



Dipartimento di Scienze Politiche

Laurea Triennale in Scienze Politiche

Cattedra di Sociologia della Comunicazione

Dai Roaring Twenties alla Seconda Guerra Mondiale: Hollywood tra Propaganda e Censura

Prof.ssa Emiliana De Blasio

Relatrice

Francesco Valentini – 103422

Candidato

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo I: Propaganda e censura, il cinema americano prima di Pearl Harbor	6
1.1 Una questione morale: il Codice Hays nella prima fase dei media studies	6
1.2 Il potere propagandistico del cinema e lo scontro tra isolazionisti e interventisti.....	9
1.3 Il cinema isolazionista e il rapporto tra l'industria cinematografica e le dittature	13
1.4 Come parlare della guerra nell'America degli anni '30?.....	16
1.5 Warner Bros.: lo studio più coraggioso	21
Capitolo II: 7 dicembre 1941, Hollywood va in guerra.....	26
2.1 La propaganda anti-nipponica.....	26
2.2 La propaganda anti-nazista	29
2.3 La guerra in Europa: i film sugli alleati.....	32
2.4 La chiamata alle armi: i documentari bellici.....	35
2.4.1 John Ford: il più impegnato	36
2.4.2 John Huston: il novellino	38
2.4.3 William Wyler: "40-take Wyler"	39
2.4.4 George Stevens: il regista più poliedrico	40
2.4.5 Frank Capra: <i>Why we fight</i> , la summa della propaganda americana	41
Capitolo III: Walt Disney e la propaganda d'animazione	44
3.1 L'animazione americana negli anni '30.....	44
3.2 Patriottismo, propaganda ed educazione: la produzione disneyana durante il conflitto	48
3.3 La Warner Bros. e il cinema d'animazione.....	52
Conclusioni.....	55
Elenco dei film citati	57
Bibliografia	59
Sitografia.....	60

Introduzione

“Cinema, in its purest form, could be put in the service of propaganda”

Francis Ford Coppola

La Fifth Avenue, Central Park, l’Empire State Building, il ponte di Brooklyn, Sunset Boulevard. Luoghi distanti migliaia di chilometri e che, invece, percepiamo come familiari, prossimi a noi, come se ci fossimo stati almeno una volta nella vita. Risiede soprattutto in questo la capacità incredibile che ha avuto il cinema americano di esportare il suo paese, i suoi usi e costumi, la sua cultura e i suoi luoghi più iconici. È indubbio che il cinema abbia rappresentato per gli Stati Uniti un formidabile strumento di ‘soft power’, ovvero “la capacità di un Paese di influenzare le scelte di altri Paesi attraverso la forza persuasiva e l’attrattività della propria cultura e dei propri stili di vita piuttosto che attraverso la coercizione e la forza” (Sacco, 2024). Se gli Stati Uniti non rappresentano certamente la culla della civiltà per arte, storia e cultura, parlando di cinema, invece, tutti sono costretti a confessare a denti stretti che, alla fine, nessuno fa i film come gli americani. La collina di Los Angeles con l’iscrizione “Hollywood” continua a essere il luogo dei sogni grazie alla sua aura ultracentenaria, che continua a rappresentare per tutti il simbolo globale dell’industria cinematografica.

L’obiettivo di questa tesi è quello di percorrere il periodo più buio e duro per Hollywood, fatto di ascese, cadute rovinose e risalite, dalla fine degli anni ‘20 fino al termine della Seconda Guerra Mondiale nel 1945. La scelta di questa specifica fase storica risiede nel fatto che proprio in questi anni il cinema americano ha iniziato a costruire quel successo e quella profondissima influenza culturale ottenuti a partire dal secondo dopoguerra. Di conseguenza, per poter comprendere lo strettissimo rapporto tra cinema e propaganda, diventa necessario intercettare il momento in cui il cinematografo si è imposto sotto gli occhi di tutti come uno degli strumenti più potenti per veicolare messaggi e ideologie. I “ruggenti” anni ‘20 erano stati l’apogeo per il cinema statunitense, vero e proprio emblema di quell’età dell’oro americana fatta di lusso, sfarzo ed eccessi. Hollywood era il centro di questo cuore pulsante, con le sue dive che facevano invidia al mondo intero e gli studi cinematografici statunitensi che, con la loro forza commerciale, detenevano un potere quasi oligopolistico nel mercato mondiale. Ma, come sempre accade, chi si avvicina troppo al cielo, viene punito. Travolto da scandali di sesso, droga e violenze, Hollywood diventa il capro espiatorio per la condanna morale e religiosa di stampo cattolico verso la presunta decadenza della società americana.

Nel primo capitolo ci si occuperà proprio della nascita e dell'affermazione del codice censorio, conosciuto come Codice Hays, che ha completamente stritolato qualsiasi tipo di libertà artistica in nome della protezione degli spettatori da qualsiasi tipo di devianza morale che poteva essere rappresentata per mezzo del cinematografo. Sin da subito si intuirà come il cinema venisse visto come uno strumento pericolosissimo, data la sua enorme fruizione, dalle organizzazioni religiose e da una considerevole fetta della classe politica, così come dai primi studiosi e ricercatori che si sono impegnati nello studio e nell'analisi di questo nuovo mezzo di comunicazione. Nella prima parte, dunque, si analizzerà anche ciò che era diventato Hollywood, ovvero un groviglio inestricabile di interessi su cui tutti i gruppi di pressione cercavano di mettere le mani per affermarsi politicamente, socialmente e culturalmente. Si tratterà di come, inevitabilmente, la distribuzione cinematografica di tutti gli anni '30 venne interrotta, cancellata e manipolata, per rispettare i parametri del bigotto e durissimo codice censorio. L'America doveva restare assolutamente fuori dall'Europa lacerata dalle divisioni e dall'ascesa dei nazionalismi, mantenendo una posizione testardamente neutrale e, dunque, non erano accettabili pellicole che potessero creare, anche solo lontanamente, tensioni con altri paesi. Così volevano gli isolazionisti, che rappresentavano la maggioranza della classe politica, ma così voleva anche la linfa vitale del cinema, ovvero gli spettatori, che erano totalmente contrari a un nuovo ingresso in guerra per salvare il Vecchio Continente, né tantomeno volevano spendere il proprio tempo al cinema per vedere e sentire ciò che già leggevano, con apprensione, sui giornali. Un paragrafo speciale, infine, è dedicato alla Warner Bros., la casa di produzione che, sin da subito, si è prodigata, con coraggio, nell'affrontare a viso aperto la censura, pur di portar avanti un'accesa propaganda anti-nazista in nome degli ideali di libertà e democrazia.

Nel secondo capitolo, invece, verrà affrontato lo sforzo di Hollywood in guerra, ovvero la produzione cinematografica americana di propaganda che va dall'attacco a Pearl Harbor e il conseguente ingresso degli Stati Uniti nel conflitto fino alla fine della guerra. I quattro anni in cui l'America ha seminato ciò che avrebbe raccolto in seguito, imponendosi nuovamente e definitivamente come vertice incontrastato della produzione cinematografica globale. Si discuterà il frenetico e drastico cambio di orizzonte politico, che portò repentinamente al passaggio dall'isolazionismo spinto alla vera e propria chiamata alle armi dei registi più influenti del tempo per realizzare film e documentari di propaganda. Con le pellicole di finzione bisognava ricordare l'importanza della parola più amata dagli americani, la libertà, mentre, con i documentari, bisognava infondere fiducia nell'esercito statunitense e nei suoi mezzi, esportando in patria i successi della flotta e dell'aviazione americane. Frank Capra, Alfred Hitchcock, Michael Curtiz, John Huston, John Ford, William Wyler, George Stevens, la "crème de la crème" hollywoodiana al

servizio del Paese, artisti imbracciati di cineprese consapevoli di avere un ruolo determinante nelle sorti della propria Nazione. Perché, se alla fine gli Stati Uniti hanno vinto sul campo grazie al loro immenso armamentario bellico, la guerra di comunicazione e propaganda è stata vinta grazie al cinema, che è riuscito a rinforzare l'idea tra gli americani, così come tra i britannici, di star combattendo dalla parte giusta, per una causa per cui valeva la pena continuare a lottare.

Nell'ultimo capitolo, invece, si approfondirà più nello specifico uno dei settori che ha contribuito a esportare l'ideologia americana durante la Seconda Guerra Mondiale, ovvero l'animazione. Se con i film e i documentari bisognava rinforzare il sentimento patriottico e gli ideali propri della democrazia americana, con i cortometraggi d'animazione la strategia doveva essere diversa. Innanzitutto, cambiava il pubblico di riferimento, poiché bisognava intercettare una fetta di popolazione molto diversa e decisamente più sensibile e delicata come quella dell'infanzia. Di conseguenza, anche il messaggio doveva essere pensato diversamente, poiché i bambini, in un momento in cui le televisioni erano pervase da immagini di violenza, avevano il diritto di divertirsi e dovevano essere rassicurati. Ecco, dunque, che gli accordi tra il governo americano e il colosso dell'animazione Walt Disney si basarono sull'idea di realizzare prodotti audiovisivi che avessero come obiettivo principale quello di dileggiare il nemico. D'altronde, non c'è modo migliore di far scemare la paura che quello di umiliare e sbeffeggiare l'avversario, rendendolo oggetto di riso e non più di timore. Per veicolare questo messaggio vennero distribuite decine di cortometraggi che avevano come protagonisti i personaggi che i bambini avevano imparato ad amare e a conoscere, da Topolino a Paperino, per accrescere ancora di più il senso di affetto e vicinanza di fronte alle immagini viste. Oltre alla produzione targata Disney, anche in questo capitolo è presente un paragrafo volto a omaggiare la Warner Bros., per via del suo sforzo nel campo dell'animazione, grazie alla stella Daffy Duck e ai suoi inseparabili Looney Tunes.

Il percorso di tesi inizia ancora prima del boom hollywoodiano degli anni '20, precisamente nel 1915, quando una sentenza della Corte Suprema, in sordina e inizialmente sottotraccia, cambiò il futuro del cinema statunitense per i trent'anni successivi.

Capitolo I: Propaganda e censura, il cinema americano prima di Pearl Harbor

1.1 Una questione morale: il Codice Hays nella prima fase dei media studies

Mutual Film Corporation vs The Industrial Commission of Ohio, 236 U.S. 230. Sono queste le due parti del caso posto di fronte alla Corte Suprema degli Stati Uniti nel 1915 che avrebbe fatto da apripista al dilagare della censura con il soffocante Codice Hays. Fino agli anni '20 la produzione cinematografica godeva di una certa libertà di manovra e di espressione, ma non mancavano opposizioni dalle organizzazioni cristiane contro una presunta decadenza morale impartita dai ricchi magnati di origine ebraica:

The wealthy moguls remained oblivious to concerns about freedom of expression or censorship. However, their pictures attracted the wrath of Christian organisations, temperance associations, anti-Semitic groups and local censors who believed the studio's Jewish entrepreneurs were corrupting the nation's morals. These attitudes belied America's image of a nation built on tolerance. Instead, the 'Hollywood question' concerning the participation of Jews in public life came to the fore with regard to the moral content of the films (Wheeler, 2006a, p. 52).

La Mutual Film Corporation rappresentava negli anni '20 del secolo scorso la principale industria di produzione e distribuzione cinematografica, anche grazie alla redditizia collaborazione con la stella del cinema muto Charlie Chaplin. L'azienda americana aveva querelato l'ente governativo dell'Ohio, che aveva adottato, nell'aprile del 1913, il "Board of Film Censors", investito del compito di revisionare e approvare tutti i film che sarebbero stati distribuiti all'interno dello Stato del Midwest. Secondo la compagnia cinematografica americana questo nuovo organismo non rispettava il I emendamento della costituzione statunitense che recita: "Congress shall make no law [...] abridging the freedom of speech". La Corte Suprema presieduta da Edward D. White, con una pronuncia unanime di 9-0, ha stabilito, invece, che i film, così come le rappresentazioni teatrali e tutti gli altri tipi di spettacolo, non godevano della protezione costituzionale: "motion pictures are a business, pure and simple [...] We feel the argument is wrong or strained which extends [federal] guarantees of free speech to [movies because] they may be used for evil" (Pondillo, 2009).

Il presbiteriano William H. Hays, quando fondò nel 1922 la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), non aveva già velleità di duro censore, bensì agiva soprattutto come portavoce degli studi cinematografici, più focalizzati sull'ottenere grandi profitti che sulla rettitudine morale delle pellicole (Wheeler, 2006b, p. 52). Il sentimento di sdegno e la richiesta di maggiore censura da parte delle organizzazioni cattoliche si rinforzò grazie allo scoperchiamento del dissoluto stile di vita praticato all'interno dei palazzi hollywoodiani. In particolare, tre scandali

nel giro di tre anni travolsero Hollywood tanto da renderla “la città del peccato”: l’attrice Virginia Rappe morì nel 1921 in seguito a una violenza sessuale perpetrata dal re della commedia Roscoe Arbuckle, il regista William Desmond Taylor venne assassinato nel 1922 e la star Wallace Reid morì nel 1923 per overdose (Wheeler, 2006c, p. 53). Hays, in accordo con i gruppi cattolici e protestanti fondò il Production Code, avvertendo i magnati che, se non vi avessero aderito, sarebbero andati incontro al rischio di dover sottostare a una più dura legge federale (Wheeler, 2006d, p. 53). Le sempre più pressanti richieste per l’introduzione di un documento scritto che sancisse i limiti della produzione cinematografica si fecero ancora più insistenti con l’avvento del sonoro. Nel 1927, infatti, uscì “The Jazz Singer”, prima pellicola nella quale gli spettatori poterono udire, seppur per brevi tratti, la voce degli attori in scena senza la costante presenza delle didascalie. Il rischio di poter addirittura sentire dalla viva voce dei personaggi parole, espressioni o esclamazioni troppo colorite o lascive, fomentò ancor di più la “fazione” dei censori.

Nello stesso periodo, inoltre, cominciavano a essere pubblicate prime relazioni da parte di studiosi e ricercatori riguardo il potenziale pericolo di quella ‘potenza di fuoco’ che stava diventando il cinema. Nel 1927, infatti, nacque il Payne Study and Experiment Fund, ovvero “una serie di ricerche sul presunto impatto del cinema sui giovani, fortemente volute e promosse dalla deputata repubblicana al Congresso USA, Frances Payne Bolton” (Sorice, 2020a, p. 21). Siamo perfettamente all’inizio di quel primissimo stadio di analisi della produzione mediatica che prende il nome di “prima fase dei media studies”. In questo periodo si sviluppa la prima, superficiale accezione di comunicazione, ovvero la “comunicazione come trasferimento di risorse e influenza” (Sorice, 2020b, p.20) propria della “behavioural psychology”:

[La] cosiddetta *behavioural psychology*, soprattutto nella prima fase del suo sviluppo, si fondava su un’idea fondamentalmente meccanicistica del rapporto fra stimolo e risposta. In questo approccio, in sostanza, dato uno stimolo è sempre possibile determinare la risposta o la sua intensità (Sorice, 2020c, p. 20)

All’interno di questa macro area di studio vale la pena citare la teoria del “magic bullet” o “teoria ipodermica”, la quale postulava come la comunicazione non fosse altro che “l’inoculazione di messaggi, idee, orientamenti su un pubblico di massa considerato sostanzialmente passivo” (Sorice, 2020d, p. 21). Infatti, seppur riducendo all’osso il concetto generale, dato che “nessuno degli autori di solito ascrivibili all’ambito di studi della bullet theory ha avuto un atteggiamento così semplicistico” (Sorice, 2020e, p. 21), è evidente come, in questa prima analisi, la potenza dei principali nuovi media come la radio e il cinema venisse vista con particolare occhio di riguardo e con un certo allarme da parte di studiosi, intellettuali, così come dalla classe politica. A corroborare questo senso di ansia e paura c’era il disprezzo nei confronti di questi nuovi ‘mezzi di

comunicazione di massa'. All'idea di pubblico passivo e facilmente manipolabile, si aggiungeva, dunque, quella di pubblico come "mera entità indifferenziata" (Sorice, 2020e, p. 29), capace di annullare completamente qualsiasi tipo di individualità critica di pensiero. D'altronde, le caratteristiche fondamentali che distinguono la comunicazione di massa da quella interpersonale sono l'asimmetria tra il soggetto emittente e il ricevente e la presenza di un feedback solamente deduttivo e, dunque, parziale (Sorice, 2020f, p. 27). In un contesto del genere, cambia completamente la mentalità commerciale, in quanto il prodotto che viene venduto agli ascoltatori e agli spettatori, veicolato tramite la radio e il cinema, altro non è che una merce simbolica (Sorice, 2020g, p. 27) di cui nessuno è proprietario in via personale ed esclusiva. Nell'impossibilità di avere una risposta individuale e diretta dal ricevente-acquirente, la produzione di questi nuove merci poteva basarsi solamente su rozzi dati di fruizione, che avevano il compito di tratteggiare un'audience quanto più possibile generica. Se oggi è possibile ipotizzare quantomeno un avvicinamento nel rapporto di asimmetria tra emittente e ricevente nella comunicazione di massa in quanto "le tecnologie digitali Internet e i social media consentono ai fruitori un uso più flessibile delle informazioni e dei prodotti dell'industria dei media" (Sorice 2020h, p. 29), ai primordi di questi nuovi mezzi un tale ragionamento risultava utopico. Un pubblico inerte e indistinto lasciato alla mercé dei produttori industriali generava timori e dubbi. E, tendenzialmente, quando a prevalere sono i sentimenti di paura e sospetto, si interviene con la regolamentazione, la chiusura, la demarcazione e, in un tale contesto, il nuovo codice censorio si fece portavoce di questo crescente *sentiment* moraleggiante.

Il codice Hays è ancora oggi conosciuto con il nome del suo fondatore, anche se in realtà venne attuato solamente nel 1934 dal nuovo presidente della MPPDA, l'arci-cattolico Joseph I. Breen, nominato dallo stesso Hays. L'inasprimento del codice del 1934 fece seguito a un decennio di proteste che portarono all'idea che ormai la misura fosse colma. Infatti, nonostante l'allargamento della macchina censoria con l'introduzione di organismi quali lo Studio Relations Department (SRD) che proibiva nudità, profanità e traffico di droga (Wheeler, 2006e, p.53), le polemiche non accennarono ad acquietarsi. Wheeler (2006f, p. 57) sottolinea come la confluenza degli interessi politici e religiosi stesse portando il Congresso a ratificare una serie di progetti di legge sulla censura sostenuti dallo stesso presidente Roosevelt. Nel momento in cui la censura governativa sembrava ormai una realtà concreta, i magnati furono costretti a lasciare mano libera a Hays (Wheeler, 2006g, p. 57), ritenendo che fosse più conveniente sottostare a un codice di auto-regolamentazione piuttosto che al più potente controllo governativo. Il cambiamento fu rapido e significativo:

First, they abolished the Producers Appeal Board which had reversed decisions made by the SRD. Second, a more powerful body, the PCA, whose decisions could only be reversed by the MPPDA's directors in New York, replaced the SRD. By taking the power away from the moguls and returning it to the holding companies, Hays ensured the PCA's autonomy (Wheeler, 2006h, p. 57)

Il fatto che l'adesione al codice fosse puramente volontaria non impedì la presenza di clausole durissime nei confronti di chi non vi avesse aderito, prevedendo, ad esempio, una multa di 25 mila dollari per tutti i cinema che avessero trasmesso un film non approvato dal PCA (Wheeler, 2006l, p. 58). Alonge & Carluccio (2006, Il Codice Hays) indicano come fosse evidente “che la forza del Codice risiedeva nell'integrazione verticale: finché i membri del MPPDA possedevano catene di sale cinematografiche, non avere il nulla osta di Hays significava di fatto non riuscire a distribuire il film”. Dal 1935 al 1948 il nuovo Production Code Administration (PCA) revisionò oltre 11 mila film tra lungometraggi e storie originali, potendo intervenire in qualsiasi momento della produzione filmica nel richiedere modifiche (Wheeler, 2006i, p. 57). Con il PCA i film venivano di fatto standardizzati, con regole ben precise e da rispettare alla lettera:

Al cinema il bene doveva trionfare sul male, il matrimonio, la religione e la famiglia erano sacri, i bianchi non potevano avere relazioni amorose con i neri, qualsiasi tipo di volgarità o perversione sessuale era bandita dagli schermi e la storia e le istituzioni di altre nazioni dovevano essere trattate con rispetto (Pavesi, 2022a, p. 21)

Questo significava anche totale divieto nel prendere qualsiasi parte in ciò che stava accadendo in Europa negli anni '30 con l'ascesa di Hitler e Mussolini e la guerra civile spagnola. Bisogna notare, però, come ancora più importanti del codice fossero, ovviamente, le questioni economiche: se un film avesse potuto fare soldi, sarebbe uscito in sala (McLaughlin & Parry, 2006a, p. 30) al di là della presenza di messaggi politico-sociali che, in ogni caso, venivano decontestualizzati o svuotati della loro *vis* polemica per rispettare le regole del codice.

