

Sergio Guerra – *Università di Urbino “Carlo Bo”*

## Comunicare la contemporaneità: cinema e società in Gran Bretagna (1929-1991)

sergiogue@libero.it

---

### INTRODUZIONE

A proposito della contiguità tra le due discipline di storia della cultura e *cultural studies*, Jeffrey Richards scrive:

There is a shared project, its aim to elucidate the meanings and values explicit and implicit in the art, literature, learning institutions and everyday behaviour within a given society. Both the cultural historian and the cultural studies scholar seek to explore the ways in which a culture is imagined, represented and received, how it interacts with social processes, how it contributes to individual and collective identities and world views, to stability and change, to social, political and economic activities and programmes. (Richards 1997: vi)

È da questa prospettiva che in questo testo si vogliono analizzare alcuni momenti-chiave del cinema inglese nel periodo che va dalla fine degli anni Venti all'inizio degli anni Novanta. Come ho scritto altrove,

[...] il cinema, nel suo essere una forma d'arte, cioè una pratica estetica, e una pratica commerciale, è anche una pratica sociale. Le cose non sono separabili: mentre è una cosa è anche le altre. (Guerra 2007: 115)

E in quanto pratica sociale, il cinema, come gli altri media, riflette idee, valori, atteggiamenti, ma anche li genera e inculca, cioè contribuisce a costruire tramite il processo della rappresentazione la nostra realtà; e in questo circolo (vizioso o virtuoso, dipende) si muovono significati, viaggia ideologia, si delineano identità (cfr. ad es. Turner 1988: 130-1).

---

Lo scopo dei saggi seguenti è proprio quello di evidenziare i discorsi culturali insiti in alcuni film particolarmente significativi, la cui utilizzazione come testimonianza della Storia e della cultura britannica è dunque particolarmente appropriata e pregnante.

Verranno lasciati al minimo indispensabile i dettagli sul linguaggio cinematografico usato, così come quelli riguardanti i protagonisti della realizzazione dei film – regista, sceneggiatore, attori, ecc. – (tutti dati ormai facilmente reperibili online in siti come Internet Movie Database), per concentrarci sui temi trattati nelle pellicole, e in generale sul rapporto tra il cinema inglese e la società nella quale si è mosso.

La gamma di film analizzati comprende film apertamente propagandistici – politicamente conservatori quelli pro-impero trattati nel paragrafo 2 e quelli anti-comunisti trattati nel paragrafo 5, politicamente progressisti quelli pro-britannici del *documentary film movement* trattati nel paragrafo 1 e *Millions Like Us* trattato nel paragrafo 3 – ma anche film che propongono una certa misura di critica sociale anti-governativa, come quelli trattati nei paragrafi 4, 7 e 8, e un film che segnala un cambiamento epocale come il film sui Beatles trattato nel paragrafo 6.

Nel loro insieme questi film (e gli altri che vengono trattati in maniera più veloce nei vari saggi), alcuni molto noti, altri meno, alcuni d'autore altri di genere, che spaziano dal documentario al *mélo*, dal thriller al musical, dal film in costume alla commedia, dipingono uno spaccato di Storia britannica dagli anni Trenta agli anni Ottanta, e nello stesso tempo testimoniano la centralità del cinema come mezzo di comunicazione della contemporaneità.

Questo saggio, infine, vuole essere un contributo all'approfondimento dello studio della cinematografia britannica, una cinematografia importante ma poco conosciuta e studiata in Italia anche in campo accademico.

## 1. *DRIFTERS*, JOHN DGRIERSON E IL DOCUMENTARY FILM MOVEMENT

Nel variegato panorama del cinema inglese degli anni Trenta, spicca l'affermarsi del *documentary film movement*, una scuola documentaristica che avrà enorme influenza nei decenni a venire, introducendo una tradizione di realismo sociale che a partire dal periodo della seconda guerra mondiale entrerà anche nel cinema narrativo *mainstream*. Il documentario *Drifters* (1929) segna l'inizio di questo importante sviluppo del cinema inglese, e il suo creatore, John Grierson, è il fondatore e l'ideologo del movimento, colui che ne determina gli obiettivi estetici e sociali.

### 1.1. *Drifters*

Il mediometraggio *Drifters* viene progettato come il primo di una serie di film pubblicitari per l'Empire Marketing Board, un ente statale che aveva lo scopo di promuovere gli scambi commerciali tra la Gran Bretagna e gli altri paesi dell'Impero e di cui John Grierson era il *film officer*. In questo caso la pubblicità è per la *herring industry*, e prende la forma di una ricognizione sulla vita dei pescatori di aringhe del Mare del Nord, mostrandone un tipico giorno di lavoro. Come scrive Peter Fleming, "[...] the result is [...] the finest advertising I've ever seen. This prosaic and even slightly comic fish has provided the excuse for camera work at once satisfying to the eye and the emotions [...] it observes the herring's progress from the high seas to high teas and has anatomized a trade well-worth watching (cit. in Sargeant 2005: 134).

In *Drifters*, grazie a varie tecniche come velature, dissolvenze e sovrimpressioni, oltre ad un montaggio veloce e suggestivo, Grierson ottiene un effetto descritto da molti come 'poetico'. Come nota Sarah Barrow,

the pleasure and excitement of the film lies less in the 'narrative' and more in the images themselves, in the sublime quality of many of the shots, and the careful juxtaposition of them. (Barrow 2008: 23)

È vero però che la qualità narrativa di *Drifters* non è da sottovalutare, come sottolinea un entusiasta Grierson in un articolo contemporaneo all'uscita del documentario:

Gli uomini al lavoro sono il sale della terra; il mare è un attore migliore di [...] qualsiasi altro. E se qualcuno può raccontarmi una storia più drammatica e più semplice della raccolta dei pescherecci prima della partenza, dell'uscita dal porto, delle reti gettate la sera, della lunga deriva notturna, del recupero delle reti, con gran lavoro di spalle, nel pieno di una tempesta, del ritorno con il mare contrario e, infine, della frenesia di un mercato dove il frutto di tutti questi sforzi viene venduto a 10 scellini il migliaio, gelato, salato, messo nei barili; se qualcuno può raccontarmi una storia che abbia un maggior crescendo di energie, di immagini, di vento e di pioggia, e se questa storia rappresenta un buon materiale cinematografico, prometto di farne il soggetto del mio prossimo film. (cit. in Martini 1990: 10)

Tra ispirate inquadrature di paesaggi, gabbiani in volo e a caccia di cibo, e suggestivi *close-ups* delle aringhe catturate dalle reti, il protagonista vero del documentario è l'uomo, il lavoratore, una fascia sociale fino ad allora negletta e priva di visibilità. Non ci vengono detti i nomi dei componenti dell'e-

quipaggio, ma siamo sollecitati a sentirci vicini al capitano sveglio di notte preoccupato per la pesca, al ragazzo apprendista, al fuochista che si accende la pipa col fuoco che tiene la barca in moto.

Somehow, the ordinary is made to appear extraordinary in that it sheds light on those things that are important to this tight-knit group of men, brought together by their sense of purpose. (Barrow 2008: 24)

### 1.2. John Grierson e la sua visione

Con un background di studi di filosofia e scienze sociali, Grierson era fortemente interessato al potenziale che il documentario possiede di trasmettere informazioni sociali, ma era anche interessato ad esplorarne le potenzialità estetiche. Già nel 1927 aveva teorizzato

the creation of a new genre: films of 30-40 minutes which through *creative editing of actuality footage* would enable stories to be ‘orchestrated into cinematic sequences of enormous vitality’. (Aitken 1997: 59; corsivo mio)

Nell’andare ad analizzare la visione che Grierson aveva del documentario, e nel collocarla nel suo contesto storico-culturale, è opportuno sottolineare tre aspetti: la fiducia del regista nello Stato come committente e la sua convinzione dell’opportunità di fargli pubblicità; la sua volontà di far conoscere alle classi medie e alte la realtà delle *working classes*, con l’idea di avvicinare le ‘due nazioni’; la sua determinazione a fare tutto ciò in maniera ‘artistica’, distinguendosi, con un’ enfasi linguistica ossequiosa del mezzo cinematografico, da forme piatte come i cinegiornali, e portando sullo schermo poesia visiva invece di semplici fatti.

Grierson aveva una grande considerazione per il ruolo dello Stato e delle istituzioni, e credeva che i documentaristi dovessero agire all’interno del sistema, cercando sponsorizzazioni da enti statali e fornendo ad essi i servizi pubblicitari richiesti. Ma credeva anche che avessero una responsabilità civica, quella di contribuire alla stabilità della nazione promuovendo la conoscenza delle connessioni sociali e culturali al suo interno, lavorando per il fine alto della integrazione sociale e dell’armonia tra le classi. La teoria ‘sociale’ di Grierson, che viene portata avanti dalla scuola documentaristica degli anni Trenta e Quaranta che come vedremo prende forma sotto la sua egida, va inquadrata nel contesto storico in cui si è formata: le lotte sociali degli anni Venti culminate nello sciopero generale del 1926; la crisi economica seguita al crollo della borsa di Wall Street nel 1929; la recessione e gli altissimi livelli

di disoccupazione dei primi anni Trenta; il divario tra un centro e sud-est relativamente tranquilli e benestanti ed il nord industriale profondamente depresso. Il governo di unità nazionale, ma con una grande maggioranza di Conservatori, che guida il paese per tutti gli anni Trenta tenta di mettere mano al problema, ma il conservatorismo manageriale, efficientistico di premier come Stanley Baldwin e soprattutto Neville Chamberlain non sortisce risultati apprezzabili dal punto di vista della classe operaia. Questo però non è il solo approccio alla questione delle ‘due nazioni’ proposto in quegli anni; a parte le soluzioni proposte da socialisti e comunisti da un lato e dall’estrema destra dall’altro,

from 1931 to 1939 various strands of opinion gradually converged to form a social democratic consensus which eventually achieved political ascendancy in 1945. It is this strand of political and cultural discourse, described by one of its Conservative proponents, Harold Macmillan, as ‘the middle way’ between unfettered capitalism and a nationalizing socialism, with which the documentary film movement, and Grierson in particular, must be associated. (Aitken 1997: 59)

L’opera di Grierson va vista all’insegna di un “riformismo illuminato”, scrive Emanuela Martini, che “diffonde la conoscenza della realtà del paese, criticandone le clamorose disfunzioni, e nello stesso tempo informa e educa quegli strati della popolazione difficilmente raggiungibili con mezzi diversi dal cinema” (Martini 1990: 13). Per lui il documentario deve svolgere dunque il ruolo di promuovere riforme sociali e, soprattutto, fornire “positive images and stories of working class individuals and communities: in Grierson’s own phrase, the documentary film must ‘put the working man on the screen’” (Aitken 1997: 61).

È importante ricordare che nel far questo, come detto in precedenza, Grierson persegue anche un fine estetico, che non è mai disgiunto dallo scopo sociale, ma prerequisito per l’efficacia di quest’ultimo. Le influenze più ovvie (e dichiarate) sull’estetica griersoniana sono quelle del documentarista canadese Robert Flaherty (autore di *Nanook of the North*, 1921), su una comunità Inuit in Canada, e *Moana: A Romance of the Golden Age*, 1926), per la poesia delle immagini, e di registi e teorici russi come Pudovkin e soprattutto Ejzenstein, per la teoria del montaggio oltre che per la concezione principalmente sociale del cinema. Ed è proprio grazie alle tecniche cinematografiche in larga parte mutuata da questi maestri viste all’opera in *Drifters* che le immagini restano memorabili e il messaggio sociale acquista un’imprescindibile pregnanza.

### 1.3. Il Documentary Film Movement

*Drifters* è stato l'unico film diretto da John Grierson, ma negli anni successivi è intorno a lui, produttore, organizzatore, ispiratore, che si raccoglieranno molti *filmmakers* di talento che daranno vita a quello che è conosciuto come *documentary film movement*. Dapprima nell'ambito dell'Empire Marketing Board, poi, dopo la chiusura di questo ente nel 1933, a capo della *film unit* del General Post Office (GPO), Grierson chiama a collaborare con lui uno staff di documentaristi ed altri artisti di grande qualità<sup>1</sup>, che pur sotto la sua ala portano con loro la propria individualità e rendono la vasta produzione di questo movimento estremamente variegata.

Del primo periodo, quello con l'Empire Marketing Board, oltre a *Drifters* va ricordato *Industrial Britain* (1931), girato e parzialmente montato da Robert Flaherty, con il quale però si generò una frizione sul metodo di lavoro che spinse lo stesso Flaherty ad andarsene lasciando incompiuto il film, che poi altri finirono di montare. Vanno anche ricordati due progetti che furono poi portati a termine nell'ambito del GPO: *BBC Voice of Britain* (1934) di Arthur Elton, e *Song of Ceylon* (1934) di Basil Wright.

Del periodo con il GPO spiccano *Coal Face* (1935) di Alberto Cavalcanti, che parla delle durissime condizioni del lavoro in miniera, e utilizza tecniche moderniste e musica composta da Benjamin Britten, e *Night Mail* (1936) di Basil Wright e Harry Watt, sul treno postale notturno Londra-Edimburgo, musicato ancora da Britten e comprendente una lunga poesia composta da W. H. Auden. Come ricorda Aitken, "one of the aims of the documentary film movement was to influence the production of socially purposive aesthetically innovative art across a range of aesthetic fields" (Aitken 1997: 61), e *Night Mail* è un piccolo capolavoro in questo senso. Ecco il commento entusiasta del critico francese Olivier Barrot:

*Night Mail* è un tentativo assolutamente riuscito di unire strettamente l'immagine, il suono e il commento poetico. I tre elementi sono simultaneamente e di volta in volta lenti o febbrili, nervosi o tranquilli. Ma il film è ben altro che una semplice prodezza tecnica: attenti all'uomo (perché cosa sarebbe questo treno senza uomini?). Wright e Watt fanno una vera e propria operazione da umanisti, e realizzano in questo senso il più bell'esempio del documentarismo inglese. Essi legano alla purezza, alla meraviglia di Flaherty il rigore e la serietà di Grierson. (cit. in Martini 1990: 37)

---

<sup>1</sup> I nomi di spicco sono quelli dei cineasti Basil Wright, Harry Watt, Robert Flaherty, Carl Theodore Dreyer, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha e Humphrey Jennings, degli animatori Len Lye e Norman McLaren, del poeta W.H. Auden, del compositore Benjamin Britten e del romanziere J. B. Priestley.

Una menzione speciale merita il poeta/pittore Humphrey Jennings, che dirige il suo primo documentario, *Spare Time*, sui passatempi della gente comune, solo nel 1939, ma che poi negli anni Quaranta produrrà opere ‘belliche’ come *Listen to Britain* (1941), *Fires Were Started* (1943) e *A Diary for Timothy* (1945) che gli valgono la reputazione di maestro del documentarismo poetico, con una capacità di ritrarre in modo ‘autentico’ la classe lavoratrice che lo distingue dalle rappresentazioni spesso idealizzate e stereotipate che troviamo nei film del *documentary film movement*. Jennings è un vero e proprio ‘autore’ con una sua visione personale da realizzare, cosa che lo pose spesso in contrasto con Grierson. Chiarisce Aitken:

Most of the films made by the documentary movement were collaborative projects, sometimes involving as many as six people, each engaged in several activities. This was a practice strongly encouraged by Grierson because it helped to foster and disseminate production skills. Grierson also placed less importance on the emergence of individual ‘auteurs’ from the ranks of his film-makers than he did on using them to promote the ideals and aspirations of the movement as a whole. (Aitken 1997: 62)

I titoli citati in questa sezione sono tra i più riusciti e noti del *documentary film movement*, film in cui la sperimentazione e la poesia prevalgono nettamente sull’intento propagandistico, ma ovviamente sono tanti anche i film in cui questo intento prende il sopravvento. Come osserva Emanuela Martini,

se da un lato questi film fanno conoscere agli inglesi l’Inghilterra e cominciano ad impostare quella propaganda nazionale che presto si dimostrerà essenziale alla sopravvivenza psicologica del paese, dall’altro restringono i propri obiettivi estetici e civili, rispettivamente, a un realismo didascalico e a un riformismo più o meno illuminato. (Martini 1990: 36)

In ogni caso, presa nel suo insieme, la produzione di questa scuola documentaristica (che prosegue negli anni Quaranta) rappresenta un’eredità innegabilmente ricca per il cinema inglese nel suo complesso conseguendo risultati di rilievo sia sul fronte estetico sia su quello sociale.

