

## SPECIALE **Blowin' down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva) dell'America nella Grande Depressione**

*I'm a-blowin' down this old dusty road, Lord, Lord,  
An' I ain't a-gonna be treated this a-way.  
(...)*

*I'm a-goin' where the water taste like wine, Lord,  
An' I ain't a-gonna be treated this way.  
(...)*

*I'm a-goin' where them dust storms never blow, blow, blow,  
An' I ain't a-gonna be treated this way.*

Woody Guthrie, *Goin' Down The Road Feeling Bad*

### 1

C'è la strada e c'è la polvere, certo, le enormi pianure devastate dal *dust bowl* nel pieno della grande crisi post-1929, il volto più classico dell'America della Grande Depressione, immortalato nelle fotografie di Dorothea Lange e Walker Evans, nei documentari di Pare Lorentz, nelle opere di Caldwell e Bourke-White o nei reportage foto-giornalistici promossi da Henry Luce, nella narrativa di uno Steinbeck. Ma c'è anche l'altra faccia del possibile, la terra dove la "polvere non soffia", ovvero la fuga verso il luogo in cui "the water tastes like wine", il viaggio verso la California, lì dove è il luccichio dell'immaginario e del sogno a prevalere e non, almeno in apparenza, la durezza accecante e soffocante del reale.

Con questa canzone emblematica tra le *Dust Bowl Ballads*, Woody Guthrie non solo dava voce al dolore del grande esodo degli Oakies, ma metteva in campo la natura per così dire ossimorica dell'immagine dell'America e della sua cultura nel decennio dei 30s. Da una parte l'evidenza della realtà insieme alla vocazione al realismo che consegue; dall'altra la tensione a rifugiarsi nel territorio dell'immaginario, con la vocazione allo spettacolo che Hollywood incarna. Due mondi che una certa lettura storiografica vorrebbe contrapposti, ipostatizzando una differenza radicale tra il film hollywoodiano e le altre arti secondo uno schema che individua nel regime di realtà cercato da quel cinema il riflesso di un desiderio di falsificazione dell'orizzonte referenziale e di fuga dalle problematiche di natura sociale.

Si tratta di un'interpretazione dell'America, nel periodo tra i primi anni Trenta e l'inizio del conflitto mondiale, che studi più recenti hanno in vari modi contestato<sup>1</sup>, invitandoci a considerare le relazioni, a livello formale e contenutistico, tra i vari campi di espressione alla luce di una prospettiva più organica della cultura dell'epoca. C'è, ovviamente, da superare una nozione ingenua del realismo, così come, in ambito filmico, vanno valutati con più attenzione i complessi rapporti che da sempre il cinema hollywoodiano mette in gioco tra la nozione di spettacolo e quella di realtà; in maniera analoga, è necessario tenere conto di tutti gli incroci in gioco tra le pratiche culturali istituzionali, indipendenti e l'industria culturale nel suo complesso, che gli anni Trenta americani hanno espresso; soprattutto – corollario – la cultura della Depressione va inquadrata nel piano di una dimensione avanzata di modernità tecnologica, capace di modulare in un'altra maniera le strategie formali moderniste di inizio secolo. Ne accenneremo meglio più avanti. Sin d'ora però, ci preme sottolineare quanto, all'interno di questo orizzonte contraddittorio, il minimo comun denominatore possa essere individuato non tanto interrogandosi sulla natura del reale in gioco in un certo tipo di rappresentazione, quanto soffermandosi sul *modo* di stare nella realtà – o ancor più di stare nello spazio e di organizzare questo stesso spazio, l'America, in un periodo fondamentale della propria storia. In questo senso, una rilettura complessiva dei 30s può essere confermata e attivata con l'utilizzo degli strumenti della geografia, a patto naturalmente che di questa si recuperi la dimensione

**SPECIALE** discorsiva, il suo carattere, ha scritto Giorgio Avezù, “soggettivo, politico, storicamente e culturalmente determinato”<sup>2</sup>, particolarmente importante in un momento di forte riscoperta della coscienza identitaria nazionale.

In effetti, quando John Ford in *Furore* inserisce in un breve spazio la canzone di Guthrie, il canto serve non solo a legittimare la discutibile vocazione più realistica del film se confrontata con la disposizione più “escapista” della produzione hollywoodiana coeva. La ballata degli Oakies sottolinea semmai il senso di spaesamento di una generazione dal quale nasce un bisogno effettivo di “paese” che proprio gli strumenti di una geografia culturale possono aiutare a meglio comprendere, almeno a due livelli:

1. perché nel decennio la necessità di documentazione geografica è sempre legato a doppio filo con la riscoperta delle radici culturali americane, dove la ricerca di una nuova visibilità non si scinde dall’evocazione di una voce autoctona e l’insistenza sull’elemento “locale” è sempre funzionale a una riorganizzazione sistemica della rappresentazione in senso “nazionale”

2. e perché questa esigenza è sempre tecnologicamente “mediata” ai fini di incentivare un’altra forma di mappatura cognitiva, emozionale e a ben vedere multisensoriale e multimediale, non solo condotta attraverso le regole visive e logocentriche imposte dalla ragione cartografica tradizionale.

In altri termini, verrebbe da dire, gli anni Trenta sono stati, più che il decennio della letteratura, della radio o della grande fotografia americana, il decennio della definitiva affermazione di un cinema “americano”, perché solo con l’avvento del sonoro cinematografico si rende possibile una sinergia fra le risorse specifiche di media differenti, in funzione di un’altra esperienza dello spazio. Per essere ancora più precisi, la ricerca di un nuovo dinamismo in una nazione per certi versi paralizzata si dà alla luce (al suono) di un nuovo (e tecnologico) “paesaggio sonoro”, proprio quando la musica tende sempre più all’evocazione visiva e l’immagine a sonorizzarsi in una maniera inedita, nel momento in cui, cioè, la metafisica della voce diventa una volta e per tutte parte integrante del regime del visibile.