1.2 Il potere propagandistico del cinema e lo scontro tra isolazionisti e interventisti

Non bisogna stupirsi di fronte alle pressioni religiose e politiche e all'asprezza con cui si richiedeva a gran voce la censura. Il cinema rappresentava all'epoca il più formidabile strumento di propaganda, con una copertura quasi capillare della popolazione:

Fra il 1939 e il 1945 Hollywood distribuiva circa 500 film all'anno e il 74% della popolazione americana si recava in una sala cinematografica almeno una volta alla settimana. Un singolo film raggiungeva mediamente molte più persone di un libro, una rivista oppure un giornale e aveva un

inconfutabile potere manipolatorio. Forse per questo il cinema, a differenza della stampa e della letteratura, doveva passare sotto le forche caudine di un occhiuto e bigotto sistema censorio (Pavesi, 2022b, p. 21)

La coscienza che il cinema potesse fungere da nuovo educatore politico e morale per la società americana spinse alla prudenza e all'introduzione di un sistema censorio durissimo e fortemente limitante della libertà progettuale e commerciale dei produttori e della libertà artistica di attori e registi. Non si poteva permettere che un mezzo di tale fattura venisse lasciato in mano a chiunque senza una precisa direzione per quanto riguarda linguaggio, contenuto e immagini: "no picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin" (McLaughlin & Parry, 2006b, p. 18). Il PCA aveva il compito di recintare il perimetro d'azione, consentendo la distribuzione dei soli film che rispettavano gli standard etici e morali che la società statunitense doveva mantenere. Dove c'è pericolo, però, c'è anche opportunità. Non ci si poteva fermare alla mera limitazione, sprecando così le immense opportunità che offriva la sala. Non il teatro, non la letteratura posseggono la potenza evocativa e la capacità di imprimere persistentemente nella nostra memoria concetti e immagini come riesce a fare invece il cinema. Il cinema poteva essere usato eccome a fini politici per rafforzare il consenso interno e per esportare, in maniera sottesa e patinata, la cultura e i costumi americani in tutto il mondo:

During much of the Depression, Hollywood dominated cinema throughout the world. American cinema created a hegemonic structure that distinguished the Hollywood product from its European counterpart. Through the magic medium of film, American moviemakers ex-ported their distinctive style and interpretations of American culture [...] (Birdwell, 1999a, p. 12)

Bisognava esportare il sogno americano e il modello non poteva che essere il "middle-class man":

It displayed American cars and American homes... the American West; and it interpreted the American way of life. The motion picture was the main channel for spreading information about, as well as the popular myths of, America. (Eriksson, 1983 citato in Birdwell, 1999b, p. 12)

(Martera, 2022, p. 10) sottolinea come il messaggio fondamentale che Hollywood ha sempre cercato di trasmettere fosse quello della libertà "attraverso personaggi, battute, gesti e situazioni 'inconcepibili' nella vecchia Europa". La Statua della Libertà è tutt'oggi il simbolo (seppur sempre più sbiadito) dell'America ed è anch'esso parte fondante dell'idea di Stati Uniti che hanno i cittadini europei, plasmato dalla produzione cinematografica americana. (Pavesi, 2022c, p. 9), difatti, evidenzia come il cinema americano fosse un "prodotto di consumo globale capace di far

contemporaneamente ridere, commuovere, sognare e regalare l'immane happyend".

Se l'esportazione della cultura americana rappresentava una sottile e progressiva propaganda valoriale da trasmettere nel mercato europeo, il cinema aveva anche il compito di veicolare idee e messaggi che fossero rivolti principalmente ai cittadini americani. Il cinema doveva certamente rappresentare un momento di evasione dalle fatiche della vita quotidiana, dando leggerezza a quegli statunitensi che ricevevano notizie sempre più cupe e preoccupanti dall'Europa, sentendo il vento della guerra sempre più vicino. La Prima Guerra Mondiale aveva lasciato strascichi pesanti nella mente degli americani e in molti ancora non accettavano di aver perso parenti, amici e connazionali per difendere il Vecchio continente. La sola idea di venire ripiombati in un nuovo conflitto globale terrorizzava la popolazione, sempre più a favore di una politica isolazionista:

Even after the Nazi attack on Poland in September 1939, only 2.5 percent of those interviewed in a Roper poll "expressed a willingness to enter the war at once on the side of England, France, and Poland." As late as June 1940, the American public "remained in great part bound by the continentalist, anti-European, and pacifist ideas which had prevailed for two decades (McLaughlin & Parry, 2006c, p. 27)

A chiarire ancora meglio gli obiettivi della nuova produzione cinematografica sotto il PCA sono le chiare dichiarazioni programmatiche dello "zar" Will H. Hays: "the business of Hollywood should always be entertainment that serves the important purpose of complete relaxation, that shouts no message, points no moral, or teaches no lesson" (Thomas Doherty 2009a, At War with the Breen Office). Intercettando questo turbamento popolare venne fatto assoluto divieto di mettere sul grande schermo film che potessero avvicinare ancor di più l'idea che gli Stati Uniti stessero per entrare in guerra, nonostante tra le maestranze hollywoodiane ci fosse certamente un diffuso consenso nel perpetrare le cause anti-dittatoriali:

However reluctantly, Hollywood was dragged by force of circumstances into the murky realms of American foreign policy. The mood of the film industry throughout the 1930s, like the mood of the country in general and that of Congress in particular, was overwhelmingly isolationist (Shindler, 2014a, p. 2)

The majority of the studio executives and artists were antifascist, and many of them were in favour of U.S. involvement in the war; at the same time, they were concerned about making films that were too far out of step with the opinions of the American moviegoing public, and they also had their lucrative foreign markets to consider (McLaughlin & Parry, 2006d, p. 27)

L'ultimo passaggio dal testo di McLaughlin & Parry sottolinea come lo spirito isolazionista a cui venne forzato Hollywood derivasse soprattutto dalle esigenze del mercato. Produrre film che prendessero posizione rispetto a quanto stava succedendo in Europa non solo rischiava di creare (per usare un eufemismo) inimicizia verso altre potenze straniere, ma inoltre avrebbe causato un calo sia del mercato interno che di quello estero. Nel botteghino nazionale la produzione diffusa di film critici e impegnati di politica avrebbe probabilmente allontanato dalla sala diversi spettatori che, come detto, erano assolutamente contrari a un nuovo ingresso in guerra e cercavano nella sala un puro sfogo. Ma la vera preoccupazione era rappresentata dal mercato estero che rappresentava una larghissima parte del ricavato di Hollywood: Birdwell (1999c, p. 12) indica come Hollywood ricevesse tra il 30 e il 40% dei suoi ricavi lordi dalla distribuzione straniera e che, ancora nel 1939, circa 150 milioni di cittadini europei guardavano i film di Hollywood una volta alla settimana. Il rischio di veder bloccata la distribuzione dei film hollywoodiani in Paesi dal bacino di utenza come quelli di Spagna, Germania e Italia rappresentava un rischio a cui l'industria non poteva far assolutamente fronte. Il campo isolazionista poteva contare tra le altre cose su una serie di associazioni molto influenti come l' 'America First Committee' "[that] drew most of its support from midwestern businessmen and political leaders, Keep America Out of War Congress, the National Council for the Prevention of War, and the Women's International League for Peace and Freedom" (McLaughlin & Parry, 2006e, p. 27-28). D'altro canto, non mancavano neanche le associazioni interventiste:

In 1936 the Hollywood Anti-Nazi League was created "to combat Nazi influence and Nazi propaganda," and the Motion Picture Democratic Committee brought together supporters of President Roosevelt [...] In May 1940 the Committee to Defend America by Aiding the Allies was formed, with newspaper editor William Allen White as national chairman. (McLaughlin & Parry, 2006f, p. 28)

L'ago della bilancia, però, oscillava senza dubbio verso la fazione non-interventista non solo per gli elementi sopracitati della protezione della distribuzione oltre frontiera e del diffusissimo consenso popolare all'isolazionismo, ma anche per la pesantissima carta politica che poteva essere messa sul piatto contro gli interventisti: l'accusa di anti-patriottismo e vicinanza al comunismo. Difatti, sottolineano McLaughlin & Parry (2006g, p. 28) che, nonostante le accuse di tendenze comuniste vennero pienamente smentite, entrambe le organizzazioni interventiste persero notevolmente consenso e furono costrette a piegarsi davanti al fronte isolazionista.

1.3 Il cinema isolazionista e il rapporto tra l'industria cinematografica e le dittature

Oramai per mantenere attivi tutti i mercati esteri bisognava effettuare un lavoro veramente certosino per accontentare tutte le controparti che avevano regole diverse in base alle varie legislazioni nazionali:

Japan slashed every scene in which there was kissing and in 1937 informed the American film industry that the country took great exception to a movie which explicitly showed a policeman unashamedly eating a banana in full view of the public. England disliked the use of the word 'bum' to mean 'tramp' and the British Government thoughtfully provided RKO with a 'technical adviser' to ensure that *Gunga Din* (1939) did not run contrary to official colonial policy [...] (Shindler, 2014b, p. 2)

Chiaramente queste particolari richieste non creavano grossi problemi politici e rappresentavano solamente piccoli intoppi da risolvere con alcune modifiche. Tutto un altro discorso era invece il rischio di rappresentare con occhio critico quanto stava accadendo in Europa. Evitare il controllo da parte del PCA era ormai diventato impossibile e, di conseguenza, controproducente; dominava il mercato e pensare di uscire dalle logiche economiche significava non poter avere il proprio film distribuito in sala oppure di vedere costantemente revisionato e rallentato il proprio lavoro di produzione per via delle regole del codice. In un clima del genere “i film hollywoodiani proiettati nelle sale prima del bombardamento di Pearl Harbor erano riusciti a parlare di nazismo e fascismo soltanto timidamente” (Pavesi, 2022d, p. 21). L'industria hollywoodiana si trovava ormai in un coacervo inestricabile di interessi diversi e conflittuali, come spiegato dalle parole degli storici Clayton R. Koppes e Gregory D. Black:

American film makers kept at least three audiences in mind as they made their pictures: a fickle mass audience, the box office, and their own peers, whose approbation they sought. Government propaganda officials represented yet another audience, whose goals potentially were at odds with those of the other audiences. (McLaughlin & Parry, 2006h, p. 18)

Inoltre, bisogna sottolineare come tra gli anni '20 e i primi anni '30 i regimi di Mussolini prima e Hitler poi, godevano di un certo consenso e fascino anche tra gli stessi cittadini americani. D'altronde, erano stati proprio gli Stati Uniti a inaugurare il grave periodo di recessione economica passato alla storia con il nome di “Grande Depressione” a partire dal drammatico crollo di Wall Street nel 1929. La paura del comunismo e l'astio verso uno Stato incapace di controllare la crisi economica erano stati fenomeni che avevano travolto Italia e Germania portandoli verso la deriva autoritaria e un vento simile spirava, o quantomeno era spirato, anche nelle porzioni di società americane devastate dalla recessione:

Some of the reasons for isolationism dated back to the end of World War I [...] Other reasons included an appreciation, in some quarters, of the fascist methods of creating order, antipathy for Britain, and, of course, fears about the economy (McLaughlin & Parry, 2006i, p. 27)

In particolar modo il Duce ricevette l'endorsment di una pletora di influenti personaggi pubblici statunitensi tra cui la diva Mary Pickford, l'ambasciatore americano Richard Washburn Child e un insospettabile giovane John Fitzgerald Kennedy che nei suoi diari scrisse: "sono giunto alla conclusione che il fascismo sia giusto per l'Italia come il nazionalsocialismo per la Germania. Che cosa mai è il fascismo in confronto al comunismo? [...] Questi regimi fanno del bene ai loro paesi." (Pavesi, 2022e, p. 25-26). Da menzionare anche la visita di cortesia fatta al genero del Duce Galeazzo Ciano da parte di Walt Disney (Pavesi, 2022f, p. 28), prima che quest'ultimo entrasse in prima linea con i suoi cortometraggi d'animazione di propaganda anti-nazista. Pavesi (2022g, p.29-35) elenca decine di film americani tra il 1931 e il 1934 in cui Mussolini viene citato quasi sempre con toni celebrativi con produzioni che spaziano dalla Paramount alla MGM, passando per la Columbia Pictures che, nel 1933, produsse un "documentario encomiastico di 74 minuti intitolato 'Mussolini Speaks'" (Pavesi, 2022h, p. 27). La situazione rimase più o meno invariata anche dopo l'invasione dell'Etiopia tra il 1935 e il 1936 da parte dell'esercito italiano principalmente per questioni politiche ed economiche:

When Italy invaded Abyssinia Roosevelt, with one eye on the 1936 Presidential election, asked only for a moral embargo of shipments to Mussolini's forces [...] The invasion of Abyssinia, morally shocking though it undoubtedly was, had no very lasting effect on the conduct of Americans either in Washington or Hollywood. After all, film rentals from Abyssinia were low and the size of the Abyssinian vote in American politics was negligible. (Shindler, 2014c, p. 1)

Shindler ci ricorda ancora una volta come a dominare fossero sempre e comunque le esigenze del mercato; non c'era motivo di creare una crisi politica con l'Italia per via di un Paese come l'Etiopia che non era in alcun modo strategico per gli interessi distributivi dell'industria hollywoodiana.

Spostandoci in Germania, nel 2013 lo scrittore Ben Urwand ha pubblicato "The Collaboration-Hollywood's pact with Hitler", libro che ha fortemente scosso l'opinione pubblica statunitense. Ovviamente tutti erano a conoscenza delle restrizioni imposte con il Codice Hays e dunque della (quasi) impossibilità di realizzare film anti-nazisti negli anni '30, ma ciò che ha colpito del testo di Urwand sono stati i carteggi, le lettere e i documenti che testimoniano un vero e proprio rapporto commerciale stretto tra Hollywood e la Germania nazista. Le relazioni, in realtà, non nacquero certamente sotto una buona stella e rischiarono di saltare subito dopo la nomina a cancelliere di Hitler nel 1933. Hollywood e la Germania raggiunsero un compromesso che favoriva

entrambe le parti, ma che era estremamente fragile: Hollywood prometteva di licenziare un gran numero di suoi venditori ebrei in Germania così da non perdere il mercato tedesco che era fondamentale per l'industria americana (Urwand, 2013a, Two: Enter Hollywood). La debolezza dell'accordo era data dal fatto che, mentre la Germania puntava a un'epurazione delle figure di origine semitica, in ogni caso gli studi di Hollywood avevano al loro interno un'enorme quantità di imprenditori ebrei:

The founders of the Hollywood studios, who were doing business with the Nazis, were mostly Jews themselves [...] These men included William Fox, who founded Fox; Louis B. Mayer, who ran MGM; Adolph Zukor, who ran Paramount; Harry Cohn, who ran Columbia Pictures; Carl Laemmle, who ran Universal Pictures; and Jack and Harry Warner, who ran Warner Brothers. "Of 85 names engaged in production," one study noted in the 1930s, "53 are Jews" (Urwand, 2013b, Two: Enter Hollywood)

A questo punto Urwand (2013c, Two: Enter Hollywood) si chiede come sia stato possibile che la stragrande maggioranza di questi studi cinematografici abbia comunque deciso di fare affari con il regime più antisemita della storia. Ed ecco che ritorna il Codice Hays. Il punto di rottura del patto sembrò a un passo nel 1935, quando Herman J. Mankiewicz propose una sceneggiatura intitolata "The Mad Dog of Europe" al produttore della RKO Pictures Sam Jaffe (Urwand, 2013d, Two: Enter Hollywood). Il film avrebbe dovuto raccontare la condizione e il trattamento degli ebrei in Germania, dato che non solo i giornali americani avevano rivelato l'accordo con la Germania che aveva previsto la tagliola per gli imprenditori ebrei di Hollywood sul suolo tedesco, ma anche perché la generale persecuzione nazista contro la popolazione ebraica era già allora di pubblico dominio (Urwand, 2013e, Two: Enter Hollywood). A questo punto si presume che Georg Gyssling, "the Hitler's man in Hollywood" (Washington Post, "The Hollywood Nazi who spied for America"), il quale si occupava dei rapporti con l'industria cinematografica statunitense, abbia avvertito Will H. Hays che "if The Mad Dog of Europe were made, then his government might place a ban on all American movies in Germany" (Urwand, 2013f, Two: Enter Hollywood). Tale supposizione trova conferme nel fatto che, successivamente, Hays convocò Mankiewicz e Jaffe nel suo ufficio per intimargli di abdicare il progetto e, di fronte a un secco no, con l'aiuto del presidente del PCA Breen orchestrò un piano per impedire in qualsiasi modo la distribuzione della pellicola (Urwand, 2013g, Two: Enter Hollywood). Dapprima Breen provò a ribaltare la situazione per convincere Jaffe a non produrre il film, affermando che "The Mad Dog of Europe" avrebbe potuto creare seri pericoli per la comunità ebraica in America:

Because of the large number of Jews active in the motion picture industry in this country, the charge is certain to be made that the Jews, as a class, are behind an anti-Hitler picture and using the entertainment screen for their own personal propaganda purposes. The entire industry, because of this, is likely to be indicted for the action of a mere handful (Urwand, 2013h, Two: Enter Hollywood)

Nonostante, in seguito, si raggiunse un accordo per svuotare la sceneggiatura di qualsiasi riferimento alla Germania nazista, il film non venne mai prodotto dato che nessuno studio, scoraggiato dalle minacce naziste da una parte e della coppia Hays-Breen dall'altra, volle rischiare di perdere faccia e soldi per questo progetto (Urwand, 2013i, Two: Enter Hollywood). Con la fine di questa diatriba, di fatto, veniva suggellato il patto tra le due 'H', Hitler-Hollywood, a ennesima riprova della predominanza incontrastata del mercato sulla libertà artistica.

