

## Speciale

### La crisi degli altri: il cinema e le depressioni economiche

Fin dalla propria nascita, il cinema sembra intrattenere una relazione privilegiata con il concetto stesso di crisi<sup>1</sup>. Nel 1906, appena undici anni dopo la sua invenzione “ufficiale”, la settima arte sprofondava già in una crisi profonda, icasticamente descritta da René Clair in *Le Silence est d'or* (1947). In una sequenza del film, la cui azione si colloca all'inizio del Novecento, una coppia passeggia all'interno di un parco di divertimenti. Dopo essere passati di fronte a ogni sorta di attrazione (i baracconi dei maghi, degli atleti, del tiro al bersaglio), i due incrociano un imbonitore che cerca di attirare con voce flebile l'attenzione dei visitatori: “Entrate, signori e signore. Venite a vedere... il cinematografo!”. Nessuno gli presta attenzione. L'uomo propone alla donna di entrare, ma lei rifiuta ricordandogli di aver già assistito allo stesso spettacolo l'anno precedente. Disorientato, l'uomo non trova di meglio che replicare: “Lo so, ma dovremo pur proteggerci dalla pioggia”. I due decidono quindi di entrare, ma solo a causa del cattivo tempo. Malgrado la sua giovane età, già all'inizio del secolo scorso il cinema sembrava un'attrazione superata. Molti di questi baracconi ambulanti erano già falliti e negli Stati Uniti il prezzo d'ingresso era crollato da 25 a 5 centesimi.

Il cinema, come non si manca mai di ricordare, è anche un'industria e non può quindi non subire gli effetti delle congiunture economiche, delle crisi “degli altri”. Oggi, in ogni campo, vengono proposti paragoni tra la crisi attuale e quella del 1929. Alcuni sottolineano le analogie, altri le differenze, ma pochi si astengono dal fare confronti. Che succede allora quando il cinema, arte della crisi per eccellenza (ogni lotta per l'approvazione di un soggetto, e le riprese stesse, sono, per quanto in modi diversi, momenti di conflitto e di urgenza), deve anch'esso fare fronte a una depressione o una recessione economica?

La crisi è innanzitutto un avvenimento in sé, che modifica in maniera trasversale i rapporti sociali ed economici e diventa un vasto giacimento di risorse narrative per registi e scrittori. Ma la crisi implica sempre, per un'industria teoricamente superflua come il cinema, dei cambiamenti profondi nei modi di produzione e di consumo. Dopo il 1929 la vendita di biglietti per il cinema negli Stati Uniti conobbe una lievissima flessione che durò soltanto pochi mesi: gli anni successivi, quando la Depressione era lungi dall'essersi conclusa, Hollywood visse la sua età dell'oro e cominciò a conquistare in modo stabile e durato i mercati e l'immaginario di altri paesi.

La storia si ripete oggi? In effetti, nel corso del 2009, l'anno in cui forse la crisi si è presentata in maniera più drammatica e repentina negli Stati Uniti, gli incassi al box-office sono aumentati addirittura del 10% rispetto all'anno

precedente<sup>2</sup>. Le ragioni che vengono addotte per spiegare il fenomeno sono tanto economiche (il prezzo dell'ingresso, per esempio, resta meno elevato che per la maggior parte delle altre forme di spettacolo) quanto psicologiche o sociologiche (il bisogno di evasione o ancora il desiderio del pubblico di ritrovare la dimensione collettiva della visione in sala durante un periodo di insicurezza). A livello mediatico, in effetti, l'idea che le recessioni economiche provocano un aumento nella frequentazione delle sale è stata frequentemente riportata in auge in questi ultimi anni.

In realtà provare a definire un modello di reazione cinematografica alle grandi crisi, anche solo dal punto di vista degli incassi, è compito assai arduo. In questo articolo ci limiteremo perciò a osservare tre momenti della storia del cinema che hanno tratto la loro forza da un momento di profonda crisi: Hollywood durante gli anni Trenta, il neorealismo italiano dopo la seconda guerra mondiale, e ciò che chiameremo, in maniera un po' imprecisa, il cinema post-industriale americano e britannico degli anni Ottanta di Ronald Reagan e Margaret Thatcher.