## 2

Naturalmente, la questione dell’identità specifica dell’America, il senso della sua differenza rispetto all’Europa, si è sempre data nei termini di una speciale relazione con lo spazio. Ed è una questione che si pone in essere a partire da un certo stadio della modernità, a contatto con la nascita dei mezzi di comunicazione di massa e del cinema stesso. A conferma di quanto, per dirla con Benedict Anderson, nella creazione di una coscienza nazionale sia imprescindibile “l’interazione tra fatalità, tecnologia e capitalismo”<sup>3</sup>. In fondo, è solo nel 1893, in piena Gilded Age, che Frederick Turner scrive il suo saggio fondativo sulla mitologia della Frontiera, secondo il quale, come noto, il paesaggio naturale americano diventa il terreno di sfogo della narrazione del destino manifesto, di una trama di rinnovamento e trasformazione identitaria a cui corrisponde una precisa organizzazione spaziale della *wilderness*, nell’esaltazione di uno specifico ideale di movimento progressivo nel territorio. A ben vedere, lefevrianamente, la produzione dello spazio che ne deriva è di ordine innanzitutto mentale, funzionale a un progetto ideologico nostalgico, ma non per questo necessariamente anti-moderno. È solo attraverso un certo uso della tecnica che la dimensione spaziale americana, e le mappe che ne conseguono, possono assumere la loro valenza anche ideologica. Come osservò Leo Marx<sup>4</sup>, la nozione di “paesaggio intermedio” è quella più consona a descrivere l’esperienza spaziale americana, nella quale l’integrazione del tecnologico in seno alla natura può permettere lo sfogo di una modalità di visione bene diversa dall’atteggiamento puramente contemplativo della paesaggistica europea. E non a caso, all’alba del nuovo secolo, il cinema di Griffith legherà la nascita di una nazione alla possibilità di un nuovo mezzo tecnologico, il cinema, di produrre, come sottolinea Mottet, “nuovi effetti di natura e anche scenari nuovi”<sup>5</sup>.

Da questo punto di vista, una corretta valutazione delle forme di apprensione dello spazio negli anni

**SPECIALE** Trenta deve tenere conto dello scarto introdotto dall'evoluzione dei mezzi di comunicazione di massa nei primi decenni del Novecento. Non stiamo parlando soltanto di una trasformazione di ordine tecnologico: si tratta piuttosto di ricordare in che misura media già presenti negli anni precedenti – il cinema, la radio, il disco, la fotografia, un certo tipo di stampa periodica – vengano usati, scriveva Warren Susman in un suo saggio ancora oggi fondamentale, per introdurre un nuovo senso di “comunità” tra gli americani<sup>6</sup>. Il desiderio di scoperta della nazione negli anni Trenta, l'ubiquità della parola America, è infatti di matrice diversa, sia sul piano qualitativo che sostanziale, soprattutto per un motivo: l'adesione alla voce e alla tradizione del “popolo” che questa coscienza porta con sé. Una tradizione che torna ad emergere nel medesimo istante in cui le narrazioni della frontiera o lo stesso mito di autorealizzazione di Horatio Alger risultano, alla luce della grande Crisi, non più operativi.

La letteratura sul populismo statunitense è immensa, e non è questa la sede per discutere della complessità di un fenomeno che ha origini antecedenti al crack di Wall Street<sup>7</sup>. Certo è che solo negli anni successivi l'amplificazione promossa dai media della retorica dell'“uomo comune” si sposa con un'inedita riscoperta delle radici culturali nazionali. O per meglio dire: è soprattutto in questo decennio che il sistema dei media crea lo spazio di una cultura autenticamente “popolare” all'interno della *mass culture*, diffondendo e disseminando una nozione di folklore e di americanità fino a quel momento confinata in una dimensione locale e non nazionale<sup>8</sup>. Non è un caso che la stessa disciplina degli *American studies* si sviluppi in maniera sistematica in questo decennio, con gli studi sul folklore e sull'umorismo nazionale di Constance Rourke, per esempio, o che un saggio di antropologia come *Patterns of Culture* di Ruth Benedict diventi un vero e proprio caso editoriale. Solo dopo la crisi del 1929, scriveva sempre Susman, viene introdotta la nozione di *American way of life*, o lo stesso termine di *grass roots*: la questione in gioco, infatti, esce dal quadro di riferimento storico mitologico della Civilization<sup>9</sup>, per rivelarsi invece su un piano più specificatamente “culturale” ancorato a un altro senso del luogo America, almeno nei termini descritti dallo stesso Susman:

No fact is more significant than the general and even popular “discovery” of culture. (...) What had been discovered was the “inescapable interrelatedness of things” so that culture could no longer be considered what Matthew Arnold and the intellectuals of previous generations had often meant (...) but rather reference to “all the things that a group of people inhabiting a common geographical area do, the way they do things and the way they think and feel about things”<sup>10</sup>.

Questo tipo di interrelazione sta alla base dello stesso spirito politico e culturale del New Deal, se lo si intende come progetto di risposta alla Grande Depressione attivato con uso massivo dei mass media, nella prospettiva, democratica, di integrazione delle singole parti per il tutto, di idea nazionale che partendo dal regionale e dal locale non può non dedicare un'attenzione particolare alla questione geografica, nel senso che, fra i vari mezzi di comunicazione in gioco, la fotografia commissionata proprio dal governo Roosevelt per esempio ben esprime. Nelle intenzioni di Roy Stryker<sup>11</sup>, responsabile della Information Division della FSA, le fotografie di Lange, Lee, Rothstein, Evans non dovevano servire solo a documentare gli effetti della crisi economica, ma a mappare il grande paese in una logica per la quale ogni singolo scatto è un tassello di un mosaico che prova a coprire lo spazio statunitense nelle sue varie latitudini (fig. 1)<sup>12</sup>.