Per ultimo, non si può non citare l'ultimo fronte bollente in Europa, ovvero la Spagna, dilaniata dalla guerra civile combattuta tra il 1936 e il 1939 e vinta dai nazionalisti di Francisco Franco. Nel 1937, un coraggioso produttore di nome Walter Wagner propose di realizzare un film sulla Guerra civile spagnola ancora in corso, ma Breen lo avvertì: "any material 'involved with or played against' such a background was, in his opinion, 'highly dangerous'" (Shindler, 2014d, p. 4). La prima stesura intitolata "The River is Blue" venne completamente riscritta sotto il consiglio/ordine di Breen secondo cui "it might be a jolly super idea if this Spanish Civil War picture simply omitted any mention of incidents or locations which 'could possibly be tied in with the actual events that have occurred or are occurring in Spain'". Alla fine, il film venne intitolato "Blockade" e uscì in poche sale cinematografiche nel 1938. Shindler (2014e, p. 4) indica come a contribuire allo scarso successo della pellicola fu l'attivismo della Chiesa, che inviò dei fedeli a effettuare dei veri e propri picchetti di fronte ai cinema che mostravano il film, riuscendo a togliere "Blockade" dalla distribuzione in Michigan, Nebraska, Louisiana e Ohio. In un'intervista del 1972 la star del film Henry Fonda ha ricordato la travagliatissima realizzazione della pellicola, ostacolata dai continui interventi di censura:

Before we went into it anything that might have been controversial was eliminated from the story. There wasn't any suggestion that they were Loyalists.... It was not the picture that Walter Wanger had thought of making. It was taken away from him. (Shindler, 2014f, p. 4)

1.4 Come parlare della guerra nell'America degli anni '30?

Nonostante il controllo sulle pellicole fosse opprimente e pervasivo, è necessario citare quelle produzioni che, negli anni '30, hanno avuto la possibilità e l'audacia di mettere in scena film dai toni pacifisti o che quantomeno promuovessero quegli ideali di libertà che stavano svanendo

sempre di più in Europa. D'altronde non si poteva fare molto di più, il Codice Hays non avrebbe mai approvato un film che facesse esplicito riferimento allo scenario europeo dell'epoca e abbiamo visto come la tecnica con le pellicole considerate "pericolose" fosse ben precisa: privarle completamente dello spirito critico a favore di una generalizzazione e decontestualizzazione quanto più ampie possibili o addirittura di sabotarne le distribuzioni con l'aiuto delle organizzazioni religiose, isolazioniste o puramente moraliste. Peraltro, nel 1935 il Congresso americano aveva approvato il "Neutrality Act" che imponeva un embargo completo al commercio di armi e altri rifornimenti militari verso tutte le parti in guerra che di fatto finì solo nel 1939 con la politica del "cash and carry" (Office of the Historian, n.d.). Di conseguenza, uno dei pochissimi modi possibili per poter realizzare questo tipo di pellicole era quello di ambientarle in un altro periodo storico, in particolar modo la Prima Guerra Mondiale. D'altronde, seppur anche in quel caso la narrazione avrebbe inevitabilmente rappresentato la Germania come nemico e da potenza sconfitta, di certo il Codice Hays non poteva vietare la distribuzione di lungometraggi che celebrassero la memoria dei caduti ed esaltassero il coraggio americano. Il punto cruciale da rispettare era solo uno: non bisognava in alcun modo usare questi film per parlare del contesto europeo attuale. L'obiettivo era quello di non ripetere quanto successo con "All Quiet on the Western Front" del 1930, che mise a serio rischio quella che sarebbe stata la futura collaborazione tra Hollywood e Hitler. Il Führer sarebbe diventato cancelliere solamente tre anni dopo, ma nel frattempo il Partito Nazionalsocialista stava crescendo esponenzialmente nel Reichstag, passando da 12 a 107 seggi (Urwand, 2013o, One: Hitler's Obsession with film). La pellicola, pur essendo un adattamento dell'omonimo romanzo di Erich Maria Remarque sulla Grande Guerra, faceva chiari riferimenti alla Germania degli anni '30, mettendo in guardia sui pericoli di farsi raggirare dall'abilità di bravi oratori come evidentemente era Hitler:

The opening scene not only revealed the power of oratory but also broke it up, analyzed it, and showed how it worked. The scene was like a movie version of Hitler's chapter on the spoken word [...] From beginning to end, All Quiet on the Western Front was nothing less than film's declaration of war on the spoken word. (Urwand, 2013p, One: Hitler's Obsession with Film)

Dal 1930 fino alla fine del decennio venne prodotta una pletora di film sulla Prima Guerra Mondiale tra cui "Hell's Angels" (1930), "A Farewell to Arms" (1932) e "The Road to Glory" (1936). La stessa sorte censoria non pendeva di certo solo sui film di guerra, ma su qualsiasi pellicola che potesse contenere messaggi satirici o parodici contro i nazisti. Un esempio emblematico è rappresentato da "Dancing Lady" (1933), film musicale con Clark Gable, Joan Crawford e Fred Astaire, in cui sarebbe dovuto comparire un puzzle con il volto del Führer:

Alla vista del leader politico tedesco Larry fa in esclamava con aria disgustata: ‘É Hitler! É Hitler!’ A quel punto l'attore Ted Healy replicava in tono scherzoso: ‘Cosa ti aspettavi? Babbo Natale?’ Ovviamente una scena di questo tipo era, per il ‘Codice Hays’, inaccettabile [...] La battuta venne esclusa dal montaggio. (Pavesi, 2022i, p. 23)

Un altro modo per realizzare film di denuncia in maniera sottile, eludendo il rigidissimo controllo della censura, era quello di produrre pellicole che banalmente promuovessero ideali di pace e libertà. Due esempi paradigmatici in tal senso sono “Mr. Smith goes to Washington” (1939) di Frank Capra e “The Great Dictator” (1940) di Charlie Chaplin. Il primo mette in scena il folgorante inizio di carriera a Washington del senatore Smith (interpretato da James Stewart), uomo dall’altissima rettitudine morale che si batte ardentemente per frenare la corruzione dilagante nel sistema americano. In questa pellicola c’è probabilmente l’ode più profonda e sincera alla libertà di pensiero e parola, quando Smith, esercitando legittimamente la pratica di ostruzionismo parlamentare, parla ininterrottamente per un giorno intero, rivolgendo ai senatori un discorso sull’importanza di poter esercitare tali diritti. Il film è profondamente politico e, anche se non fa alcun tipo di riferimento alla Germania nazista, rappresenta senza dubbio una delle più formidabili pellicole americane di propaganda in nome del generale concetto di libertà. Evidenza confermata anche dalle parole piccate di Ernst Hugo Correll, capo della produzione dello studio UFA, il più grande studio cinematografico tedesco dell’epoca (Urwand, 2013l, Three: ‘Good’):

[Another example of] excellent propaganda that ridicules corruption and parliamentarianism in Washington. Unfortunately,” Correll continued, “I cannot spare our German writers from this reproach: they have seldom expressed ... National Socialist ideas in the relaxed, lively way that we see in the examples I have just given. (Urwand, 2013m, Three: ‘Good’)

D’altro canto, “The Great Dictator”, invece, rappresenta il film pacifista per eccellenza, passato alla storia per scene iconiche come quella nella quale Chaplin, nei panni del dittatore dello Stato di ‘Tomania’, balla facendo volteggiare un mappamondo, simbolo dell’inesauribile fama di conquista. È importante notare che, nonostante Chaplin si conceda un’ampia libertà nel fare continui rimandi alla dittatura nazi-fascista, la star del cinema muto era consapevole di non potersi permettere alcuna citazione o discorso che fosse esplicitamente attribuibile al Führer o al Duce. Dunque, i nomi di Hitler e Mussolini vengono storpiati in Adenoid Hynkel e Bonito Napoloni e la Germania e l’Italia diventano, rispettivamente, Tomania e Batalia. Inoltre, il film si conclude con un discorso che Shindler (2014g, p. 19) non si esime dal definire “an orgy of a moral sentimentality”, ancora una volta probabilmente dovuto alla necessità di generalizzare e rendere il film distribuibile. Destino simile ebbe anche l’unica pellicola di vera denuncia politica della MGM realizzata sempre nel 1940

ovvero “The Mortal Storm”. Il film racconta la storia di un professore di un’università in una piccola cittadina ai piedi delle Alpi che viene deportato in un campo di concentramento nel quale muore per infarto (Shindler, 2014h, p. 20).

MGM had taken some kind of a risk in simply producing a picture in which Germany was mentioned by name and in which the controversial political questions aroused by Nazi persecution of liberals, intellectuals and non-Aryans were clearly stated (Shindler, 2014i, p. 20)

Per permettere la distribuzione del film, dunque, la MGM decise che non dovesse essere in alcun modo inserita la questione ebraica e, dunque, il professore non viene mai appellato come “ebreo” e, inoltre, nel campo di concentramento viene fatto morire per cause naturali e non certo per via delle violenze delle forze naziste.

Da questi ultimi due film, però, possiamo notare l’ormai evidente e progressivo abbandono del controllo oppressivo da parte del Codice Hays così come lo scemare della paura di perdere il mercato tedesco. Infatti, se il film scatenò inevitabilmente durissime reazioni in campo nazista, tra cui quella dell’ambasciatore che definì la pellicola “a deliberate attempt to arouse public sentiment and hate in this country against the German people and their government” (Urwand, 2013n, Six: ‘Switched On’), all’industria statunitense ormai importava poco:

By the late 1930s the German market for films became less important and the British market more important to a film’s profitability, leading to the cynical conclusion that “Hollywood’s boldness was inversely proportional to the extent of its German and Italian market (McLaughlin & Parry, 2006l, p. 30)

Il mutamento di prospettiva si ebbe in particolar modo dopo l’invasione della Polonia da parte di Hitler nel settembre del 1939 e il conseguente ingresso nel conflitto di Gran Bretagna e Francia. Dopo l’effettivo scoppio di una guerra che sembrava imminente già da qualche tempo, cominciava a diventare difficile e quasi insostenibile mantenere le trattative con la Germania come se nulla fosse successo, considerando soprattutto che Hollywood continuava ad avere in America e in Europa collaboratori e venditori di origine ebraica. D’altro canto, il progressivo deterioramento dei rapporti con il regime hitleriano rischiava di prosciugare le finanze dell’industria statunitense:

Hitler’s victories in the West were undoubtedly bad for the Jews of Hollywood. 1400 cinemas in the Low Countries alone were immediately closed, representing a loss of \$2 1/2 million in annual revenue to the American film companies [...] By the end of 1940 the whole of Continental Europe was closed to American film imports apart from Sweden, Switzerland and Portugal. (Shindler, 2014l, p. 18)

Il 17 agosto del 1940, poco più di un anno prima dell'ingresso in guerra da parte degli Stati Uniti, la Germania bloccò tutti i film americani sui territori da lei occupati (McLaughlin & Parry, 2006m, p. 31) e, di conseguenza, in un colpo solo, Hollywood perse notevoli incassi dai Paesi del Vecchio Continente e il 1940 fu un anno piuttosto drammatico per i ricavi cinematografici. C'era assoluto bisogno di nuovi mercati e il 1941 rappresentò l'anno della svolta grazie all'appoggio arrivato dalla Gran Bretagna, con cui ci fu un avvicinamento commerciale con la definitiva rottura dei rapporti con la Germania, così come dall'America-Latina che poté apprezzare le performance della diva luso-brasiliana Carmen Miranda:

Columbia had doubled its profits to over \$1 million, Warners made \$5 1/2 million and MGM led the way with \$11 1/2 million. Income from Great Britain increased 25 per cent over the two years but the biggest compensation for the lost markets of Europe came from Latin America which exported Carmen Miranda to Twentieth Century-Fox in 1940 (Shindler, 2014m, p. 28)

La chiusura del business cinematografico con la Germania, ma soprattutto l'ormai evidente frattura politica con i nazisti, scatenò l'ira degli isolazionisti duri e puri, tra cui i senatori Gerald P. Nye del North Dakota e Bennet Champ Clark del Missouri, furiosi per il sottile metodo con il quale Hollywood, secondo loro, stava spingendo gli Stati Uniti verso la guerra:

[They] astutely assessed motion pictures and radio as 'the most potent instruments of communication of ideas' and urged a Senate subcommittee to investigate whether motion pictures were designed "to influence public sentiment in the direction of participation by the United States in the present European war". (McLaughlin & Parry, 2006n, p. 29)

I due senatori firmarono la 'Resolution 152' redatta dallo strenuo oppositore del presidente Roosevelt, il giornalista John T. Flynn, per istituire "a congressional subcommittee investigate 'any propaganda disseminated by motion pictures... to influence public sentiment in the direction of participation by the United States in the... European War'" (Shindler, 2014n, p. 26). Però, poiché la fazione interventista era ormai predominante al Senato, venne istituito solamente un sottocomitato che aveva il compito di condurre delle audizioni preliminari (Moser, 2001) che non portarono a nulla. Quest'operazione politica fallita ci aiuta però a capire ancora una volta quanto fosse centrale la produzione cinematografica nell'ambito del dibattito politico data la sua incredibile diffusione e di conseguenza la sua possibile influenza.

Prima di passare a parlare dei film realizzati dopo l'attacco di Pearl Harbor e dell'entrata in guerra degli Stati Uniti è doveroso dedicare un paragrafo alla casa di produzione che più di tutte le altre e prima di tutte le altre ha cercato di portare avanti una feroce propaganda anti-nazista ed è

stata in grado di realizzare l'unica pellicola apertamente critica ben due anni prima del dicembre 1941: la Warner Bros. con il suo "Confessions of a Nazi Spy" (1939).

1.5 Warner Bros.: lo studio più coraggioso

Per capire perché la Warner Bros. si sia così tanto e sin da subito prodigata nel confrontarsi a muso duro con la Germania nazista basta fare una rapida carrellata della biografia dei quattro fratelli che hanno conquistato Hollywood:

Harry had been born in Poland, during an anti-Semitic pogrom, and Jack was a first-generation Polish American Jew [...] They emigrated to the United States in 1883 with their children Harry and Anna to escape a pogrom. They travelled through Virginia, North Carolina, and Canada, settling in the Polish quarter of Youngstown, Ohio. (Birdwell, 1999d, p. 5)

Dopo aver seguito per quattro anni il produttore cinematografico indipendente Carl Laemmele, Harry decise che era il momento di creare uno studio tutto loro e, nel 1923, venne fondata la Warner Bros., con Harry come presidente, Jack e Sam vicepresidenti e Albert tesoriere (Birdwell, 1999e, p. 6). L'astio che i Warner provavano nei confronti di Hitler non poteva che essere frutto di un risentimento che veniva da lontano, generato dalla volontà di vendicare l'orrore visto, il terrore provato e la fuga obbligata dalla propria terra per ottenere la salvezza. Il fatto che l'interruzione dei rapporti con il mercato tedesco fosse legata a doppio filo più alla persecuzione degli ebrei che a un più generale disprezzo delle dittature è reso ancora più evidente dal fatto che la Warner Bros inizialmente non bloccò le relazioni con l'Italia fascista:

Although hostile to Germany, Warner Bros. did not immediately discontinue its business with Mussolini's Italy nor regard the Italian fascists as an imminent threat. Anti-Semitism was not state policy in Italy, and over ten thousand German and Austrian Jews were granted safe haven there (Birdwell, 1999f, p. 23)

Se comprendere il motivo della campagna anti-nazista della Warner Bros. è piuttosto chiaro, diventa molto più interessante, invece, comprendere come, uno studio nato solamente nel 1923, abbia potuto avere il coraggio, ma soprattutto i mezzi finanziari, per interrompere qualsiasi rapporto commerciale con la Germania già il 15 luglio del 1934 (Pavesi, 2022l, p. 15). Difatti, negli anni '30 lo studio cinematografico era già "the most economical and efficient studio in Hollywood" (Birdwell, 1999g, p. 7). I Warner erano riusciti a entrare nel mercato cinematografico nel momento perfetto, in quei "Roaring 20s" di lusso, feste sfrenate e in cui Hollywood sembrava essere l'ombelico del mondo, prima del crollo di questa breve ma intensa "età dell'oro" per via della Grande Depressione. Crisi di cui lo studio non ne risentì affatto: "in spite of the deepening

depression, Warner Bros. continued to grow suffering only minor setbacks as the economy worsened. The period 1934–35 proved the most intense for the company” (Birdwell, 1999h, p. 9). La Warner Bros. funzionava come una macchina a orologeria, grazie alla straordinaria abilità negli affari di Harry e alla continua voglia di innovare e a reinventarsi. Non a caso, sarà proprio la Warner Bros. a produrre “The Jazz Singer”, film che ha fatto da pioniere per il cinema sonoro. Venne realizzato su spinta del terzogenito Sam Warner il quale, già nel 1925 aveva proposto a Harry la possibilità di realizzare ‘talking pictures’, purtroppo senza poter godere della sua intuizione dato che morì proprio nel 1927, poco prima della distribuzione della pellicola (Birdwell, 1999i, p. 8). Passo dopo passo, la Warner Bros. era riuscita entrare, in pochissimo tempo, nel Gotha di Hollywood, meritandosi il posto tra i “Big Five” insieme a Paramount, 20th Century Fox, MGM e RKO (Birdwell, 1999l, p. 10).

Lo studio aveva le spalle larghe, ma il Codice Hays non faceva sconti a nessuno e anche la Warner Bros. fu costretta a un approccio molto accorto nel trasmettere messaggi anti-nazisti. Un caso emblematico è rappresentato da “The Life of Emile Zola” (1937) in cui si seguì l’ormai codificato pattern di produzione degli anni ’30 per realizzare film che fossero velatamente di denuncia ovvero parlando di biografie ed eventi passati:

The Life of Emile Zola represented an allegory of the events in Europe, condemning jingoistic militarism, racial discrimination, and intolerance. The biopic, starring Paul Muni, provided the studio with the latitude it needed to address a potentially combustible topic; and the utilization of a historic figure, placed in its contextual setting, allowed the filmmakers to discuss topics normally taboo. (Birdwell, 1999m, p. 63)

Il film tratteggia la storia dello scrittore francese intersecandola con l’“affaire Dreyfus”, dato che Émile Zola fu l’intellettuale che più di tutti si prodigò per riabilitare il nome dell’ufficiale di origine ebraica, accusato di essere una spia tedesca. Anche sulla produzione di questo film è stato necessario intervenire per modificare in parte la sceneggiatura dato che, inizialmente, la parola “ebreo” veniva pronunciata per tre volte e, invece, nel prodotto finale, il termine non viene mai pronunciato (Urwand, 2013o, Five: ‘Switched Off’). La parola, in realtà, appare una volta nella pellicola, in un pezzo di carta dove è indicata la religione di Dreyfus e, anche su questa singola inquadratura, sono stati riportati tentativi di eliminarla:

Before the film was released, there was a request for this to be cut out too: “Take out the last part of the insert where the finger runs across under the line, ‘Religion—Jew.’ But for some reason the request was not carried out, and hard as it may be to believe, this one-second shot turned out

to be one of the few explicit references to a Jew in American cinema for the remainder of the 1930s. (Urwand, 2013p, Five: ‘Switched Off’)

Il film ricevette un’accoglienza piuttosto contrastante poiché, mentre la Warner ricevette la Legione d’Onore dal governo francese (Birdwell, 1999n, p. 57), ci furono diverse critiche per la timidezza con cui veniva trattato il tema dell’antisemitismo:

Mark Von Doren wrote, “rightly or wrongly the direction has seen fit to suppress the anti-Semitic theme... one certainly never learns that the case, at least until Hitler, was the high-water mark in European history of agitation over race” (Von Doren, 1937, citato in Birdwell, 1999o, p. 64)

Un altro modo con cui la Warner poté implicitamente denunciare l’ideologia nazista fu quello di tratteggiare un sotteso parallelo con quanto avveniva all’interno delle mura domestiche. L’idea fu quella di evidenziare la possibile minaccia fascista che poteva travolgere anche gli Stati Uniti e Harry Warner trovò terreno fertile per una tale rappresentazione con l’omicidio, nel 1936, di Charles Poole, lavoratore americano della Works Progress Administration, da parte della “Black Legion” (Birdwell, 1999p, 35), un’organizzazione terroristica e razzista che stava infestando il Paese. Incentrare un film sulla storia di questo gruppo armato sarebbe stato però molto pericoloso, dato che avrebbe inevitabilmente avuto al suo interno una feroce critica contro l’epurazione razziale, inaccettabile con il Codice Hays. Ma l’omicidio di Poole cambiò la prospettiva, poiché l’uomo non era né ebreo, né afroamericano (Birdwell, 1999q, p. 47), ma venne ucciso in quanto cattolico. In tal modo, pur dovendo modificare la sceneggiatura riducendo qualsiasi riferimento al nazismo su esplicita richiesta del PCA (Birdwell, 1999r, p. 49), il film poté essere distribuito in sala.

Ma la vera rivoluzione venne compiuta nel 1939 con il rilascio di “Confessions of a Nazi Spy”, semi-documentario adattato dal bestseller “Nazi Spies in America” (Birdwell, 1999s, p. 70) di Leon G. Turrou, agente dell’FBI che era riuscito a sgominare una rete di spie naziste in America nel febbraio del 1938 (Birdwell, 1999t, p. xiv). In questo caso, la produzione del film è stata possibile poiché ricalcava con fede fatti reali e processuali che erano avvenuti in America, mentre immaginare un film di finzione su pratiche di spionaggio naziste sarebbe stato assolutamente impensabile. La produzione del film fu quasi drammatica sin dal suo annuncio: Jack e Harry ricevettero continue chiamate in cui venivano minacciati di morte (Shindler, 2014o, p. 7) e i due fratelli furono costretti a tenere il quanto più possibile al segreto i nomi del cast per non mettere in pericolo gli attori. Luigi Luraschi, dirigente di spicco della Paramount a stretto contatto con Joseph Breen evidenziò tutte le sue rimozioni di fronte a questo progetto, affermando che i fratelli avrebbero avuto nelle loro mani il sangue di molti ebrei in Germania (Doherty, 2009b, “Our Semitic Brethren”). Nonostante arrivassero durissime pressioni anche dai piani alti, ovvero dal consulente

tedesco Gyssling (Birdwell, 1999u, p. 71), Joseph Breen accettò, pur con qualche riserva, la sceneggiatura presentatagli da Jack Warner alla fine del 1938, affermando che “since the screenplay was based on fact and sworn testimony presented in the New York trial, it did not as such represent Germany, its institutions, or prominent individuals unfairly” (Birdwell, 1999v, p. 72).