## ***La Grande Depressione e gli anni d'oro di Hollywood***

Esagerando un po', si potrebbe dire che, senza la Grande Depressione, Hollywood non avrebbe mai raggiunto il potere ideologico e la forza evocatrice che essa ha conosciuto durante gli ultimi ottant'anni. È infatti proprio dopo il crack della Borsa di New York che i modi di produzione dello *studio system* vennero messi a punto, così come le tecniche narrative di quello che chiamiamo cinema classico americano. Alla metà degli anni Venti, il cinema degli Stati Uniti si era ormai ripreso dalle sue difficoltà: innanzitutto con i *nickelodeons*, in seguito grazie a un piccolo numero di società di produzioni molto solide e determinate. Quando la crisi si abbatté sul paese, gli incassi delle sale cinematografiche calarono inevitabilmente. Tuttavia, come già detto, si trattava di un fenomeno passeggero: nel giro di qualche mese il pubblico si dimostrò più avido che mai di una forma di svago a buon mercato capace di fargli dimenticare le difficoltà della Grande Depressione (si pensi al personaggio di Mia Farrow in *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, che rievoca questo periodo).

L'elezione di Franklin Delano Roosevelt nel 1932 segna una svolta decisiva: il cinema è infatti uno dei pilastri del New Deal. Da un lato, esso rappresenta una gigantesca industria che lo Stato americano ha interesse a sostenere e riorganizzare. I concetti di fordismo e soprattutto taylorismo arrivano così fino a Hollywood, contribuendo alla centralizzazione dell'apparato di produzione delle *major*. Una sola società controllava tutte le fasi della creazione e commercializzazione di un film: scrittura, casting, realizzazione, montaggio e distribuzione. A questa epoca risalgono non solo una serie di misure a sostegno della produzione, ma anche un impressionante rinnovamento tecnico delle sale (dal punto di vista della sonorizzazione, del condizionamento, dell'utilizzo di

schermi panoramici) che ha così permesso di attrarre nuovi spettatori<sup>3</sup>. Ancora più importante è il ruolo che Roosevelt e i suoi collaboratori confidarono al cinema, quello di ricostruire la fiducia degli americani nelle istituzioni economiche e politiche. È a questo presidente che si deve una frase che si potrebbe considerare di un'ingenuità quasi offensiva, ma che è in realtà rivelatrice della funzione che egli affidava a Hollywood: "Quando il morale della gente è ai minimi, è una cosa magnifica che per soli 15 centesimi un americano possa andare al cinema a vedere il viso di una bimba sorridente e dimenticare le proprie preoccupazioni" (il riferimento era a Shirley Temple).

La crisi dev'essere resa quindi invisibile e lo stile degli autori cedere il passo a quello delle società di produzione (*House style*). Sollecitati dalla classe politica, i produttori, i registi e gli sceneggiatori lavorarono così alla creazione di un linguaggio capace di far sognare il grande pubblico, senza distinzioni di età, sesso o religioni. Un linguaggio che prendeva in prestito molti elementi del grande romanzo europeo dell'Ottocento ma aggiungendovi le proprie regole: *happy end*, controllo stretto delle sceneggiature da parte dei produttori, ricorso alle grandi *star* che diventavano icone mitiche ma alle quali era negata qualunque possibilità di cambiare registro drammatico.

Dopo la crisi, il cinema diventa allo stesso tempo un obiettivo di rilancio economico e uno strumento di propaganda politica, innanzitutto interna e poi diretta verso il resto del mondo. Si assiste cioè alla nascita dello *studio system*, un sistema di produzione centralizzato (che, di fatto, determina una forte omogeneità stilistica tra i film) capace di creare prodotti di alto livello stilistico e in grado di interessare non soltanto gli americani ma il pianeta intero. Un sistema che, in ragione del suo successo, è stato per lungo tempo considerato come il solo possibile.

Le conseguenze di questa logica, assolutamente vincente dal punto di vista industriale, sono alla base di alcuni degli elementi più controversi del cinema americano. Mentre durante i primi anni della Grande Depressione Hollywood produsse svariati film che rimettevano in questioni i valori tradizionali (*Applause*, Robert Mamoulian, 1929; *Frankenstein*, James Whale, 1931; *Freaks*, Tod Browning, 1932), il quadrò cambio in modo deciso nel 1934 con l'approvazione del celebre Codice Hays di autocensura. Con questa misura le case di produzione associate al MPDD (Motion Pictures Producers and Distributors Association, un vero e proprio oligopolio largamente sostenuto da Roosevelt<sup>4</sup>) si impegnò a non produrre film che potessero "recare offesa alla morale degli spettatori", rinunciando così a scene oscene, violente o politicamente impegnate. L'ultimo film prodotto prima della diffusione generalizzata di questa logica è probabilmente *Scarface* (1932), di Howard Hawks.