#### 1.4. La rappresentazione della working class

Uno di questi risultati è, come già accennato, l’aver posto al centro dell’attenzione la realtà delle *working classes* e il loro contributo fondamentale alla nazione. Kathryn Dodd e Philip Dodd mettono in evidenza come la preoccupazione di Grierson per la creazione di una cultura ‘nazionale’, la sua convinzione che “the great days of unmitigated individualism and governmental

*laissez-faire* are over, and the day of common unified planning has arrived” (cit. in Dodd e Dodd 1996: 39) ricordano pronunciamenti di collettivisti di fine Ottocento/inizio Novecento come Sidney Webb. Per entrambi una vera ed efficiente socialdemocrazia aveva bisogno dell’opera dello Stato nello spazzar via “ignorance and poor environmental conditions, while at the same time encouraging a sense of community and national belonging” (Dodd e Dodd 1996: 40). Come precedenti Dodd e Dodd citano anche indagini proto-sociologiche dello stesso periodo, ad esempio *How the Poor Live* (1883), *A Poor Man’s House* (1909), o *At the Works* (1907), sui lavoratori di una fonderia; come scrive l’autore di *How the Poor Live*, George Sims, lo scopo è viaggiare “into a dark continent that is within easy walking distance of the General Post Office” (cit. in Dodd e Dodd 1996: 41), dunque scoprire l’Inghilterra sconosciuta delle classi lavoratrici, proprio come si propongono di fare Grierson e i suoi, e dare visibilità a quella che si rivela essere una vera e propria cultura (che avrà il primo riconoscimento accademico solo nel 1957 in *The Uses of Literacy* di Richard Hoggart)<sup>2</sup>.

Nel loro ricco saggio, Dodd e Dodd notano anche come “working class as ‘victim’ is less prominent in documentary film than working class as working hero”, e che “the male body becomes the focus of this celebration, seen at its simplest in the countless close-ups of the male body at work” (Dodd e Dodd 1996: 43), per esempio in film come *Industrial Britain* e *Coal Face*<sup>3</sup>.

Questa concentrazione sullo splendore dei corpi dei maschi della *working class* ha varie dimensioni ideologiche, puntualizzano Dodd e Dodd. Da un lato c’è una dimensione classista e omoerotica – rappresentazioni fatte da uomini delle classi medie che fissano le competenze dell’uomo della classe lavoratrice a livello fisico/animale; dall’altro c’è la proposta di una “new, alternative version of manly Englishness” (Dodd e Dodd 1996: 46) rispetto a quella ‘cavalleresca’ prodotta dalle *public schools*, consolidate nel secondo Ottocento, e spazzata via dalla Grande Guerra.

Questa crisi della inglesità maschile dominante va inquadrata nel contesto della ‘femminizzazione’ dell’inglesità negli anni Trenta, a partire da libri quali *A Room of One’s Own* di Virginia Woolf e *The Cause* di Ray Strachey – la prima storia del movimento femminista – entrambi pubblicati nel 1928 ed entrambi inviti alle donne ad occupare spazi precedentemente solo maschili

---

<sup>2</sup> Opere coeve al *documentary film movement* con lo stesso *focus* sono ovviamente *The Road to Wigan Pier* (1937) di George Orwell, e le indagini sociologiche di *Mass Observation*.

<sup>3</sup> C’è un chiaro parallelo con la celebrazione che fa Orwell in *The Road to Wigan Pier* dei corpi dei minatori: “most noble bodies; wide shoulders [...] and small pronounced buttocks, with not an ounce of waste flesh anywhere” (cit. in Dodd e Dodd 1996: 44).



e a modernizzare così la Gran Bretagna. Scrivono Dodd e Dodd: “nothing could be a greater contrast to Strachey’s modernization of Britain than the documentary *Drifters*”, apparso l’anno successivo (Dodd e Dodd 1996: 47). La comunità maschile dei pescatori di *Drifters* (le donne rimangono a casa), così come quella di minatori in *Coal Face*, e di lavoratori delle Poste in *Night Mail*, diventa l’icona della nazione, il simbolo della sua forza ed eroismo, mentre si consolida una dicotomia tra un Nord ‘maschile’ e un Sud ‘femminizzato’, specie quello degli spazi suburbani regno della domesticità e della ordinarietà. Concludono Dodd e Dodd:

The dominant British documentary tradition not only activated the late nineteenth-century project of binding antagonistic classes into one nation, by ‘explaining’ one to the other, but was also a source for the making of a new, masculine, post-imperial national identity in opposition to the feminization of that national identity between the wars. What the documentarists ‘discover’ is a heroic, masculine British working class. And as they do so, they renew their own manliness as they cut through to the ‘jungles’ of Middlesborough, descend into the mines of Yorkshire or adventure out into the high seas with the fishermen. (Dodd e Dodd 1996: 50)

In conclusione, tornando a *Drifters*, possiamo senz’altro essere d’accordo con Sarah Barrow che “with this film, John Grierson established a new approach to cinema, combining a deliberately creative treatment of reality with a strong ethical belief in the role film should play in building a democratic and unified society” (Barrow 2008: 22). Se la teoria del documentario incarnata da *Drifters* contiene molti aspetti modernisti, è vero che Grierson nel corso degli anni modificò le sue idee fino ad abbandonare gli aspetti formali avanguardistici per un approccio più didattico e giornalistico concentrato sul sociale, tanto che nel 1937 lasciò il GPO, dove gli subentrò Alberto Cavalcanti, per intraprendere con alcuni suoi fedelissimi un percorso indipendente (cfr. Aitken 2008: 202). La sua importanza è comunque indiscussa, come teorico, come fondatore del *documentary movement*, e per il ruolo che ebbe nell’influenzare il cinema realista che emerse in Gran Bretagna durante la seconda guerra mondiale, perché

if, as many have argued, one of the central paradigms of British national film culture is realism, then the documentary film movement is one of the principal sources of that tradition. (Aitken 1997: 58)

## 2. CINEMA E IMPERO: LA TRILOGIA DI ALEXANDER KORDA

Gli anni Trenta sono un periodo d'oro del cinema inglese, con un altissimo numero di film prodotti dall'industria nazionale. Questa è una conseguenza diretta del *Cinematograph Act* del 1927 che riconosce l'importanza e l'influenza del cinema come mezzo di comunicazione di massa. Un rapporto governativo del 1936 sul funzionamento di quella legge riassume l'opinione prevalente:

[...] the cinematograph film is today one of the most widely used means for the amusement of the public at large. It is also undoubtedly a most important factor in the education of all classes of the community, in the spread of national culture and in presenting national ideas and customs to the world. Its potentialities moreover in shaping the ideas of the very large numbers to whom it appeals are almost unlimited. The propaganda value of the film cannot be overemphasized. (cit. in Aldgate and Richards 1999: 1-2)

Ed è proprio nell'ambito di una propaganda pro-impero britannico che vanno inquadrati tre film prodotti da Alexander Korda e diretti da suo fratello Zoltan nella seconda metà della decade: *Sanders of the River* (1935), *The Drum* (1938), e *The Four Feathers* (1939) <sup>4</sup>.

### 2.1. L'impero negli anni Trenta

Negli anni Trenta l'impero britannico era già nella sua fase di declino, ma questo non significa che le masse fossero indifferenti ad esso e che non esercitasse ancora una forte presa sull'immaginazione e sull'orgoglio nazionale dei più. Certo le cose erano cambiate da inizio secolo, e l'impero,

[...] which had passed from its aggressive, expansive phase to a period of administration and consolidation that was bound to be quieter, was seen and depicted now as a force for peace, stability and democracy. (Aldgate and Richards 1999: 19)

Coloro che criticavano l'impero e ne descrivevano i mali erano pochi, anche se si chiamavano Edward Morgan Forster o George Orwell, e prevaleva la percezione popolare di una forza benefica a difesa della civiltà, mitico luogo

---

<sup>4</sup> La fascinazione di Korda per le atmosfere e le ambientazioni esotiche fa sì che produca altri film ambientati nell'impero britannico, *Elephant Boy* (1937), *The Thief of Bagdad* (1940) e *The Jungle Book* (1942), ma questi sono film d'avventura che non hanno quello spiccato aspetto propagandistico dei tre menzionati sopra.

di avventure esotiche di vario tipo. Questa percezione era stata creata e veniva confermata dai media dell'epoca, tra cui uno dei più potenti era proprio il nuovo arrivato, il cinema. Prova di tutto questo è il successo popolare di una serie di film sull'impero, prodotti sia in Gran Bretagna sia negli Stati Uniti <sup>5</sup>, che immancabilmente lo dipingevano come una entità necessaria a conservare pace e giustizia nel mondo.

Chiave di volta del funzionamento dell'impero era il 'carattere' degli inglesi, la cui supposta superiorità rispetto a quello degli altri popoli giustificava il loro dominio su un quarto del globo. Il concetto di *character* racchiudeva le virtù del *gentleman* cristiano prodotto dalle *public schools* nell'Ottocento, destinato a formare i quadri dominanti della nazione e dell'impero, a comandare. Implicava energia, risolutezza, autocontrollo, devozione al dovere, riserbo, coraggio, onestà, sicurezza in se stessi e perseveranza. Come scriveva Samuel Smiles,

character is human nature in its best form, it is moral order embodied in the individual [...] the strength, the industry and the civilization of all nations – all depend on individual character. (cit. in Richards 1997: 32)

È questo ideale di *character* che viene proposto nei film sull'impero degli anni trenta, ed è su questo aspetto che verte la propaganda pro-britannica di quei film <sup>6</sup>.

## 2.2. *Sanders of the River*

Sanders, il protagonista del primo film della trilogia propagandistica prodotta da Alexander Korda, tratto dall'omonimo romanzo di Edgar Wallace, è l'ufficiale governativo responsabile di un distretto coloniale in Africa. La sua rappresentazione, e quella degli africani, non lasciano dubbi sullo scopo ideologico del film. La trama è semplice. Sotto la supervisione di Sanders, gli indigeni vivono in pace per cinque anni, ma quando lui va in licenza, un sostituto meno capace di lui prende il suo posto, e vengono diffuse false voci che Sanders è morto. Un bellicoso capo di una tribù locale, Mofalaba, uccide il sostituto e si ribella agli inglesi, scatenando guerra e caos e prendendo prigioniero Bosambo, il capo indigeno rimasto fedele all'impero britannico. Sanders è costretto a tornare e a riportare, pur se malato e debole, l'ordine

---

<sup>5</sup> Tra i film prodotti negli Stati Uniti si possono citare *Lives of a Bengal Lancer* (1935), *Clive of India* (1935), e *Charge of the Light Brigade* (1936).

<sup>6</sup> Come rileva Jim Pines, "the core themes and images that define the genre are already evident in the silent film *If You But Knew* (1926)" (Pines 1997: 207).

nella regione. È vero che alla fine si avvale di una tecnologia che terrorizza gli indigeni, un aeroplano che discende *godlike* dal cielo, ma sostanzialmente Sanders governa grazie alla sua personalità, al suo *character*, trattando con masse di indigeni accompagnato da pochi uomini, che potrebbero facilmente essere fatti a pezzi se non fosse per il suo carisma (il missionario che lo manda a chiamare dopo che la situazione è precipitata scrive: “send four batallions, or Sanders” (cit. da *Sanders of the River*)).

A Sanders si addicono le parole del critico dell'imperialismo E. D. Morel che descrivono un *district officer* inglese da lui incontrato in Nigeria nel 1910:

When one sees this man managing, almost single-handedly, a country as large as Scotland, when one sees that man, living in a leaky mud hut, holding by the sway of his personality the balance even between fiercely antagonistic races, when one sees the marvels accomplished by tact, passionate interest and self-control, with utterly inadequate means, in continuous personal discomfort, short-handed, on poor pay, out here ... then one feels ... that the end must be good. (cit. in Richards 1997: 33)

In contrasto con Sanders vengono rappresentati due tipi di africano; da un lato c'è l'infido, crudele re Mofalaba (la cui colpa è sostanzialmente non gradire la sottomissione agli inglesi, ma che viene mostrato pronto a tiranneggiare i suoi sudditi), per il quale l'unica fine possibile è l'annientamento; dall'altro c'è la figura di Bosambo, con il quale Sanders ha una relazione maestro-alunno. Bosambo viene rappresentato come infantile, bugiardo, ma sostanzialmente buono (guarda caso accetta di buon grado il dominio inglese), e Sanders, da padre benevolo, lo rimprovera quando è il caso ma in definitiva gli è affezionato, e alla fine lo mette a capo degli indigeni dopo la morte di Mofalaba. Bosambo, riconoscente, canta la seguente canzone per il suo protettore:

Sandi the strong, Sandi the wise,  
righter of wrong, hater of lies,  
laughed as he fought, worked as he played  
as he has taught, let it be made. (cit. da *Sanders of the River*)

Questa devozione assoluta, oltre ad una natura da bambino birichino ed una prorompente sessualità (a cui si accenna solo, naturalmente), compongono lo stereotipo del nero 'buono' che questo film presenta con imbarazzante naturalezza.

*Sanders of the River* è pieno di scene documentaristiche girate in Africa dal regista Zoltan Korda: flora, fauna, danze indigene, che si mescolano all'improbabile fiction in uno sforzo di conferire ad essa autenticità e dunque credibilità.

Interessante infine la notazione di Jeffrey Richards sulla rappresentazione della donne indigene quasi come fenomeno da baraccone e come ‘corpo mostruoso’ e, in quanto tale, fruibile – almeno visivamente – dallo spettatore inglese:

The sequences of bare-breasted native girls were a positive attraction, drawing a horde of appreciative adolescents. But they too embodied a racist attitude, for no white woman would ever have been permitted to appear bare-breasted on the screen. The natives, however, being considered inferior, counted as ethnic curiosities. (Aldgate and Richards 1999: 28)

### 2.3. *The Drum*

*The Drum* ricalca il modello di *Sanders of the River*, cambiando ambientazione: dall’Africa si passa in India, nella zona di confine con l’Afghanistan. L’eroe della vicenda è il capitano Carruthers, che vediamo all’inizio travestito da indigeno lavorare come agente segreto per raccogliere informazioni sui nemici dell’impero. Come Sanders, Carruthers possiede *character*, e “the twinkle in his eye demonstrates both his superiority and his humanity” (Richards 1997: 36). Anche in questo film abbiamo un indigeno ‘buono’, il giovane principe Azim con il quale Carruthers ha un rapporto padre-figlio, e un indigeno ‘cattivo’, Ghul Khan, che come il re Mofalaba in *Sanders* è un fanatico interessato solo al potere, che cerca di ribellarsi al dominio inglese non per liberare ma per tiranneggiare il suo popolo. Tutto finisce bene, ovviamente, e la pace e l’ordine britannici vengono ristabiliti dopo che Carruthers e i suoi, ancora come in *Sanders*, “scorn their numerical inferiority, entertain the possibility of martyrdom and place their trust in their strength of character and their moral superiority” (Richards 1997: 37).