Ottenuto il nullaosta, il 1° febbraio del 1939 incominciarono le riprese della pellicola e, già il 28 aprile del 1939 il film venne distribuito in anteprima (Birdwell, 1999z, p. xvi). La portata rivoluzionaria del film fu data dal fatto che era il primo lungometraggio che fece esplicito riferimento alla Germania nazista e a Hitler sin dal titolo, corroborando i collegamenti con le ultime notizie attraverso lo stile documentaristico e il ricorso a una voce narrante (McLaughlin & Parry, 2006o, p. 37). Nonostante il clamore, il film andò piuttosto male al botteghino, probabilmente per via della scarsa voglia del pubblico americano di dover sentir parlare ancora del Terzo Reich anche al cinema (Birdwell, 1999aa, p. 78). Inoltre, la polemica politica sulla pellicola si sgonfiò quasi subito dato che, dopo poco più di due mesi dall’uscita di “Confessions of a Nazi Spy”, un evento molto più importante colpì l’opinione pubblica, ovvero l’invasione della Polonia da parte delle truppe tedesche. Il film successivamente venne vietato in tutti i territori occupati e in America arrivarono notizie drammatiche secondo cui diversi proprietari polacchi furono trovati impiccati all’interno dei loro cinema per aver proiettato la pellicola (Shindler, 2014p, p. 11). Dato il completo insuccesso di “Confessions of a Nazi Spy”, ma soprattutto data l’evidenza di un pubblico americano assolutamente ancora disincantato e apatico rispetto a quanto stesse succedendo in Europa, la Warner fu costretta a cambiare prospettiva. La volontà dei fratelli Warner di combattere contro la propaganda nazista e di avvertire all’interno delle mura domestiche i pericoli del regime fu costretta a cedere il passo alle esigenze del mercato. Continuare a produrre film critici e che, in un certo qual senso, spingessero verso l’interventismo, si andava a scontrare con lo scarso riscontro finanziario e con l’esigua ricezione di quel messaggio informativo ed educativo che si voleva trasmettere al pubblico americano. La produzione di pellicole di critica socio-politica continuò, ma con un evidente cambio di prospettiva, molto più cauto, orientato verso l’interno e dal marcato tono isolazionista: “Warners decided to restrict their comments on foreign policy to the minimum. They concentrated instead on a series of recruiting pictures that called for a strong national defence” (Shindler, 2014q, p. 9). Subito dopo la distribuzione di “Confessions of a Nazi Spy”, infatti, la Warner produsse un altro film di spionaggio, “Espionage Agent” (1939), sull’attacco da parte di agenti tedeschi a un deposito di munizioni avvenuto nella Prima Guerra Mondiale con un parallelismo alla situazione contingente molto più vago:

The spies are not connected to a specific country. They have German names, they are addressed as “Herr,” many of them have German accents, and their presence on screen is accompanied by

German martial music, but Germany is never named. At the end of the film, when officers from the spies' country appear, they wear SS-style uniforms, but the swastika is noticeably absent. (McLaughlin & Parry, 2006p, p. 39)

Da ultimo vale la pena ricordare “Sergeant York” (1941), non solo perché è uno degli ultimi lungometraggi prima dell’entrata in guerra degli americani, ma anche perché fu il film con più incassi per distacco in tutto il 1941 (The Numbers, “Top-Grossing Movies of 1941”) e che ottenne ben undici candidature agli Oscar, vincendo per il miglior montaggio e per il miglior attore protagonista (Gary Cooper) (IMDb, Sergeant York (1941) - Awards). Il film racconta ancora una volta fatti reali ed è ispirato alla vita di Alvin York, giovane ragazzo del Tennessee, diventato eroe grazie alla sua mira eccezionale con la quale è riuscito a uccidere 28 tedeschi e a catturarne 132 durante il primo conflitto mondiale (McLaughlin & Parry, 2006q, p. 43). In questo caso la pellicola, pur tratteggiando la storia di un eroe americano celebre proprio per aver inflitto numerose perdite alla Germania, mantiene un forte tono neutralista, riscontrabile in particolar modo in un dialogo:

DRUMMER: Looks like the Germans might get into Paris, don't you think?

ZEKE: Well, we ain't done much thinkin' on it, mister. It ain't in our corner, nohow (McLaughlin & Parry, 2006r, p. 44)

Il 2 luglio 1941 l'Aston Theatre di New York ospitò la première del film (Birdwell, 1999ab, p. xix) in un clima di tensione internazionale sempre più crescente in cui i venti di guerra stavano cominciando a soffiare intensamente anche in America. Erano lontani i tempi in cui anche solo nominare la parola ‘guerra’ era vietato all’interno di qualsiasi discussione da un codice non scritto, erano passati i primi bisbigli e le prime paure. Il conflitto in Europa era ormai inevitabilmente al centro del dibattito e la popolazione americana sentiva che da un momento all’altro tutto potesse succedere. Ed effettivamente, il 7 dicembre 1941, tutto cambiò in un attimo.

Capitolo II: 7 dicembre 1941, Hollywood va in guerra

2.1 La propaganda anti-nipponica

Alle ore 7.53 del 7 dicembre del 1941 il radiotelegrafista del comandante Fuchida trasmette il segnale: “To-ra! To-ra! To-ra!” (“Tigre!” “Tigre!” “Tigre!”). Il devastante attacco aereo a sorpresa scagliato quattro minuti prima sulla base americana di Pearl Harbor è incredibilmente riuscito (McWilliams, 2014). Il bilancio è drammatico: oltre 2400 morti e 1100 feriti, 188 aerei distrutti e tutte le otto corazzate statunitensi colpite. Il giorno dopo il Congresso dichiara lo stato di guerra con il Giappone e, l’11 dicembre 1941, gli Stati Uniti sono definitivamente dentro al conflitto anche contro Germania e Italia.

Pearl Harbor non rappresentò solamente un’incredibile disfatta militare, ma anche un vero e proprio shock collettivo per tutta la popolazione americana. La rabbia e la voglia di vendetta per l’umiliazione subita sfociarono in un fortissimo senso di disprezzo nei confronti dei giapponesi per il loro aspetto, i loro costumi e la loro cultura. Subito dopo l’attacco Hollywood fu pervasa da una paura incalzante, dato che un’incursione della flotta giapponese nella costa californiana rappresentava una minaccia reale come riportato da Jack Warner:

La sensazione persistente era che un’incursione giapponese fosse imminente e dall’oggi al domani vennero allestiti rudimentali rifugi antiaerei. Ne avevamo uno anche alla Warner Bros. [...] Qualcuno diceva che i nostri teatri di posa erano situati a poca distanza dalla fabbrica di aeroplani Lockheed e c’era il rischio concreto che qualche pilota giapponese potesse scambiare la Warner Bros. per la Lockheed (Warner, 1964 citato in Pavesi, 2022m, p. 55)

Per coordinare gli sforzi propagandistici, il 13 giugno del 1942, Roosevelt istituì l’Office of War Information (OWI), un’agenzia federale che integrò una serie di altre compagnie già impegnate nel settore dell’informazione radiofonica, giornalistica e audiovisiva (Densho Encyclopedia, 2024). Un mese prima era stato fondato l’Office of the Coordinator of Films in Hollywood, trasformato nel Bureau of Motion Pictures (McLaughlin & Parry, 2006s, p. 21), una vera e propria costola dell’OWI che aveva il compito di collaborare con gli studi hollywoodiani e che pose sei linee guida:

(1) The Issues of the War: what we are fighting for, the American way of life; (2) The Nature of the Enemy: his ideology, his objectives, his methods; (3) The United Nations: our allies in arms; (4) The Production Front: supplying the materials for victory; (5) The Home Front: civilian responsibility; (6) The Fighting Forces: our armed services, our allies and our associate (McLaughlin & Parry, 2006t, p. 21)

Pur trattandosi di suggerimenti prettamente ausiliari e consultivi, di fatto questo nuovo organismo rappresentava un ulteriore organo di controllo della produzione cinematografica statunitense oltre al Codice Hays che continuava, a ogni modo, ad avere una forte presa sulla distribuzione filmica. E lo scontro con il nuovo istituto non tardò ad arrivare. Nel 1942, infatti, venne rilasciato “Little Tokyo, U.S.A”, prodotto dalla Fox, spy-movie di finzione che percorre le indagini del poliziotto Michael Steele, intento a sgominare una gang capitanata da una spia nippo-americana (IMDb, “Little Tokyo. U.S.A.”). Ciò che fece innervosire oltremodo l’OWI fu la rappresentazione profondamente razzista dei giapponesi e l’immagine di un’America violenta, rabbiosa e vendicativa:

Sempre incurante dei diritti costituzionali il detective Steel prende a pugni un prigioniero giapponese dicendo: “Questo è per Pearl Harbor, occhi storti!” (“That’s for Pearl Harbor, you, slant-eyes!”) e, subito dopo, un poliziotto in divisa sferra un pugno ad un altro giapponese appena arrestato (Pavesi, 2022n, p. 78)

Questa pellicola rappresentava tutto ciò che non bisognava esportare, ovvero il sentimento d’odio che trasudava nei confronti della popolazione nipponica tutta, esacerbando ancora di più le tensioni sociali con la già vessata comunità giapponese presente negli Stati Uniti. L’OWI doveva assicurarsi che i film di propaganda avessero come obiettivo fondamentale quello di motivare l’entrata in guerra ed esaltare l’eroismo dei combattenti americani, non certo mostrare un poliziotto al di sopra della legge e privo di qualsivoglia forma di rispetto. Dopo questo vero e proprio caso politico l’OWI allargò la sua sfera d’influenza, cominciando a “esaminare le sceneggiature prima che i film venissero effettivamente messi in cantiere” (Pavesi, 2022o, p. 79). La strategia americana nella raffigurazione del nemico giapponese doveva cercare, dunque, di basarsi il meno possibile su stereotipi razziali, bensì enfatizzando una presunta natura subdola e inaffidabile propria del popolo nipponico (McLaughlin & Parry, 2006u, p. 125). In realtà, questa sottilissima linea che divide una tale rappresentazione, volutamente infarcita di stereotipi, da una prettamente razzista, venne ampiamente e più volte superata nelle pellicole di finzione (ma tutte modellate su quanto stava succedendo sul campo) realizzate dopo Pearl Harbor. Ad esempio, nel film “Wake Island” (1942) della Paramount, uno dei primissimi film di propaganda anti-nipponica basato sulla battaglia dell’isola di Wake vinta inutilmente dai giapponesi, oltre a esaltare lo strenuo eroismo delle forze americane, si demonizza apertamente l’avversario: “ad assediare gli americani ci sono i nemici giapponesi che vengono raffigurati in modo bidimensionale senza sfumature caratteriali e psicologiche; sono personaggi dai tratti scimmieschi capaci soltanto di commettere azioni sadiche e sleali” (Pavesi, 2022p, p. 79-80). In “Bataan” (1943), film prodotto dalla MGM e ispirato alla ritirata americana dall’omonima penisola e alla conseguente caduta delle Filippine (McLaughlin & Parry, 2006v, p. 126), i giapponesi sono costantemente assimilati alle scimmie (“they climb trees

better than monkeys”), così come a ratti, pulci e opossum (McLaughlin & Parry, 2006z, p. 127). La volontà era proprio quella di disumanizzare il nemico giapponese, assimilandolo il più possibile al carattere inospitale delle terre in cui viveva, opponendolo al contesto urbano e civilizzato degli americani. Altra pellicola monumentale del tempo è sicuramente “Air Force” (1943) prodotta dalla Warner Bros. e dedicata al bombardiere B-17 Mary Ann, sopraggiunto sui cieli di Pearl Harbor proprio all’inizio del sorprendente attacco giapponese. In questo caso, oltre a non mancare i soliti epiteti razzisti e denigratori quali “monkey”, “fried jap” (Pavesi, 2022q, p. 93) è anche inserito un fatto storicamente inattendibile. Infatti, viene proposta una subdola offensiva da parte di alcuni cecchini giapponesi che non si è mai verificata, il cui chiaro intento risiedeva nell’inasprire ancor di più l’odio nei confronti dei nipponici. Questa scena in particolare fece innervosire non poco l’OWI che si lamentò con la produzione per questa evidente falsità storica, ricevendo di tutta risposta che la scelta di inserire questo elemento inventato era stato proposto dai consulenti militari statunitensi (Pavesi, 2022r, p. 93). Questo film va segnalato anche perché mostra come le pressioni da parte del codice Hays non fossero di certo finite. Infatti, il presidente del PCA Joseph Breen chiese addirittura di togliere dalla sceneggiatura due espressioni come “hold your hats” e “my mother was scared by the Empire State Building” (Pavesi, 2022s, p. 94) per paura che qualcuno potesse fraintenderle, vedendoci nascosti dei doppi sensi francamente introvabili. Da ultimo, vale la pena ricordare un film che, all’interno di questo flusso inarrestabile di razzismo e deumanizzazione, ha avuto il coraggio di non generalizzare la critica verso la violenza giapponese, bensì ha offerto un ventaglio di personaggi sfaccettati e caratterizzati in maniera molto differente, ovvero “Behind the Rising Sun” (1943) prodotto dalla RKO. A rappresentare lo stereotipato e sadico giapponese c’è Taro, personaggio crudele e assimilabile agli altri nipponici rappresentati in “Little Tokyo, U.S.A.” e “Bataan” (McLaughlin & Parry, 2006aa, p. 135), ma il padre di Taro e l’altra protagonista Tama rappresentano un unicum nella produzione cinematografica statunitense nel corso del secondo conflitto mondiale. Difatti, sono descritti come personaggi distanti anni luce dalle tradizioni giapponesi, veri e propri schiavi del regime, pronti ad abbandonare il loro paese e a ribellarsi pur di abbracciare gli ideali e la cultura americana:

Interestingly, not all the Japanese characters are like Taro. His father obviously regrets his role in the militarist government. He uses his influence to help O’Hara, and the other arrested Americans escape the country [...] But more important is Tama, who is fascinated with America from the beginning and is willing to question Japanese traditions (McLaughlin & Parry, 2006 ab, p. 135)

2.2 La propaganda anti-nazista

Per l'offensiva contro i nazisti la strategia doveva essere completamente diversa. Attaccare i giapponesi era molto più facile, sfruttando ed enfatizzando le profonde differenze sociali, culturali e politiche tra i due paesi. La rappresentazione profondamente razzista e caricaturale dei nipponici non poteva certamente essere usata con il popolo tedesco che, in quanto europeo, non era assolutamente percepito lontano, nella sua interezza, da quello americano. L'immagine quanto più possibile stilizzata dei personaggi giapponesi sia dal punto di vista fisico che caratteriale era resa possibile non solo dalla scarsissima conoscenza che avevano gli americani della società nipponica, ma anche per la precisa volontà di allarmare gli statunitensi e convogliare il loro risentimento verso questo popolo odioso quanto strettamente unito e indifferenziato, per arretratezza, violenza e crudeltà. La differenziazione tra tedeschi risulta evidente nelle pellicole anti-naziste, in cui non si punta il dito contro tutto il popolo teutonico, bensì solo contro la ferocia e la follia nazista:

In alcuni lungometraggi dell'epoca ambientati in Germania viene dato spazio a personaggi positivi che spiccano quali oppositori interni impegnati nella lotta contro il nazismo. Secondo Hollywood i nemici non erano tutti tedeschi in maniera indistinta, bensì la casta militare indottrinata con le idee nazionalsocialiste (Pavesi, 2022t, p. 141)

Le due direttrici da seguire erano ben precise e coinvolgevano la follia hitleriana prendendola da due diversi punti di vista: da una parte essa poteva essere usata per rendere il Führer una macchietta oggetto di dileggio (pratica peraltro già utilizzata da Chaplin in "The Great Dictator"), dall'altra era fondamentale per lo scopo informativo ed educativo, ovvero per mostrare ai cittadini statunitensi quanto fosse pericoloso ed estremamente preoccupante lo scenario di un'Europa sotto il giogo di un uomo come Hitler. Un'altra differenza tra la produzione anti-nipponica e quella anti-nazista è rappresentata dal fatto che, diversamente dal primo caso, sono poche le pellicole americane di finzione ispirate a specifici, storici scontri sul campo con i tedeschi. Nei film ambientati in Giappone la volontà era quella di mettere in scena il durissimo e violento conflitto esaltando i soldati caduti e la strenua resistenza dell'esercito americano, mentre, nei film anti-nazisti, il filo conduttore fu il desiderio di mostrare la distanza siderale tra l'ideologia hitleriana e i valori americani. D'altronde, se gli Stati Uniti furono senza dubbio i principali antagonisti nella lotta contro il Giappone, il nazismo venne estirpato soprattutto grazie all'eroica resistenza britannica e all'imponente tributo di sangue dei sovietici. Proprio per questo motivo, la maggioranza dei lungometraggi di finzione americani (nonché i più famosi) ascrivibili sotto la categoria della propaganda anti-hitleriana, vennero ambientati o nei territori occupati o nelle zone di resistenza alleate di cui ci occuperemo nel successivo paragrafo.

“Lifeboat” (1944) prodotto dalla 20th Century Fox e diretto dal maestro del thriller Alfred Hitchcock è un esempio paradigmatico quanto complesso di film americano realizzato per contrastare l’ideologia nazista. La pellicola tratteggia le durissime vicende di un gruppo di sopravvissuti a un attacco tedesco, costretto a viaggiare a bordo di una scialuppa che continua ad accogliere nuovi dispersi. L’imbarcazione ospita americani e inglesi, da un’infermiera a un marinaio passando per un ingegnere e, il già fragile e precario equilibrio viene definitivamente rotto quando i naufraghi accolgono inconsapevolmente sulla nave Willy, il comandante tedesco del sommergibile che aveva attaccato il transatlantico. Quando la vera identità del nuovo arrivato verrà scoperta, i naufraghi si riverseranno su di lui, uccidendolo brutalmente e gettandolo in mare. Prima di questa risoluzione, però, Hitchcock non rinuncia a mettere in scena un vero e proprio trattato sulla coscienza umana e sui valori liberali e democratici, mostrando la problematizzazione della questione posta in essere dai personaggi:

Rittenhouse argues from a self-consciously democratic and Christian position: “We are perfectly willing to abide by the decision of the majority. That’s the American way. But if we harm this man, we are guilty of the same tactics that you hate him for. On the other hand, if we treat him with kindness and consideration, we might be able to convert him to our way of thinking. That’s the Christian way.” Stanley even worries about the ramifications of the Geneva Convention: “He’s a prisoner of war and has to be treated as such. The way it’s done is to hang on to him till we’re picked up, then turn him over to the proper authorities. Till that time, we represent the authorities.” (McLaughlin & Parry, 2006ac, p. 268)

L’intento programmatico della pellicola è chiarissimo: seppur alla fine i protagonisti decidono di uccidere Willy per salvaguardare la propria vita, prima di farlo passano attraverso un lungo e tormentato processo di deliberazione, di scambio di opinioni e di visioni del mondo, interrogandosi sui principi fondamentali e sulle istituzioni che contraddistinguono le democrazie occidentali. Tale obiettivo è riaffermato dallo stesso Hitchcock nella sua celebre dissertazione con il collega Truffaut:

Abbiamo voluto mostrare che c'erano due forze l'una di fronte all'altra, le democrazie e il nazismo [...] Si trattava dunque di dire ai democratici che era assolutamente necessario che prendessero le decisioni di unirsi e di mettere insieme le loro forze, lasciando da parte le divergenze per concentrarsi su un solo nemico particolarmente forte per il suo spirito di unità e di decisione. (Truffaut, 2014a, p. 129)

Nonostante ciò, il film fu aspramente criticato in patria per la raffigurazione così raffinata e acuta di Willy, personaggio subdolo e oltremodo sfaccettato, capace di riuscire a ingannare in prima battuta i membri dell’equipaggio. Una tale profondità caratteriale era inaccettabile, come sottolinea

sarcasticamente Hitchcock: “i critici hanno pensato che un nazista cattivo non poteva essere un buon marinaio!” (Truffaut, 2014b, p. 130).

Uno dei film più duri ed espliciti è sicuramente “The Hitler Gang” (1944) prodotto dalla Paramount, uno pseudo-documentario che percorre l’ascesa al potere del Führer a partire dalla voglia di vendetta dopo l’umiliazione subita dalla Germania nel primo conflitto mondiale. La pellicola, però, non si limita a mettere l’accento sulla tragica traiettoria politica di Hitler, bensì amplia l’orizzonte, mettendo sul tavolo degli imputati anche gli altri collaboratori che hanno contribuito con la loro follia a trascinare l’Europa nel tragico conflitto mondiale, attraverso l’utilizzo di caratterizzazioni parodiche allo scopo di umiliazione e dileggio:

The Nazi leaders are presented as unstable and perverse: a doctor finds Corp. Adolf Hitler insane at the end of World War I; the film implies a homoerotic relationship between Hitler and Rudolf Hess and, more overtly, an incestuous relationship between Hitler and his niece Geli; Göring is a morphine addict (McLaughlin & Parry, 2006ad, p. 104)

Hitler viene declinato come un uomo dalla spasmodica necessità di ricevere attenzione, che si atteggiava a stella del cinema con l’incessante bisogno di essere viziata e coccolata (McLaughlin & Parry, 2006ae, p. 104). Il film mira, dunque, a trasporre sul piano comico il drammatico esibizionismo e l’egocentrismo con cui Hitler gestiva le relazioni internazionali, arroccandosi su stesso e confidando solamente nella sua ristrettissima cerchia personale di cui facevano parte Goebbels, Himmler e Göring.