In questo quadro produttivo si iscrive anche la nascita dei generi cinematografici (western, noir, fantascienza e guerra erano all'epoca i più

popolari): più codificati nel linguaggio, i film di genere sono più semplici da realizzare per gli *studios* e più facili da comprendere per gli spettatori, anche se in molte pellicole si può trovare una certa tensione, sotterranea, tra il codice narrativo e la sua trasgressione<sup>5</sup>.

Il messaggio di ottimismo proposto dal cinema americano classico dev'essere analizzato, alla luce delle difficoltà legate alla Grande Depressione, come un tentativo, perfettamente riuscito, di ridare speranza e gioia di vivere in un contesto sociale segnato dalla miseria e dalla mancanza di prospettive. Ciò non sorprende: la speranza diventa, non senza un certa ambiguità, la parola chiave di ogni periodo di crisi.

### ***Un cinema della ricostruzione: il Neorealismo italiano***

La speranza è al centro anche di un altro “cinema della crisi”: il Neorealismo italiano. Al contrario di quanto era avvenuto a Hollywood, però, il rilancio del cinema italiano passa per la distruzione del proprio *studio system*. Quest'ultima espressione non deve sembrare esagerata. A partire dai primi anni Trenta, il Fascismo, a seguito delle disposizioni di Mussolini stesso, e del suo direttore delle attività cinematografiche Luigi Freddi, aveva investito molte energie nella valorizzazione del cinema. Allo scopo di italianizzare il consumo cinematografico, il regime aveva incentivato la creazione di un cinema “leggero”, che riprendeva lo stile delle produzioni hollywoodiane, ma con star rigorosamente autoctone. A esemplificare questa tendenza troviamo la corrente detta dei “telefoni bianchi” (uno dei simboli di ricchezza borghese che facevano sognare il pubblico), collocabile in genere tra il 1936 e il 1941. Si trattava dell'espressione dell'euforia di un Paese che si stava scoprendo potenza coloniale, e che stava attraversando una propria effimera Belle Epoque. Nella stessa logica si inserisce la costruzione degli Studios di Cinecittà, inaugurati nel 1937. All'ingresso, campeggia un celebre slogan del Duce (ripreso in realtà da una frase di Lenin): “La cinematografia è l'arma più forte”. Questa illusione autarchica viene bruscamente interrotta dalla più catastrofica delle crisi di quello che Eric Hobsbawm ha chiamato il “secolo breve”: la Seconda Guerra Mondiale. Alla fine del 1943, le forze d'occupazione tedesche requisiscono gli Studios di Cinecittà, che poco più avanti (negli ultimi mesi della guerra) sarebbero diventati un rifugio per gli sfollati. In queste condizioni, un cinema fatto negli studi e fondato su uno *star system* è semplicemente inconcepibile. I cineasti hanno una sola possibilità: scendere nelle strade e filmare le rovine e la devastazione della guerra, utilizzando attori non professionisti.

Non è soltanto una reazione spontanea, ma piuttosto l'emergere di una circostanza vincolante, a far sì che, in modo violento e pressoché impreveduto, venga data forma concreta a idee che circolavano già da qualche anno. Oggi il Neorealismo non viene più considerato una Scuola coerente e compatta;

tuttavia, gli autori che vengono avvicinati a questo movimento condividono tutti determinate idee, in particolare la volontà di superare il didatticismo e il conservatorismo del cinema dell'epoca fascista. Cesare Zavattini, il grande sceneggiatore e teorico del movimento, riprendendo in particolare l'idea del grande documentarista britannico John Grierson di "trattamento creativo della realtà"<sup>6</sup>, formula l'idea di un nuovo cinema popolare e impegnato, capace di mescolare realtà e finzione. La guerra offre un'occasione unica di mettere in pratica questa rivoluzione. Il primo film di questa nuova stagione, *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945)<sup>7</sup>, utilizza come scenografia naturale la capitale italiana devastata dalla guerra.

È l'esatto contrario di quanto era accaduto a Hollywood nel corso del decennio precedente. La semi-distruzione dell'industria cinematografica italiana apre la strada per l'elaborazione di nuovi modi di rappresentazione. All'azzeramento delle strutture industriali corrisponde il sorgere di un'utopia di rinascita politica fondata su valori di solidarietà. Quest'ultima diventa così il solo mezzo di redenzione che il cinema mostra a un'umanità che ha perso tutto – soprattutto la speranza nell'avvenire.