### 2.4. *The Four Feathers*

Nel terzo film della trilogia, pur essendo sempre il *British character* il vero protagonista, l’intreccio cambia rispetto ai due film precedenti. In questo caso, al centro della vicenda c’è Harry Faversham, rampollo di una famiglia di valorosi militari, su cui si concentrano le aspettative del padre, che fin da piccolo tenta di inculcargli l’idea che il peggiore dei mali sia la paura di affrontare il pericolo, la codardia. Harry diventa ufficiale, ma dopo la morte del padre e alla vigilia di un’importante e pericolosa missione in Egitto, decide di dare le dimissioni dall’esercito perché, così dice alla sua promessa sposa

Ethne, reputa quella impresa e la guerra in generale senza senso, e preferisce dedicarsi alla famiglia e rendersi utile vicino a casa. Con sua sorpresa Ethne non lo capisce, anzi replica con parole-chiave nello schema ideologico del film:

When you thought of this, did you believe I should be proud? [...] Some people are born free and they can do what they like without concern for the consequences, but you weren't born free, Harry, and nor was I. We were born into a tradition, a code that we must obey even if we do not believe. And we must obey it, Harry, because the pride and happiness of everyone surrounding us depends on our obedience. (cit. da *The Four Feathers*)

Queste parole, e il fatto che riceve dai suoi tre amici più stretti in partenza per l'Egitto tre piume bianche, simbolo di codardia <sup>7</sup> (la quarta piuma è quella che lui stesso spinge Ethne a dargli), fanno sì che Harry faccia un esame di coscienza che lo porta ad ammettere a se stesso non tanto di essere un codardo, ma di avere paura di esserlo, una paura nata da piccolo per tutta la pressione esercitata dal padre a imitare e superare le gesta di valore dei Faversham. Decide allora di partire segretamente per l'Egitto dove, sotto le mentite spoglie di un indigeno, riesce a raggiungere il suo reggimento e a salvare uno dopo l'altro i suoi amici da morte certa, riscattandosi in questo modo dall'onta rappresentata dalle piume bianche. Scrive Jeffrey Richards:

In each of Korda's films, the man is the message. The films offer no political, economic or constitutional justification for the Empire. Its justification lies in the strength and nature of British character and the moral superiority of the British to everyone else by virtue of their commitment to a code of behaviour which involves the preservation of law, order and justice for love of those qualities. The exercise of power by the British is supported by the consent of the governed and defined by the opposition of self-seeking, power-hungry native despots. (Richards 1997: 40)

## 2.5. Alexander Korda e le sue ragioni

La persona che concepisce, aiuta a scrivere e produce questi film è Alexander Korda, un ungherese arrivato in Inghilterra da Hollywood via Parigi (cfr. Martini 1990: 19-28). Nel 1935, quando produce *Sanders of the River*, ha alle

---

<sup>7</sup> Durante la prima guerra mondiale venivano ancora consegnate piume bianche agli uomini che, pur abili, non erano in guerra.

spalle il clamoroso successo di critica e di pubblico di qua e di là dall'oceano del suo *The Private Life of Henry VIII* (1933), che è l'archetipo della sua idea di cinema: grosse produzioni in grado di competere con quelle hollywoodiane dove regna

[...] il contrasto tra l'ineccepibile raffinatezza formale, dove la scenografia, la fotografia, il taglio delle inquadrature hanno un gusto e un'attenzione al particolare di tipica marca europea, e una narrazione con nette caratteristiche di genere. Korda fa una commedia di caratteri in una lussuosa e credibile [ma non accurata – n.d.a.] veste storica. (Martini 1990: 20)

Le ragioni per le quali Korda decise di fare film sull'impero britannico sono varie: economiche, personali e politiche. Dal punto di vista economico, sapeva di avere, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti in particolare, un pubblico appassionato di questo genere e dunque di andare sul sicuro: sarebbero stati dei successi al botteghino; inoltre voleva catturare una fetta sempre più grande del mercato imperiale, e l'ambientare i film nei paesi dell'impero contribuiva anche a questo scopo. Dal punto di vista personale,

Korda wanted to stress the virtues of the British imperial system, the doctrines of fair play and moral authority at a time when the rise of fascism was threatening these ideas and offering a different sort of world. [...] [Korda] was a confirmed Anglophile who saw the Empire-builders as the embodiment of all the most noble traits in the English character and spirit. (Aldgate and Richards 1999: 29)

Infine, dal punto di vista politico, Korda aveva stretti legami con il partito conservatore e in particolare con Winston Churchill, e negli anni Trenta fu loro consulente sulla propaganda cinematografica. C'era molta pressione da parte del governo, ma anche al di fuori di esso, affinché venissero prodotti film che promuovessero l'idea imperiale. Nelle parole di Stephen Tallents, Segretario dell'Empire Marketing Board:

We must master the art of National projection and must set ourselves to throw a fitting projection of England upon the world's screens. The English people must be seen for what it is – a great nation still anxious to serve the world and secure the world's peace. (cit. in Aldgate and Richards 1999: 30)

Nonostante tutta la propaganda su di esso, la fragilità dell'impero negli anni Trenta era una realtà, e le varie rivolte che si erano susseguite nel tempo, a partire dall'*Indian Mutiny* del 1859, avevano fatto sì che la proverbiale fiducia in se stessi fosse accompagnata negli inglesi dalla paura di perdere tutto. La smaccata celebrazione del *character* britannico e delle virtù dell'imperialismo messa in opera dalla trilogia kordiana, notano Aldgate e Richards, "gives

the impression of having been constructed to exorcise this fear (Aldgate e Richards 1999: 27). Della stessa opinione è Lola Young:

These films served as comforting narratives for a nation which, used to assuming spiritual, cultural and political superiority, was traumatised by the Indian Mutiny and the subsequent fear of future destabilizing uprisings and acts of resistance. Through cinema – and literature – the old self-assurance could be re-asserted with the likes of ‘Sandi the strong, Sandi the wise’ able to rule over devoted black subjects, in spite of being vastly outnumbered. (Young 1996: 82)

mentre Emanuela Martini è forse troppo precipitosa nello sminuire la portata propagandistica dei film in questione:

[...] sono in realtà tanto godibili come film d’avventura, un po’ atticiati e fuori moda se vogliamo e tanto palesemente costruiti su solidi prototipi romanzeschi, da rendere quasi ridicoli i rimproveri di sciovinismo. Con i loro noncuranti, vistosi tradimenti di qualsiasi presunta veridicità storica e psicologica, sono senz’altro più innocui di molte recenti ricostruzioni [...] che [...] mascherano dietro pretese di oggettività molti pomposi rimpianti. (Martini 1990: 25-26)

Lungi dall’essere innocui, all’epoca i film convogliarono una ideologia ancora potente (e tuttora dura a morire!) e sono esempi-principe di film britannici “jingoistic (and) compulsively xenophobic” (Young 1996: 55), con rappresentazioni stereotipate di inglesi eroici e superiori e rappresentazioni altrettanto stereotipate dell’‘Altro’, vale a dire i popoli subordinati al dominio imperiale, come inferiore.

### 3. *MILLIONS LIKE US* E *THE WICKED LADY*: IDENTITÀ FEMMINILI NEL CINEMA INGLESE DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

*Realism and Tinsel* è il titolo di un volume di Robert Murphy dedicato al cinema inglese degli anni Quaranta che indica la compresenza di film realistici considerati dai critici ‘seri’, di qualità da un lato, e film di pura evasione considerati seduttivi ma di poco valore, dall’altro. La tradizione del realismo, a partire dai documentari degli anni Trenta, era stata assunta come marchio del meglio che il cinema inglese sapeva offrire, del cinema ‘nazionale’ di cui andare fieri che si differenziava da Hollywood e che propagava immagini fedeli della inglesità. Questa estetica dominante ha oscurato per molto tempo altre tradizioni parallele non realistiche – fantasy, melodramma, horror



– considerate, osserva Murphy, “the frivolous and artificial ‘tinsel’ of the commercial cinema, an escapist cinema which lacked the authenticity and seriousness of the realist films” (cit. in Cooke 1999: 358). *Millions Like Us* (1943) e *The Wicked Lady* (1945) illustrano perfettamente questo binarismo, oltre ad illustrare due nuovi e diversi approcci alla rappresentazione delle donne nel cinema inglese che emergono nel contesto storico-sociale del periodo bellico.

### 3.1. *Millions Like Us*

Come ci ricorda Emanuela Martini,

[...] la storia del cinema inglese del tempo di guerra è indissolubilmente legata con quella del Ministry of Information (MOI), l’organizzazione preposta alla propaganda costituito nel 1939, che sponsorizza gran parte del lavoro dei documentaristi e, almeno nei suoi periodo migliori, appoggia lo sviluppo della produzione commerciale. (Martini 1990: 70)

Apparve presto chiaro che un obiettivo fondamentale della propaganda doveva essere il mostrare la guerra come “a people’s war”, combattuta da un paese unito, che superando le divisioni sociali di qualsiasi tipo lottava compatto contro il nemico. Apparve altresì chiaro, man mano che la guerra procedeva, che le donne giocavano un ruolo cruciale sul fronte interno (così come era successo durante il conflitto mondiale precedente) e che dunque occorreva produrre film che lo sottolineassero e che fossero un tributo alla loro abnegazione, riflettendo i grandi cambiamenti nei loro ruoli sociali e nelle loro aspettative. Tra fine 1941 e inizio 1942 fu istituito e regolamentato il reclutamento di tutte le donne *single* tra i 19 e i 40 anni, che avevano l’opzione di indossare l’uniforme e di entrare a far parte dell’Auxiliary Territorial Service (ATS) o di altri corpi come il WAAFS (Women’s Auxiliary Air Force Service) e il WRNS (Women’s Royal Naval Service), o di andare a lavorare a tempo pieno nelle industrie essenziali allo sforzo bellico. Questo obbligo di lasciare casa e di svolgere determinati compiti fu accolto con molti dubbi e preoccupazioni sia da parte delle donne che da parte degli uomini, per questo il compito dei propagandisti era delicato:

On the one end it was necessary to make women themselves accept the policy of female conscription and to impress upon them that, no matter what job they were doing, they were playing an important part in the National war effort. On the other hand there was the question of having to reassure men that women could perform their new wartime roles perfectly adequately. Pro-

paganda about the role of British women at war was therefore directed at both women and men. (Chapman 2000: 201)

*Millions Like Us* era stato all'inizio programmato per essere un documentario sulle donne che lavoravano nelle fabbriche<sup>8</sup>, ma cambiò formato con l'arrivo dei registi e sceneggiatori Frank Launder e Sidney Gilliat, che dopo essersi informati girando il paese conclusero che "the best way [to provide] what the Ministry wanted was to cloak it in a simple fictional story" (cit. in Barrow 2008: 51). Comunque, l'approccio documentaristico non scomparve dal film, anzi ne costituì un aspetto molto importante:

[...] for the first half hour, the film adopts a panoramic approach, interweaving the characters (the 'private'), with the 'public' sphere of the history of the war so far, detailed in documentary style. The latter validated the former [...] the narrative is rendered authentic and realistic by the documentary techniques<sup>9</sup>. (Herwin 2008: 52-3)

E anche nel resto del film continuano ad esserci aspetti documentaristici e dettagli realistici, seppure contenuti nel flusso della storia fittizia.

La protagonista principale del film è Celia, che lascia contro voglia la sua casa piccolo-borghese per andare a lavorare in una fabbrica di forniture per aerei militari. Prima del colloquio con Miss Wells, il funzionario che le assegna la sua destinazione, Celia sogna di andare a far parte di uno dei corpi ausiliari menzionati sopra, collegati nella sua mente all'idea di *glamour* e *romance*, e reagisce istericamente all'idea di dover svolgere un lavoro monotono in una grigia fabbrica. Al che Miss Wells replica:

There's nothing to be afraid of in a factory. Mr Bevin needs another million women, and I don't think we should disappoint him at a time like this. The men at the front need tanks, guns and planes. You can help your country just as much in an overall as you can in uniform these days. (cit. da *Millions Like Us*)

Il messaggio propagandistico viene incorporato nella storia e raggiunge il pubblico femminile che si identifica con i personaggi. In fabbrica la realtà si rivela diversa da quella temuta; il lavoro è duro ma viene regolarmente spezzato da pasti consumati in comune, serate danzanti e concerti, e soprattutto si forma una comunità femminile che comprende le altre protagoniste della storia provenienti da varie classi e regioni del paese: l'alto-borghese Jennifer

---

<sup>8</sup> Nello stesso anno fu prodotto anche un film che trattava delle donne nell'Auxiliary Territorial Service, *The Gentle Sex*.

<sup>9</sup> Questo sapiente mix di realismo e *mélo* è quello che viene chiamato *wartime wedding*, ed è una caratteristica del miglior cinema bellico.

e le proletarie Gwen, gallese, e Annie, del nord. C'è spazio anche per storie d'amore. Celia addirittura sposa il suo aviatore, Fred, mentre per Jennifer e Charlie (il capomastro) il matrimonio rimane solo un progetto, subordinato a quello che accadrà alla fine della guerra. È Charlie ad essere riluttante, e così si rivolge a Jennifer:

The world's roughly made up of two kinds of people – you're one sort and I'm the other. Oh, we're together now there's a war on, we need to be. But what's going to happen when it's all over? Shall we go on like this or are we going to slide back? That's what I want to know. I'm not marrying you, Jenny, till I'm sure. (cit. da *Millions Like Us*)

Affiora qui il tema di cosa ne sarà alla fine della guerra della società 'senza classi' che si è formata per la necessità di combattere tutti insieme il nemico. I temi principali restano comunque l'importanza del lavoro delle donne, e la capacità di superare qualsiasi difficoltà grazie al consolidamento dello spirito di gruppo. Alla fine del film, pur nel dolore per la perdita del marito ucciso in combattimento, Celia trova la forza di unirsi al coro delle operaie che stanno assistendo ad un concerto. Nigel Herwin riassume così il senso della scena:

Your husband is dead: but he has been sacrificed for the greater good. You're far from home and family: but you've found a new 'family' with your community of friends who encourage you to join in and sing. The job may be monotonous but it's essential. All your romantic dreams have been shattered but now you can face the reality of the home front: after all you're indispensable and you can hold your head high. (Herwin 2008: 54)

*Millions Like Us*, nonostante dettato da ragioni di propaganda, rimane un film innovativo per quello che riguarda la rappresentazione delle donne. Innanzitutto ha come protagoniste un gruppo femminile, poi, per la prima volta in un film britannico, mette in primo piano donne al lavoro, presentandole in un ruolo sociale nuovo, precedentemente occupato da uomini, e mostrandole perfettamente capaci di svolgere quel lavoro e forti abbastanza da superare anche il dolore più straziante<sup>10</sup>. Come anche *The Gentle Sex*, il film solleva la questione della durata del cambiamento, se cioè la società, come abbiamo visto per la questione della classe sociale, dopo la guerra sarebbe tornata come prima o avrebbe cambiato direzione in relazione alla posizione delle donne. Scrive Marcia Landy:

---

<sup>10</sup> Come precedente, nella poesia femminile della prima guerra mondiale, si può ricordare "Munition Wages" di Madeleine Ida Bedford, dove si parla del lavoro in una fabbrica di munizioni e della capacità delle donne di convivere con grande forza d'animo con il pericolo di esplosioni e dunque di morte. Cfr. Mullini 1999: 195-6.