Da ultimo, merita una menzione “Watch on the Rhine” (1943), prodotto dalla Warner Bros. e adattato dall’omonimo dramma teatrale scritto da Lilian Hellman, che aveva riscosso un grandissimo successo a Broadway. Il protagonista Kurt Müller parte con sua moglie Sara per gli Stati Uniti così da raggiungere l’anziana madre della sposa. Kurt è uno dei massimi esponenti della resistenza anti-nazista in Germania e la sua identità viene scoperta dal conte rumeno Teck de Brancovis che lo ricatta per mantenere in silenzio. Consapevole dell’impossibilità di chiudere il conto e rischiando di essere sempre in debito con lo “strozzino”, Kurt decide di uccidere il conte e di tornare in Germania per continuare la sua lotta. Non è un caso che il “villain” sia un rumeno, sia per un rischio di scadere nella banalità mettendo a confronto un tedesco buono e uno cattivo, ma anche perché la Romania era uno dei paesi satelliti dell’Asse e uno dei più attivi nelle politiche antisemite (Pavesi, 2022u, p. 158). Anche questa pellicola dovette subire un rigidissimo controllo da parte del censore Joseph Breen, particolarmente irritato per il fatto che Müller non ricevesse alcun tipo di punizione nonostante l’omicidio commesso:

Non importava nulla a Breen se de Brancovis era stato assassinato perché era un fascista ricattatore, ma Müller non poteva uscire indenne da questo omicidio. Il fatto che Müller se la cavasse dopo averla ammazzato rendeva il film, secondo Breen, inaccettabile (Pavesi, 2022v, p. 161)

Il film, alla fine, riuscì a essere salvato nella sua integrità soprattutto grazie alla forza politica della Hellman la quale, famosissima tra il pubblico americano, aveva minacciato Breen di intraprendere una violenta campagna denigratoria contro il Codice, costringendolo a rilasciare il sigillo di approvazione per evitare grane (Pavesi, 2022z, p. 161). La pellicola ricevette quattro candidature agli Oscar e in generale un ampio consenso da parte della critica:

Its sense resides firmly in its facing one of civilization's most tragic ironies, its power derives from the sureness with which it tells a mordant tale, and its beauty lies in its disclosures of human courage and dignity. Paul Lukas as the anti-Nazi German shapes a character of superb magnificence—a man worn with fighting and suffering, full of sorrow and humility, yet whose heart burns with human compassion and whose spirit is invincible (Crowther, 1943).

2.3 La guerra in Europa: i film sugli alleati

Se la guerra statunitense si concentrò soprattutto nel Pacifico e negli sforzi per sconfiggere il nemico giapponese, il cuore pulsante del conflitto rimaneva il continente europeo, devastato in lungo e in largo dalle scorribande tedesche. Non bastava, dunque, mostrare solamente le battaglie combattute dagli americani, ma bisognava trasporre in pellicola anche la resistenza degli alleati europei, sia di quelli ancora in grado di lottare come i britannici, sia di coloro che erano stati occupati dalla furia nazista come i francesi. “Mrs. Miniver” (1942), diretto da William Wyler e prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer, rappresenta senza dubbio la punta di diamante tra i film realizzati per celebrare il coraggio britannico. Il film ottenne sei statuette agli Oscar tra cui ‘miglior film’ e ‘miglior regia’ su un totale di undici candidature ed è tutt’oggi considerato un vero e proprio classico del cinema americano. Il grande merito di Wyler risiedette nella capacità di realizzare una pellicola in cui lo scontro bellico fa da sfondo alle vicende familiari e privati dei coniugi Miniver, interpretati da Greer Garson e Walter Pidgeon, conferendo alla narrazione uno straordinario senso di comunità, vicinanza e unione di intenti, fondamentali per creare empatia verso il popolo inglese da parte dei cittadini americani. Una tale rappresentazione era resa necessaria anche dal periodo storico in cui si colloca la lavorazione del film, che avvenne subito prima dell’attacco di Pearl Harbor e, dunque, in un momento molto delicato per l’America, in cui lo scontro tra neutralisti e intervenisti risultava ancora decisamente acceso (Lo Verme, 2022), come testimoniato dalla preoccupazione palesata a Wyler dal produttore Louis B. Mayer in una telefonata:

“We’re glad to have you here with us and we’re glad you’re making this picture but you must remember one thing: we are not making a hate picture. We don’t hate anybody. We’re not in the war [...] Look we have stockholders. You know we cannot satisfy our own personal feelings” (Bouzereau, 2017a)

Il film riesce a colpire nel profondo lo spettatore anche grazie al meraviglioso finale in cui, in una chiesa devastata dai bombardamenti della Luftwaffe, un prete pronuncia un fiero discorso di speranza, dando voce ai sentimenti e ai pensieri di Wyler come afferma il suo collega Steven Spielberg: “Wyler’s talking directly to the British, to the American audiences. It just seemed like a declaration of commitment that we are all in this together and we’re going to fight until we win” (Bouzereau, 2017b).

Molto diverso fu, invece, l’approccio riguardo ai nuovi alleati, ovvero i sovietici, che, fino all’inizio dell’operazione Barbarossa e la conseguente dichiarazione di guerra con i nazisti, erano stati sempre rappresentati nei cinema statunitensi come personaggi subdoli e misteriosi, ingabbiati all’interno del ruolo di informatori nemici nei film di spionaggio statunitensi. Un radicale cambio di rotta era impossibile e, infatti, la strategia americana si concentrò, da una parte, nell’esaltare lo strenuo eroismo sovietico, ma dall’altra, nel decontestualizzare completamente i personaggi e le ambientazioni per evitare a tutti i costi l’indottrinamento dell’ideologia comunista. Un film che si discosta da questa narrazione è sicuramente “Mission to Moscow” (1943) diretto da Michael Curtiz e prodotto, non a caso, dalla Warner Bros. La pellicola è adattata dalle memorie di Joseph E. Davis, ambasciatore americano nel territorio russo, che compare anche all’inizio di questo ‘finto documentario’ per introdurre le vicende trattate. La produzione del film fu piuttosto travagliata, continuamente rallentata a causa delle continue ingerenze da parte di Davis nella sceneggiatura, così come dal perfezionismo di Michael Curtiz sul set che fece infuriare Jack Warner: “Per piacere Mr. Curtiz siamo in guerra. Non possiamo girare dodici volte la stessa scena. Basta! In che modo possiamo vincere la guerra?” (Pavesi, 2022aa, p. 198-199). Le tensioni attorno a questo film continuarono anche e soprattutto dopo la sua distribuzione per via del tono eccessivamente lusinghiero nei confronti dei sovietici e per la mancanza di una ferma condanna dei crimini di Stalin. Difatti, il New York Times arrivò a pubblicare il 9 maggio del 1943 un durissimo j’accuse da parte di John Dewey e Suzanne LaFollette, presidente e segretaria della commissione d’inchiesta internazionale sulle purghe staliniane, salvo poi che il giornale diede voce a parole di difesa sul film da parte del fondatore del Committee for National Morale, Arthur Upham Pope (Pavesi, 2022ab, p. 200-201). All’ultimo grande alleato europeo, la Francia, è dedicato invece il film simbolo della propaganda anti-nazista del cinema americano, “Casablanca” (1942), ancora una volta diretto da Michael Curtiz e prodotto dai fratelli Warner. In questo caso, essendo la Francia un paese occupato,

piuttosto che realizzare un film che condannasse l'invasione nazista, ma che giocoforza mostrasse il paese transalpino come potenza sconfitta, si pensò di produrre un film ambientato nella capitale del Marocco Francese fedele al regime fantoccio di Vichy. In realtà, una tale rappresentazione della città di Casablanca è storicamente inattendibile, dato che, durante il conflitto mondiale, “non ci furono mai militari tedeschi in divisa che spadroneggiavano imponevano le direttive alle autorità locali” (Pavesi, 2022ac, p. 143). La pellicola racconta le storie dei personaggi che si radunano nel mondano “Rick’s Café” dal nome del proprietario interpretato da Humphrey Bogart, mettendo al centro delle vicende il più classico dei triangoli amorosi. Ilsa (Ingrid Bergman) giunge nel locale insieme a suo marito Victor Laszlo (Paul Henreid), combattente antifascista ricercato in tutto il mondo e alla ricerca di un visto a Casablanca per poter emigrare negli Stati Uniti. Una volta nel café, Ilsa si incontra con Rick, con cui aveva avuto una fugace quanto passionale relazione a Parigi prima che la città venisse invasa e che lei abbandonasse l'uomo dopo aver scoperto che il marito Victor Laszlo, creduto morto, era ancora in vita. Humphrey Bogart interpreta alla perfezione un personaggio ormai completamente disincantato e cinico per la delusione amorosa subita e che sembra aver perduto il vigore e la speranza con cui aveva appoggiato la resistenza etiope contro i nazisti e la guerriglia dei repubblicani in Spagna. Rick passa le sue giornate a gestire il bar e a chiacchierare con l'opportunista capitano Renault, impegnato nel guadagnare la fiducia del maggiore tedesco Strasser, simbolo del controllo teutonico sulla città marocchina. Dopo una serie di dubbi e traversie, Rick, rianimato del suo sopito spirito patriottico, decide di aiutare Victor Laszlo nella sua battaglia, offrendogli i visti per partire verso gli Stati Uniti, dicendo addio, però, alla sua amata Ilsa. “Casablanca” ricevette tre statuette dall'Academy come miglior film, miglior regia e miglior sceneggiatura, ergendosi non solo come emblema del cinema classico americano, ma anche come un inno imperituro in favore della libertà e della democrazia. In questo film è presente, infatti, la scena più potente dal punto di vista propagandistico e comunicativo di tutta la produzione cinematografica durante la guerra, ovvero quando, su iniziativa di Victor Laszlo e su ordine di Rick, tutto il bar intona la “Marsigliese” per coprire il canto tedesco “Die Wacht am Rhein”. Nonostante il messaggio generalista in favore semplicemente dei valori democratici, anche questa pellicola dovette passare sotto le forche caudine del Codice Hays. Una scena in particolare fu modificata per ottenere il sigillo d'approvazione, ovvero quella in cui Rick spara al generale Strasser per lasciar partire Victor e Ilsa. Inizialmente, infatti, Humphrey Bogart uccideva il maggiore tedesco a sangue freddo e, un tale omicidio premeditato, sarebbe risultato inammissibile per l'Ufficio di Censura, come indicato dal produttore Hal Wallis a Michael Curtiz:

“Ieri sera ho visto le riprese giornaliere e ritengo che si debba eliminare la scena e girare nuovo materiale in sua sostituzione. Per ragioni di censura non possiamo lasciare nel montaggio la frase

‘Va bene, Maggiore, te la sei cercata’ perché il film, presentato in questo modo, farebbe sembrare che Strasser abbia tirato fuori la pistola per legittima difesa” (Wallis, 1981 citato in Pavesi, 2022ad, p. 143-144)

Dopo questo doveroso excursus sulla produzione dei lungometraggi americani di finzione tra propaganda anti-nipponica e anti-nazista, è necessario introdurre lo sforzo produttivo più corposo e mastodontico profuso durante il secondo conflitto mondiale, ovvero la realizzazione dei documentari di guerra, il momento in cui Hollywood è stata propriamente ‘chiamata alle armi’.

2.4 La chiamata alle armi: i documentari bellici

Se il pubblico americano andava intrattenuto, rassicurato, garantendogli svago dal costante pensiero della guerra che pervadeva quotidianamente la società, il conflitto andava vinto anche e soprattutto dal punto di vista comunicativo e mediatico. Già i lungometraggi di finzione erano stati usati per trasmettere, in maniera più o meno sottesa, messaggi fondamentali per giustificare lo schieramento statunitense contro le forze nazifasciste, ma bisognava fare un passo successivo. Era necessario che i cittadini americani venissero educati anche attraverso il genere cinematografico più adatto a tale scopo, ovvero il documentario, che doveva fungere da testimone e da maestro nel descrivere quanto stava accadendo sul fronte di guerra. Ancora una volta l'America si trovava all'interno di un conflitto che la stragrande maggioranza dei cittadini non voleva e, dunque, diventava fondamentale, per mantenere il consenso interno in un momento così critico, spiegare le ragioni dell'entrata in guerra, raccontare l'eroismo americano e mostrare perché gli Stati Uniti fossero dalla parte giusta della storia. Era necessario ponderare molto attentamente la scelta degli uomini che avrebbero dovuto raccontare in patria il conflitto e le sue possibili implicazioni, in quanto da loro sarebbe passato il successo o meno di gran parte della campagna propagandistica. E il Dipartimento di Guerra americano prese una decisione particolare, forte, ma quanto mai azzeccata. Vennero reclutati cinque tra i più grandi registi statunitensi del tempo: John Ford, John Houston, Frank Capra, William Wyler e George Stevens. Cinque “eroi” americani che Mark Harris ha celebrato nella sua epopea “Five Came Back”, bestseller in America, trasposto anche sottoforma di miniserie su Netflix, che descrive minuziosamente, attraverso testimonianze e carteggi privati, il drastico e radicale cambiamento dello stile di vita per cinque dei più grandi cineasti americani del tempo. E l'importanza di questa operazione mediatica si comprende proprio dalla scelta degli autori che avrebbero dovuto realizzarla: non vennero scelti documentaristi o registi di “secondo livello”, bensì la vera e propria crème della crème dell'industria cinematografica statunitense. Servivano figure con ‘le spalle larghe’, di caratura internazionale, ma soprattutto di grandissima fama a livello domestico, in quanto il pubblico privilegiato di questi prodotti doveva essere proprio quello

americano. Per una tale campagna era necessario chiamare a raccolta quegli uomini che accompagnavano il pubblico statunitense al cinema ormai da anni, che i cittadini potessero riconoscere e di cui si potessero fidare. Per continuare a portare gli americani nelle sale cinematografiche e, al contempo, educarle e informarle riguardo quanto stava succedendo ai loro connazionali, dunque, si puntò sulle principali personalità dell'epoca, in grado di attrarre solo con il loro nome un'amplissima porzione di pubblico. Nessuno dei cinque aveva mai realizzato un documentario, tantomeno di guerra, eppure, solo loro avrebbero potuto realizzare quelle opere in grado di colpire nel profondo e indelebilmente il popolo americano.

2.4.1 John Ford: il più impegnato

“Gentlemen, Pearl Harbor has just been attacked by the Japanese. We are now at war.” (Harris, 2015a, p. 1). Con queste parole John Ford si rivolse ai suoi amici a pranzo il mattino del 7 dicembre del 1941, senza sapere che presto verrà catapultato sul campo di battaglia. Non che il regista del Maine non fosse pronto al conflitto, egli sapeva da tempo che lo scontro con i giapponesi era ormai vicino e ineluttabile e, solo tre mesi prima dell'attacco, era stato nominato tenente comandante della Marina statunitense. Lo stesso Ford aveva chiesto il trasferimento dalla Naval Reserve per diventare militare in servizio attivo per ragioni che rimasero sconosciute anche alle persone a lui più vicine, forse imputabili al rimpianto per non aver partecipato alla Grande Guerra o semplicemente al suo fortissimo senso del dovere (Harris, 2015b, p. 2-3). Seppur eclettico nei suoi ideali politici, essendo passato da una giovinezza progressista a una maturità molto più conservatrice, Ford è rimasto sempre e comunque un uomo libero e volenteroso di esprimere le sue opinioni. Nel 1938, infatti, tenne un discorso al raduno dell'Anti-Nazi League al Los Angeles' Shrine Auditorium dichiarando il suo appoggio alla causa con una dichiarazione molto forte e provocatoria: “If this be Communism, count me in” (Harris, 2015c, p. 19). Il primo progetto a cui lavorò il regista fu “December 7th” (1943), co-diretto con Gregg Toland e commissionato dalla marina militare, che aveva il fondamentale compito di risollevare gli animi degli americani e rassicurarli riguardo la forza militare statunitense dopo la disfatta di Pearl Harbor. Nonostante la produzione cominciò agli inizi del 1942, la pellicola subì numerosi intoppi e rischiò di venire addirittura cancellata. Il direttore del Office of War Information's Bureau of Motion Pictures (BMP) Lowell Mellett, infatti, rimase sconcertato dalla versione definitiva del lungometraggio da 85 minuti inviatagli da Gregg Toland. La durezza dell'invettiva nei confronti del popolo giapponese, ma soprattutto il virulento attacco nei confronti della comunità nippo-americana esondava completamente rispetto al messaggio principale che la pellicola doveva trasmettere, ovvero mostrare come l'America sarebbe stata capace di rispondere all'attacco del 7 dicembre. Le parole di Mellett rivolte al sottosegretario della Marina James Forrestal furono chiare ed eloquenti:

This project, as a picture for public exhibition, should be stopped... not merely because it seems certain to be a very, very, bad picture per se, but because the whole approach is, in my opinion, unwise from the government's standpoint. It is a fictional treatment of a very real fact, the tragic disaster at Pearl Harbor, and I do not believe the government should engage in fiction (Harris, 2015e, p. 207)

Di fronte al rischio di vedere la pellicola non distribuita, Ford lavorò con Robert Parrish per renderla pubblicabile e il lungometraggio venne trasformato in cortometraggio, passando da 85 a soli 34 minuti di durata, ma venne comunque proiettato solamente per i militari e gli addetti alle munizioni (Harris, 2015f, p. 210). È importante ricordare la travagliatissima produzione di questo film perché fu anche a partire dalle lamentele di Mellett che si rese necessario per il Dipartimento di Guerra introdurre delle politiche ben precise per la distribuzione delle pellicole di propaganda.

L'altro grande progetto a cui lavorò John Ford è senza dubbio il cortometraggio "The Battle of Midway" (1942), che rappresenta anche un momento decisivo e scioccante per la carriera del regista, il quale non aveva minimamente idea che nell'arcipelago del Pacifico si sarebbe consumata una battaglia decisiva per le sorti della guerra. La Marina militare, al contrario, si stava già preparando a questo scontro considerato inevitabile e Ford venne inviato, a sua insaputa, proprio per documentare quanto sarebbe successo sul campo. A corroborare la totale sensazione di serenità e ignoranza ci sono le candide parole scritte alla moglie dal regista: "Up here for a short visit, this is some place. Really fascinating,,, the food is delicious, best I've had in Navy" (Harris, 2015g, p. 146). Ford riportò che venne informato dell'imminente attacco solo il giorno prima dal Capitano Semard: "Well, forget the pictures as much as you can, but I want a good accurate account of the bombing, we expect to be attacked tomorrow" (Naval History and Heritage Command, 2001). Ford cominciò subito a girare, cercando di far prevalere sul terrore di quegli istanti la professionalità del suo ruolo. Al ritorno in America, Ford venne accolto come un vero e proprio eroe di guerra e la sua aura da combattente venne accresciuta dal ferimento da scheggia che riportò durante l'assalto, poi respinto con successo dalla Marina americana. La pellicola, accompagnata da critiche entusiastiche, uscì nelle sale americane il 14 settembre del 1942, spesso a precedere la visione di "Mrs. Miniver", senza che nei titoli di coda comparisse il nome di Ford, bensì con la dicitura "the greatest Naval victory of the world to date had been shoot by U.S. Navy photographers" (Harris, 2015h, p. 172). Effettivamente Ford girò insieme a montatori, tecnici del suono, operatori, e, probabilmente, i titoli di coda finali servirono a trasmettere al pubblico americano il concetto che le riprese fossero state realizzate da una comunità di persone che, stoicamente, ha messo a rischio la propria vita pur di servire, nel loro piccolo, l'esercito americano.