Il Neorealismo dunque condivide con il cinema classico hollywoodiano l'accento sulla speranza, ma utilizza un linguaggio e codici narrativi estremamente diversi. Esso tenta infatti di ritrovare uno sguardo sul mondo dopo anni di illusioni rassicuranti, ma false. Questo approccio è simboleggiato dal finale di *Germania anno zero* (1948) di Rossellini, nel quale il giovane Edmund, appena prima di suicidarsi, si sfrega gli occhi, come ad indicare la ricerca di uno sguardo vergine. E questa ricerca, per i registi del Neorealismo, passa per la ricerca di una verità che era stata sepolta dalle illusioni consolatrici di prima della guerra. Ecco dunque che gli schermi si riempiono di città annientate dai bombardamenti, di volti "veri" segnati dalla povertà e dal dolore, e di sonorità dialettali che il fascismo aveva cercato di celare. Tutto ciò che era stato spinto verso i margini della rappresentazione si riappropria dello schermo<sup>8</sup>. Il cinema italiano reinventa dunque i propri codici estetici, attribuendo allo spettatore un ruolo nuovo: sta a lui interpretare le storie che vengono raccontate. Il pubblico non è più quello del fascismo: è vigile e reattivo, come non avrebbe mai potuto esserlo senza l'esperienza dolorosa ma rivelatrice della guerra.

Tutti i grandi nomi di questa corrente realizzano i propri film tra il 1945 e il 1952, nell'ambito della ricostruzione postbellica. Basti pensare ai titoli più celebri del duo Zavattini-De Sica: *Sciuscià* (1946), *Ladri di Biciclette* (1948), e l'opera che probabilmente segna la fine di questa stagione, *Umberto D* (1952). All'inizio degli anni Cinquanta, la ricostruzione del Paese sembra, se non definitivamente raggiunta, quantomeno ad uno stadio assai avanzato. L'Italia si prepara al suo boom economico: il Neorealismo in senso stretto volge al termine, e cede il suo ruolo di osservatore privilegiato della società a un'altra

corrente: la “commedia all’italiana”.

Il Neorealismo ha offerto, e continua a offrire, più che un modello codificato, un’ispirazione di metodo per le cinematografie dei paesi emergenti. Al di là dell’influenza diretta dei suoi autori, ha offerto una ricetta che sembrava poter risolvere l’eterna tensione tra le esigenze espressive e l’esiguità del budget (tipica delle situazioni di crisi, contingenti o strutturali che siano): uso di scenografie naturali, ricorso ad attori non professionisti, ibridazione di finzione e documentazione del reale, vocazione sociale. Il *Parallel Cinema* (o *Neorealismo indiano*), il *Cinema novo* brasiliano<sup>9</sup> e il cinema iraniano degli anni Ottanta hanno tutti risentito di questa ispirazione, pur innestandovi tratti di caso in caso originali. Si è visto come in Argentina, dopo il 2001, sia emerso un nuovo cinema che si è affermato nel momento stesso in cui la crisi economica ha colpito maggiormente, con pesanti conseguenze sociali in tutto il Paese. Non bisogna vedere in questo un paradosso. Al contrario, l’Argentina sembra percorrere la stessa trafila dell’Italia dopo il 1945. Per quanto i registi argentini non rivendichino l’appartenenza a una Scuola unitaria, le costrizioni economiche e l’urgenza del dramma sociale contribuiscono a creare un’estetica singolare. Anche grazie al sostegno dell’INCAA (Istituto Nazionale per il Cinema e per le Arti dell’Audiovisivo), gli anni 2004 e 2005 sono stati i più ricchi nella storia dell’industria cinematografica argentina. La società in crisi è a un tempo una fonte d’ispirazione e il motore del cambiamento nei modi stessi della produzione.