The question of continuity or change extends to the patterns of women's lives. Is the war merely a temporary disruption, or will wartime experience have an impact on their lives – in the breaking of familial ties, moving out of the home, living collectively with others, and working at non-domestic labour? (Landy 1997: 80)

Va comunque rilevato che riguardo alla questione della femminilità il film rimane conservatore, nell'ambito di una visione patriarcale. Osserva Sue Harper:

The ideal female behaviour is a sweet vacuousness. The heroine Celia is diffident, and her body language, with its lowered gaze and closed posture, expresses a demure primness. *Millions Like Us* suggests that female happiness can only be assured within the normalizing rituals of society. The film was originally intended to alleviate female anxieties about industrial labour; in the event, it repositions those anxieties in the context of familial experience, where they can be straightforwardly resolved. (Harper 2000: 37)

### 3.2. *The Wicked Lady*

Come scrive ancora Sue Harper,

[...] two major transformations affected women's lives during World War II: they could be conscripted, and there were more opportunities for sexual freedom. [...] The sea-change in women's sexual behavior was examined in indirect form in melodramas about female desire, such as [...] *The Wicked Lady*, (Harper 2000: 30)

che è forse il più noto di un ciclo di melodrammi in costume ambientati nel passato prodotti dalla casa cinematografica Gainsborough (la stessa che con un grande appoggio del MOI aveva prodotto anche *Millions Like Us*). Questo ciclo di film, tra cui spiccano oltre a *The Wicked Lady*, *The Man in Grey* (1943) e *Madonna of the Seven Moons* (1944), ebbe un enorme successo al botteghino, in primo luogo, come sottolinearono i critici dell'epoca, disprezzandoli come dicevamo all'inizio per la loro artificialità e inaccuratezza storica, in quanto fantasie escapiste che grazie a *plots* romantici pieni di sorprese e di emozioni forti, ad ambientazioni nell'opulento mondo delle classi alte, e a vistosi costumi consentivano una fuga, seppur temporanea, dal grigiore, dal tedio e dalle privazioni del periodo bellico. La critica più recente, soprattutto quella femminista, li ha però rivalutati sostenendo la loro importanza come

[...] women's pictures and transgressive texts. With their emphasis upon strong, independent female characters [...] these films offered their female audiences, already emancipated by their experience of performing 'men's work' during the war, forceful and exciting female characters with whom to identify. (Cooke 1999: 358)

*The Wicked Lady* è ambientato nel Seicento, nel periodo della Restaurazione, ed è incentrato su due donne, la dolce e virtuosa Caroline e la 'cattiva' Barbara del titolo (interpretata da Margaret Lockwood), in apparenza la migliore amica di Caroline ma in realtà intrigante, bugiarda, spregiudicata e, nel prosieguo della storia, adultera ed assassina. Dapprima Barbara ruba il ricco fidanzato a Caroline, facendosi sposare e diventando, lei di basse origini, una 'lady'. Poi si stanca ben presto della routine domestica e della campagna, desiderosa di essere parte dei rituali mondani della buona società londinese: "I've got looks, and brain and personality and I want to use them instead of rotting away in this dull hole" (cit. da *The Wicked Lady*), dice a un certo punto. Alla fine, per uscire dalla noia, diventa un brigante di strada, e rapinando diligenze incontra un altro brigante, il famoso Jerry Jackson (interpretato da James Mason), che diventa il suo 'socio' e il suo amante. Non esita, una volta che il suo segreto viene scoperto da un servo, ad avvelenarlo lentamente mentre recita la parte della donna pentita e pia, e, quando questi se ne rende conto e minaccia di denunciarla, a soffocarlo con un cuscino. Ovviamente, Barbara non può alla fine sfuggire alla giusta punizione; innamoratasi di un altro uomo, muore proprio per sua mano (anche se lui non la riconosce travestita da brigante) dopo avere ucciso Jackson. E muore sola, abbandonata sul letto di morte anche dal suo vero amore a cui ha rivelato la verità: "I'm wicked. All my life I've cheated to get what I wanted. I had to have excitement. That's why I took to the road" (cit. da *The Wicked Lady*). Come sostiene Pam Cook, il finale convenzionale con il ripristino dell'ordine patriarcale era meno importante del potere delle immagini liberatorie e trasgressive contenute nel film:

Audiences leaving a screening of *The Wicked Lady* were more likely to remember the stunning image of a fetishized Margaret Lockwood dressed in high-wayman gear astride a stallion than to take on board the moral implications of her punishment by death. (Cook 96: 59)

Anche Marcia Landy ribadisce che la natura trasgressiva e instabile della femminilità è centrale in *The Wicked Lady*:

Margaret Lockwood's Barbara violates all the conventional expectations of women. [...] Her 'wickedness' consists in her hedonism, her contempt for the law and others' private property, her lack of sentiment, and her flouting of prescribed notions of femininity. (Landy 1997: 84)

Il film è molto esplicito per i tempi, sia nei dialoghi sia visivamente. Gli scambi tra Jackson e Barbara sono pieni di allusioni sessuali, come quando lei lo prega durante una rapina di prendere un'altra cassa di lingotti d'oro dicendo "Oh, just one more", al che lui replica "I've heard you say that in other circumstances" (cit. da *The Wicked Lady*). Ma furono soprattutto le scene che mostravano procaci seni appena contenuti dai corpetti che procurarono problemi al film quando doveva essere distribuito negli Stati Uniti (tanto che alcune scene furono girate nuovamente con scollature meno pronunciate). Queste scene comunque dimostrano come il piacere visivo veniva privilegiato dagli autori rispetto alla traiettoria moralistica della storia.

Il modello di identità femminile incarnato da Barbara – indipendente, sessualmente attiva, determinata a prendersi quello che vuole – era in sintonia con lo stato d'animo e le esperienze delle donne in tempo di guerra, oltre ad essere un ideale che sarebbe sopravvissuto anche nell'immediato dopoguerra. Scrive Sarah Street:

[Gainsborough] melodramas' tales of transgression, excitement and escape fed into wartime conflicts between transient relationships vs. monogamy; emotional intensity vs. pre-war certainties; adultery vs. marriage; illegitimacy vs. traditional motherhood; austerity and rationing vs. plentitude and glamour. (Street 1997: 58)

Tutto questo è in linea con l'idea che il film storico è un veicolo che usa il passato per affrontare preoccupazioni del presente. Come scrive Pam Cook facendo riferimento a Pierre Sorlin, "history (that is, the reconstructed past) is a mask for social, cultural and political concerns prevalent at a film's moment of production" (Cook 1997: 56). In questo caso questioni delicate come la sessualità e l'indipendenza femminile possono venire affrontate grazie alla distanza fornita dal passato e spesso da quello che Sue Harper chiama l'*aristocratic motif*: "the aristocracy is deployed as a symbol of a dark, unspeakable sexuality which provides inspiration and sustenance for the heroine" (Harper 200: 43).

Riassumendo, i melodrammi della Gainsborough, dei quali *The Wicked Lady* è paradigmatico, offendono tutti i criteri di eccellenza stabiliti dall'establishment critico inglese negli anni Quaranta, "rooted in certain traditions – of documentary realism, of literary quality and of a middle class improvement ethic (Richards 1997: 111). Ma sono popolarissimi, specialmente presso il pubblico femminile, e non solo per l'ovvia ragione che permettono di dimenticare per un paio d'ore i rigori della guerra. Il fatto è che la casa cinematografica Gainsborough creò qualcosa che non era mai esistito in Gran Bretagna, 'the woman's picture', film che in questo caso riflettevano l'aumentata importanza del ruolo delle donne a causa della

guerra, e un cambiamento dei comportamenti sessuali e delle idee sul sesso. Come rileva Richards, la connessione è dimostrata dal fatto che nel dopoguerra, quando ci fu un ritorno graduale al ruolo tradizionale delle donne, mogli e madri, ci fu contemporaneamente un declino della popolarità dei melodrammi della Gainsborough (cfr. Richards 1997: 116). È il successo di Margaret Lockwood e James Mason, che anche in *The Man in Grey* interpretano i cattivi,

suggests a greater degree of audience identification with the desire of immediate sexual gratification and social success, however obtained, which villain and villainess epitomized, than with the concepts of honour, duty, chastity and restraint embodied by hero and heroine. (Richards 1997: 117)

Dall'accostamento di due film paradigmatici come *Millions Like Us* e *The Wicked Lady*, possiamo concludere con Sue Harper che “the war period gave rise to some major innovations in the roles women had to play in films” (Harper 2000: 50). Da un lato abbiamo il modello della donna che lavora lontano da casa, la *mobile woman*, che è efficiente come un uomo, che ricava forza dal gruppo e che comunque esibisce una femminilità tradizionale il cui tragitto culmina con matrimonio e famiglia; dall'altro abbiamo un'identità femminile aggressiva ed individualista, la *bitch-heroine* secondo la definizione di Gershon Legman, che

wants what she wants, when she wants it, yes and by God, she is going to get it. [...] She is a wishful dream – Venus Dominatrix – cunningly contrived out of the substance of women's longings. She is presented to the ‘emancipated’ but still enslaved wives, mothers and mistresses as a fantasy escape from their servitude to men, to fashion, to traditional morality. (cit. in Richards 1997: 114)

Entrambi questi modelli di identità femminile, che fanno riferimento rispettivamente ad un *empowerment* reale della donna dell'epoca e ad uno fantasmatico, segretamente desiderato in ossequio a pulsioni represses e fantasie avventurose, coesistono nel cinema inglese della seconda guerra mondiale procurando piaceri diversi ma complementari.

#### 4. *THE LADYKILLERS* NEL CONTESTO DEL DOPOGUERRA E DELLE “EALING COMEDIES”

Tra il 1947 e il 1957, la casa cinematografica Ealing produsse una trentina di commedie, alcune delle quali sono diventate classici del genere che mantengono tuttora una grande popolarità presso il pubblico inglese<sup>11</sup>. Tra queste “Ealing comedies” vengono ricordati in particolare tre film del 1949, *Passport to Pimlico*, *Whisky Galore* e *Kind Hearts and Coronets*, due film del 1951, *The Lavender Hill Mob* e *The Man in The White Suit*, e appunto *The Ladykillers* (1955), che viene considerato l’ultimo capolavoro di questo ciclo. Nonostante ci siano analogie e caratteristiche comuni a molti di questi film, il concetto “Ealing comedy” non è univoco, e ogni tentativo di far rientrare l’intero corpus in una categoria si rivela altamente problematico. Le differenze riflettono il mutamento del contesto storico in quegli anni, ma anche le visioni diverse di sceneggiatori e registi, il che rende estremamente variegato questo filone del cinema inglese. Prima di passare ad analizzare *The Ladykillers*, tenteremo di delineare entrambi questi contesti, quello storico esterno e quello interno alla Ealing.

##### 4.1. *I contesti*

Quando inizia la produzione di queste commedie, il paese è nel pieno del grande tentativo laburista di cambiamento reso possibile dalla vittoria elettorale del 1945. Il progetto è quello di creare una società più giusta, che garantisca ad ognuno, da qualsiasi background sociale provenga, pari opportunità e protezione contro disoccupazione, malattia e povertà; è il progetto del *Welfare State*, accolto entusiasticamente dalla maggioranza della popolazione. Ma la purtroppo necessaria permanenza di razionamenti e restrizioni, l’austerità che dà il nome all’epoca del primo dopoguerra, causa presto malcontento in una popolazione che dopo tanti sacrifici aveva vinto la guerra ma continuava a subire limitazioni al proprio desiderio di divertimento e di migliori condizioni di vita. Michael Balcon, capo della produzione alla Ealing in quegli anni, mette chiaramente in evidenza il nesso tra quel contesto storico ed i film:

We were middle-class people brought up with middle-class backgrounds and rather conventional educations. Though we were radical in our points of view, we did not want to tear down institutions. [...] We were people of

---

<sup>11</sup> E non solo. Secondo Sarah Street, “Ealing films have been most persistent in the popular conception of late 1940s and early 1950s Britishness, particularly in America” (Street 1997: 69).



the immediate post-war generation and we voted Labour for the first time after the war: this was our mild revolution. We had great affection for British institutions: the comedies were done with affection. [...] In the immediate post-war years there was as yet no mood of cynicism; the bloodless revolution of 1945 had taken place but I think our first desire was to get rid of as many wartime restrictions as possible and get going. The country was tired of regulations and regimentation and there was a mild anarchy in the air. In a sense our comedies were reflections of this mood [...] a safety valve for our more anti-social impulses. (cit. in Aldgate and Richards: 152 e 156)

Le parole di Balcon si addicono perfettamente alla prima delle migliori “commedie Ealing”, *Passport to Pimlico*. Dal ritrovamento accidentale di un vecchio documento gli abitanti di una zona del quartiere londinese di Pimlico, Miramont Place, scoprono di essere legalmente cittadini francesi, visto che Miramont Place era stato donato in tempi lontani da Edoardo IV al duca di Borgogna. La scoperta della propria indipendenza viene celebrata simbolicamente stracciando i tesserini del razionamento, mentre il pub resta aperto tutta la notte e circolano liberamente beni altrove introvabili. Quando il governo britannico impone controlli e confini, la comunità si ritrova sotto assedio e riscopre la solidarietà e lo spirito di gruppo già sperimentati nel periodo bellico, oltre alla stessa determinazione a resistere, a cui dà voce Arthur Pemberton, il leader della ribellione:

If the Nazis couldn't drive me out of my home with all their bombs and rockets and doodlebugs, you don't catch me packing up now. [...] We always have been English and we always will be English, and it's just because we are English that we're sticking up for our right to be Burgundian. (cit. da *Passport to Pimlico*)

Alla fine un accordo viene trovato, Miramont Place torna a far parte dell'Inghilterra e l'ordine momentaneamente turbato viene ristabilito, ma intanto la fantasia segretamente coltivata da tanti di liberarsi dalle pastoie burocratiche è stata vissuta dallo spettatore, che si identifica con il grido di Pemberton ai burocrati: “we're sick and tired of your voice in this country”. Nelle parole ancora di Balcon, si tratta di “mild protest, but not protests at anything more sinister than the regimentation of the time” (Aldgate e Richards 1999: 152).

*Passport to Pimlico* corrisponde all'idea che la maggior parte della gente ha della “Ealing comedy”. C'è come altrove una comunità di gente comune che fa quadrato contro interessi istituzionali o corporativi che minacciano di schiacciarla, in una ambientazione tipicamente piccolo-borghese da “Little England”: pub, negozietti, interni confortevoli, personaggi gentili e benevoli, vecchiette e tazze di tè. Sintetizzano Aldgate e Richards:

It is a world that is essentially quaint, cosy, whimsical and backward-looking; it venerates vintage steam trains, old Clyde ‘puffers’ and run-down seaside piers. It is a world that enshrines what are seen as quintessentially English qualities: a stubborn individualism that is heroic at the point of eccentricity; a hatred of authoritarianism and bureaucracy coupled with a belief in tolerance and consensus; a philosophy that can be summed up by the slogan ‘small is beautiful; old is good’. (Aldgate and Richards 1999: 150-1)

Ma queste sono caratteristiche che rendono giustizia solo a parte dell’intero corpus. Molti sono i film che deviano da questa presunta norma, a partire dalla spettacolare commedia ‘nera’ *Kind Hearts and Coronets* dello stesso anno di *Passport to Pimlico*. In questa commedia della Ealing diretta da Robert Hamer, il protagonista uccide uno ad uno otto suoi lontani parenti (tutti e otto interpretati magistralmente da Alec Guinness) per prendere possesso di un titolo nobiliare e delle annesse ricchezze, riuscendo, forse, anche ad evitare la punizione (il finale è ‘aperto’). Non c’è bonomia qui, non ci sono sentimenti comunitari e qualità inglesi; per il regista, scrive Emanuela Martini, “non esistono tenerezza, riscatto, follie eccentriche, ma solo la freddezza del ‘sangue normanno’” (Martini 1990: 180). Non c’è un solo personaggio che non sia odioso, o inetto, o antipatico, non uno con cui venga incoraggiata l’identificazione.