2.4.2 John Huston: il novellino

John Huston non solo era il più giovane dei “Big Five” seppure avesse già 35 anni all’entrata in guerra degli Stati Uniti, ma soprattutto aveva realizzato un solo film prima di prendere parte alla “spedizione” cinematografica di guerra. La scelta di prendere un regista alle primissime armi ha però un fondamento ben preciso: difatti, con il suo unico lungometraggio “The Maltese Falcon” (1941) Huston aveva ottenuto un incredibile successo di pubblico e critica, compiendo un esordio folgorante, risultato anche in tre candidature ai premi Oscar, tra cui quella per “Miglior film”. Non poté partecipare alla fine della distribuzione del suo secondo film “In This Our Life” (1942), che venne concluso da Raoul Walsh, in quanto, poco dopo l’attacco di Pearl Harbor, venne contattato dal Dipartimento di Guerra. Huston era sempre stato, fin da ragazzino, irrequieto e spericolato e in molti, tra cui il produttore Henry Blanke dubitavano che potesse anche lontanamente avvicinarsi al successo del padre e attore Walter Huston: “He was hopelessly immature. You’d see him at every party, wearing bangs, with a monkey on his shoulder. Charming. Very talented, but without an ounce of discipline in his makeup” (Harris, 2015i, p. 32). Ad aiutare il giovane baldanzoso a entrare nel mondo del cinema fu un altro protagonista della campagna documentaristica americana, ovvero William Wyler, che gli diede lavoro come scrittore e con il quale instaurò un’amicizia lunga e profonda. Il regista di “The Maltese Falcon” venne inviato nelle isole Aleutine, un arcipelago appartenente all’Alaska, di cui i giapponesi occuparono le isole di Attu e Kiska, poi riconquistate dagli americani. Huston era entusiasta di partire e iniziare le riprese sul campo, ma, in conclusione, si ritrovò a realizzare un documentario, “Report from the Aleutians” (1943), che descriveva nient’altro che l’ordinarietà quotidiana e le attività dei militari americani nell’isola di Adak, accompagnate dalla voce narrante dello stesso John Huston, con il compito di spiegare l’importanza geopolitica di quel territorio ed esaltare l’efficienza dell’esercito statunitense. Attorno a questo film, in ogni caso, si creò un vero e proprio caso politico poiché Lowell Mellett aveva espressamente richiesto al regista di dimezzare la durata della pellicola che era di circa 40 minuti. Huston si rifiutò categoricamente di montare ulteriormente il film e diede vita a una campagna politica per mezzo stampa di successo volta a contrastare le ingerenze del Bureau of Motion Pictures (Harris, 2015l, p. 225). Data la durata, “Report from the Aleutians” venne presentato come opera singola e non come introduzione di altri film hollywoodiani e, per questa ragione, ottenne uno scarso riscontro al botteghino, non riuscendo a convincere il pubblico ad andare al cinema e pagare il biglietto per questo singolo prodotto (Harris, 2015m, p. 227). Huston, in seguito, venne spedito in Nord Africa, dove co-diresse insieme a Frank Capra “Tunisian Victory” (1944) di cui ci occuperemo successivamente e, inoltre, si recò nella penisola italiana per documentare i risultati della Campagna d’Italia. In particolare, realizzò “The Battle of San Pietro”

(1945) sullo scontro cruciale tra statunitensi e nazisti nei pressi della città di San Pietro Infine, dal quale gli americani uscirono vincitori e poterono aprire il varco per liberare la capitale. Huston decise di realizzare il film attenendosi molto poco alle vere immagini girate dal vivo sul campo e optò per un quasi totale *restaging* delle operazioni di guerra, così come adottò un tono molto più personale e soggettivo piuttosto che descrivere in maniera minuziosa la situazione sul campo come, invece, aveva fatto in “Report from the Aleutians”. Anche in questo caso non mancarono le polemiche quando il regista mostrò una prima versione di circa 45 minuti a un gruppo di generali e militari di alto grado per il carattere eccessivamente anti-bellicista (Harris, 2015n, p. 332). Huston riuscì a salvare il film con un ulteriore montaggio che ridusse la durata a 32 minuti che ne permise la distribuzione in sala, ricevendo peraltro un'accoglienza di critica molto più calorosa rispetto a quella ricevuta nel comparto militare. Il regista, infatti, aveva capito che a questo punto della guerra, quando ormai la vittoria praticamente era già stata conseguita, non serviva continuare a spiegare le cause della guerra infuocando gli animi degli americani con mezzucci propagandistici, bensì era già arrivato il tempo di fornire al pubblico una visione più intima e riflessiva del conflitto e delle sue conseguenze.

2.4.3 William Wyler: “40-take Wyler”

L'amicizia tra John Huston e William Wyler risulta ancora più sorprendente se si considera che i due avessero due caratteri completamente agli antipodi. Se Huston era impulsivo e turbato, Wyler era invece la perfetta rappresentazione della pacatezza e della sobrietà, un uomo dal volto accogliente e rassicurante. Un tratto fondamentale, però, univa i due nel loro metodo di lavoro, ovvero la capacità di far esasperare chiunque gli stesse attorno, seppur in maniera diversa. John Huston era di per sé un uomo difficile, dall'umore altalenante e non si sapeva mai cosa aspettarsi da lui, rendendo molto complicati i rapporti sul luogo di lavoro; Wyler, invece, divenne famoso per la sua maniacalità nella ricerca della perfezione durante le riprese, tanto che gli venne affibbiato il soprannome di “40 take Wyler” per sottolineare il numero di ciak che tendenzialmente richiedeva a un attore prima di consentire al segretario di edizione di indicare la scena come “buona”. Wyler non era nato in America, bensì a Mulhouse, in Francia, nel 1902, quando il territorio faceva ancora parte dell'impero tedesco di cui il regista aveva la cittadinanza, salvo poi ottenere anche quella americana quando si trasferì a New York. “Willi” non solo aveva trascorso la sua infanzia in uno dei luoghi di massima tensione tra Francia e Germania, ma, inoltre, era figlio di una famiglia tedesca di fede ebraica. Quando la guerra scoppiò in Europa, egli aveva ancora diversi familiari sparsi per il continente che, terrorizzati, gli raccontavano quanto stesse succedendo, chiedendogli una mano per trasferirsi negli Stati Uniti. Non bisogna stupirsi, dunque, di fronte all'entusiasmo con il quale realizzò “Mrs. Miniver” e alla disponibilità che mise a servizio dell'esercito.

Wyler lavoro solamente a due progetti di cui uno come “non accreditato”, ovvero “The Fighting Lady” (1944), vincitore del premio Oscar come miglior documentario, la cui regia, nei titoli di coda venne assegnata solamente a Edward Steichen. L’altro documentario di guerra a cui lavorò, “The Memphis Belle” (1944) riassume perfettamente l’ossessivo perfezionismo del regista. Il film di 45 minuti accompagna lo spettatore nella 25esima e ultima missione del “Memphis Belle”, un B-17 americano (IMDb, *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress*). Wyler decise di raddoppiare la durata del film da 20 a oltre 40 minuti, passando da un 16 mm a un 35 mm e, dopo tre mesi di lavorazione, il film ancora non presentava musiche, voce narrante ed effetti sonori (Harris, 2015o, p. 257-258). In tutto ciò, il regista continuava imperterrito nel chiedere nuovi ciak, ricevendo le lamentele del produttore Hal Wallis: “Seventeen takes were made... This appears to me to be an unnecessary expenditure of man hours and material and an unnecessary imposition on the dispositions of a group of men conscientiously trying to do a good job” (Harris, 2015p, p. 259). In aggiunta, Wyler ricevette proteste dal War Activities Committee, per la presenza di alcune battute ritenute inaccettabili, come “For Christ’s sake, get out of that plane” e “Damn it, don’t yell on that intercom”, ma, forte addirittura del sostegno del Presidente Roosevelt, che aveva già visto il girato, il film non venne ulteriormente editato (Harris, 2015q, p. 296). Alla fine, la maniacalità si rivelò più che fruttuosa, in quanto il corpo militare rimase assolutamente sbalordito dal realismo della pellicola e dalla capacità di riportare con estrema fedeltà quanto accadeva all’interno del bombardiere. La pellicola riscosse anche grande favore da parte della critica cinematografica, tanto da diventare il primo film nella storia da essere recensito nella prima pagina del New York Times: “one of the finest fact films of the war... a perfect example of what can be properly done by competent film reporters to visualize the war for people back home” (Harris, 2015r, p. 297).

2.4.4 George Stevens: il regista più poliedrico

Forse la scelta più coraggiosa della campagna documentaristica americana fu quella di assumere George Stevens. Egli, infatti, era un regista eclettico, poliedrico, che, fino allo scoppio della guerra, si era cimentato soprattutto nel campo della commedia, dell’avventura e dei film musicali. Il suo profilo da grande intrattenitore, dunque, non sembrava affatto coniugarsi con l’intento propagandistico della spedizione, ma, probabilmente, fu proprio la sua versatilità a convincere il Dipartimento di Guerra americano che fosse il candidato giusto, come testimoniato dalle parole del regista stesso: “It always interested me, with films, the opportunity for exploration of a new experience. I think, mostly, the films that I did, I did because I hadn’t done that kind of film” (Bouzereau, 2017c). Avere in mano un regista così curioso, pronto a cimentarsi in esperienze completamente diverse tra loro, rappresentava una risorsa inestimabile per il Governo americano, che necessitava anche di uomini audaci e baldanzosi, pronti a partire per chissà dove a servire la

causa nazionale. Il coinvolgimento di Stevens nel conflitto fu molto tardivo, ma gli vennero assegnati, nel 1945, due compiti di importanza capitale: avrebbe dovuto realizzare due lungometraggi sui crimini nazisti da portare come prova all'imminente processo di Norimberga. È evidente come ci si trovi in un contesto completamente diverso da quello analizzato per gli altri registi, che avevano il compito di realizzare prodotti molto brevi che fossero esplicitamente rivolti al pubblico americano nell'esaltare l'eroismo statunitense e che venissero distribuiti come anteprima dei film per cui i cittadini pagavano il biglietto. Stevens, invece, aveva un incarico molto diverso e dalla rilevanza ancora più politica, dovendo riportare fedelmente e senza ricostruzioni artificiose sul set, i piani di sterminio nazisti e le condizioni di vita nei campi di concentramento.

“Nazi Concentration Camps” (1945) mostra in un'ora filmati campo per campo realizzati dai fotografi degli alleati subito dopo la liberazione (IMDb, Nazi Concentration Camps), offrendo una testimonianza cinematografica preziosissima delle atrocità commesse nei lager nazisti. Stevens non omesse nulla, dalle camere a gas ai forni crematori passando per la macabra pratica della rimozione dell'oro dai denti dei defunti, provocando una reazione di profondo disgusto addirittura tra gli stessi gerarchi come il ministro degli esteri Ribbentrop e il capo della Wehrmacht Wilhelm Keitel, quasi incapaci di assistere a quanto riportato (Harris, 2015s, p. 403).

In “The Nazi Plan” (1945), invece, Stevens diresse un documentario di ben due ore volto a delineare la tragica parabola storica della Germania a partire dalla crisi degli anni '20 fino ad arrivare all'ascesa di Hitler e alla denuncia dei suoi efferati crimini. Non è affatto utopico pensare che questi due lungometraggi abbiano fortemente influenzato gli stati d'animo e i sentimenti a Norimberga; tali documenti, accompagnati dalle altre centinaia di immagini e riprese presentate al processo hanno indubbiamente scioccato e scosso tutte le parti in causa, grazie alla potenza visiva che solo il cinema e la fotografia possono avere: “Stevens's films had done what weeks of testimony had not: it had made their crimes irrefutable, and their fates inevitable” (Harris, 2015t, p. 404).

2.4.5 Frank Capra: *Why we fight*, la summa della propaganda americana

Il progetto più ambizioso e imponente tra tutti quelli realizzati durante il secondo conflitto mondiale è senza dubbio “Why We Fight” (1942-1945), una serie di sette film realizzati tra il 1942 e il 1945 da Frank Capra su esplicita richiesta del generale Marshall con l'obiettivo centrale di spiegare le motivazioni dell'ingresso in guerra degli Stati Uniti e convincere i soldati di star combattendo per una causa necessaria e improrogabile. Nessun mezzo più del cinema avrebbe potuto catturare l'attenzione di ragazzi così giovani, cresciuti nel periodo di massimo splendore, lusso e dinamismo dell'America recente, ora piombati in una tragedia mondiale e completamente

impreparati all'arte della guerra. Come riportato da Capra, Marshall comprese che bisognava agire in fretta ed era arrivato il momento di un rapido e deciso cambio di passo:

I think it could be done with film. It should be done with film. He had tried it with the lectures. He had tried it with books. It wouldn't work. They weren't interested. The boys weren't learning anything. They wanted something the boys knew about. Now, boys liked films. (Bouzereau, 2017d)

Capra intuì subito la portata di tale missione e inizialmente rischiò di esserne sopraffatto, andando vicino ad abbandonare il progetto. Difatti, egli era ammirato per la straordinaria capacità di avvicinare lo spettatore ai suoi personaggi proprio per l'idealizzazione con cui riusciva a caratterizzarli e dirigere documentari si allontanava completamente dalla sua *comfort zone*. Una volta visionato il film "Triumph of the Will" (1935) di Lein Reifesthal, la cineasta prediletta di Hitler, lo sconforto raggiunse il suo punto più alto: "the first time I saw that picture, I said 'We're dead. We're gone. We can't win this war'" (Harris, 2015u, p. 141). Troppo più bravi e preparati i tedeschi nell'arte della propaganda, troppo più efficaci nel diffondere il loro odio. Ma, proprio partendo da questo complesso di inferiorità, Capra trovò la chiave di volta decisiva per sovvertire la guerra di comunicazione: usare i filmati di Lina Reifenthal, dell'istituto Luce e della compagnia cinematografica giapponese Dai Nihon Eiga per mostrare ai cittadini americani la vera natura dei loro nemici. La boria di Hitler, Mussolini e Hiroito si prestava perfettamente a un duplice contrattacco che, da una parte, mirava a ridicolizzare i discorsi dei tre dittatori e, dall'altra, serviva a scuotere gli animi degli statunitensi nella lotta per un mondo libero contro chi, altezzosamente, credeva di aver già vinto senza aver fatto i conti con la fierezza e l'orgoglio americani. Tra i sette lungometraggi tre sono dedicati agli alleati ovvero "The Battle of Britain" (1943), "The Battle of Russia" (1943) e "The Battle of China" (1944), in modo da celebrare, in questa magniloquente operazione di propaganda, il sacrificio dei milioni di soldati delle altre nazioni, sempre con la lente puntata a esaltare coloro che hanno combattuto in nome della democrazia. In tal senso, la prima delle sette opere, "Prelude To War" (1942), rappresenta una vera e propria ode antologica alla libertà e una perfetta contrapposizione tra gli ideali dei paesi alleati e la barbarie delle forze dell'Asse:

The picture began with references to Moses, Muhammad, Confucius, and Christ, moved with bracing rapidity through Washington, Jefferson, Lincoln, Garibaldi, and Kościuszko, and then jumped dramatically to Japan, Italy, and Germany, presenting those countries as having imprinted evil in their national character over centuries (Harris, 2015v, p. 182)

Nonostante l'entusiastico apprezzamento del generale Marshall, il film, però, non riscosse un grande successo di pubblico, essendo uscito in un momento in cui la dottrina anti-dittatoriale aveva già raggiunto praticamente tutti gli strati della popolazione (Harris, 2015z, p. 218).

L'unico progetto a cui Capra lavorò al di fuori degli Stati Uniti fu "Tunisian Victory" (1944), inizialmente concepito come un film di propaganda atipico, in quanto non nasceva con l'intento di celebrare la conquista del Nord Africa ai danni dei nazisti, bensì con quello di riaffermare la supremazia statunitense all'interno delle forze alleate. Nel 1943, infatti, venne accolto con un incredibile successo di critica e pubblico il film britannico "Desert Victory", volto a enfatizzare il contributo inglese nella presa di Tunisi (Harris, 2015aa, p. 232). Non solo gli americani venivano battuti nell'ambito della produzione cinematografica, ma soprattutto rischiavano di perdere anche il ruolo da protagonisti nello sforzo bellico agli occhi dei cittadini europei e di quelli statunitensi. Capra aveva di fronte a sé un'impresa decisamente non facile, anche perché i Signal Corps, ovvero i corpi della comunicazione dell'esercito statunitense, non avevano riportato un grande materiale di guerra dalla loro spedizione nordafricana (Harris, 2015ab, p. 236-237). Capra comprese che era necessario falsificare i filmati e contattò dapprima George Stevens, che in quel momento si trovava ad Algeri, e poi John Huston, a quel tempo in California, per chiedere loro di girare del materiale utile per la realizzazione della pellicola (Harris, 2015 ac, p. 236-241). La ricostruzione, però, risultò ampiamente inefficace e, come se non bastasse, era giunta voce in America che i britannici stessero già preparando un *sequel* di "Desert Victory" per celebrare nuovamente la campagna tunisina. A questo punto, di fronte alla scarsità del prodotto filmico racimolato e al problema politico-morale di compiere una guerra di comunicazione nei confronti di un'altra potenza alleata, su consiglio del generale Alexander Surles venne cambiata la strategia (Harris, 2015ad, p. 243). Capra e Huston si diressero a Londra per convincere i britannici a coordinare gli sforzi e produrre un lungometraggio che glorificasse entrambe le compagini, ricevendo l'assenso dopo una serie di estenuanti trattative. Anche in questo caso, però, il film non riscosse il successo atteso al botteghino.

Capitolo III: Walt Disney e la propaganda d'animazione

3.1 L'animazione americana negli anni '30

A differenza di quanto accaduto con le pellicole statunitensi dai primi anni '30 fino all'ingresso in guerra degli americani, il cinema d'animazione non subì un controllo così rigido e pervasivo da parte del Production Code Administration. D'altronde, tale tecnica cinematografica è stata spesso ghettonizzata come espressione di un 'cinema di serie b' e vista con un certo snobismo da parte dei grandi dirigenti hollywoodiani. Emblematico in tal senso è il ritardo con cui i lungometraggi d'animazione hanno ottenuto spazio e riconoscimento ai premi Oscar, che rimangono pur sempre, al di là della qualità delle candidature e del loro carattere sempre più generalista e *mainstream*, la cerimonia cinematografica più vista al mondo. Difatti, la categoria 'miglior film d'animazione' è stata inaugurata solamente nella 74esima edizione degli Academy nel 2002 e, fino ad allora, l'unica pellicola animata a essere candidata come 'miglior film' era stata "The Beauty and The Beast" (1991), vero e proprio classico della Walt Disney Pictures.

Negli anni '30 erano due gli studi cinematografici che dominavano la scena per quanto riguarda i film d'animazione: Walt Disney Studios e Schlesinger Studios, il quale inizialmente distribuiva i film tramite la Warner Bros (Mollet, 2017a, p. 8) e, in seguito, nel 1944, venne venduto alla casa di produzione dei due fratelli diventando la 'Warner Bros. Cartoons, Inc.' In questo periodo, come accadeva per i lungometraggi coevi, il tema centrale nell'ambito domestico erano le conseguenze della Grande Depressione del 1929. Come disse lo stesso Arthur Schlesinger, fondatore dell'omonimo studio, "movies in the 1930s were near to the operative centre of the nation's consciousness" (Mollet, 2017b, p. 37) e i cortometraggi animati si fecero anch'essi portavoce della rappresentazione e dell'analisi dei cambiamenti economici, sociali e politici derivanti dalla devastante crisi. In un contesto di profonda paura per il proprio futuro e in un momento in cui il sogno americano sembrava perdere potenza era necessario offrire agli spettatori una visione nuova, un modello alternativo a cui ci si potesse aggrappare per superare l'inquietudine e lo smarrimento. Coadiuvati dal nuovo corso intrapreso da Roosevelt con l'annuncio del 'New Deal' che aveva rinvigorito lo spirito dei cittadini americani, i cortometraggi d'animazione mirarono a esportare concetti semplici e chiari che arrivassero al cuore degli spettatori. Da un lato, bisognava puntare a mostrare vicinanza alle fatiche quotidiane di coloro che cercavano disperatamente di uscire dalla loro condizione di povertà, dall'altro, si cercava di alleviare questo dolore con una rivalutazione e un'esaltazione di una vita semplice e frugale. Quest'ultima strategia comunicativa prese il nome di "rural idealism" seguendo un filone politico-ideologico molto caro al presidente Roosevelt, il quale invocava un ritorno alla vita semplicistica per curare i mali della

nazione (Mollet, 2017c, p. 39). In questa prospettiva l'avanzamento tecnologico e l'urbanizzazione selvaggia venivano visti come pericoli seri per la società statunitense e al freddo paesaggio urbano venivano contrapposte la bellezza e la serenità che offriva il contesto naturale e agricolo.

Alla fine degli anni '30, con la concreta possibilità per gli Stati Uniti di entrare nuovamente in conflitto, un'altra operazione propagandistica si rendeva necessaria, ovvero quella di fortificare il sentimento di unità nazionale contro coloro che rischiavano di minacciare l'«American way of life». Questo programma educativo-ideologico venne definito dispregiativamente dall'autore Stephen Fjellman come 'Distory', ovvero «a redefinition of the past as it should have been» (Mollet, 2017d, p. 87), in quanto tale piano compiva un clamoroso processo di rimozione delle più gravi tragedie americane come lo sterminio dei nativi e le pratiche schiavistiche, puntando solamente a mostrare un'America da cartolina decisamente idealizzata. Il cartone animato più rappresentativo di questo progetto è senza dubbio «Old Glory» (1939) prodotto da Leon Schlesinger e distribuito solo qualche mese prima dell'invasione tedesca della Polonia in occasione del fine settimana del 4 luglio, come celebrazione del Giorno d'Indipendenza americano (Mollet, 2017e, p. 88). Protagonista del corto è Porky Pig, intento a leggere un libro di storia americana ai piedi di un'asta al cui apice sventola la bandiera americana. Il piccolo porcellino non riesce a imparare il cosiddetto «Pledge of Allegiance» ovvero il giuramento di fedeltà alla bandiera e, dunque, decide di addormentarsi, ricevendo in sogno la visione dello zio Sam che gli ricorda quanto sia fondamentale imparare il motto dall'altissimo valore patriottico. Il film chiude in un crescendo di esaltazione della cultura americana, con il ricordo della firma della Costituzione da parte di George Washington e la raffigurazione della statua di Abramo Lincoln, fino al risveglio di Porky Pig, finalmente in grado di recitare i versetti del giuramento (Mollet, 2017f, p. 90). Il ricorso a due figure così conosciute al pubblico generalista, sia infantile che adulto, ha permesso una fruizione massiccia da parte del pubblico americano di questo prodotto encomiastico e, con l'utilizzo del modernissimo Technicolor, si è potuto accentuare ancora di più il carattere nazionalista del cortometraggio, mostrando tutti i personaggi principali indossare abiti bianchi, blu e rossi come i colori della bandiera.

