotografia”, <https://fotografiaartistica.it/dorothea-lange-maestri-della-fotografia/>, (consultato il 21/03/2022)
- Salt Barry, *Film Style & Technology: History and Analysis*, London: Starwood, 1992
- Schlesinger Jr. Arthur M., *A Life in the Twentieth Century: Innocent Beginnings, 1917-1950*, Mariner Books, 3 Giugno 2002
- Schwartz Nancy Lynn, *The Hollywood Writers’ Wars*, New York, McGraw-Hill, 1983
- Sklar Robert, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994
- Sobchack Vivian C., “The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style”, in *American Quarterly: Special Issue: Film and American Studies*, Vol. 31, No. 5, pp. 596-615, The Johns Hopkins University Press, 1979
- Starzynski Carolina, “History of Film: The 30 Greatest Directors of Photography”, 7 Luglio 2015, <https://www.cinefotografo.com/2015/07/07/history-of-film-the-30-greatest-directors-of-photography/>, (consultato il 24/03/2022)
- Stott William, *Documentary Expression and Thirties America*, New York: Oxford University Press, 1973
- Terkel Studs, *Hard Times: An Oral History of the Great Depression*, New York, Pantheon Books, 1986

Toland Gregg, “Realism for Citizen Kane”, in *American Cinematographer*, Febbraio 1941, (consultato il 12/04/2022)

Turner George E., “Gregg Toland, ASC — An Enduring Legacy”, in *American Cinematographer*, 6 Giugno 2017, <https://ascmag.com/articles/gregg-toland-asc-an-enduring-legacy> (consultato il 15/03/2022)

Zippel Francesco, “POLITO, Sol”, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/sol-polito_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, (consultato il 23/08/2022)

FILMOGRAFIA

Little Caesar (*Piccolo Cesare*, Mervyn LeRoy, 1931)
The Public Enemy (*Nemico pubblico*, William A. Wellman, 1931)
American Madness (*La follia della metropoli*, Frank Capra, 1932)
I Am a Fugitive from a Chain Gang (*Io sono un evaso*, Mervyn LeRoy, 1932)
Gold Diggers of 1933 (*La danza delle luci*, Busby Berkeley e Mervyn LeRoy, 1933)
Heroes for Sale (*Eroi in vendita*, William A. Wellman, 1933)
The Power and the Glory (*Potenza e gloria*, William K. Howard, 1933)
Wild Boys of the Road (*Selvaggi ragazzi di strada*, William A. Wellman, 1933)
The World Changes (*Il mondo cambia*, Mervyn LeRoy, 1933)
42nd Street (*Quarantaduesima strada*, Lloyd Bacon, 1933)
Footlight Parade (*Viva le donne!*, Lloyd Bacon, 1933)
Our Daily Bread (*Nostro pane quotidiano*, King Vidor, 1934)
Black Fury (Michael Curtiz, 1935)
G-Men (*La pattuglia dei senza paura*, William Keighley, 1935)
Bullets or Ballots (*Le belve della città*, William Keighley, 1936)
Modern Times (*Tempi moderni*, Charlie Chaplin, 1936)
The Plow That Broke the Plains (Pare Lorentz, 1936)
Black Legion (*Legione nera*, Archie Mayo, 1937)
Dead End (*Strada sbarrata*, William Wyler, 1937)
Easy Living (*Un colpo di fortuna*, Mitchell Leisen, 1937)
The Life of Emile Zola (*Emilio Zola*, William Dieterle, 1937)
Make Way for Tomorrow (*Cupo tramonto*, Leo McCarey, 1937)
Stella Dallas (*Amore sublime*, King Vidor, 1937)
The Amazing Dr. Clitterhouse (*Il sapore del delitto*, Anatole Litvak, 1938)
Angels with Dirty Faces (*Gli angeli con la faccia sporca*, Michael Curtiz, 1938)
The River (Pare Lorentz, 1938)
Gone with the Wind (*Via col vento*, Victor Fleming, 1939)
Of Mice and Men (*Uomini e topi*, Lewis Milestone, 1939)
The Roaring Twenties (*I ruggenti anni Venti*, Raoul Walsh, 1939)
Johnny Apollo (*Il prigioniero*, Henry Hathaway, 1940)
The Grapes of Wrath (*Furore*, John Ford, 1940)
Citizen Kane (*Quarto potere*, Orson Welles, 1941)

High Sierra (Una pallottola per Roy, Raoul Walsh, 1941)

I Wake Up Screaming (Situazione pericolosa, H. Bruce Humberstone, 1941)

The Maltese Falcon (Il mistero del falco, John Huston, 1941)

Meet John Doe (Arriva John Doe, Frank Capra, 1941)

Sullivan's Travels (I dimenticati, Preston Sturges, 1941)