### ***Gli anni reaganiani: il cinema horror e il documentario post-industriale***

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, nei paesi occidentali la crisi non comparirà più con la stessa violenza del 1929 o del 1939. Nondimeno, con la Guerra Fredda si attesta un certo grado di tensione, che si manifesterà anche nel cinema. Nel corso degli anni Cinquanta, è soprattutto alla fantascienza che Hollywood affida il trattamento delle ossessioni e delle paure degli americani, in particolare quella di vedere il proprio benessere nuovamente minacciato da una guerra o da un nemico esterno. Si sviluppa così tutto un filone di film pieni di extraterrestri venuti da lontano, il più delle volte da Marte (il “pianeta rosso”), per conquistare la Terra. Difficile non vedere qui una metafora della minaccia che veniva dall’Unione Sovietica: l’immancabile *happy end* ha tra i suoi scopi anche quello di rinsaldare la fiducia nelle istituzioni. Il cinema fantastico però non sarà soltanto uno strumento per rafforzare questo tipo di paranoia. Per sua stessa natura, la fantascienza, così come il cinema horror e la serie B in generale, può venire utilizzata per trattare soggetti tabù, e per far passare messaggi politici di ogni genere. Ad esempio, un film come *Ultimatum alla Terra* (1951) serve al regista Robert Wise e al produttore Julian Blaustein per denunciare il clima da caccia alle streghe negli anni del Maccartismo.

È proprio grazie a una delle declinazioni del cinema fantastico, ovvero il cinema horror, che alla fine degli anni Ottanta assistiamo a un nuovo esempio di cinema della crisi, per quanto diversissimo da quelli descritti fin qui. La crisi ricompare al cinema con il governo di Margaret Thatcher nel Regno Unito (1979-1990) e la presidenza di Ronald Reagan negli Stati Uniti (1980-1988). Formalmente, non siamo in presenza di una vera e propria recessione economica. Al contrario, le statistiche mostrano una crescita piuttosto forte negli Stati Uniti e molto consistente anche nel Regno Unito. Ma gli anni Ottanta, anche se segnano la definitiva supremazia del blocco occidentale, nascondono in realtà al loro interno quella che fundamentalmente è una crisi. Volendo utilizzare una categoria delicata, si potrebbe parlare di crisi di classe, in particolare della classe operaia (al di là della crisi identitaria della sinistra in generale). Il mondo industriale conosce in questi due paesi una crisi profonda. Si parla di de-industrializzazione, anche se negli Stati Uniti si tratta piuttosto di delocalizzazione dei centri economici dagli stati del Nord a quelli del Sud (la *Sun Belt*). Il risultato, comunque, non cambia: intere regioni, specialmente quelle intorno alla *Rust* (o *Manufacturing*) *Belt*, conoscono un tasso di disoccupazione e una crisi sociale senza precedenti.

In un Regno Unito in cui gli scioperi dei minatori segnano la fine di un'epoca, tutta la generazione dei grandi cineasti di oggi (Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears etc.) ha dato prova in quegli anni del proprio valore, riscoprendo il proprio retaggio realista e documentario per raccontare il dramma della crisi industriale. Negli Stati Uniti la situazione è più complessa: in genere gli Studios evitano di parlare dei problemi specifici della *working class* americana (a parte eccezioni come *Wall Street* di Oliver Stone, 1987). Anche gli autori impegnati preferiscono concentrarsi sulla politica internazionale, come del resto aveva fatto lo stesso Stone con *Platoon* e *Salvador* (i due film escono entrambi nel 1986). In questo periodo Hollywood preferisce film fondati su valori tradizionali, oppure film dal retrogusto decisamente *yuppie* (c'è tutto un sottogenere di film che vanno in questa direzione, di qualità abbastanza discutibile e solitamente interpretati da Michael J. Fox o James Spader). Ciononostante, tra il 1988 e il 1992 si assiste all'uscita di una serie di film che denunciano il malessere post-industriale dell'era reaganiana.

Due sono i generi che danno voce a questo malessere: l'horror e il documentario. Verso la fine di uno dei decenni meno politicizzati della storia del cinema americano, si alzano più o meno tutte allo stesso momento molte voci che denunciano la crisi della classe operaia. Perché una classe operaia doveva pur esserci, nella più grande potenza industriale del mondo, anche se a Hollywood essa è sempre stata sotto-rappresentata. I film aventi come protagonista un membro della *working class* erano stati numerosi anche nella prima metà del decennio<sup>10</sup>, ma raccontavano tutti storie di successo individuale, ed evitavano accuratamente qualsiasi critica sociale. Si può leggere questa

situazione come il risultato di una specie di tacito accordo: in cambio di un progresso economico che per decenni è sembrato inesorabile, i lavoratori americani hanno progressivamente accettato di essere sotto-rappresentati dal punto di vista sindacale, politico, e alla fine anche cinematografico.