Sul piano internazionale, invece, il comparto di animazione iniziò la sua guerra di propaganda contro le forze nazifasciste ben prima dell'attacco di Pearl Harbor da parte dei giapponesi. Negli anni '30, in uno scenario politico in cui a dominare era il fronte isolazionista, la Walt Disney e la Warner Bros. per mezzo degli Schlesinger Studios riuscirono a ritagliarsi uno spazio di manovra in cui denunciare i preoccupanti sviluppi che stavano avvenendo nel Vecchio Continente. «Bosko's Picture Show» (1933) prodotto dalla Warner Bros. Pictures è un esempio emblematico di questa campagna, volto a descrivere l'incapacità della diplomazia europea nel contenere le aspirazioni di conquista di Hitler e la generale deriva delle relazioni internazionali.

Il cortometraggio di 6 minuti mette in scena la parodia di un cinegiornale sulle notizie di politica estera che riporta una fallimentare conferenza di pace in cui i leader mondiali sono impegnati in una rissa furibonda che simboleggia il deterioramento dello scenario transnazionale. Inoltre, questo corto d'animazione ha una valenza storica di immensa portata in quanto sembrerebbe essere il primo film americano in cui viene raffigurato il Führer. Alla fine del racconto, infatti, il notiziario informa gli spettatori di quanto successo nella cittadina immaginaria di "Pretzel", in Germania, in cui la star musicale Jimmy Durante viene inseguito per strada da Hitler, armato di un'ascia (Mollet, 2017d, p. 63). Una rappresentazione così esplicita, diretta e violenta del neo cancelliere tedesco era assolutamente impensabile per i lungometraggi dell'epoca, vessati dal Codice Hays e dalle pressioni degli isolazionisti come Nye. La "snob barrier" di cui parla il critico statunitense Leonard Maltin (Mollet, 2017e, p. 3) aveva permesso all'animazione di restare indenni al controllo dell'autorità senza dover rinunciare alla realizzazione di prodotti cinematografici che colpissero violentemente e manifestamente i dittatori che stavano infestando l'Europa:

Disney used the personalities of characters already embedded within the American national mindset to form a commentary on the events in Europe, while Warner Brothers showed no reluctance in caricaturing major international figures and events within the fantastical boundaries of the animated world (Mollet, 2017f, p. 63)

Un'altra pellicola che prendeva di petto l'ascesa al potere di Hitler è "Three Little Wolves" (1936), prodotta da Walt Disney e ideale sequel del classico "The Three Little Pigs" (1933). Questa pellicola si iscrive in un momento storico particolarmente critico, facendo seguito alle sempre più aggressive politiche di riarmo tedesche e alla spedizione italiana in Etiopia ordinata dal Duce. Nella storia il lupo più grande, che incarna il ruolo di "capofamiglia", istruisce gli altri due lupetti su quali pezzi di carne di un povero porcellino potranno degustare (Mollet, 2017g, p. 65). Il riferimento al Führer, seppur non esplicito, è chiarissimo: il lupo cattivo parla, infatti, o in tedesco o con un marcato accento teutonico ed è presentato, dall'inizio alla fine di questo cortometraggio di 9 minuti, come il principale antagonista. Il finale del film funge da manifesto programmatico per il superamento della minaccia tedesca; infatti, una volta accortosi della presenza del lupo, il povero porcellino chiama a raccolta i suoi fratelli e, attirando il nemico in una trappola, lo picchia selvaggiamente insieme ai suoi compari, costringendo il predatore alla fuga. Tale epilogo sottende un messaggio ben preciso: il porcellino non ha assalito il lupo di sua spontanea volontà, bensì si è visto costretto a farlo essendo stata messa a rischio la sua stessa esistenza. In tal modo, il film riesce a piazzarsi nel mezzo tra un manifesto all'interventismo e all'isolazionismo, mostrando semplicemente la risposta che il popolo americano avrebbe inevitabilmente adottato in caso di aggressione da parte di un'altra potenza straniera.

Un ulteriore passo in avanti nel processo di demonizzazione della figura di Hitler venne compiuto l'anno successivo con la distribuzione da parte della Warner Bros. del cortometraggio d'animazione "She was an Acrobat's Daughter" (1937). Il film riprende gli stilemi di "Bosko's Picture Show", mettendo in scena quanto accade una sera all'interno di una sala cinematografica e includendo, anche in questo caso, spezzoni di un notiziario (IMDb, She was an Acrobat's Daughter). Il primo importante aspetto da sottolineare all'interno della pellicola è il riferimento esplicito al programma di riarmo militare statunitense lanciato da Roosevelt pari a 824 milioni di dollari in risposta all'espansione dell'aeronautica tedesca e della flotta giapponese (Mollet, 2017h, p. 71). L'altro punto cruciale è dato dal breve quanto significativo accenno alla Germania nazista: all'interno del cinegiornale, infatti, si staglia per qualche istante la figura del Führer, con tanto di rappresentazione della svastica sul suo braccio. All'apparire della sagoma di Hitler, inoltre, si può notare la reazione terrorizzata di una spettatrice (Mollet, 2017i, p. 71), volta a indicare l'orrore e il ribrezzo che provocava anche la sola visione del suo volto. Nonostante ciò, non siamo di fronte a una delle raffigurazioni più coraggiose dell'epoca; in effetti, l'assenza di battute e, soprattutto, la scelta di inquadrare solo questa specifica notizia del notiziario lateralmente e non con la macchina piazzata all'altezza dello sguardo della platea mostra che, in ogni caso, anche il cinema d'animazione dovesse sottostare a qualche regola non scritta nella riproduzione di personaggi, situazioni e vicende dello scenario politico dell'epoca.

Per chiudere questo breve percorso negli anni '30 del cinema d'animazione americano non bisogna dimenticare la produzione che ha affrontato un'altra delicata questione come quella della guerra civile spagnola. Il film che riassume al meglio l'approccio dell'industria cinematografica è il corto della Disney "Ferdinand the Bull" (1938), tratto a sua volta da un racconto di grande successo (anche tra il pubblico americano) scritto da Munro Leaf e intitolato "The story of Ferdinand". Per non creare nessun tipo di problema politico la Disney si limitò a realizzare un film il più neutrale possibile, che si limitasse a esportare un generale sentimento pacifista. Il mansueto toro Ferdinando non ha alcuna intenzione di finire nell'arena insieme ai toreri come vogliono gli altri suoi simili e rappresenta alla perfezione l'emblema della quiete, della non violenza e, di conseguenza, dell'isolazionismo americano riguardo tutti i conflitti che stavano sconvolgendo l'Europa. In tal modo, la Disney riuscì a produrre una pellicola che da una parte, essendo pacifista, era evidentemente anti-franchista, accontentando coloro che richiedevano una presa di posizione riguardo la deriva dittatoriale in Spagna e, dall'altra, mantenne un tono assolutamente non interventista, soddisfacendo la maggioranza isolazionista. Questo approccio cauto e accorto, però, cessò di colpo e repentinamente il 7 dicembre 1941.

3.2 Patriottismo, propaganda ed educazione: la produzione disneyana durante il conflitto

Solamente un giorno dopo l'attacco di Pearl Harbor del 7 dicembre il telefono di Walt Disney squillò. Nella chiamata il manager del suo studio lo avvertiva che la marina militare gli aveva proposto un contratto per la realizzazione di venti film sull'aviazione e la flotta statunitense per un costo di produzione che sfiorava il milione di dollari (Mollet, 2017i, p. 109). Alla fine del 1942 il 75% delle pellicole prodotte dalla Disney rientravano tra i lavori governativi e, l'anno successivo, la percentuale salì addirittura al 95% (Mollet, 2017l, p. 109). Nonostante la tempestività con cui il governo americano contattò Walt Disney, non bisogna credere che la strategia fosse, almeno sin dall'inizio, chiara e ben delineata. In effetti, i dubbi riguardo le modalità da attuare per la creazione di un'efficiente campagna propagandistica per mezzo dell'animazione concernevano soprattutto la difficoltà di trasformare tale tecnica cinematografica, solitamente ristretta all'intrattenimento degli spettatori, in un ulteriore strumento per vincere la guerra di comunicazione contro le forze dell'Asse. La paura principale era quella di affievolire e indebolire la forza del messaggio governativo con un medium che concepiva solo l'ironia e il divertimento come motori principali per le produzioni cinematografiche. Quello che sembrava essere il *vulnus* principale per il cinema d'animazione di propaganda, si rivelò, al contrario, la carta vincente. Infatti, la possibilità di fondere divertimento e patriottismo, intrattenimento e politica, riuscì a cogliere nel segno e a convincere gli americani di star combattendo una guerra necessaria dalla giusta parte:

According to University of Southern California historian Christine Panushka, animation was an effective medium for propaganda because people associated cartoons with something whimsical and jocular; people 'let their guard down' when they saw cartoons because they were expecting to be entertained, not recruited for war [...] So, fusing Disney characters with patriotism created a unique juxtaposition over audience expectations (Raiti, 2007, p. 156)

Per quanto riguarda la struttura tematica e le linee guida dei cortometraggi d'animazione, vista la volontà di Roosevelt di mantenere un'uniformità per tutta la produzione cinematografica durante il conflitto, la strategia, sviluppata secondo tre direttrici, fu pressoché identica a quella adottata per i lungometraggi di finzione e i documentari:

Some films were patriotic; these generally encouraged participation on the homefront and asked Americans to unite in wartime. The second type of films were the propaganda films, which depicted the Axis in harshly negative light and were intended to fester the public's hatred for the enemy. The final category is the informational film, which tended to present in a much more news-like fashion the events of the war and explain concepts to the public (Dzurick, 2010a, p. 2)

Cambia il mezzo, ma non la sostanza: compito fondamentale delle pellicole rimaneva quello di esaltare l'eroismo americano, dileggiare il nemico, informare i cittadini sugli sviluppi sul campo ed educarli sulla radicale differenza tra la visione del mondo americana e quella delle forze nazifasciste.

Il primo film d'animazione della Disney (e primo in assoluto) a essere distribuito dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti fu "The New Spirit" (1942), che rientra a pieno titolo nel settore dei corti patriottici volti a creare unità nella nazione statunitense. Il cortometraggio aveva il compito fondamentale di incoraggiare e persuadere gli americani a pagare le tasse, un impegno cruciale a cui tutti i cittadini americani dovevano sottostare per contribuire allo sforzo bellico. La scelta di commissionare una pellicola dai toni inevitabilmente poco popolari indica come il governo americano avesse posto come punto di partenza nodale l'aumento delle entrate per supportare l'armamentario statunitense. Fu John P. Sullivan, Assistente Segretario del Tesoro, a contattare personalmente Walt Disney e a richiedere una corsa contro il tempo per realizzare il film, con soltanto un mese di tempo a disposizione dello studio cinematografico per scrivere la sceneggiatura, realizzare le musiche e completare l'animazione (Gabler, 2007 citato in Mollet, 2017m, p. 110). Disney riuscì nell'impresa e "The New Spirit" rimane tutt'oggi il cartone animato realizzato più velocemente nella storia dello studio (Shale, 1978 citato in Mollet, 2017n, p. 111). La pellicola ha una struttura molto semplice quanto efficace: Donald Duck sente una voce alla radio che chiede a gran voce se vuole diventare un eroe e aiutare il suo paese in guerra al punto che Donald si dirige nella sua cameretta e torna imbracciando un fucile (Dzurick, 2010b, p. 2). Paperino, però, viene smentito dalla voce proveniente dalla radio, che lo informa del fatto che può aiutare il suo Paese con un gesto molto meno solenne ma ugualmente patriottico, ovvero pagando le tasse. A corroborare la potenza del film furono l'uso del Technicolor, che riusciva a rendere l'animazione splendente e di forte attrattiva per gli spettatori, ma soprattutto il ricorso a una maestosa colonna sonora. Difatti, la musica, fungendo da tappeto per tutta la durata dei cortometraggi d'animazione, rappresentava un elemento primario nelle pellicole della Disney, come testimoniato da Robert Spencer Carr, capo della Walt Disney Training Films Unit, ovvero l'unità produttiva creata *ad hoc* per la realizzazione dei film di propaganda: "The idea here is that the music track on all these pictures should not be merely appropriate music – but should consciously be made part of the propaganda" (Mollet, 2017o, p. 112). Il corto, anche grazie all'iconica *tag line* di apertura 'Taxes to beat the Axis' riscosse un clamoroso successo di pubblico:

Over 32 million Americans saw the film and, according to a Gallup poll, 37% said that the film had had an effect on their willingness to pay taxes and 86% felt that Disney should make shorts for the government on other subjects (Gabler, 2007 citato in Mollet, 2017p, p. 114)

Per quanto riguarda il secondo filone della produzione cinematografica della Disney durante il conflitto, ovvero l'offensiva contro le forze nazifasciste, la strategia adottata fu semplice quanto altamente scivolosa: bisognava dileggiare il nemico riducendolo a una macchietta, ma, al contempo, era necessario incutere la giusta dose di timore nei cittadini americani riguardo i devastanti pericoli di una deriva autoritaria:

Lampooning the Nazi state; ridiculing Hitler's personality; elevating the religious and moral superiority of the Allies; exposing the lies, executions and oppression of its people; and undermining the ideology at its core were seen as the most effective way to turn the South American people away from their temptation to endorse Nazism (Mollet, 2017q, p. 122)

“Der Fuehrer's Face” (1943) fu probabilmente il cortometraggio d'animazione di propaganda più celebre dell'epoca. Un aspetto molto interessante del film è dato dal fatto che non ci sono indicazioni ufficiali di un coinvolgimento governativo nel progetto se non per quanto riguarda il suo finanziamento e, dunque, è probabile che il pubblico americano non fosse a conoscenza del fatto che la pellicola era stata realizzata in base a un contratto governativo (Mollet, 2017r, p. 122). Il corto vede come protagonista ancora una volta Paperino, che sta dormendo nella sua cameretta e, una volta alzatosi, scimmietta il saluto romano rivolgendolo ai tre leader dell'Asse (per la prima volta in un cartone vengono raffigurati anche Mussolini e Hiroito). La pellicola prosegue con la lettura a colazione del Mein Kampf, fin quando la scena non si sposta in una fabbrica nazista, nella quale Paperino è costretto a salutare ogni singola volta l'immagine del Führer che appare nella catena di montaggio, in una scena che è entrata nella storia della cinematografia mondiale. Il cortometraggio si conclude con Donald Duck che si risveglia di soprassalto, mostrando che tutto ciò che lo spettatore aveva visto non era altro che un terribile incubo e il sollievo finale viene suggellato con un'ultima inquadratura dall'alto valore simbolico, in cui Paperino abbraccia con affetto la Statua della Libertà. Si comprende benissimo il motivo per cui “Der Fuehrer's Face” venga tutt'oggi visto come la *summa* della campagna propagandistica americana d'animazione, in quanto, pur attraverso una rappresentazione caricaturale e volta principalmente a divertire e intrattenere, si celava una denuncia durissima contro la follia della ritualità nazista e la raffigurazione dei lavoratori tedeschi come veri e propri schiavi, costretti ad assecondare la volontà di Hitler in tutto e per tutto e a lavorare a ritmi sfiancanti per ben 48 ore a settimana.

“Education for Death” (1943) fu, invece, il primo film in cui la Disney decise di realizzare una pellicola cupa, con uno scarsissimo ricorso all'umorismo (Mollet, 2017s, p. 127). Il cortometraggio si focalizza, in particolar modo, sull'indottrinamento nazista attraverso la storia di un giovane tedesco, Hans, cresciuto ed educato secondo i dettami del regime. La storia è raccontata come una versione nazista della favola della “Bella addormentata” in cui la strega cattiva è la

democrazia, la principessa è la Germania e il cavaliere senza macchia e senza paura è, ovviamente, il Führer (Mollet, 2017t, p. 127). L'animazione è tetra, oscura e non c'è nessuno spazio per i personaggi familiari e rassicuranti che gli spettatori avevano imparato a conoscere nelle pellicole precedenti. La scelta di produrre un film così forte e disturbante fu dettata dalla necessità del governo americano di denunciare il nazismo in maniera più diretta, innalzando il livello di attenzione e di paura tra gli spettatori americani, affinché prendessero piena consapevolezza del pericolo che l'America stava correndo. Un interessante espediente, in tal senso, fu quello di lasciare i dialoghi del cortometraggio in tedesco senza sottotitoli, così da aumentare ancora di più il senso di sospetto e mistero nei confronti della Germania nazista (Dzurick, 2010c, p. 4).

Il terzo e ultimo filone del cinema d'animazione di propaganda doveva, invece, informare ed educare la popolazione americana riguardo la situazione contingente sia sul piano interno che sul campo di battaglia. Un esempio di questa campagna mediatica è "Food Will Win the War" (1942), film commissionato direttamente dal Dipartimento dell'Agricoltura con lo scopo di sottolineare l'abbondanza della produzione agricola americana (Mollet, 2017u, 135). Oltre a fornire dati che indicassero l'abissale distanza delle forze dell'Asse nella coltivazione agricola rispetto agli Stati Uniti, la pellicola fa largo utilizzo di immagini simboliche come la spiga di grano a forma di 'V' a simboleggiare l'inevitabile vittoria o la raffigurazione finale di un'aquila blu circondata da stelle bianche su uno sfondo rosso con l'evidente richiamo ai colori della bandiera americana (Mollet, 2017v, p. 137).

"Victory Through Air Power" (1943) servì, invece, a riaffermare la supremazia aerea americana in risposta all'idea che la Luftwaffe tedesca potesse affrontare alla pari l'aviazione statunitense così come la Royal Air Force britannica. Il film si ispirò all'omonimo libro scritto dal Maggiore Alexander P. de Seversky, che appare nel cortometraggio con la specifica intenzione di presentare il suo piano con il quale rafforzare la forza militare americana nei cieli (Dzurick, 2010d, p. 5). L'animazione, in questo contesto, non serve ad altro che ad aiutare lo spettatore a visualizzare quanto spiegato dal Maggiore, guidando il pubblico nella comprensione di strategie di alto rango militare altrimenti difficili da metabolizzare.

Da ultimo, bisogna notare come, in entrambi i cortometraggi presentati per la produzione educativa, compaia, prima come verbo e poi come sostantivo, il termine 'vittoria' ('Win' e 'Victory'). Difatti, pur trattandosi di produzioni dall'intento formativo, le pellicole non offrivano alla popolazione americana una panoramica trasparente del conflitto, bensì, di fatto, si trasformavano in un mezzo per rassicurare i cittadini e spiegare loro in che modo gli Stati Uniti avrebbero vinto, inevitabilmente, la guerra.

3.3 La Warner Bros. e il cinema d'animazione

Anche se il governo americano decise di confluire quasi tutti gli sforzi contrattuali per la propaganda d'animazione in trattative esclusive con la Walt Disney, di certo la Warner Bros. non perse l'occasione di realizzare anch'essa cortometraggi animati di propaganda. D'altronde, il 1° luglio del 1930, con l'uscita della pellicola "Sinkin' in the bathtub", aveva esordito la serie dei Looney Tunes (Pavesi, 2022ae, p. 243-244), destinata a raggiungere uno straordinario successo di pubblico con la creazione di personaggi iconici come Bugs Bunny, Daffy Duck e Porky Pig. Per la Warner, dunque, l'animazione non rappresentava certo un territorio inesplorato, bensì un settore strategico su cui venivano convogliati buona parte degli investimenti cinematografici degli anni '30 e '40 e che aspirava a competere da pari a pari con il colosso disneyano.

Un importante smacco al principale studio concorrente venne impartito proprio durante il secondo conflitto mondiale, quando lo Schlesinger Studios si aggiudicò i diritti per la produzione della serie animata "Private Snafu" destinata esclusivamente al comparto militare statunitense e basata sul personaggio di un povero soldato combinaguai e impacciato (snafu è, difatti, un acronimo anglofono che significa 'situation all fouled up') che non rispetta le regole del codice militare (Pavesi, 2022af, p. 249). Il successo della contrattazione con il governo americano fu dovuto al fatto che "il produttore Leon Schlesinger, a differenza di Walt Disney, non aveva avanzato alcuna pretesa sui diritti del personaggio Snafu e, inoltre, aveva quotato il budget calcolando un importo inferiore di due terzi rispetto alla casa cinematografica rivale" (Pavesi, 2022ag, p. 250-251). Tra il 1943 e il 1945, dunque, la Warner Bros. realizzò 26 brevissimi cortometraggi per la serie animata che, oltre a regalare spensieratezza ai soldati, avevano l'importante compito di responsabilizzarli riguardo le azioni che non avrebbero dovuto compiere in guerra per non mettere in pericolo loro stessi e i loro compagni.