È questo un corpus fotografico in cui si contesta la vena puramente “paesaggistica” di una certa tradizione statunitense, attivata attraverso l'uso di convenzioni già sperimentate nel movimento pittorico dell'Hudson River School, preferendo sfruttare anche la possibilità “topografica” del mezzo, presente già nelle foto ottocentesche di Timothy O'Sullivan (fig. 2).

## SPECIALE



Fig. 1



Fig. 2

**SPECIALE** La differenza rispetto alla pretesa di artisticità delle foto di Stieglitz e del gruppo della Camera Work è evidente; ma se non c'è opposizione tra estetico e sociale nella fotografia anni Trenta non è semplicemente in virtù di una rinnovata fiducia nei confronti dell'automatismo del mezzo (o più semplicemente di una presunta ontologia dell'immagine fotografica), ma soprattutto perché nella relazione con tra le varie immagini si dà un discorso in cui la presenza umana, il racconto del popolo in determinato spazio geografico e storico entra in primo piano<sup>13</sup>. Un racconto che impone una concezione dello spazio ben diversa da quella suggerita nella retorica della Frontiera, anche se con esiti, va detto, non sempre del tutto organici e compiuti. Si prenda il caso delle famose WPA Guides, le 378 guide da viaggio sui singoli stati della federazione commissionate dal governo per far conoscere l'America agli americani. In esse l'informativa geografia si dà spesso nel *local color*, nel racconto aneddotico degli elementi culturali caratteristici in ogni singola località, scatenando però, come è stato notato, uno scontro più o meno evidente tra il discorso locale e la retorica programmatica nazionalistica imposta dal New Deal (fig. 3)<sup>14</sup>.

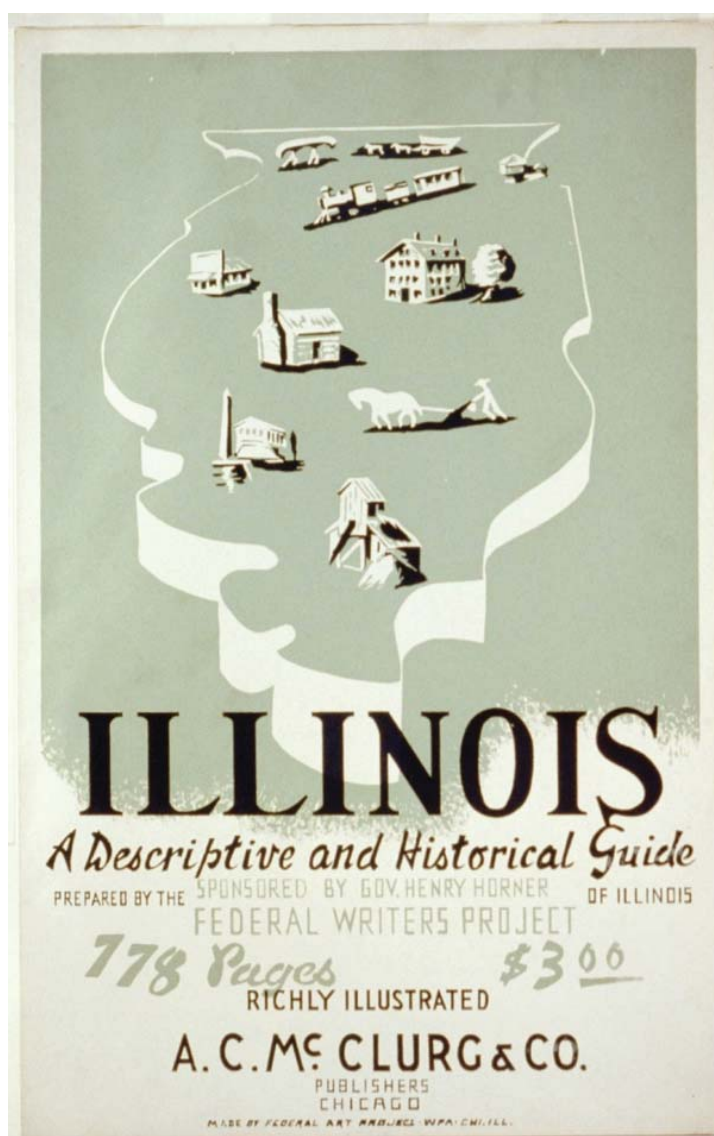


Fig. 3

**SPECIALE** È questo un dato importante. Come ha scritto Alan Trachtenberg, alludendo al titolo della grande raccolta fotografica di Walker Evans, *American Photographs*, la rappresentazione della nazione negli anni Trenta non rimanda solo a un repertorio di immagini prodotte in America, ma a una forma di espressione dell'America: non solo un dato da inventariare e archiviare, ma una modalità di interpretazione, o forse ancor più un problema di ordine epistemologico<sup>15</sup>, specifico di una cultura e di un certo periodo storico. L'ossessione nei confronti dell'America tipica della retorica dominante dell'epoca, scrive Denning<sup>16</sup>, è infatti paradossalmente non tanto segno di un consenso condiviso rispetto a un preciso concetto geografico-culturale, quanto semmai il sintomo più evidente della crisi dell'americanismo durante la Grande Depressione. Crisi dei miti americani di riferimento evidente a livello di immaginazione narrativa, come difficoltà a concepire una narrazione totalizzante e coerente; ma anche crisi di ordine geografico, per dirla con Farinelli, come coscienza di un mondo moderno che è e non è una carta geografica perché incapace di utilizzare sino in fondo una "ragione cartografica" che non solo una certa modernità ma forse una certa tradizione culturale statunitense sembrerebbe a priori rifiutare<sup>17</sup>.