A questo proposito Charles Barr individua due principali sottogruppi tra le commedie, facendo riferimento a sceneggiatori e registi. Un primo gruppo è costituito da quelle sceneggiate da T. E. B. Clarke (tra le quali *Passport to Pimlico* e *The Lavender Hill Mob*) per le quali si addice la descrizione data sopra per *Passport*; un secondo gruppo di commedie molto più caustiche e aggressive è invece costituito da quelle dirette da Robert Hamer (appunto *Kind Hearts and Coronets*), e quelle dirette (e co-sceneggiate) da Alexander Mackendrick (in particolare *The Man in the White Suit* e, *dulcis in fundo*, *The Ladykillers*; cfr Barr 2008: 213-14).

È comunque opportuno, parlando di Mackendrick, notare come la maggior parte delle sue quattro regie abbia luogo in un contesto storico-sociale mutato rispetto ai giorni del governo laburista, e come questo elemento possa essere una concausa importante del suo approccio. Nel 1951 i conservatori tornano al potere, e il cambiamento portato dal *Labour Party* lascia il posto alla reazione di forze che bloccano ogni ulteriore cambiamento strutturale, segnando una vittoria dell’immobilismo compiaciuto di sé e delle strette vedute. I film di Mackendrick, che era spesso in disaccordo con il più conciliante Balcon, raccolsero l’inquietudine per questo stato di cose, e “deliberately subverted the essential cosiness of the Ealing archetype” (Aldgate and Richards 1999: 158).

#### 4.2. *The Ladykillers*

All'inizio del film la signora Wilberforce, una vedova che vive sola in una vecchia casa vittoriana, affitta una stanza all'inquietante Professor Marcus (interpretato da Alec Guinness), il quale riceve regolarmente quattro amici per suonare musica da camera. In realtà il gruppo musicale è solo una copertura: i cinque stanno progettando una rapina alla vicina stazione di King's Cross. Ma a cose fatte la signora Wilberforce scopre la verità e minaccia di denunciarli. I cinque decidono di eliminarla ma uno dopo l'altro non solo falliscono nell'intento, ma addirittura si uccidono a vicenda, lasciando il malloppo nelle mani della vecchietta che, non creduta quando va a raccontare la storia alla polizia, finisce per tenersele. Questa è in breve la trama, costellata di momenti di irresistibile comicità, a partire dall'entrata in scena del Professor Marcus accompagnata da tuoni e lampi (parodia dei film dell'orrore).

Per molti aspetti, *The Ladykillers* si conforma a quella presunta norma della commedia della Ealing di cui dicevamo sopra. È ambientata in una piccola comunità urbana dove tutti si conoscono e sono gentili gli uni con gli altri, a partire dal sovrintendente della polizia locale che all'inizio del film tratta la signora Wilberforce con pazienza ed indulgenza. La vecchia signora poi è

the living embodiment of the Victorian age, all lavender and old lace and faded gentility. She is sweet, polite, prim, bourgeois, immaculate and patriotic, a perfectly preserved period piece. [...] Her house at the end of a cul-de-sac, is England, stuffed with Victorian bric-à-brac and suffering from wartime subsidence. (Aldgate and Richards 1999: 161)

Ma come ben osserva Robert Shail, il film è interessante soprattutto per come devia da quella norma. Ci sono molti elementi sinistri, grotteschi, quasi gotici, piuttosto che il solito realismo, e l'uso di colori acidi accentua questa impressione. La casa della signora Wilberforce è inclinata, l'impianto idraulico non funziona se non è 'stimolato' da colpi di martello, l'interno ingombro di oggetti crea una sensazione di claustrofobia piuttosto che di calore e comfort, e la stessa vecchia signora a ben guardare non è poi così dolce e simpatica; senza parlare del finale dove si succedono i cadaveri, neanche fosse una *revenge tragedy* giacomiana (cfr. Shail 2008: 86).

Il film insomma è molto più cupo e inquietante di una commedia come *Passport to Pimlico*, e le innumerevoli tazze di tè che la vecchietta propina ai cinque malviventi sono più armi letali che innocue bevande.

I critici hanno fornito molte interpretazioni del film, principalmente in quella chiave storico-sociale cui facevamo riferimento sopra. Scrive Robert Shail:

The film presents Mrs Wilberforce, and her house, as a metaphor for post-war Britain, a place crippled by inertia, clinging to the past and blindly ignoring the fact that the whole construction is falling to bits. [...] This world [...] doesn't work properly (the plumbing) and has no room at all for the modern. Mrs Wilberforce's victory over the gang is a clear indication of the real power of 'old England' to maintain the status quo. (Shail 2008: 87)

Charles Barr ha addirittura proposto di leggere la gang come il governo laburista che prende possesso della *house (of Commons)* nel 1945, fornendo un'interpretazione dettagliata e coerente con altri elementi del film, ma a mio parere è più convincente mettere in rapporto *The Ladykillers* con il contesto storico ad esso contemporaneo, quello del 1955, come fanno ad esempio Aldgate e Richards. Il momento è cruciale, e gli anni immediatamente successivi segneranno uno spartiacque culturale che Arthur Marwick ha chiamato "the end of Victorianism" (Marwick 1996: 141-53). Segnato da avvenimenti-chiave come la disfatta di Suez nel 1956, che chiarisce a tutti la fine del potere imperiale, e sul fronte interno i disordini razziali di Notting Hill nel 1958, che aprono la lunga stagione di lotta contro le discriminazioni nei confronti delle minoranze etniche, il periodo è anche caratterizzato da un nascente consumismo collegato ad un accresciuto benessere che tocca anche le classi lavoratrici, dall'avvento degli 'angry young men' del teatro e della letteratura, dall'esplosione della musica rock, e dagli albori di una cultura giovanile che esploderà poi negli anni Sessanta.

Looked at against this background, the gang in *The ladykillers* represents [...] those elements in 1950s society that constituted the forces of dissidence around which the youth culture was to coalesce: intellectuals, middle-class renegades, the young (il personaggio del teddy boy è interpretato da Peter Sellers – n.d.a.), the working classes and criminals. (Aldgate and Richards 1999: 162)

Questi elementi di dissidenza sociale rappresentano il nuovo che viene controllato e annientato dalle forze conservatrici incarnate da Mrs Wilberforce, ma, come ben chiariscono Aldgate e Richards, il 1955 è forse l'ultimo anno in cui ciò è possibile; presto questi elementi dissidenti esploderanno nella società inglese determinando un cambiamento epocale riflesso puntualmente dal cinema, in particolare quello della 'new wave' di fine anni Cinquanta/inizio anni Sessanta.

Il tema del cambiamento negato caratterizza anche un'altra lettura che gli stessi Aldgate e Richards danno del film. Si tratterebbe di una ironica descrizione da parte di Mackendrick della situazione alla Ealing, dove Michael Balcon agiva un po' da "resident nanny", il 'vecchio' che controllava e

conteneva il 'nuovo' rappresentato da registi 'dissidenti' come Robert Hamer e lo stesso Mackendrick (cfr. *Algate and Richards 1999: 159*). Non è un caso che dopo questo film il regista si trasferì in America, lasciandosi alle spalle sia l'immobilismo della Ealing sia la resistenza al cambiamento caratteristica della politica e dell'establishment britannico in generale.

In conclusione, possiamo dire che *The Ladykillers* è un testo che si colloca in un importante momento storico di transizione alla fine del periodo di austerità post-bellico e alle soglie della cosiddetta *age of affluence*. Di questo contesto il film raccoglie e trasmette umori ed impressioni tramite il contenitore della commedia che permette al regista di esprimere obliquamente la propria visione politico-sociale. Dice Mackendrick:

Personalmente sono molto attratto dalla commedia, o pittosto da un certo tipo di commedia. Infatti, consente di fare cose che sono ritenute troppo pericolose o che un certo pubblico non potrebbe accettare. (cit. in *Martini 1988: 23*)

Per quello che riguarda infine il contesto delle commedie prodotte dalla casa cinematografica Ealing nel dopoguerra, *The Ladykillers*, pur essendo considerato un capolavoro del genere, riesce a deviare sostanzialmente da quella che è dai più considerata la norma per quelle commedie. Si può concordare con Robert Shail quando scrive che

The remarkable achievement of *The Ladykillers* lies in its ability to move beyond the familiar comforts provided by the secure world of Ealing comedy and provide instead a mischievous portrait of a country caught on the brink of change. (Shail 2008: 87-8)

## 5. CINEMA E GUERRA FREDDA: *ANIMAL FARM* E *1984*

Come scrive Robert Hewison, il 1945 segnò non la fine della guerra, ma semplicemente l'aprirsi di una nuova fase iniziata con le esplosioni nucleari di Hiroshima e Nagasaki (cfr. *Hewison 1981: ix-x*). Nel periodo più 'caldo' della cosiddetta Guerra Fredda, tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Sessanta, il cinema inglese produsse molti film che rappresentavano il conflitto Est-Ovest, la guerra 'psicologica' tra il blocco sovietico e la NATO, e la paura che il confronto sfociasse in una terza guerra mondiale, in particolare la paura della distruzione portata dalla bomba atomica. Tra questi film, spiccano gli adattamenti delle due opere più famose di George Orwell, entrambe, satira l'una e distopia l'altra, sul pericolo del totalitarismo: *Animal Farm*, un film d'animazione del 1954, e *1984*, apparso sugli schermi nel 1956.

### 5.1. Cinema inglese e Guerra Fredda

Come osserva Tony Shaw,

[...] all wars, especially cold wars, are fought in part through words and images – and its concomitant, propaganda – was central to the 40-year battle fought between the ‘East’ and the ‘West’ after the second World War. (Shaw 2001: 1)

Il cinema fornì molte delle immagini più memorabili della Guerra Fredda, e fu certamente uno degli strumenti propagandistici più potenti. L’attenzione degli studiosi si è concentrata sulle produzioni hollywoodiane e sovietiche, ma importante è stato anche il contributo propagandistico del cinema inglese, e il suo ruolo nel creare un consenso popolare su temi e valori riguardanti il conflitto.

C’era già stata in Gran Bretagna una propaganda anti-sovietica all’indomani della rivoluzione bolscevica del 1917, a cui aveva in piccola misura partecipato anche il cinema, ma poi, durante la guerra, una serie di film celebrarono le qualità positive e i sacrifici dei russi, che stavano contribuendo in maniera importante alla lotta contro il nazismo. Shaw parla addirittura di *Rusomania* a proposito di film come *The Demi-Paradise* (1943, scritto e prodotto da un russo, Anatole de Grunwald, diretto da un inglese figlio di un ex-primo ministro, Anthony Asquith, e con Lawrence Olivier nei panni del russo Ivan), o del film sovietico *100 Million Women* (1942), che mostra “determined yet radiant Slavic faces toiling in the fields and factories” (Shaw 2001: 9), e che è un’ovvia ispirazione per un film come *Millions Like Us* (v. par. 3).

Ma alla fine della guerra le cose cominciarono a cambiare, e “by 1950 [...] ‘Red’ spelt danger rather than courage on British screens” (Shaw 2001: 9). L’anno cruciale è probabilmente il 1949. A parte il fatto che è in quell’anno che hanno luogo eventi storici come il raggiungimento da parte dell’Unione Sovietica della parità con gli Stati Uniti riguardo all’arsenale atomico, e la nascita della NATO, è del 1949 quello che molti considerano il primo film inglese sulla Guerra Fredda, *The Third Man*. Ispirato da Alexander Korda, diretto da Carol Reed, ambientato nella Vienna occupata e divisa in settori, e interpretato tra gli altri da Orson Welles, il film certamente contiene allusioni alla Guerra Fredda, ma in realtà la spartizione di Vienna è un tema relativamente minore nel film, e a differenza di tanti altri film successivi, non c’è una distinzione chiara tra un Ovest democratico e un Est totalitario. Certo, l’ufficiale inglese è rappresentato in una luce totalmente positiva, ma Harry Lime, il trafficante senza scrupoli interpretato da Welles, pur vendendo segreti ai russi non è un ‘loro’ uomo, e il suo comportamento criminale non può essere visto come emanazione del male del comunismo.

Saranno altri i film che consolideranno quel consenso anti-comunista scopo della propaganda supportata dai politici conservatori ma anche da quelli laburisti, che volevano evitare che la loro 'terza via' socialdemocratica potesse essere associata in alcun modo al regime sovietico. Nel 1950 vengono prodotti due film, *Highly Dangerous* e *State Secret*, in entrambi i quali un occidentale entra in uno Stato dell'Europa dell'Est (nel primo una Margaret Lockwood nei panni di una spia), si confronta con un regime autoritario che complotta contro l'Ovest, si nasconde, è inseguito, ma riesce ad eludere gli stretti controlli e a fuggire (cfr Geraghty 2001: 57-8). In *Seven Days to Noon* (1950), la retorica della Guerra Fredda è sostituita dalla paura della bomba atomica. Il *plot* è originale: uno scienziato britannico ruba un congegno atomico dal suo laboratorio e minaccia di farlo esplodere a Londra se il governo non cessa la produzione di armamenti nucleari. Lo scienziato è guidato dal suo idealismo e non è un infiltrato sovietico, ma alla fine fa, si implica, quello che Mosca vorrebbe. D'altra parte proprio in quegli anni si era alimentata sia la paura della 'bomba' sia la paura dell'*enemy within* (la quinta colonna), dopo che nel 1949 era stato annunciato il primo riuscito test atomico sovietico e dopo che nel 1950 due scienziati inglesi si erano rivelati spie russe. Dice ad un certo punto un avventore di un pub riflettendo un sentire comune: "I'll tell you, there'll be no declaration of war this time. If someone presses a button it's goodbye Sally" (cit. da *Seven Days to Noon*).

In *High Treason* (1952), c'è forse la rappresentazione politicamente più esplicita di tutto il periodo postbellico del pericolo che la Guerra Fredda e il comunismo ponevano alla Gran Bretagna. Coinvolti in un complotto per mettere fuori uso le otto centrali elettriche più importanti della nazione e preparare così il terreno per un golpe comunista sono non solo stranieri, ma anche gente comune inglese convinta dalla retorica degli intellettuali a capo del movimento, tra cui un deputato, della bontà della causa. Prendendo spunto da paure e tensioni realmente presenti nel paese, il film riesce a mescolare al tema del nemico all'interno, il sospetto per i lavoratori politicizzati, i sindacalisti, e i politici di estrema sinistra. Secondo Raymond Durnat,

High Treason was the closest Britain came to McCarthyism on film, with its witch-hunt [...] weirdly testifying to the hysteric current of its time (Durnat 1970: 70).