La prima grande produzione pensata per il grande pubblico fu, invece, "The Ducktators" (1942) che, come si evince già dal titolo, mira a parodizzare i tre dittatori delle forze dell'Asse in quello che, di fatto, è il corrispettivo della Warner Bros. del disneyano "Der Fuehrer's Face". La pellicola si apre all'interno di una fattoria dove un gruppo di anatre tedesche sta aspettando la venuta al mondo di un nuovo cucciolo, ma l'entusiasmo viene presto stroncato quando dall'uovo, nero e marcio, esce un pulcino che, con la svastica al braccio, fa il saluto romano. Il cartone segue idealmente l'ascesa di Hitler al potere e denuncia, in particolar modo, la fallimentare Conferenza di Monaco del 1938 che ha spianato la strada al piano imperiale nazista. Il corto, ovviamente, si conclude con il lieto fine, portato da una colomba che, da simbolo di pace, passa a guidare la rivolta contro Hitler e i suoi alleati. Il messaggio propagandistico del film è accentuato dalla scena finale in cui, mentre vengono mostrate le teste dei tre dittatori appese al muro come un vero e proprio trofeo

di caccia, una didascalia rompe la quarta parete rivolgendosi direttamente agli spettatori: “If you would like to make this true, all you have to do is buy war bonds” (Mollet, 2017z, p. 160).

Il primo punto interessante da analizzare in relazione al film è la chiara scelta ideologica della Warner Bros. di presentare il nazismo come il male assoluto o come una malattia incurabile di cui bisogna fermare il prima possibile il contagio. Nella pellicola la nascita di Hitler risulta macabra e inquietante sin dall’inizio, conferendo l’idea che l’animo stesso del Führer fosse corrotto da una crudeltà inestirpabile, vincibile solo attraverso l’uso della forza mostrato nel finale del cortometraggio. L’altro elemento da segnalare è la scelta, diversa da quella della Disney, di mostrare i leader dell’Asse non con sembianze antropomorfe, bensì lasciandoli a una forma animalesca. Con questa rappresentazione la Warner Bros. riuscì, da una parte, a disumanizzare queste figure politiche e, dall’altra, a perseguire il più generale orientamento dello studio nella realizzazione di un’animazione anti-realistica e caricaturale con il principale obiettivo di ridicolizzare il nemico.

Il principale cortometraggio di propaganda anti-nipponica fu, invece, “Tokio Jokio” (1943), una produzione caricaturale e fortemente razzista. Il film utilizza uno stile semi-giornalistico, presentando l’impreparazione dell’aviazione giapponese attraverso una voce narrante come avviene all’interno dei notiziari. Emblematica la scena in cui la sirena antiaerea nazionale si rivela essere nient’altro che il disperato pianto di un uomo giapponese che avvisa i civili di andare a nascondersi nei rifugi (Mollet, 2017aa, p. 163). La pellicola non solo trasuda odio e disprezzo nei confronti del nemico orientale, ma, soprattutto, mira a ridurre la paura che l’avversario giapponese continuava a incutere negli animi dei cittadini americani dopo lo choc psicologico causato dall’attacco di Pearl Harbor. Oltre a evidenziare la supremazia statunitense rispetto alle forze nipponiche, nella pellicola viene anche mostrata una caricatura di Mussolini, impegnato a giocare a yo-yo mentre la capitale romana cade completamente a pezzi (Mollet, 2017ab, p. 163). Tale scena mostra come l’esercito italiano non venisse minimamente considerato come un pericolo e un ostacolo per la vittoria alleata; non a caso, sono pochissimi i lungometraggi prodotti negli Stati Uniti che hanno denunciato solo ed esclusivamente la figura del Duce, vista come totalmente dipendente e prona alle volontà di Hitler.

Sullo stesso filone concettuale di “Tokio Jokio”, “Plane Daffy” (1944) venne realizzato con il preciso intento di mostrare la supremazia statunitense nei cieli. Il film ha, inoltre, un importante valenza storica, in quanto è uno dei primissimi cortometraggi realizzati dopo la vendita dello Schlesinger Studios alla Warner Bros., avvenuta il 1° luglio del 1944 (Mollet, 2017ac, p. 171). Nonostante l’obiettivo encomiastico della pellicola, la Warner non rinuncia a offrire agli spettatori una visione divertente e leggera con protagonista Homer Pigeon, tredicesimo aereo da guerra americano, che non sta compiendo il suo dovere. Difatti, è stato irretito da una spia tedesca, Hatti Mari, che è riuscita a estorcergli importanti informazioni riservate e, una volta compreso

l'irreparabile danno che ha commesso, Homer Pigeon è costretto al suicidio. L'aviazione americana invia, dunque, Daffy Duck, che riesce a resistere alle tentazioni e a nascondere i segreti di Stato ingoiando la carta dove erano riportati. In un ultimo, disperato, tentativo Hatti Mari scannerizza ai raggi X Daffy, scoprendo che l'unica frase riportata nel foglio ingurgitato non era altro che "Hitler is a stinker" (Mollet, 2017ad, p. 172). Il personaggio di Hatti Mari è senza dubbio il più interessante della pellicola, in quanto è stato ispirato a un personaggio realmente esistito, ovvero Mata Hari, una spia tedesca che lavorò per il suo Paese durante la Prima Guerra Mondiale. Un altro aspetto da sottolineare è relativo alla fine del film in cui, dopo il clamoroso fallimento dell'operazione, Goering e Goebbels decidono di suicidarsi di fronte a un infuriato Hitler. Prima di tale atto, infatti, una volta visionata la scritta 'Hitler is a stinker', i due alti dirigenti mostrano un chiaro segno di assenso con tale affermazione, palesando la divisione all'interno delle alte sfere di comando del nazismo (Mollet, 2017ae, p. 173). Da ultimo, la scelta di Homer Pigeon di suicidarsi dopo aver rischiato di compromettere la sua nazione ha il chiaro intento propagandistico di esaltare il senso di lealtà proprio del cittadino americano, opposto all'ambiguità e alla disonestà tedesche incarnate dal personaggio di Hatti Mari.

Da ultimo, vale la pena citare una pellicola della Warner Bros. realizzata per esaltare una potenza alleata, ovvero l'Unione Sovietica. Lo studio d'altronde, aveva già prodotto il lungometraggio filo-sovietico "Mission to Moscow" e decise di replicare il filone tematico anche nel campo dell'animazione con il cortometraggio "Russian Rhapsody" (1944). Nel film Hitler è intento a pronunciare un discorso alla nazione sconclusionato e incomprensibile in cui cerca, invano, di sottolineare la necessità di conquistare Mosca a tutti i costi. Non ricevendo il sostegno da nessuno, il Führer stesso parte alla conquista della capitale russa, ma l'offensiva si rivela un completo fallimento grazie alle numerose manovre di sabotaggio compiute da piccole creature, chiamate *gremlins*, che fanno precipitare il velivolo sul quale vola il leader nazista. L'elogio alla potenza sovietica si esplica in due principali scene: nella prima, i *gremlins* mostrano a Hitler un'enorme maschera di Stalin facendolo svenire e, nella seconda, vengono mostrati i piccoli mostriciattoli mentre sono intenti a cantare un motivetto intitolato *Gremlins from the Kremlin* accompagnata dal tappeto musicale di una celebre canzone popolare russa, ovvero *Oci ciornie*.

Conclusioni

In questa tesi si sono analizzati i profondi cambiamenti che hanno caratterizzato la cinematografia statunitense a partire dal declino dell'età d'oro dei Roaring Twenties fino ad arrivare alla realizzazione delle pellicole di propaganda nel corso del secondo conflitto mondiale. Un percorso influenzato fortemente dagli interessi politici che spesso hanno determinato in tutto, o in gran parte, tutte le fasi della produzione cinematografica, attraverso un oppressivo e soffocante codice di censura in grado di standardizzare e uniformare le vicende narrabili sul grande schermo. Un viaggio all'interno degli studi cinematografici, tra chi non aveva la voglia o, più spesso, la forza economica per trasgredire le rigide regole imposte dal Codice Hays/Breen e chi, come i fratelli Warner, ha osato fin da subito sfidare il nuovo ordine commerciale costituitosi, imponendosi con le proprie idee e i propri progetti.

In seguito, si è esaminato come dalla pervasiva censura degli anni '30 si sia potuti passare così repentinamente alla costruzione del gigantesco complesso propagandistico degli anni '40, attraverso le inattese accelerazioni della storia che cambiano improvvisamente e radicalmente il corso degli eventi. L'attacco a Pearl Harbor del 7 dicembre 1941 fu la 'grande accelerazione' per il rinnovamento del cinema statunitense che, da pudico e moralista, doveva diventare educativo, informativo e, soprattutto, persuasivo, in grado di convincere una popolazione, già stanca e fiaccata dalla crisi economica come quella statunitense, a imbracciare le armi o quantomeno a supportare i propri concittadini nello sforzo bellico in nome della libertà e della democrazia contro le dittature.

Da ultimo, si è approfondito il fondamentale contributo, spesso omissivo o sminuito, del cinema d'animazione come mezzo fondamentale per poter parlare a quella grande e innocente porzione di pubblico che neanche sapeva cosa significasse la guerra e alla quale bisognava spiegare, in maniera edulcorata ma sincera, cosa fosse e quali potevano essere le sue conseguenze. Un'operazione mediatica certosina, realizzata con il ricorso alle rassicuranti figure animate che i bambini avevano imparato a conoscere e che, ora, oltre che a intrattenerli e a farli divertire, avevano il compito di educarli e a farli crescere in un mondo che stava cambiando e nel quale era facile sentirsi spaesati.

Questo racconto mira a sottolineare la straordinaria potenza del cinema che, nato neanche 50 anni prima del conflitto, è riuscito a imporsi come fondamentale mezzo di propaganda. La Seconda Guerra Mondiale non è stata solo la più sanguinosa della storia, ma anche la prima in cui è divenuto inscindibile il rapporto tra la vittoria sul campo e quella sul piano comunicativo. Ancor di più nell'era contemporanea dei social media, senza un'efficace campagna mediale in grado di coagulare consenso non si può più ottenere una vittoria completa, bensì solo una conquista fragile.

A quel tempo il cinema rappresentava l'innovazione di cui tutti parlavano, dai salotti degli intellettuali più elevati ai mercati popolari e, come tutti gli strumenti di portata rivoluzionaria non poté lasciare indifferente il mondo della politica che, avidamente, comprese di poter avere tra le mani un mezzo in grado di plasmare le menti del mondo intero. In tale ambito, nessuno quanto gli americani è stato in grado di compiere tale operazione in maniera così vasta e pervasiva, tanto che gli Stati Uniti rimangono, tutt'oggi, i padri fondatori ideali del cinema come mezzo di esportazione globale della propria cultura, dei propri luoghi e dei propri costumi. La grandezza del cinema statunitense ha risieduto proprio nella sua capacità di raccontare l'America in maniera assolutamente parziale e artefatta convincendo tutti che, in realtà, fosse quella la vera e la giusta raffigurazione della nazione a stelle e strisce. Sfruttando la potenza visiva del cinematografo e la straordinaria persistenza retinica delle immagini che vediamo sul grande schermo, gli americani hanno creato un vero e proprio castello di credenze e visioni sul loro paese che, ancora oggi, risultano difficili non solo da estirpare, ma anche, semplicemente, da questionare.

Tale itinerario è stato, dunque, necessario, per poter comprendere a fondo le origini di quel processo politico, sociale e culturale attraverso cui gli Stati Uniti hanno potuto costruire, insieme al fatto di aver svolto un ruolo decisivo nel conseguimento della vittoria nella Seconda Guerra Mondiale, la loro decennale egemonia con il 'semplice' ricorso a 24 fotogrammi al secondo impressi su una pellicola.

Elenco dei film citati

20s

- “The Jazz Singer” (1927), Alan Crosland, prod. Warner Bros. Pictures

30s

- “All Quiet on the Western Front” (1930), Lewis Milestone, prod. Universal Studios
- “Hell’s Angels” (1930), Howard Hughes, prod. The Caddo Company
- “Sinkin’ in the Bathtub” (1930), Hugh Harman & Rudolf Ising, prod. Harman-Ising Production
- “A Farewell to Arms” (1932), Frank Borzage, prod. Paramount Pictures
- “Mussolini Speaks” (1933), prod. Columbia Pictures
- “Dancing Lady” (1933), Robert Z. Leonard, prod. Metro-Goldwyn-Mayer
- “Bosko’s Picture Show” (1933), Hugh Harman & Isadore Freleng, prod. Harman-Ising Production
- “Three Little Pigs” (1933), Burt Gillett, prod. Walt Disney Productions
- “Triumph of the Will” (1935), Leni Riefenstahl, prod. Reichsparteitag-Film
- “The Road to Glory” (1936), Howard Hawks, prod. 20th Century Fox
- “Three Little Wolves” (1936), Dave Hand, prod. Walt Disney Productions
- “The Life of Emile Zola” (1937), William Dieterle, prod. Warner Bros. Pictures
- “She Was an Acrobat’s Daughter” (1937), Isadore Freleng, prod. Leon Schlesinger Productions
- “Ferdinand the Bull” (1938), Dick Rickard, prod. Walt Disney Productions
- “Gunga Din” (1939), George Stevens, prod. RKO Radio Pictures
- “Mr. Smith goes to Washington” (1939), Frank Capra, prod. Columbia Pictures
- “Confessions of a Nazi Spy” (1939), Anatole Livak, prod. Warner Bros. Pictures
- “Espionage Agent” (1939), Llyod Bacon, prod. Warner Bros. Pictures
- “Old Glory” (1939), Charles Jones, prod. Warner Bros. Pictures

40s

- “The Great Dictator” (1940), Charlie Chaplin, prod. Charles Chaplin Film Corporation
- “The Mortal Storm” (1940), Frank Borzage, prod. Metro-Goldwyn-Mayer
- “Sergeant York” (1941), Howard Hawks, prod. Warner Bros. Pictures
- “The Maltese Falcon” (1941), John Huston, prod. Warner Bros. Pictures

- “Little Tokyo, U.S.A.” (1942), Otto Brower, prod. 20th Century Fox
- “Wake Island” (1942), John Farrow, prod. Paramount Pictures
- “Mrs Miniver” (1942), William Wyler, prod. Metro-Goldwyn-Mayer
- “Casablanca” (1942), Michael Curtiz, prod. Warner Bros. Pictures
- “The Battle of Midway” (1942), John Ford, prod. United States Navy
- “In This Our Life” (1942), John Huston & Raoul Walsh, prod. Warner Bros. Pictures
- “Why We Fight” (1942-1945), Frank Capra
- “The New Spirit” (1942), Wilfred Jackson & Ben Sharpsteen, prod. U.S. Department of the Treasury & Walt Disney Productions
- “Food Will Win the War” (1942), Hamilton Luske, prod. Walt Disney Studios
- “The Ducktators” (1942), Norman McCabe, prod. Leon Schlesinger Productions
- “Der Fuehrer’s Face” (1943), Jack Kinney, prod. Walt Disney Productions
- “Education for Death” (1943), Clyde Geronimi, prod. Walt Disney Productions
- “Victory Through Air Power”, James Algar & Clyde Geronimi & Jack Kinney, prod. Walt Disney Productions
- “Tokio Jokio” (1943), Norman McCabe, prod. Leon Schlesinger Productions
- “Lifeboat” (1944), Alfred Hitchcock, 20th Century Fox
- “The Hitler Gang” (1944), John Farrow, prod. Paramount Pictures
- “Tunisian Victory” (1944), Frank Capra & John Huston et al., prod. Signal Corps
- “The Fighting Lady” (1944), Edward Steichen, prod. United States Navy
- “The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress” (1944), William Wyler, prod. United States War Department First Motion Picture Unit & United States Army Air Forces
- “Plane Daffy” (1944), Frank Tashlin, prod. Warner Bros. Cartoons
- “Russian Rhapsody” (1944), Robert Clampett, prod. Leon Schlesinger Productions
- “The Battle of San Pietro” (1945), John Huston, prod. Army Pictorial Service
- “Nazi Concentration Camps” (1945), George Stevens
- “The Nazi Plan” (1945), Ray Kellogg & George Stevens, prod. 20th Century Fox

Bibliografia

- Alonge, G. & Carluccio, G. (2020). *Il cinema americano classico*. Editori Laterza
- Birdwell, Michael E. (1999). *Celluloid Soldiers, The Warner Bros. Campaign Against Nazism*. NYU Press
- Doherty, T. (2009). *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*. Columbia University Press
- Dzurick, A. (2010). *Walt Disney's World War II Films and the Creation of "War Culture"*
- Harris, M. (2015). *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*. Penguin Publishing Group
- Mc Laughlin R.L. & Parry, S.E. (2006). *We'll always have the movies, American Cinema during World War II*. The University Press of Kentucky
- Mollet. T. (2017). *Cartoons in Hard Times, The Animated Shorts of Disney and Warner Brothers in Depression and War 1932-1945*. Bloomsbury Academic
- Pavesi, F. & Martera, L. (2022). *Il conflitto in celluloide. La Seconda guerra mondiale, la cortina di ferro e il cinema americano*. Il Nuovo Melangolo
- Raiti, G. C. (2007). The Disappearance of Disney Animated Propaganda: A Globalization Perspective. In *animation: an interdisciplinary journal Vol. 2 (2)*. 153-169
- Sorice, M. (2020). *Sociologia dei media. Un'introduzione critica*. Carocci editore
- Shindler, C. (2014). *Hollywood Goes to War, Films and American Society, 1939-1952*. Routledge
- Truffaut, F. (2014). *Il cinema secondo Hitchcock*. Il Saggiatore.
- Urwand, B. (2013). *The Collaboration, Hollywood's Pact with Hitler*. Belknap Press
- Wheeler, M. (2019). *Hollywood. Politics and Society*. British Film Institute

Sitografia

Bouzereau, L. (Regista). (2017). *Five Came Back* [Episodio di serie televisiva]. Netflix.

<https://www.netflix.com>

Crowther, B. (1943). 'Watch on the Rhine', a Fine Screen Version of the Lillian Hellman Play, Opens at the Strand -- New Bill at Rialto. New York Times. <https://www.nytimes.com/1943/08/28/archives/watch-on-the-rhine-a-fine-screen-version-of-the-lillian-hellman.html>

Densho Encyclopedia (n.d.). *Office of War Information*.

https://encyclopedia.densho.org/Office_of_War_Information/

IMDb (n.d.). *Nazi Concentration Camps (1945)*. <https://www.imdb.com/it/title/tt0247568/>

IMDb (n.d.). *Sergeant York (1941) – Awards*. <https://www.imdb.com/it/title/tt0034167/awards/>

IMDb (n.d.). *Little Tokyo, U.S.A. (1942)*. <https://www.imdb.com/it/title/tt0034983/>

IMDb (n.d.). *She Was an Acrobat's Daughter (1937)*. <https://www.imdb.com/it/title/tt0029551/>

IMDb (n.d.). *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress (1944)*.

<https://www.imdb.com/it/title/tt0036152/>

Lo Verme, S. (2022). La signora Miniver: il cinema in tempo di guerra. https://movieplayer.it/articoli/la-signora-miniver-cinema-tempo-guerra_27318/

Moser, J. E. (2001). "Gigantic Engines of Propaganda": The 1941 Senate Investigation of Hollywood. *The Historian*. 731-751. <https://www.jstor.org/stable/24450496>

Naval History and Heritage Command (n.d.) *Recollections of Commander John Ford, USNR Adapted from Commander John Ford USNR interview in box 10 of World War II Interviews, Archives, Naval History and Heritage Command*. <https://www.history.navy.mil/research/library/oral-histories/wwii/battle-of-midway/john-ford-remembers-filming-battle-of-midway.html>

Office of the Historian (n.d.) *The Neutrality Acts, 1930s*. <https://history.state.gov/milestones/1921-1936/neutrality->

[acts#:~:text=On%20August%2031%2C%201935%2C%20Congress,apply%20for%20an%20export%20license](https://history.state.gov/milestones/1921-1936/neutrality-acts#:~:text=On%20August%2031%2C%201935%2C%20Congress,apply%20for%20an%20export%20license)

Pondillo, B. (2009). *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio (1915)*.

<https://firstamendment.mtsu.edu/article/mutual-film-corp-v-industrial-commission-of-ohio/>

Ross, S. J. (2017). *The Hollywood Nazi who spied for America*. Washington Post.

<https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2017/10/25/the-hollywood-nazi-who-spied-for-america/>

Sacco, P. L., (2024). *Il valore del soft power e l'importanza di nuove voci*. Il Sole 24 ore

<https://www.ilsole24ore.com/art/il-valore-soft-power-e-l-importanza-nuove-voci-AGKhHcZ>

The Numbers (n.d.). *North America (US and Canada) Domestic Movie Chart for 1941*. <https://www.the-numbers.com/market/1941/top-grossing-movies>