A partire dal 1988, escono film come *Lightning over Braddock: A Rustbowl Fantasy* (1988) di Tony Buba, *Roger & Me* (1989) di Michael Moore, *American Dream* (1990) di Barbara Kopple: tutti documentari (in senso lato) post-industriali che raccontano la crisi dei sindacati e della classe operaia americana. I tre immortalano un momento molto chiaro della storia degli Stati Uniti: quello in cui il patto tra lavoratori e governo si interrompe, e il sogno americano diventa un incubo.

A proposito di incubi, due film d'orrore profondamente politici e "di classe" come *Society* (1989) di Brian Yuzna e *Essi vivono* (1988) di John Carpenter descrivono un paese dove la classe dominante non è semplicemente diversa rispetto a quella dei lavoratori: è extraterrestre, e per di più animata dalle peggiori intenzioni. Questi due film svolgono una funzione piuttosto semplice: rivelano la "mostruosità" che si nasconde dietro al sogno americano e alle promesse di benessere economico del reaganismo. Malgrado un certo successo, in particolare per i film di Moore e Carpenter, questa corrente è rimasta minoritaria all'interno del sistema cinematografico americano.

Dunque la Storia ci mostra che i periodi di crisi economica sono seguiti da risposte assai differenti da parte delle forme della rappresentazione di volta in volta più importanti nelle varie epoche. Per quanto diverse, queste risposte sono tutte ugualmente sintomatiche. I tre momenti analizzati offrono così alcuni sorprendenti parallelismi rispetto alla crisi alla quale assistiamo oggi. Basta questo a ricavare lezioni, o, ancora più ambiziosamente, a suggerire soluzioni? Probabilmente no. Innanzitutto perché il cinema ha perduto la sua egemonia nell'ambito del consumo audiovisivo, superato da Internet e dalle serie televisive, le quali si rivelano più reattive di lui. Basti pensare a come queste ultime abbiano inglobato nel proprio orizzonte l'altro grande choc di questi ultimi anni: il terrorismo e la paura del dopo 11 settembre. E poi perché la crisi attuale non è paragonabile alla Grande Depressione o alla Seconda Guerra Mondiale. Ci si può sbagliare, ma si ha la sensazione che la crisi economica sia solo il risvolto più recente di una crisi d'identità più mondiale che mai.

(Testo apparso in francese sul primo numero 'autunno 2010' della rivista INTERZONE, e ripubblicato qui in traduzione italiana per gentile concessione del direttore Omar Saggi e dell'autore)

Federico Ferrone

## Note

---

<sup>1</sup> Per una ricca riflessione sul rapporto tra il cinema e il concetto di crisi in senso lato, cfr. “La crise dans le cinéma”, *Magazine de la communication de crise et sensible*, n. 16, settembre 2008, pp.19-33.

<sup>2</sup> Fonte: boxofficemojo.com.

<sup>3</sup> Nel 1927, una piccola compagnia in crisi, la Warner Bros, aveva costruito il suo successo producendo il primo film sono della storia, *Il cantante di jazz*, di Alan Crosland.

<sup>4</sup> Ancora oggi, negli Stati Uniti, l’etichetta di “indipendente” non designa il rapporto nei confronti delle televisioni, come in Europa, ma nei confronti dei grandi *studios*.

<sup>5</sup> Uno dei casi più evidenti è quello del più celebre tra i registi del New Deal, Frank Capra. In film come *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) o *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), l’*happy end* appare chiaramente come un’imposizione dei produttori, di cui essi si servivano per modificare bruscamente il pessimismo del resto del film.

<sup>6</sup> Cfr. in particolare *Grierson on Documentary*, Londra, Faber, 1966, e *Grierson on the Movies*, Boston e Londra, Faber and Faber, 1981.

<sup>7</sup> A dire il vero, *Ossessione* di Luchino Visconti, uscito nel 1943, precede di due anni il film di Rossellini, e secondo alcuni fa già pienamente parte della corrente neorealista. Ciononostante, resta per molti aspetti un film atipico: ispirato dal romanzo *Il postino suona sempre due volte* di James Cain, utilizza attori professionisti e si regge su una struttura analoga a quella dei noir.

<sup>8</sup> Cristina Jandelli, “Il cinema della crisi”, in <http://www.drammaturgia.it>

<sup>9</sup> Isabel Regina August, “Neorealismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960”, *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, vol. 31, n. 2, 2008.

<sup>10</sup> Basti pensare a film tanto “operai” quanto apolitici come *Flashdance* di Adrian Lyne o *Staying Alive* di Sylvester Stallone.