Dello stesso avviso è Tony Shaw:

It's difficult to disagree with this verdict in terms of the film's sweeping assault on 'deviant' minorities. [...] Communism is shown in *High Treason* to have burrowed deeply into British society, exploiting the nation's open and democratic system. Pacifists, admirers of the avant-garde and homosexuals

are just a few examples of the ‘misfit’ accomplices in the conspiracy. (Shaw 2001:43)

## 5.2. *Animal Farm*

Sia questo romanzo di Orwell, del 1945, sia *Nineteen Eighty-Four*, scritto nel 1948, furono subito interpretati come riferimenti alla Guerra Fredda. Ma non si trattava certo di semplice propagando anti-sovietica, il discorso era molto più complesso in entrambi i casi. Certo, *Animal Farm* è un’allegoria della rivoluzione bolscevica, ma non va dimenticato che i temi sostanzialmente sono due: c’è la denuncia del comunismo stalinista come mito che nascondeva uno spietato totalitarismo, ma anche il tema più positivo della rivoluzione ‘tradita’ ma pur sempre opzione possibile, anzi necessaria, per un socialismo antitesi dello sfruttamento e della tirannia zarista-capitalista. E in realtà, nell’ultimo capitolo del libro, Orwell metteva in guardia contro la rivalità delle grandi potenze, rivalità che avrebbe comunque finito per danneggiare le masse, perciò “it is ironic to find *Animal Farm* being used as Anti-Soviet propaganda when East-West relations began to freeze in the late 1940s (Shaw 2001:93). Ma questo fu proprio ciò che accadde con la realizzazione, dopo lunghissima gestazione, del lungometraggio tratto dal romanzo, sponsorizzato e supervisionato, come è stato possibile dimostrare di recente grazie alla desecretazione di documenti riservati, da un organismo governativo americano denominato Psychological Strategy Board che comprendeva “the whole of the American National security beaurocracy – State Department, CIA, military services and other government agencies” (Shaw 2001: 98). Il produttore Louis de Rochement ingaggiò il più grande e rispettato studio di animazione britannico, quello dei coniugi John Halas e Joy Batchelor, e non per esempio Disney o qualche altro studio americano per varie ragioni. Innanzitutto i costi erano minori, e la professionalità di Halas e Batchelor era comunque indiscussa; poi aveva sentito voci di infiltrazioni comuniste nell’industria d’animazione americana, e infine pensava che “the lighter the American hand in the film, the greater its propaganda potential” (Shaw 2001: 96).

A questo scopo furono fatte importanti variazioni nel trasporre il romanzo. L’uccisione di Snowball (leggi Trotsky) avviene abbastanza presto, per cui non viene mostrato nessun esilio e la sua morte ha un forte impatto visivo ed è molto violenta. La figura di Napoleon (leggi Stalin) nel libro ha qualche aspetto ‘positivo’. Come Stalin, che durante la guerra contro Hitler rimase a Mosca e non scappò, così Napoleon è coraggioso, e commercia con gli esseri umani solo per bisogni economici, così come fecero i russi



negli anni Venti e Trenta con l'Occidente. Nel film, invece, la sua figura è totalmente negativa. Si vede che è un codardo: nello stile dell' 'armiamoci e partite', non partecipa alla battaglia contro Jones, che con i suoi amici del pub era venuto per riprendere possesso della fattoria, e dopo la vittoria, al momento di entrare in casa di Jones, fa andare avanti gli altri ed entra per ultimo; inoltre i motivi delle trattative e commerci con gli uomini sono ridotti a pura avidità.

È importante notare come il film riduca gli aspetti negativi del capitalismo, riducendo il ruolo che gli esseri umani hanno nel libro, e la loro tirannia, che è la ragione per cui gli animali si ribellano, si riduce al comportamento da ubriaco di Jones. Omesso del tutto, tra l'altro, è il riferimento orwelliano al Cristianesimo come ideologia asservita allo status quo.

Infine, nell'ultima scena, c'è un'inversione completa del significato che Orwell intendeva trasmettere. Nel libro uomini e maiali fraternizzano, uniti nel proposito di tenere sottomessi gli animali. L'idea è che non c'è differenza tra tiranni capitalisti e tiranni comunisti, ma questa scena non viene mostrata nel film, e gli spettatori vedono solo i maiali gozzovigliare, e poi assistono alla giusta controrivoluzione degli altri animali. Conclude Shaw:

The result is not only an uplifting ending but also one which underlines the film's anti-Soviet message. In the context of the US government's strategy of 'liberating' those living under communist rule, the film's counter-revolutionary theme is particularly intriguing. (Shaw 2001: 101)

### 5.3. 1984

Anche *Nineteen Eighty-Four*, come *Animal Farm*, si prestava ad un processo di semplificazione del suo vero significato per essere usato come arma letteraria di propaganda. Concepito da Orwell come monito contro il totalitarismo, sia di destra che di sinistra, e contro la permanenza di un conflitto tra superpotenze che poteva solo peggiorare le condizioni dei più, ironicamente, come già per *Animal Farm*,

*Nineteen Eighty-Four* came to be used for the very purpose it warned against, propaganda for the maintenance of a super-state conflict. (Shaw 2001: 105)

Come scrive Alan Sinfield, "whatever Orwell believed he was doing, he contributed to the Cold war one of its most potent myths. [...] In the 1950s it was marvellous Nato Newspeak" (Sinfield 1997: 99 e 102).

Preceduti da una versione prodotta dalla BBC nel 1954 che provocò controversie e dibattiti per la sua crudezza, sempre sotto gli auspici di agen-

zie americane nacque il progetto di una versione cinematografica di *Nineteen Eighty-Four* che si materializzò nel 1956. In realtà fu proprio la *bagarre* causata dal *tele-play* della BBC a convincere definitivamente i produttori, anche qui americani, della opportunità di girare il film: “the intention was, according to the United States Information Agency’s chairman, to make ‘the most devastating anti-Communist film of all time’” (Shaw 2001: 106). A tale proposito si pensò innanzitutto di rendere il film il più verosimile possibile, evitando tecniche da film di fantascienza e avvicinandolo al *docu-drama*, di renderlo ‘contemporaneo’ e di cambiare il finale troppo pessimistico di Orwell, con Winston Smith, il protagonista, che cede alla paura/tortura e sposa la visione di Big Brother.

Gli eventi si svolgono dunque, viene detto all’inizio, nell’*immediato* futuro; seguono poi immagini di esplosioni nucleari reali, e perciò molto scioccanti, ci sono scene girate *on location* a Hyde Park e Trafalgar Square, e una serie di particolari che aggiornano il libro:

[...] the overall effect is to make Orwell’s world more tangible and believable, and his picture of society 30 years hence more relevant to contemporary politics. (Shaw 2001: 108)

I temi fondamentali del pericolo rappresentato sia dal fascismo che dal comunismo, e dal continuo confronto tra le grandi potenze vengono cancellati dal film, e il fatto che l’Oceania è in guerra con l’Eurasia è attribuito unicamente al volere del ‘Grande Fratello’. E ci sono naturalmente varie indicazioni che l’Oceania è l’Unione Sovietica, come ad esempio il montare un processo in stile sovietico per far confessare i ‘traditori’ Rutherford e Jones prima della loro esecuzione.

Per quello che riguarda il finale poi, considerando quello di Orwell troppo disfattista, si decise che Winston Smith e Julia, dopo le torture psicologiche, devono mantenere intatta la nozione che il sistema è malvagio. Winston Smith, urla “down with Big Brother” e viene ucciso, e la stessa sorte tocca un attimo dopo anche a Julia, anch’essa martire per la causa della libertà<sup>12</sup>. Come conclude Tony Shaw,

Orwell’s savage masterpiece is thus brought into line with conventional screen morality and orthodox Western beliefs [...] (while) Orwell had in fact expressed particular objections to *Nineteen Eighty-Four* being altered in any

---

<sup>12</sup> In realtà, non è chiaro il perché, sembra per il subbuglio provocato dalla versione della BBC, furono girati due finali, uno che corrispondeva al finale del libro e questo, ma con l’intenzione di usare soltanto quest’ultimo; però il film che conteneva questo finale tragico ed eroico di resistenza a Big Brother alla fine fu distribuito solo in Inghilterra, mentre l’altro fu usato per il mercato americano, contrariamente dunque alla intenzione originale.

way by publishers and, for the record, Sonia Blair was reportedly ‘horrified’ with the ending of the film. (Shaw 2001: 110-11)

Il cinema inglese, nel periodo tra il 1945 e il 1965 ha prodotto circa 130 film che, spaziando tra i generi, dal film realistico alla fantascienza, dal thriller (compresi i Bond *movies*) alla commedia, hanno in un modo o nell’altro come argomento la Guerra Fredda. I temi toccati sono molteplici, come il fondamentale libro di Tony Shaw dimostra: *the enemy within*, l’invasore, la vita in un paese comunista, le relazioni industriali in Gran Bretagna tra padroni e operai, la bomba atomica e i suoi possibili effetti. Tutti questi film, tranne qualche eccezione (come il bellissimo e inquietante *The Damned*, 1961, di Joseph Losey), sono anti-comunisti, ma il tipo di propaganda è diverso da molta di quella proposta dal cinema hollywoodiano da una parte e dal cinema sovietico dall’altra<sup>13</sup>:

There were certain distinctive elements to British cinema’s treatment of the conflict. First, compared with its Soviet and American counterparts, the British film industry generally approached the Cold War in a far less histrionic and crude manner. (Shaw 2001: 194)

Non ci sono film istericamente anti-sovietici con messaggi del tipo ‘i comunisti mangiano i bambini’, e c’è maggiore attenzione in genere agli aspetti artistici, il che rende poi la stessa propaganda migliore, più efficace. In secondo luogo, semplicemente per il fatto di essere ambientati in Gran Bretagna o nell’Impero, questi film enfatizzano l’impatto della Guerra Fredda specificamente sugli inglesi; tra l’altro l’ambientare un tentativo di sabotaggio a Londra era certamente più credibile che ambientarlo in una città americana. Infine,

overall British films were ideologically less homogeneous than either Hollywood or the Soviet film industry during the period, [...] and British film makers suffered far less political coercion than their American or Eastern European counterparts [...] [and] the film industry was neither purged of ‘subversives’ [in stile maccartista, n.d.a.], nor forced into manufacturing a variant on Soviet socialist realism. (Shaw 2001: 194)

---

<sup>13</sup> Per esempio Sarah Street nota una differenza tra certi film fantascientifici e horror americani e quelli britannici: “Whereas American horror and science-fiction films of the period tend to configure the monster, the ‘Other’, as directly relating to the ‘Red menace’, i.e. communism, the British generic variation is slightly different. The unidentified, more amorphous alien threat in the Quatermass films (*The Quatermass Xperiment* (1955) and *Quatermass II* (1957)) can, for example, be interpreted as an allusion to Britain’s decline as an imperial power: a victim of the international power struggle where the origin or nature of the enemy is not altogether clear” (Street 1997: 76).

Ma se l'industria cinematografica britannica non era uno strumento diretto dello Stato, subiva comunque una forte influenza da parte degli organi ufficiali (anche statunitensi come abbiamo visto nel caso degli adattamenti delle opere di George Orwell), e rifletteva la visione dominante sulla Guerra Fredda. Questo, di riflesso, portò la maggioranza degli inglesi ad 'internalizzare' uno spiccato anti-comunismo e a dimostrare così ancora una volta l'efficacia del cinema come strumento ideologico di persuasione più o meno occulta di massa.

## 6. *A HARD DAY'S NIGHT*: INVENZIONE E INNOVAZIONE IN UN POP MUSICAL DEGLI ANNI SESSANTA

*A Hard Day's Night* (1964) è il primo dei cinque film interpretati dai Beatles nel corso della loro carriera, e quello che all'epoca ha ottenuto il maggior successo commerciale e di critica. Lo status del film presso gli addetti ai lavori e gli accademici è con il tempo cresciuto, fino a giustificare una monografia uscita nel 2005 e il suo inserimento tra cinquanta film-chiave britannici in una pubblicazione accademica del 2008. La ragione di tutto questo è la carica fortemente innovativa dal punto di vista formale del film, che rivoluziona il genere di appartenenza, il pop musical, e la sua capacità di trascendere il genere stesso per andare a cogliere lo *Zeitgeist* della cultura popolare di inizio anni Sessanta e documentare importanti cambiamenti che stavano avvenendo nella società inglese del tempo.

### 6.1. Il genere

Il pop musical è il genere cinematografico che accompagna l'avvento del rock & roll, concepito principalmente come veicolo pubblicitario per le star, che capitalizza la loro popolarità e mira principalmente alla vendita dei dischi. Come è ben noto, tutto inizia in America, e il primo dirompente pop musical è *Rock around the Clock* (1956), costruito intorno a Bill Haley e il suo gruppo, The Comets. Seguono poi vari film cuciti addosso a Elvis Presley, mentre la voga viene ripresa in Gran Bretagna non appena, dal 1957, emergono le prime star autoctone, tra cui spiccano Tommy Steele, Adam Faith e Cliff Richard. Tranne alcuni casi isolati, la maggioranza dei pop musical, mirati espressamente al mercato dei *teenagers*, erano convenzionali, conformisti, imitazioni del musical hollywoodiano per quello che riguarda la struttura narrativa e lo stile filmico, fatti in fretta con un piccolo budget per massimizzare i profitti.

Anche *A Hard Day's Night* nasce come progetto di sfruttamento veloce

di quelli che all'epoca dell'accordo tra Brian Epstein (manager dei Beatles) e la compagnia americana United Artists – nell'ottobre del 1963 – erano una fama e un successo ancora limitati che il gruppo di Liverpool si supponeva non avrebbe mantenuto per molto tempo. Quello che interessava i produttori era che dal film scaturisse un album con nuove canzoni dei Beatles, altri dettagli non furono nemmeno menzionati. Ma una serie di fattori contribuì a fare di *A Hard Day's Night* un prodotto di grande qualità e pregnanza culturale, in particolare l'approccio del regista, quello dello sceneggiatore, e non ultimo la pre-esistente immagine del gruppo che non fu cambiata o svilita, ma mantenuta e trasmessa fedelmente. Tra l'altro, a propiziare qualcosa di diverso, fin dall'inizio furono gli stessi Beatles, che non apprezzavano la qualità da *B-movie* dei precedenti pop musical. Il loro produttore, George Martin, rese chiaro che di certo non volevano un altro *Summer Holiday* (il film più famoso di Cliff Richard) <sup>14</sup>.

## 6.2. Il regista

Il produttore americano Walter Shenson, che si occupò delle trattative, propose il nome di Richard Lester, un regista americano che ormai da tempo si era trasferito e operava in Inghilterra. Il curriculum di Lester, che aveva lavorato a più riprese con il gruppo comico inglese The Goons (di cui faceva parte Peter Sellers) convinse i Beatles, grandi ammiratori del loro umorismo surreale e anarchico, che lui era la persona adatta a dirigere il film. Mai scelta fu più azzeccata. Nelle parole di Robert Murphy,

What Richard Lester did was to invent a style which helped to carry the group forward to another stage of development rather than pushing them into the arms of traditional show business. (Murphy 1992: 136)

Lo stile del film è caratterizzato da un grande eclettismo e dal rigetto dell'estetica hollywoodiana tradizionale. Come nota Bob Neaverson, la differenza più grande tra il film e i suoi predecessori è "its illusion of documentary-style realism" (Neaverson 1997: 16), che rompe con l'artificialità di tanti pop musical, con le star che interpretano personaggi fittizi in scenari chiaramente 'forzati'. Innanzitutto, i Beatles interpretano se stessi, e il film descrive un giorno della loro vita all'apice della *beatlemania* (nei sei mesi che passarono tra ottobre 1963, quando fu siglato l'accordo, e marzo 1964, quando iniziarono le riprese, i Beatles avevano conquistato l'America con una tournée trionfale e il loro successo era pressoché globale).

---

<sup>14</sup> George Martin intervistato in *Things We Said Today*, nel DVD di *A Hard Day's Night*.