Il senso del luogo prodotto da questa disposizione nei confronti dello spazio specificatamente americana nel caso della fotografia è comunque amplificato, negli anni del New Deal, dal riutilizzo di strategie retoriche e stilistiche già sperimentate dal modernismo statunitense nei decenni precedenti. L'inadeguatezza di una ingenua nozione di realismo applicata a questi prodotti culturali è dimostrata dal fatto che la vena documentaria, a ben vedere, testimonia più un interesse verso la sperimentazione formale che verso il realismo sociale propriamente detto<sup>18</sup>. Basta dare un'occhiata alle opere più dichiaratamente realistiche e documentarie, ai cosiddetti *picture essays* così caratteristici del periodo, per rendersene conto: i volumi di Caldwell e Bourke-White, *Let Us Now Praise Famous Men* di Evans e Agee, gli stessi reportage foto-giornalistici promossi da Henry Luce, non sono solo esempi di una interrelazione continua tra parola e immagine, ma prodotti di una costruzione che riprende le tecniche collagistiche del decennio precedente. Quelle in gioco sono procedure sistemiche di natura post-testuale intervenute solo con l'affermarsi dei mass media<sup>19</sup> ma che sono capaci di restituire una visione d'insieme dominata da una poetica più frammentaria che totalizzante.

E tuttavia, il quadro di riferimento va allargato, cercando di andare oltre una speculazione concentrata unicamente sull'articolazione di un modernismo espresso solo attraverso forme di rappresentazione principalmente visive. Certo, l'adozione delle procedure moderniste negli anni Trenta ha un carattere più costruttivo ed engagé per certi versi sconosciuto alle avanguardie moderniste americane degli anni Venti. Il progetto culturale nel decennio del New Deal può essere nazional popolare in senso gramsciano<sup>20</sup> anche perché, sotto la spinta di artisti più o meno affiliati al Fronte Popolare americano, frutto di un incontro inedito tra élite intellettuali e masse e di un approccio meno alienato nei confronti della modernità e dei suoi mezzi di comunicazione da parte della seconda generazione del modernismo americano, che trova nella retorica documentaria il suo anello di congiunzione principale. Ma proprio una certa lettura "progressista"<sup>21</sup>, insistendo troppo sull'aspetto contenutistico e sociale dei prodotti dell'immaginario, ha finito per privilegiare il ruolo svolto principalmente dalla fotografia, trascurando la svolta fondamentale, a livello mediale, proposta dalla nuova interazione tra suono e immagine, e non considerando quindi a pieno quella specificità di ordine al tempo stesso non solo formale ma anche emozionale attuabile in quella prospettiva di convergenza mediale che soprattutto il cinematografo, con l'ingresso nel sonoro, espresse in maniera ancora più decisiva.

### 3

Quanto spazio c'è in effetti, nel cinema americano, per lo spazio dell'America della Grande Depressione? Di che tipologia di spazio stiamo parlando? E di nuovo: che postura e senso del luogo entra in gioco? Una certa tradizione storiografica, inaugurata a suo tempo dallo studio di Andrew Bergman *We're in*

**SPECIALE** *the Money*<sup>22</sup>, ha sempre insistito sul desiderio del cinema, soprattutto hollywoodiano, di fuggire dal confronto con la realtà documentaria, e di concedere alle masse il rifugio in un altro regime di realtà, un mondo migliore del nostro, all'interno del quale le contraddizioni fuori dallo schermo potevano, nello spazio di un film, per un breve momento essere risolte. D'altra parte, studiosi come Paula Rabinowitz hanno invece dimostrato quanto sia arbitrario mettere in opposizione le sfere del documentarismo e della finzione, riconoscendo la presenza delle forme documentarie in una prospettiva multimediale, in un corpus di opere che può comprendere non solo la raccolta fotografica *American Exodus* ma anche, in ambito filmico, i documentari propriamente detti di Pare Lorentz, e tutta una serie di film realizzati ad Hollywood: da *Our Daily Bread* di King Vidor, *I Am a Fugitive From a Chain Gang* di LeRoy, *Furore*, fino a *Sullivan's Travels* di Preston Sturges<sup>23</sup>. Si tratta tuttavia, per quanto riguarda gli ultimi esempi filmici citati, di casi isolati e molto meno documentaristici di quanto si voglia credere. L'analogia va cercata altrove, ma per riuscirci bisogna superare la semplice nozione di documentarismo per accogliere una prospettiva più complessa di realismo, capace di uscire da una concezione troppo ancorata alla visibilità del realismo sociale. Non si può dimenticare che la retorica spaziale del cinema e di Hollywood in particolare agisce sempre, come sottolineato da Avezzù, attraverso una manipolazione del rapporto tra immagine e referente, per mezzo di strategie eterotopiche di misattribuzione spaziale<sup>24</sup> in virtù delle quali la "realtà" può però essere sanzionata, come nel caso del cinema sonoro, in una maniera più complessa di quanto accadeva nel cinema muto precedente. Il reale può rientrare in gioco mascherato, come sottinteso, e per riprendere quanto scritto correttamente da Franco La Polla, nella filmografia del decennio la Depressione c'è ma non si vede<sup>25</sup>: anche perché, a starci attenti, la presenza dell'America sancita da una certa versione dell'americanità si può dare ridiscutendo il ruolo svolto dal regime del visibile alla luce della svolta che l'ingresso del sonoro impone.

