



Politica, interessi, pubblicità: un libro ricostruisce i rapporti tra il cinema americano e il secondo conflitto mondiale

Dagli anni del puro divertimento ai film di propaganda. Così gli autori furono costretti a scegliere tra buoni e cattivi



Hollywood, il fronte di celluloido

Si chiamava «Owi» (Office war information), ovvero ministero per l'informazione bellica. Allo scoppio della seconda guerra mondiale un suo ufficio viene aperto a Los Angeles. Da quel momento la musica a Hollywood cambia e il primo segno del cambiamento è il film *Il sergente York*. Parla della prima guerra mondiale, ma solo in apparenza. In realtà è una metafora del coinvolgimento americano nel conflitto



Gary Cooper ne «Il sergente York» e in alto, due disegni tratti da «La guerra mondiale» a fumetti

grande intrattenimento che si possono uccidere i tedeschi e rimanere bravi ragazzi più e perfetti americani. E nella colonna sonora risuonano gli inni nazionali di Francia e Inghilterra tanto per chiarire chi erano gli amici in pericolo.

Poi ci fu Pearl Harbor e gli ululanti sussulti isolazionisti (il senatore democratico del Montana Burton Wheeler, vecchio avversario di Roosevelt, attaccò gli studios di Hollywood per il loro interventismo ancora alla vigilia dell'attacco giapponese) vennero messi a tacere. E Hollywood si trovò di fronte a un singolare problema: distinguere i buoni dai cattivi e decidere come mostrarli sullo schermo. Prima difficoltà: tra i buoni c'era l'Unione Sovietica di Stalin. E per un breve periodo Hollywood sfornò il film più filosofico della storia. La storia più affascinante è quella di *Mission to Moscow*, diretto da Michael Curtiz e ispirato al libro di memorie di Joseph Davies, «creatura di Woodrow Wilson democratico del Wisconsin ex ambasciatore a Mosca. Per propagandare un'immagine positiva dell'Urss il film mostra Davies che assiste ai processi contro Bucharin e le altre vittime delle purghe staliniane e il film sposa la tesi secondo cui Trocki e soci erano coinvolti in una massiccia cospirazione contro gli Alleati. In poche parole, le purghe divengono la pietra angolare dell'alleanza tra Usa e democrazie occidentali. L'Owi, che ormai controllava le sceneggiature di tutti i film, dando pareri e consigli, e chiedendo modifiche, scrisse nel suo resoconto «La presentazione dei processi moscoviti è un punto notevole del film e servirà a dissipare i timori che molte oneste persone sentono riguardo alla no-

E in edicola venti di guerra a fumetti

Il maggiore Von Hassel è uno «junkie», un nobile prussiano ora ufficiale della Wehrmacht. Stanislav è un colto, raffinato aristocratico polacco che ama Chopin. Un tempo erano amici fratelli di rango e d'avventure ma oggi... Oggi è il 1° settembre del 1939 e le truppe di Hitler invadono la Polonia dando fuoco alla miccia della seconda guerra mondiale. Comincia da qui il primo episodio di questa *Seconda guerra mondiale* a fumetti di Sergio Bonelli editore (per chi non lo conoscesse è quello di Tex) che arriva in edicola in un libretto con i primi due volumi di una serie di otto agili albi tutti a colori. I sedici episodi, due per ciascun albo, sono firmati da Ferdinando Tacconi e Gino D'Antonio, due *habitués* del fumetto storico, che a dire il vero, qui da noi, non ha mai avuto troppo successo a diffe-

Alberto Caspi

Il 1939 non fu una data fatidica per Hollywood, solo in virtù dei capolavori che il cinema americano seppe produrre quell'anno. Fu la fine di un'epoca. Un anno di vigilia. Cosa sarebbe accaduto, all'alba del nuovo decennio, dal 1° gennaio 1940 in poi? Innanzi tutto sarebbero sbarcati a Hollywood due geni destinati a sconvolgere le regole (stilistiche e produttive) del cinema classico. Alfred Hitchcock e Orson Welles visitarono la Mecca quasi insieme il primo arrivando da Londra per girare *Rebecca* il secondo strappando un contratto senza precedenti (per un esordiente quale lui era) per *Quarto potere*. Rivoluzionarono Hollywood il primo ascendendo la scala e divenendo uno dei suoi rampolli prediletti, il secondo disprezzandola e relegandosi al ruolo del figlio ribelle. Ma, comunque, il cinema americano non fu lo stesso dopo il loro arrivo. Poi, scoppiò la guerra. E Hollywood non poté ignorare i rapporti fra il cinema americano e il secondo conflitto mondiale sono ora ricostruiti in un ricchissimo volume di Clayton Koppes (storico di un'Università dell'Ohio) e Gregory Black (studioso di comunicazione dell'università del Missouri) si intitola *La guerra di Hollywood*. Politica, interes-