La forte impressione di realtà è ottenuta in vari modi, a partire dall'uso di tecniche quali il girare con la macchina da presa in spalla e utilizzare *locations* reali, l'adottare luci naturalistiche e la scelta del bianco e nero – il tutto nonostante un montaggio rapidissimo eredità dell'esperienza di Lester nella pubblicità. Questo tipo di realismo aveva caratterizzato anche la allora recente 'New Wave' cinematografica britannica, con film quali *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), *A Taste of Honey* (1961) o *A Kind of Loving* (1962), ma era sicuramente la prima volta che veniva utilizzato per un pop musical, e già da solo questo elemento di originalità sarebbe sufficiente a mettere il film dei Beatles su un altro livello. Ma la forza del film è la varietà di approcci usati e fusi ad ottenere un insieme del tutto coerente e nuovo. Per dichiarata ammissione di Lester, lo stile della narrazione è fortemente influenzato dalla *nouvelle vague* francese dei vari Godard e Truffaut:

The narrative embraces sequences which do nothing to advance the plot, and the group often seems merely to 'exist' within a series of episodic situations rather than act as highly motivated, goal-oriented protagonists [...] like the heroes of an early Godard or Truffaut movie, they often tend to 'drift aimlessly', and engage in actions on the spur of the moment. (Neaverson 1997: 17)

Ci sono poi sequenze e momenti surreali che regolarmente spezzano a sorpresa l'illusione di realtà, a fini spesso umoristici ma non solo. E infine le sequenze musicali sono altamente innovative. Alcune sono staccate dalla performance, a differenza di quanto accadeva di solito nei pop musical, dove un Elvis Presley o un Cliff Richard mimavano con le labbra le parole di ogni canzone della colonna sonora, dando l'illusione di una performance autentica. In *A Hard Day's Night* alcune canzoni accompagnano azioni che non hanno niente a che fare con la performance, come la fuga dai *fans* nella sequenza di apertura, una partita a carte, o le corse e i salti dei quattro in un prato. Ma anche quando i Beatles sono inquadrati mentre interpretano altri brani, lo stile delle riprese è molto più innovativo di simili interpretazioni da parte degli artisti che apparivano in programmi televisivi dedicati alla musica pop come *Top of the Pops*. Mentre lì i gruppi sono ripresi in modo statico frontalmente e dai lati, privilegiando la performance vocale rispetto agli strumenti, nel film i Beatles sono ripresi

[...] from a multiplicity of angles (from above, behind, sideways and front) and camera movements, with extraordinarily fast-paced editing (which marries group footage with close-ups of screaming girls in the audience) and in a style which does not prioritize the singer above the instrumentation of the group as a whole. (Neaverson 1997: 20)

Anche qui dunque l'approccio è all'insegna di uno sperimentalismo formale che avrà grande influenza su successive produzioni cinematografiche e televisive (negli anni Ottanta fu recapitato a Lester un documento in cui lo si proclamava padre di MTV).

### 6.3. Lo sceneggiatore

Sempre con l'approvazione dei Beatles, fu scelto Alun Owen, un autore che proveniva dalla zona di Liverpool e aveva al suo attivo alcune produzioni lodate dalla critica. Lo *script* di Owen contribuisce molto all'impressione di realismo e anche di improvvisazione grazie a colloquialismi, slang di Liverpool, e alla diretta osservazione dei comportamenti e degli atteggiamenti dei quattro effettuata nei mesi precedenti la realizzazione del film. Oltre a dettare i ritmi della narrazione, che come abbiamo visto comprende molte situazioni episodiche a fianco della tenue trama (un viaggio in treno per andare a registrare uno show televisivo, la fuga di Ringo e la ricerca da parte degli altri tre del loro batterista per arrivare in tempo alla registrazione), la sceneggiatura rompe con altre convenzioni del genere pop musical, in particolare un codice morale paternalistico e personaggi stereotipati:

The audience is allowed to see a pop group in intimate, 'behind-the-scenes' scenarios which are essentially 'real' or at least, realistic. In short, it works on the principle that 'truth' is more interesting (if not stranger) than fiction, and that the Beatles, and the newly emerging phenomenon of Beatlemania, were of greater interest to the audience than anything that could be dreamed up by a film-maker. (Neaverson 1997: 21)

Attenendosi a questo criterio-base, Owen sottolinea caratteristiche che facevano già parte dell'immagine del gruppo. Innanzitutto lo humour, per cui i Beatles avevano già guadagnato una reputazione, in particolare con le risposte ai giornalisti all'aeroporto Kennedy al loro arrivo negli Stati Uniti. Nel film è famosa la battuta di John Lennon alla domanda: "How do you find America?"; la sua risposta è "Turn left at Greenland" (cit. da *A Hard Day's Night*). Poi viene ribadito nel film il provincialismo *working-class* dei quattro, e l'immagine di 'ragazzi della porta accanto' incontaminati dal successo e dalla fama. Infine, Owen è attento a sottolineare le differenze nelle loro personalità e a dipingerli come quattro distinti individui: John, Paul, George e Ringo. A questo proposito, ad ognuno viene assegnata una scena, anche se poi quella di Paul McCartney viene tagliata per esigenze tecniche.

#### 6.4. Il film

*A Hard Day's Night* si apre con i quattro che corrono verso la macchina da presa inseguiti da un'orda di *fans* al suono della canzone del titolo. La prima impressione, confermata poi da altre scene simili, è di velocità e vitalità; come scrive Melanie Williams, "a sense of perpetual motion dominates the film" (Williams 2008: 124), metafora della giovinezza e della gioia di vivere. Alla fine i Beatles riescono a prendere il treno che li porterà al luogo della registrazione dello show televisivo, ed è proprio sul treno che ha luogo un diverbio con un altezzoso pendolare di mezza età completo di bombetta e ombrello che è il primo esempio nel film di scontro generazionale. Costui, sulla base del fatto che prende quel treno regolarmente, sostiene in maniera autoritaria di avere diritto a scegliere se tenere chiuso o aperto il finestrino (lui lo vuole chiuso), al che i quattro rispondono che la decisione deve democraticamente tenere conto della maggioranza (che lo vuole aperto). Dopo qualche battuta, i Beatles lasciano perdere e se ne vanno nel vagone-ristorante, ma surrealisticamente li si vede per qualche secondo correre fuori dal treno schernendo il pomposo pendolare.

Fin dall'inizio Lester chiarisce dunque che non ci sarà solo realismo, mentre Owen introduce il tema del *generation gap* che riaffiorerà altre volte nel film, sempre con i quattro ragazzi che vengono presentati nel giusto di fronte a comportamenti scioccamente autoritari o eticamente riprovevoli da parte degli 'adulti'. Un altro esempio è l'incontro casuale di George con un *trend setter* professionale, un manager della pubblicità che vuole sfruttare cinicamente i *teenagers* imponendo mode a comando e magnificando i suoi prodotti (in questo caso delle camicie) pur sapendo di raccontare bugie interessate. George lo smonta dicendo che quelle camicie sono *grotty* (una parola gergale dispregiativa della zona di Liverpool derivata da *grotesque*) e se ne va chiarendo di avere perfettamente capito il suo gioco. Comunque, come rileva Melanie Williams,

[...] compared to a later 1960s film such as *If* (1968), the existence of a generation gap is gently hinted at rather than central to the drama, and the most anti-authoritarian, rebellious figure in the film is Paul's granddad. (Williams 2008: 126)

Il personaggio del nonno di McCartney, interpretato da un veterano del teatro e della televisione come Wilfred Brambell, si rivela molto utile per quello che riguarda la storia: il suo continuo mettersi nei guai, causare zizzania, escogitare trovate serve a giustificare molti episodi del film. È lui tra l'altro che pronuncia una frase-chiave: "I thought I was getting a change of scenery and so far I've been in a train and a room and a car and a room



and a room and a room” (cit. da *A Hard Day's Night*), che ricalca una frase simile detta veramente da John Lennon durante una loro tournée in Svezia. Questa frase sintetizza la condizione di ‘prigionieri’ del successo che i Beatles stavano sperimentando all’apice della *beatlemania*. Nel film questo traspare chiaramente, e giustifica vari momenti di ‘fuga’, sia collettivi sia individuali. Disobbedendo per esempio all’ordine del loro manager di rimanere in camera e rispondere alle lettere dei loro *fans*, i Beatles scappano e vanno a ballare in un club (dove ovviamente vengono suonati pezzi dei Beatles), fino a quando il manager non li scova e li obbliga a ritornare in albergo. Ma certamente il momento più entusiasmante di libertà è quando scappano dallo studio televisivo lungo la scala anti-incendio e scendono nel vicino campo da gioco a correre e saltare freneticamente al suono di *Can't Buy Me Love*. Qui Lester dà il meglio di sé impiegando una varietà di tecniche quali la fotografia aerea e scene rallentate e accelerate, creando una sequenza giustamente famosa che coglie perfettamente e direi poeticamente quel senso di libertà e di esuberanza di cui dicevamo prima. Neil Sinyard molto puntualmente lo ha definito “a definitive short ballet of youthful high spirits” (cit. in Williams 2008: 125).

L’altro importante momento di ‘fuga’ riguarda Ringo, che, istigato da McCartney senior, decide di andare a fare quelle cose semplici di tutti i giorni che gli sono precluse dalla sua condizione di semi-recluso: una passeggiata lungo il fiume, una puntatina al pub, eccetera. Questa lunga scena, che offre l’opportunità di delineare la personalità di Ringo, più meditabondo e malinconico degli altri, si conclude con John, Paul e George che lo recuperano dalla stazione di polizia dove è stato condotto per disturbo della quiete pubblica, e dopo un’ennesima corsa a perdifiato rincorsi dagli agenti, lo riportano nello studio televisivo in tempo per lo show finale.

Con *A Hard Day's Night* il pop musical diventa ‘maggiormente’, presentando il film qualità cinematografiche e di contenuti che lo rendono un ottimo film *tout court*, a prescindere dalla presenza dei Beatles. Le critiche anche all’epoca furono positive, e lo stesso *Sight and Sound*, prestigiosa rivista di cinema, scrisse che il film “works [...] on a level at which most British films, particularly the bigger and more pretentious, don’t manage to get going at all (cit. in Neaverson: 26). Ci furono due nomination all’Oscar, una per la sceneggiatura di Alun Owen e una per la colonna sonora di George Martin, e il film fece guadagnare ai Beatles popolarità e credibilità anche presso un’audience più adulta e più intellettuale.

Ma oltre a rivoluzionare il genere cinematografico a cui appartiene, il film è importante perché fotografa un momento socio-culturale cruciale nella storia dell’Inghilterra contemporanea. In esso si condensano anni di cambiamento nella società inglese, che erano stati puntualmente riflessi nella lette-

ratura, nel teatro, nel cinema e nell'arte a partire da metà anni Cinquanta: l'esplosione della figura del *teenager*, lo spirito anticonformista dei giovani, la crescente visibilità accordata alla *working class*, lo 'sdoganamento' della cultura popolare di massa. In particolare, nel film,

[the] 'unashamed' presentation of working-class provincialism was very much in keeping with the new spirit of social realism which was beginning, through television drama such as *Coronation Street* (which began in 1960) and the 'kitchen-sink' films [è la *New Wave* di cui abbiamo parlato all'inizio – n.d.a.] [...] to become increasingly concerned with the authentic depiction of characters who really did breathe the essence of working-class existence. (Neaverson 1997: 23)

Ma a differenza della rabbia, della malinconia e dell'intrappolamento di molti personaggi della *New Wave*, in *A Hard Day's Night* abbiamo l'ottimismo e l'esuberanza di una cultura che stava conquistando il mondo, in particolare quell'accoppiata musica pop e moda (vedi Mary Quant e la minigonna su tutto) che caratterizzerà di lì a poco la 'swinging London', capitale del gusto degli anni Sessanta. Catturando in immagini e suoni il dinamismo di quegli anni,

[...] the film's ultimate achievement is to encapsulate what the Beatles brought to the British (and later international) culture in the 1960s, the emergence of a new spirit: post-war, clever, nonconformist, and above all cool. (Williams 2008: 126)

## 7. *PRESSURE*: RAZZISMO E DISCRIMINAZIONE SOCIALE IN UN *BLACK BRITISH FILM* DEGLI ANNI SETTANTA

*Pressure* (1975) è il primo lungometraggio diretto da un regista di colore ad essere sovvenzionato da un ente nazionale, in questo caso il *British Film Institute*. Questo fatto segna il riconoscimento della legittimità e necessità di garantire ai soggetti diasporici<sup>15</sup> il diritto di dare espressione al proprio sguardo sulle questioni razziali in Gran Bretagna, e segna il vero e proprio inizio di quello che dagli anni Ottanta verrà chiamato *black British cinema* (nonostante qualche film fosse stato faticosamente prodotto da *film-makers* neri anche negli anni Sessanta).

---

<sup>15</sup> Con il termine diaspora si intende un movimento migratorio di massa forzato, cioè prodotto da *push factors* quali guerre, carestie, povertà, disoccupazione; si intende altresì la comunità che si forma nel paese ospitante come risultato di questo movimento migratorio, per cui si parla ad esempio della diaspora caraibica in Gran Bretagna (cfr. ad es. P. Gilroy 1997).

Il film, diretto da Horace Ové e sceneggiato dal romanziere Samuel Selvon, entrambi originari di Trinidad, fotografa un momento storico-sociale, gli anni Settanta, particolarmente ‘caldo’ per quello che riguarda i rapporti tra popolazione diasporica ed establishment inglese, e punta i riflettori su una varietà di esperienze e posizioni nell’ambito della comunità anglo-caraibica.

### 7.1. Il contesto

Peter Fryer intitola la sezione dedicata agli anni Settanta del suo pionieristico *Staying Power: The History of Black People in Britain*, “born at a disadvantage”, e chiarisce:

By the mid-1970s, two out of every five black people in Britain were born here. [...] In the key areas of employment, housing and education, those born in Britain of Asian and West Indian parents face – as their parents have faced since arriving here – a very substantial amount of unfair discrimination. (Fryer 1984: 387)

La seconda generazione dunque, i *blacks* nati in Inghilterra, si trovano soggetti allo stesso razzismo che aveva avvelenato le vite degli immigrati di prima generazione, che a partire dal 1948 erano arrivati nel paese a fornire una forza-lavoro necessaria alla ricostruzione post-bellica. Ma i tempi erano cambiati rispetto agli anni Cinquanta, e Chris Mullard, nel suo autobiografico *Black Britain* (1973), esplicita il cambiamento:

We are different from our parents in many ways. The only Home we know is Britain. [...] We will not put up with racist behavior. Rather than acquiesce we will react [...] [and] organize constructive rebellion. (cit. in Fryer 1984: 390)

Negli anni Sessanta, sulla base di due modelli, quello della lotta delle popolazioni delle ex-colonie per ottenere l’indipendenza e quello della lotta dei neri d’America per i diritti civili, si forma anche in Gran Bretagna la consapevolezza che occorre combattere, usando se necessario anche la violenza, per impedire i continui abusi e soprusi. Figure come Malcolm X diventano miti che molti giovani inseguono, mentre si formano cellule inglesi di *Black Power*, a cui aderisce per esempio il giovane Linton Kwesi Johnson.

Gli anni Settanta si aprono all’insegna di crescenti tensioni tra giovani neri e polizia, il cui comportamento, lungi dall’essere imparziale, è chiaramente pervaso da pregiudizi e razzismo, quel razzismo istituzionale che anni più tardi denuncerà Salman Rushdie nel suo influente saggio “The New Empire Within Britain” (1982), e che pervade anche i media e il sistema

giudiziario. È in questo contesto di discriminazioni e di scontri, che proseguiranno per tutti gli anni Settanta fino a culminare nei *riots* del 1981 a Brixton e in molte altre località del paese, che il film *Pressure* va inquadrato e letto.