Già William Stott, nel suo seminale saggio sullo stile documentario americano dell'epoca rooseveltiana, ci aveva invitato a considerare con maggiore attenzione la natura dei vari elementi in gioco in questo tipo di rappresentazione. Se la realtà si dà solo nell'insieme di relazioni che il popolo intrattiene con il suo ambiente, è vero allora che il documentarismo in questione cerca di far emergere quel carattere di *human document* nel quale alla fine è l'emozione a contare più dei fatti. La rivelazione di una certa contingenza spaziale e storica è certo fondamentale, ma questa non acquisterebbe senso senza la presenza di un'emozione che deriva da un vero e proprio culto dell'esperienza che i mezzi di riproduzione del tempo devono a tutti i costi garantire. In altri termini, scriveva sempre Stott, l'epoca esprime un bisogno, prima ancora che di realtà, di *instant communication*, un'esperienza mediata dai mezzi di comunicazione di massa che, nel populismo che spesso la caratterizza, ben esprime non solo la ricerca verso l'autenticità posta in essere dalle tecno immagini ma un bisogno di oralità rivelato in prima istanza da tecnologie capaci di restituire finalmente la voce, il suono, la musica – al punto che la radio, in misura anche maggiore della fotografia, diventa nella percezione comune il mezzo più credibile e vicino all'esperienza diretta<sup>26</sup> (non altrimenti si spiegherebbe l'episodio di follia collettiva scatenato dalla famosa trasposizione radiofonica della *Guerra dei mondi* condotta da Orson Welles).

Se questo è vero, è allora importante interrogare il ruolo svolto da uno spazio in cui visione e ascolto risultano intimamente correlati, anche ai fini di una "autenticazione" della realtà geografica. Che la questione sia centrale nell'America del tempo è testimoniato anche, in ambito musicale, dalla fortuna accordata alla musica a programma, descrittiva, ovvero dalla americanizzazione della musica romantica europea attivata attraverso la relazione con il paesaggio nazionale, proposta da musicisti come Aaron Copland in opere "musical geografiche" quali *Appalachian Spring* – musica, sottolinea Franco Minganti, "ad alto rischio di populismo", e, per la semplicità formale e l'alta accessibilità che la caratterizza, radiogenica<sup>27</sup> (e cinematografica, aggiungiamo, visto che la colonna sonora classica è anch'essa una versione nazionale del romanticismo musicale tedesco). Ma anche senza citare questi esempi, la nozione di "paesaggio sonoro" risulta centrale non solo perché esemplificativa di un'idea di spazio

**SPECIALE** fortemente dipendente dal sistema culturale e attuabile in “riferimento all'uomo e ai suoi valori”<sup>28</sup>, ma in quanto capace, in un ambiente sempre più popolato da immagini e suoni tecnicamente riprodotti, di ripensare la complessità anche emozionale dell’“esserci” nell’America, nei termini di quella esperienza contraddittoria dello spazio descritta in precedenza. Se è vero infatti che tra i cinque sensi quello visivo tende all’obiettivizzazione e al controllo del mondo mentre invece l’orecchio, attivando uno spazio privo di un punto focale privilegiato, è culturalmente, per dirla con Hillel Schwartz, “ciò che i cubisti avrebbero potuto definire un collagista”<sup>29</sup>, è vero allora che l’America degli anni Trenta è il terreno privilegiato, a livello mediale, di un tentativo di accordo tra la vocazione alla continuità spaziale imposta dall’occhio e il senso di discontinuità attivato dalla dimensione sonora, nelle sue varie declinazioni.

Per comprendere il ruolo centrale svolto dal cinema sonoro americano nell’accettazione di una tale forma di apprensione dello spazio, è necessario recuperare una certa consapevolezza dei rapporti in atto tra suono e immagine filmica, soprattutto nel decennio che ci interessa. Dopo le prime sperimentazioni della novità tecnologica, il suono nel cinema è quasi da subito funzionale a intensificare la continuità nei raccordi tra immagini, per garantire la *continuity* diegetica ai fini di mascherare la frammentarietà costitutiva del filmico<sup>30</sup>. Tuttavia, la affermazione definitiva della continuità narrativa classica nelle forme di relazione tra gli spazi dell’inquadratura non deve essere intesa nella logica di un asservimento della sfera aurale a quella visiva. Semmai, come notò Altman, i rapporti di forza tra il potere delle immagini e la pista sonora vanno valutati alla luce del ventriloquismo caratteristico dei *talkies*<sup>31</sup>, o per meglio dire nella dinamica al tempo stesso tecnologica e culturale di dislocazione del potere della voce e del suono ben descritta da Steven Connor in un suo studio straordinario<sup>32</sup>.