si e pubblicità nei film della seconda guerra mondiale, casa editrice il Mandarin. Un libro del piglio giornalistico, scritto (e tradotto) con stile garbato, ma stracolmo di curiosità e di informazioni. Erano gli anni di Will Hays e del suo famoso «Codice» che imponeva a Hollywood di produrre «puro divertimento», di non dire parolacce e di non mostrare il lato interno delle cose delle donne. Non fu necessario attendere Pearl Harbor per capire che rispettarlo era un po' come aspettare il giorno di un intervento nel conflitto. Fu una lunga, sottile, nervosa lotta politica tra pacifisti e interventisti. E il cinema fu costretto a fare la sua parte. La storia di quegli anni è la storia dell'ufficio *hollywoodiano* dell'Owi, l'Office of War Information, ovvero il ministero per l'informazione bellica. Roosevelt mise subito all'opera i suoi uomini. Hays tentò di contrabbandare, vantandosi che «solo il 5 per cento dei film girati si occupava di avvenimenti politici», e che Hollywood non avrebbe prodotto film «denigratori», nemmeno sui nazisti. Fu spazzato via. L'uomo più potente di Hollywood

divenne un predestinato alla sconfitta. L'Owi si installò a Los Angeles e in pochi mesi divenne padrone. Molti uomini di cinema erano felici del suo arrivo. Elmer Davis, romanziere e commentatore radiofonico che tra il '41 e il '42 aveva fatto il grande balzo, da pacifista a interventista, fu nominato capo dell'Owi ed emanò il più lucido dei programmi. «La via più facile per instillare un'idea propagandistica nelle menti di molte persone è di contrabbandarla attraverso film d'intrattenimento, perché chi li vede non si rende conto di essere oggetto della propaganda». Anni dopo Walter

Wanger, uno dei produttori più acchiari di quel periodo (avrebbe prodotto film di propaganda come *Marco il ribelle*, con Fondà, sulla guerra di Spagna, e *Il prigioniero di Amsterdam* del già citato Hitchcock), scriveva nel volume *Real Time* (edito a Londra da Macmillan, nel 1970). «Se si vuole sostenere un'idea e si ha un certo acume, lo si può fare in modo molto sottile. Se Voice of America produce un film, la cosa è subito sospetta, perché si sa che viene dal governo. Ma se la gente paga il biglietto ed entra nel cinema, la loro mente è aperta, molto più suscettibile a ricevere qua-

lunque messaggi». E i messaggi arrivarono. Sia nel film di guerra, sia nelle pellicole più normali, dove però si poteva far «passare» una tematica interventista. Forse il capolavoro, in questo senso, fu *Il sergente York* di Howard Hawks, storia di un «semplice» (un contadino religiosissimo interpretato da un ottimo Gary Cooper) che si trasforma in coraggioso guerriero. Alvin York era un eroe della prima guerra mondiale, ma alla presentazione... del film, il 1° luglio del 1941, tutti capirono facilmente dove si andava a parare. Hawks e Cooper dimostravano, con la sapienza del

A Modena una personale dell'artista

Carla Accardi, alla ricerca della verità nascosta nei segni

È un *Autovitrino* del 1946 che appare come una «sorpresa» per chi è ormai abituato a cogliere Carla Accardi nelle scansioni ritmiche di un'astrazione, che vedremo di definire; un *Autovitrino* soffuso di vigore e con uno sguardo interrogativo che i quarant'anni successivi ci hanno insegnato a delineare il percorso di Carla Accardi (nata a Trapani nel 1924, ma a Roma dal 1946), attualmente leggibile nella *Polazzina dei Giardini* del Museo civico di Modena - catalogo Coopit, con un importante saggio di Mariante Brouwer - è un percorso che, al di là dell'*incipit* di cui abbiamo detto, si colloca con cognizione di causa all'interno di un discorso d'astrazione che mira alla ripetizione della sigla che mira all'esaltazione di un grafismo che non è mai fine a se stesso.