La dipendenza di ciò che si sente da ciò che si vede nelle varie forme ventriloque – ovvero nei dispositivi che chiedono di essere compresi nella relazione tra visione e ascolto, relazione che essi stessi aiutano a rivelare<sup>33</sup> – non annulla infatti a priori le potenzialità di integrazione e disturbo imposte dalla presenza del suono. Nel caso particolare del cinema, scriveva sempre Altman, l’ideologia del visibile va riletta alla luce di una sorta di “ideologia complementare” nella quale ogni traccia, quella visiva e quella sonora, opera per garantire gli interessi dell’altra, per cui l’utilizzo del sonoro in una chiave diegetica fa da contraltare alla capacità del visivo di mascherare l’ordine che sarebbe imposto dalla dimensione puramente sonora<sup>34</sup>, uno spazio, nelle parole di Connor, segnato dal transito e dalla precarietà<sup>35</sup>. In questo senso, il lavoro per ancorare il suono a una fonte diegetica che caratterizza l’evoluzione del sonoro cinematografico americano, si giustifica come risposta a una tensione centrifuga esercitata dal suono sull’immagine che non può – forse non deve – essere del tutto censurata. Si consideri in questa chiave il processo di graduale accettazione della musica non diegetica all’interno dei film, soprattutto hollywoodiani. La colonna sonora orchestrale si insinua inizialmente – il caso di *King Kong* è ovviamente quello più emblematico – come mezzo per evocare geografie esotiche e immaginarie, in buona sostanza per associare un certo tipo di partitura a *locations* che poco o nulla hanno a che fare con la realtà materiale (perseguendo in tal senso una strategia geografica “orientalistica”, coadiuvata da una forte presenza di mappe e incentivata dall’uso della musica e della voce di commento, presente anche nei *newsreels* della Movietone e poi, a partire dal 1935, nella serie *The March of Time*); quando però la musica diventerà anch’essa definitivamente un elemento funzionale alla continuità narrativa e alla plausibilità diegetica essa non perderà mai del tutto la sua forza evocativa straniante, anche se in riferimento diretto ad ambienti e spazi più familiari<sup>36</sup>. A testimonianza insieme della dialettica tra reale e immaginario tipica del cinema di questi anni, fatta di trascendenza del reale e reificazione dell’immaginario; ma anche se non soprattutto, della crescente importanza assunta da un’apprensione spaziale di ordine innanzitutto affettivo, prima che intellettuale e cognitivo.

È in quest’ottica di trasformazione della realtà che si giustifica la parentela tra film di finzione e film documentaristici quali quelli diretti da Pare Lorentz in questi stessi anni. *The Plow that Broke the Plains* (fig. 4) e *The River* (fig. 5), tra l’altro, sono forse le pellicole in apparenza più geografiche mai



**SPECIALE** prodotte nel decennio, se per geografico si intende semplicemente un'attenzione riservata al territorio americano che sembra per certi aspetti mettere in secondo piano la presenza del popolo in questi stessi spazi, contrariamente a quanto accade in gran parte della fotografia documentaria degli anni Trenta. Ma l'esplorazione dei territori viene prodotta in questi casi attraverso una forma di enunciazione fondata sull'interrelazione tra immagini, voce, parole e musica di Virgil Thomson, ovvero nella piena consapevolezza da parte di Lorentz stesso della specificità audiovisiva e non semplicemente visiva del mezzo, sfruttando appieno la possibilità offerta dal montaggio cinematografico di assemblare le singole parti in un nuovo insieme<sup>37</sup>.



Fig. 4

Il caso di *The River* è forse quello più emblematico: l'intera geografia di una parte dell'America seguendo il corso del Mississippi si dà, appoggiandosi alla musica, attraverso la litania dei toponimi dei vari affluenti e torrenti che attraversano il territorio, in un atto poetico, come è stato più volte osservato, di stampo whitmaniano. Il risultato è un *soundscape* americano frutto di un gesto creativo capace (come del resto accade nella famosa sequenza dello scavo del canale di irrigazione in *Our Daily Bread*) di mostrare la nazione non tanto come un organismo pienamente compiuto, quanto come un corpo in movimento e in divenire, colto, in un preciso momento storico, al tempo stesso nel pieno del suo perdersi e del suo desiderio di ritrovarsi. La vocazione mappatoria che ne consegue, infatti, più che a quella di *map* sembra aderire alla nozione di *mapping* introdotta da Les Roberts<sup>38</sup>: siamo cioè di fronte a una prassi spaziale fondata sulla mobilità e soprattutto prodotta da uno sforzo creativo capace di umanizzare lo spazio, di uscire dalla logica astratta, priva del connotato puramente quantitativo e non qualitativo tipica della cartografia tradizionale<sup>39</sup>.

Anche nel cinema, quindi, la geograficità non viene garantita da un legame mimetico/referenziale con il territorio, ma semmai da una relazione culturalmente attivata attraverso la quale si innesta un'altra forma di esplorazione e scoperta dello spazio. Se la creazione di una mappa in qualunque modo la si intenda – al di là della sua funzionalità estetica, amministrativa e materiale – serve a garantire un bisogno di azione e mobilità<sup>40</sup>, il cinema del decennio può essere geografico non solo per merito delle sue virtù descrittive,

**SPECIALE** ma piuttosto perché permette di esprimere uno spazio in cui far sfogare una forma di esperienza legata a una certa dimensione culturale americana, che sappia in tal senso porsi come risposta, più che come specchio, al disagio creato dalla Depressione. Da questo punto di vista, nell'interpretazione condivisibile di Dickstein<sup>41</sup>, anche Hollywood è parte integrante della più ampia prospettiva culturale degli anni Trenta, perché direttamente implicata nella produzione di uno spazio adeguato a sostenere l'immaginario di mobilità cercato da una nazione per certi aspetti senza bussola, incapace di ritrovare la sua strada seguendo i modelli di orientamento posti in essere dai suoi vecchi miti fondativi. Non è qui in questione la verifica, o meno, di elementi documentaristici nei singoli film: piuttosto, si tratta di valutare la presenza di una comune ipotesi di mobilità nello spazio prettamente americana, costituita al tempo stesso da istanze di disorientamento e libertà. Non a caso, anche nei film hollywoodiani può emergere il mito dell'esodo, della grande migrazione degli Oakies, insieme alla mitologia dell'erranza vagabonda descritta nelle canzoni di Guthrie, pronte ad alimentare nel futuro tutta una tradizione narrativa *on the road*. Ma questo anche perché tali tipologie di movimento hanno più di un'analogia con la libera erraticità promossa dall'anarchia del primo sonoro nei film dei Marx, dalla frenesia dei dialoghi *screwball*, e anche dalle eccentriche esplorazioni spaziali offerte dal *musical*, nella sua versione berkeleyana o RKO. Tutti esempi emblematici, tra l'altro, dello straordinario utilizzo, da parte di Hollywood, della *popular music*, nelle sue diverse forme, e della voce del popolo, praticata attraverso gli accenti regionali ed etnici, nella sua declinazione anche gergale, *wisecrack*, e nel ritmo inarrestabile degli *overlapping dialogues*.

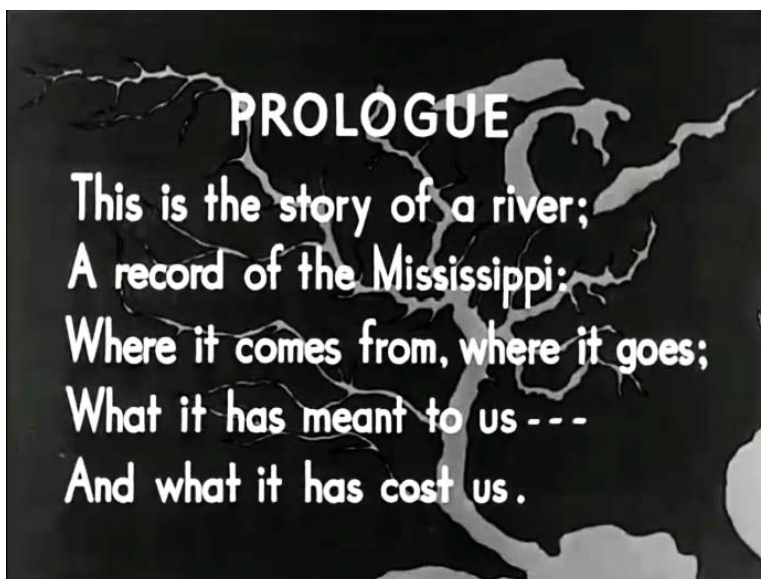


Fig. 5

A buon ragione infatti, negli anni Trenta, ricorda sempre Dickstein, la coreografia è altrettanto importante della fotografia<sup>42</sup>. Attraverso la sonorizzazione e musicalizzazione dello spazio, e grazie al nuovo spazio concesso alla dimensione della voce, si può attuare un certo tipo di relazione con l'immaginario che, coadiuvato da una precisa postura culturale nazionale, diventa sinonimo di appartenenza e condivisione. Anche se, a starci attenti, solo nel periodo storico in questione, visto che con il diverso clima culturale e politico imposto dall'inizio del secondo conflitto mondiale sarà un'altra forma di relazionalità ad imporsi.

## SPECIALE 4

Non per nulla, quando nel 1942 si sfogherà il dibattito sull'americanismo tra la narrazione del "Century of the Common Man" proposta da Henry Wallace e la retorica, erede della teoria del Destino Manifesto, dell'"American Century" di Henry Luce, sarà quest'ultima a prevalere<sup>43</sup>. La svolta mondialista dell'influenza americana sul mondo non sarà senza conseguenze anche per il cinema americano. Annunciata dalle mappe che introducono per esempio *Casablanca* di Michael Curtiz, la produzione hollywoodiana, privata del contatto diretto con una certa idea d'America, attiverà un altro tipo di relazione con lo spazio dell'immaginario. Il mito della Frontiera – con la declinazione spaziale che suggerisce – verrà riscoperto nel movimento posto in essere dalle mappe mitologiche del western, un genere messo non a caso in secondo piano durante gli anni Trenta; dello spazio musicalizzato del musical, dagli anni quaranta in poi, si esalterà soprattutto il carattere di falsità e di irrealtà; e ancora, solo per fare un altro esempio, nel cinema noir e nel melodramma il rapporto tra voce fuori campo e immagine si sfogherà nella forma di un scarto video-aurale, come notò a suo tempo Guido Fink<sup>44</sup>, caratteristico certo del genere in questione, ma anche spia di un più ampio sentimento di alienazione nei confronti del mondo rappresentato sullo schermo.

Proprio qui la filmografia degli anni Trenta misura tutta la sua differenza rispetto al cinema successivo, per la capacità, per dirla con Augé, di ritrovare un senso del luogo (storico, identitario, relazionale) in uno spazio principalmente adibito all'*entertainment*. Il cinema della Grande Depressione non può essere letto come una semplice fantasia di evasione, perché mise in campo un'operatività nel rapporto tra immaginario e realtà che il cinema successivo finirà sempre per contestare. Ma il cinema, ancora una volta, è solo un tassello di un panorama culturale più vasto. Ha dunque ragione Denning<sup>45</sup>: gli anni Trenta vanno ricordati come un interregno tra lo sperimentalismo del primo modernismo e il disincanto del postmoderno, una breve fase in cui i modelli formali modernisti sembravano aver trovato una via di integrazione con l'orizzonte del reale. Anche se poi, è questo il punto, la deriva di reificazione dell'immaginario e la dipendenza di gran parte del Novecento nei confronti di geografie sempre più fantastiche e sempre meno reali non si sarebbe data senza quella forma di appartenenza operata attraverso i prodotti culturali che proprio gli anni Trenta americani, nel pieno della loro nuova scoperta dell'America, si impegnarono a costruire.