Un quadro di Carla Accardi

Le prime astrazioni rappresentano la presa di contatto con la realtà dello spazio e, subito della materia. Carla Accardi ha rifuggito dalla facile scappatoia del «gesto» puntando la sua analisi sul segno che costruisce lo spazio, inseguendosi al suo interno. È la stagione a cavallo dei decenni Quaranta Cinquanta e Carla Accardi affastella sulla superficie della tela immagini, sigle, silhouettes fino a definire un groviglio esistenziale, che la cerca gli spessori percettivi la cercando nel contempo le inquietudini e le individuali certezze. Una pittura dunque meditata. Non mai una pittura di getto sofferta. È il momento in cui tessiture monocromatiche attraversano la superficie dell'opera nei concetti rappresentativi. È il momento in cui pare vincere l'urgenza del segno sugli spessori dell'equilibrio formale non mai dimenticato. L'equilibrio formale pare vivere sotterraneo sulle acensioni pulsionali che sembrano attraversare il suo lavoro.

Ma sono anni importanti e significativi. Sono anni attraversati da roventi battaglie da una divisione quasi «muro» a «muro». E Carla Accardi dalla stagione di *Forma 1* (1947) ha scelto da che parte stare così come attraverso una meditazione di grande spessore individuale ha saputo aprirsi agli apporti che potevano giungere dalle sigle incrociate di un Capogrossi. Ma è un debito - se c'è debito - che dura ben poco. A Carla Accardi manca anche il successo a trasferire in icona una sigla ritrovata. Ogni quadro è una sigla nuova, uno scontro con lo spazio. E proprio lo spazio questo eterno dilemma della pittura viene emendando con prepotenza a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Carla Accardi art-

colato, la sigla di Accardi, sempre nuova e sempre rigenerata da un'identità di matrice: comincia a compiere lo spazio fino a riempirlo, con una sorta di ritmo serrato, di equilibrio e di nuove misure. La pagina si infittisce; l'arabesco, il racemo, la sigla diviene ossessiva, calcolata, trabocchevole, diviene invadenza linguistica che soffoca - comprime lo spazio fino a trasformarlo in parte esso stesso della descrizione. Non è più un evento grafico è un tutto che si presenta con la perentoria certezza del ritrovamento avvenuto. Accardi si apre a dimensioni «altre», appaiono elementi geometrici - il triangolo - reinseriti in contesti espressivi. E forse c'è una tentazione nel confronto dell'espressività del segno. Ma è un attimo. Subito Carla Accardi recupera gli spessori delle sigle, recupera l'andamento narrativo e magico-musicale dei suoi segni. Ormai siamo alle soglie degli anni Ottanta: è storia di ieri. Carla Accardi definisce attraverso il contrasto tra segno definito nei suoi dati di contorno e fondo spesso volutamente lasciato nella tessitura della tela a evidenziare il ruolo linguistico dell'intervento. La sua scelta poetica. Che è scelta essenzialmente lirica scelta di una iterazione mai ripetitiva di un ritmo fino a definire in termini di equilibrio il rapporto concettuale tra spazio e immagine. Siamo alle soglie di una nuova e smagliante spiritualità: siamo ad una pagina «felice» di un'attrice con sapevole della pienezza del suo dire.

Una parlata in cui si con fondono i segni da cui eravamo partiti ma resta il senso stupefatto musicale di un equilibrio indicato e suggerito ma mai ostentato di un rigore che non lascia intravedere la fatica di una sottile interferenza tra lo spazio ed il colore che ora canta sulla tela senza mai appesantire. Ed è maturata una nuova che mette conto in

ENZO BIAGI INCONTRA I PROTAGONISTI DEI CASI PIÙ CLAMOROSI, APPROFONDISCE I FATTI DEL GIORNO, RACCONTA LE STORIE D'ATTUALITÀ DAL LUNEDÌ AL VENERDÌ ALLE 22,30.

STUDIO LINEA DIRETTA

LA TUA LIBERTÀ DI SAPERE.

RAI. DI TUTTO, DI PIÙ.