Michele Fadda

### Note

1. Cfr., a questo proposito, soprattutto il volume di Morris Dickstein, *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*, Norton, New York 2009.
2. Giorgio Avezzi, *L'angoscia geografica del cinema. Persistenza e crisi della ragion cartografica nel cinema contemporaneo*, Diabasis, Parma 2017 (in corso di pubblicazione)
3. Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifesto Libri, Roma 1996, p. 60.
4. Leo Marx, *La macchina nel giardino*, Edizioni del lavoro, Roma 1987.
5. Jean Mottet, "Elementi per una genealogia del paesaggio americano", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2, *Gli Stati Uniti*, tomo 1, Einaudi, Torino 1999, pp. 145 e 160.
6. Warren Susman, "The Culture of the Thirties" (1983), in *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Smithsonian Institution Press, Washington 2003, p. 160.
7. Sulla questione si rimanda a Charles Postel, *The Populist Vision*, Oxford University Press, New York 2007.
8. Cfr. a questo proposito Lawrence W. Levine, "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture

- SPECIALE** and its Audiences”, in Id., *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, Oxford University Press, New York 1993, pp. 291-319.
9. Warren Susman, *op. cit.*, pp. 154 e 156.
10. *Ivi*, p. 153.
11. “We succeeded in doing exactly what Rex Tugwell said we should do: *We introduced Americans to America*”, ammise retrospettivamente lo stesso Roy Stryker in “The FSA Collection of Photographs”, in Roy Stryker e Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, Galahad Books, New York 1973, p. 9.
12. Per intendere la vocazione mappatoria delle migliaia di foto commissionate dalla FSA e ora depositate alla Library of Congress, si veda la recente piattaforma multimediale “Photogrammar” curata da Laura Wexler per l’università di Yale: <<http://photogrammar.yale.edu/>> (ultimo accesso 4 novembre 2016).
13. Sulla opposizione tra tradizione topografica e pittorica nella fotografia americana, cfr. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang, New York 1989, pp. 128-129. Vale forse la pena di ricordare, a questo proposito, il commento di Gilbert Seldes alle foto di Walker Evans: “I got a strange sense of wandering through America, not knowing whether this rooming house was in New York or in Birmingham, this auto junk heap in California or in Vermont. The significant local detail is never missing; but the universal American feeling is always captured”. In Gilbert Seldes, “No Soul in the Photograph”, *Esquire*, n. 10 (December 1938), pp. 242-243, cit. in A. Trachtenberg, *op. cit.*, p. 246.
14. Christine Bold, *The WPA Guides: Mapping America*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, p. xv.
15. Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 24.
16. Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, London-New York 1997, p. 129.
17. Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, p. 37. La differenza presente in alcune versioni della cultura americana rispetto alla logica cartografica tolemaica è espressa da Farinelli opponendo l’episodio, in *Moby Dick*, di Ismaele alla locanda del baleniere con la vicenda di Ulisse nella grotta di Polifemo: “Quel che accade a Ismaele alla *Locanda del Baleniere* è il contrario di quel che accade ad Ulisse nella grotta di Polifemo. Qui il mondo viene ridotto a una tavola. Lì invece tale riduzione si rivela parziale dal punto di vista formale e insufficiente dal punto di vista funzionale, mostra i propri limiti, e la storia prende avvio proprio dalla constatazione che il mondo moderno allo stesso tempo è e non è una carta geografica”.
18. Michael Denning, *op. cit.*, p. 120.
19. Cfr. David Banash, *Collage Culture: Readymades, Meaning and the Age of Consumption*, Rodopi, Amsterdam 2013.
20. Michael Denning, *op. cit.*, p. 14.
21. Per una critica della lettura “progressista” degli anni Trenta americani, si veda tra gli altri Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992, p. 10.
22. Andrew Bergman, *We’re in the Money: Depression America and its Films*, Harper & Row, New York 1972.
23. Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*, Verso, London & New York 1994, p. 76.
24. Giorgio Avezzi, *op. cit.*
25. Franco La Polla, “La Depressione c’è ma non si vede”, in *Ombre americane*, Bup, Bologna 2008, pp. 115-122.

- SPECIALE** 26. William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 36-40 e 80.
27. Franco Minganti, *Paesaggi sonori & anafonie equine: l'immaginario sonico dell'espansione verso Ovest*, in Rita Monticelli, Roberto Vecchi (a cura di), *Topografia delle culture*, I libri di Emil, Bologna 2011, p. 259.
28. Maria Chiara Zerbi, *Paesaggi della geografia*, Giappichelli, Torino 1993, p. 185. Cfr., a questo proposito, anche Andrea Minidio, *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Guerini, Milano 2005.
29. Hillel Schwartz. "L'orecchio indifendibile. Una storia", in Michael Bull e Les Back (eds.), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori. L'universo dell'ascolto*, Il saggiatore, Milano 2008, p. 336. Ma si veda anche, sempre di Schwartz, il monumentale *Making Noise: From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, New York 2011.
30. Paola Valentini, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Marsilio, Venezia 2006, p. 55.
31. Rick Altman, "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism", *Yale French Studies*, n. 60 (1980), pp. 67-79.
32. Steven Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Luca Sossella editore, Roma 2007.
33. *Ivi*, p. 30.
34. Rick Altman, *op. cit.*, p. 69.
35. Steven Connor, *op. cit.*, p. 33.
36. Michael Slowik, *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*, Columbia University Press, New York 2014, pp. 181 e 277.
37. Paula Rabinowitz, *op. cit.*, p. 98.
38. Les Roberts, "Mapping Cultures: A Spatial Anthropology", in Id. (ed.), *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Palgrave MacMillan, London 2012, pp. 1-25.
39. Franco Farinelli, *op. cit.*, p. 51.
40. Yves Lacoste, "Western et géopolitique", in Jean Mottet (sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon 1999, pp. 154-163.
41. Morris Dickstein, *op. cit.*, p. 360.
42. *Ibidem*.
43. Sulla questione, si rimanda al classico John Morton Blum, *V Was for Victory: Politics and American Culture During World War II*, Harcourt, New York 1976, pp. 284-285.
44. Guido Fink, "From Showing to Telling: Off Screen Narration in the American Cinema", *Literature d'America*, vol. 3, n. 12 (primavera 1982), p. 10.
45. Michael Denning, *op. cit.*, p. 360.