## 7.2. *Pressure*

Il film, ambientato nel quartiere londinese di Ladbroke Grove, ruota attorno al personaggio di Tony, un giovane nero di seconda generazione che ha appena finito le scuole superiori e, come i suoi amici bianchi con i quali è cresciuto e ha acquisito un'istruzione, cerca il suo primo lavoro. Abituato ad essere considerato dai suoi compagni di scuola uno di loro, Tony non è conscio del razzismo che permea la società inglese, ed è impreparato alla serie di rifiuti e umiliazioni che lo attendono nella sua ricerca di lavoro.

Il film inizia con una scena in famiglia: Bopsie, la madre, sta preparando la colazione per Tony, e lo esorta a sbrigarsi perché lo attende l'ennesimo colloquio di lavoro. Il padre, Lucas, è già all'opera nel suo negozio di frutta e verdura al piano-terra della casa, e il fratello maggiore Colin, dopo essere passato di lì a prendere un avocado, raggiunge Tony al piano di sopra. In questa sequenza iniziale si stabiliscono già caratteristiche di questi personaggi che saranno ribadite poi nel corso del film. Bopsie, oppressiva e petulante, ha fatto e fa di tutto per integrarsi ed essere accettata dagli inglesi, e spinge il giovane Tony ad adattarsi anche lui a lavori umilianti, se costretto, pur di ritagliarsi un posto nella società. Come scopriremo più tardi, è lei che ha convinto il marito a lasciare Trinidad, e uno status sociale più alto, per trasferirsi in Inghilterra e perseguire il suo *English dream*. La vediamo cucinare per Tony il classico *bacon and eggs*, simbolo della sua insistenza nel coltivare uno stile di vita 'inglese', mentre il suo indossare una parrucca per coprire i suoi capelli crespi è una chiara indicazione del tentativo di far dimenticare la sua *black skin* indossando una *white mask*<sup>16</sup>.

Chi invece va fiero della sue origini e della sua cultura è Colin, membro militante di Potere Nero, impegnato in tutto il film ad organizzare *meetings* per diffondere consapevolezza nella popolazione nera, e ad aiutare membri della stessa in difficoltà. L'avocado che consuma per colazione simboleggia il suo attaccamento alla nativa Trinidad, così come la sua insistenza a chiamarlo

---

<sup>16</sup> Mi sto riferendo ovviamente all'opera di Frantz Fanon, *Black Skins, White Masks* (1953), in cui lo psichiatra francese fa riferimento al tentativo, sempre destinato al fallimento, di molti *blacks* in risposta al razzismo di far dimenticare il proprio colore adottando costumi e stili di vita dei bianchi e cercando di essere assimilati nella cultura ospitante.

con il nome originale, *zaboca*. A tavola si evidenzia il contrasto tra lui e Tony. Colin critica il fratello minore per la sua 'inglesità', per le sue preferenze in fatto di cibo – *bacon and eggs* e *fish and chips* invece di quello che lui chiama *black food* – e di musica – il *glam-rock* di Gary Glitter invece del *reggae* – così come più avanti si dimostra ostile nei confronti dei suoi amici bianchi, esortandolo a più riprese a partecipare ai *meetings* che organizza. Ma Tony all'inizio è molto lontano dalle posizioni del fratello, rifiuta la sua politicizzazione, e non ha ancora perso le speranze riguardo al suo inserimento nella società inglese. Ma è proprio questo che succederà nella prima parte del film. Al colloquio di lavoro a cui Tony si reca dopo colazione, l'imbarazzo dell'impiegato alla vista del colore della pelle del ragazzo e il finale "we'll let you know" (cit. da *Pressure*) sono chiaramente scene già vissute tante volte, e altre situazioni che vive di lì a poco gli chiariscono definitivamente come per lui, che pure è stato un ottimo studente, le porte siano sbarrate dal muro della discriminazione razziale. Particolarmente amaro è il confronto con i suoi ex-compagni di scuola bianchi che, pur se meno qualificati di lui, hanno tutti un lavoro e soldi in tasca. Al termine di una serata con loro in un locale da ballo (il cui ingresso gli è stato offerto), Tony riaccompagna a casa Sheila, e la sequenza che segue è indicativa dei vari problemi che lo affliggono, sia come individuo sia come rappresentante di una minoranza etnica:

Tony has no money, so the white girl buys him chips (social embarrassment); Tony reminds the girl of the geography teacher who used to wonder why he didn't know more about Jamaica (identity problem); the girl's landlady refuses to let him in (racism); and as he makes his way home he sees another black being picked up by the police (police harassment of blacks). (Wilson 1978)

Alla fine, tornato a casa, Tony piange nel suo letto in preda allo sconforto, e questo momento segna l'inizio del suo allontanamento da una identificazione problematica con l'inglesità bianca. Dapprima lo vediamo in compagnia di alcuni ragazzi neri che reagiscono alla situazione conducendo una vita di strada, commettendo furtarelli e sopravvivendo alla giornata. Dopo avere rischiato di essere coinvolto in un furto in un supermercato, Tony si allontana da questi ragazzi e finalmente, anche grazie al fascino di una militante amica di Colin, Sister Louise, si avvicina al mondo del fratello, partecipando ad un *meeting*. Sfortunatamente questo pacifico evento viene troncato dall'irruzione della polizia, che con la scusa di cercare della droga picchia molti partecipanti e trae in arresto alcuni di loro, tra cui Colin e Tony; mentre il primo viene a sua volta picchiato alla stazione di polizia e trattenuto, Tony viene rilasciato. In questo modo traumatico, Tony è testimone dell'ingiustizia e violenza della polizia nei confronti dei neri, di cui trova ulteriore conferma una volta arrivato a casa: la polizia l'ha perquisita mettendola a soqquadro, e mentre il

padre pazientemente cerca di rimettere a posto, la madre è abbandonata sulla poltrona in preda alla disperazione.

La scena che segue ha una pregnanza particolare. Bopsie si scaglia istericamente contro Tony, accusando lui e Colin di avere causato il problema perseguendo la strada politicizzata della resistenza attiva, al che Tony replica dicendo che loro non hanno fatto niente e che sono la polizia e il sistema di cui essa è garante i veri responsabili della violenza. Lo scontro è duro, e per la prima volta vediamo Tony reagire nei confronti della madre articolando le convinzioni che ha maturato grazie alle ultime esperienze. Vediamo anche la reazione del padre, Lucas, che per la prima volta critica la moglie, dando ragione al figlio e rimproverando Bopsie per come le sue aspirazioni borghesi la abbiano resa passiva ed acquiescente, pronta a giustificare qualsiasi sopruso da parte dei bianchi per amore del quieto vivere e per essere accettata dai vicini e conoscenti inglesi.

La scena poi si sposta nella sede di Potere Nero, dove vediamo Tony che insieme ad alcuni militanti prepara dei cartelli di protesta e di richiesta di scarcerazione di Colin. La sua qualità di soggetto che pensa con la propria testa e rifiuta estremismi viene evidenziata quando si oppone ad una scritta che chiede morte per tutti i bianchi:

No, man, I don't agree. I can't agree with this. I don't have to be on their side to disagree with this. I mean, I just can't believe that all white people are bad. I just can't. [...] I mean, I've got white friends, right? And they're good friends to me. And I've known lots of other white people who are good to me. What I'm saying is that white people, for some strange reason or other, don't realize that they're in the same position like us. [...] Who has all the power? [...] Just a handful of people has all the power. (cit. da *Pressure*)

Più tardi, dopo aver visto come la televisione e i giornali diano un resoconto completamente distorto degli avvenimenti del giorno precedente, Tony si appisola su un divano, pretesto per una sequenza onirica in cui, dopo aver fatto all'amore con Sister Louise, si arma di un coltello e si dirige fuori città. Arrivato ad una ricca residenza di campagna, simbolo delle classi al potere, si introduce all'interno e accoltella ripetutamente un corpo sotto le lenzuola di un letto, corpo che si rivela essere quello di un maiale. In sogno dunque Tony sfoga la sua rabbia uccidendo il simbolo dell'uomo bianco e della polizia (nel film si era fatto spesso riferimento a loro come *devils* e *pigs*), e liberando così la violenza repressa. Il film si conclude con la manifestazione di militanti, compreso Tony, che sfilano con i loro cartelli; ben presto arriva la pioggia a disturbarli e a immalinconire un gruppo già in parte sfiduciato. L'immagine finale, come scrive Jim Pines, è

deliberately pessimistic in tone, accurately reflecting the general sense of despair over the “failure” of race relations politics that was felt within black communities by the mid-1970s. (Pines 1997: 212)

### 7.3. *Temi e stile*

*Pressure* è un film di grande rilievo nella storia del cinema inglese. Per la prima volta in maniera articolata viene data voce e visibilità alla diaspora caraibica, e vengono messi sotto i riflettori i conflitti interrazziali e intergenerazionali che ne costituiscono l'esperienza quotidiana. Sarita Malik lo mette nella categoria del *cinema of duty*, riprendendo la definizione di Cameron Bailey:

Social issue in content, documentary-realist in style, firmly *responsible* in intention – (the cinema of duty) positions its subjects in direct relation to social crisis, and attempts to articulate ‘problems’ and ‘solutions to problems’ within a framework of centre and margin, white and non-white communities. The goal is often to tell buried or forgotten stories, to write unwritten histories, to ‘correct’ the misrepresentations of the mainstream. (cit. in Malik 1996: 204)

È certamente vero che *Pressure* si conforma a questa definizione, ma va sottolineato che allo stesso tempo la supera rifiutando per esempio la semplice dicotomia ‘bianco-non bianco’, e presentandosi come un’indagine molto sottile e profonda – e anche controversa – dell’esperienza *black* nell’Inghilterra degli anni Settanta. Il film non esita a essere critico nei confronti di un’esponente della prima generazione di immigrati come Bopsie (il che causò imbarazzo e malumori in parte del pubblico di colore che vide il film all’epoca), così come rifugge dall’abbracciare la soluzione semplicistica del militante di Potere Nero che Tony contraddice. *Pressure* sottoscrive il processo di maturazione di Tony, il suo equilibrio e la sua nascente consapevolezza, rappresentando la sua *in-betweenness* tra le posizioni rinunciatarie della madre e la totale immersione nell’universo nero di Colin. Messo di fronte a diversi tipi di pressione – *parental, mental, social*, ecc., elencati nella canzone reggae di sottofondo in apertura – trova la sua identità in un impegno politico nutrito dalla sua peculiare condizione di nero nato e cresciuto in Inghilterra, senza una ‘casa’ nei Caraibi a cui ritornare e con un futuro incerto nella società inglese, e dalla sua intelligenza nell’analizzare la situazione:

Appropriately, and in the film’s terms wholly convincingly, it is Tony who sees beyond the simplistic ‘solutions’ offered by his parents and the Black Power militants by articulating the real issue confronting blacks: whether their position is specifically a symptom of white racism, discreet or other-

wise, or generally the condition of the social and political system under which they happen to live and which equally affects the majority of whites. (Wilson 1978)

Anche dal punto di vista dello stile cinematografico, pur essendo certamente *documentary-realist* nella sua quasi interezza, il film devia a un certo punto incorporando una sequenza onirica dallo stile vagamente felliniano. È lo stesso Ové a dichiarare il suo debito verso il cinema italiano, conosciuto e apprezzato nei sei anni trascorsi in Italia negli anni Sessanta, e nel farlo chiarisce come il suo approccio sia ispirato sì al neorealismo di un De Sica, ma anche al surrealismo di un Fellini, come cioè rifugga dall'essere monolitico (cfr. l'intervista a Ové inclusa nel DVD di *Pressure*).

Il film è stato in generale molto apprezzato dalla critica, anche se Lola Young ne denuncia un certo appoggiarsi su posizioni maschiliste nella rappresentazione delle due figure femminili principali, Bopsie e Sister Louise:

[...] black women in *Pressure* are positioned either as apolitical mothers inadequate to the task of raising black men, or sexual predators: in both cases it is their gender roles that are emphasized. (Young 1996: 140)

Anche se è vero che Sister Louise nel rapportarsi con Tony, e nel cercare di coinvolgerlo nel movimento, usa un linguaggio e dei modi seduttivi, il termine *sexual predator* mi sembra francamente eccessivo, mentre per quello che riguarda Bopsie è vero che il personaggio raggiunge livelli caricaturali e che la sua figura alla fine assume contorni patetici, ma il tutto è funzionale a mostrare una varietà di posizioni all'interno della famiglia tra le varie generazioni. Che sia un discorso maschilista a determinare la scelta della madre invece del padre per incarnare quella determinata posizione mi sembra una tesi non del tutto convincente.

Il contenuto 'esplosivo' di *Pressure* rese il progetto difficile da portare a termine fin dall'inizio. Dopo il rifiuto di una serie di case di produzione cinematografica a cui Ové si rivolse, lo stesso British Film Institute tentò a lungo prima di accettare, e la sua cautela di fronte ad un progetto che si presentava rischioso si tradusse nella concessione di fondi limitati. Ové dovette rivolgersi ad amici nell'industria, conosciuti alla Film and National Television School da lui frequentata, per raggranellare risorse aggiuntive e riuscire così a finanziare il film. Anche per la distribuzione ci furono grossi problemi:

No one could guess what white cinema-goers would think of it, used as they were to either Hollywood films or British imitations of them. They might not even be allowed to see *Pressure*. There was the worry too whether the black community would come out to support it. (Malcolm 2005)



Il film, girato nel 1975, dovette attendere il 1978 per essere distribuito e raccogliere un meritato ma ovviamente limitato successo di pubblico e di critica. A tutt'oggi, comunque, *Pressure* rimane una pietra miliare del *black British cinema*, un film pionieristico e stimolante che rappresenta, nelle parole di Sarah Barrow,

[...] a defiant cry for marginalized individuals and communities to join together to fight for their identity and their rights to be recognised and respected by mainstream society. Ové's debut served to expose the fact that immigrant life is a struggle, and that whatever approach to protest is taken – whether compromise and negotiation or hostility and violence – is likely to be long and painful. (Barrow 2008: 170)

## 8. *HIGH HOPES* E *RIFF-RAFF*: CINEMA INGLESE VS. THATCHERISMO

Gli anni Ottanta in Gran Bretagna sono stati dominati politicamente e culturalmente dalla figura di Margaret Thatcher, primo ministro dal 1979 al 1990. Rappresentante-principe di una aggressiva ideologia di destra, la Thatcher ha operato drastici tagli ai fondi per la cultura, e il cinema, come altri settori, ne ha sofferto profondamente. Tra i vari registi inglesi che hanno dato espressione alla loro avversione per la politica e l'ideologia della Thatcher (che ha preso il nome di 'thatcherismo') spiccano i nomi di Mike Leigh e Ken Loach, in particolare con due film, *High Hopes* (1988) del primo, e *Riff-Raff* (1991) del secondo, che in maniera quasi complementare evidenziano le conseguenze sociali e culturali di quella politica e di quella ideologia.

### 8.1. Il 'thatcherismo'

Cercando di sintetizzare i tratti più distintivi della visione thatcheriana, va innanzitutto menzionata la priorità accordata al mercato nell'ambito di una visione neo-liberista, e la riduzione progressiva dell'intervento statale nei vari campi dell'economia, del welfare e della cultura. In particolare, lo smantellamento del Welfare State in tutti i suoi vari aspetti figura come uno dei progetti-base del thatcherismo:

She deplored what she contemptuously labelled 'the Nanny State' and consistently sought ways to eliminate what she deemed as governmental 'interference' within the economic sphere. (Friedman 2006: xii)

In nome di un efficientismo esasperato vengono sacrificati garanzie e diritti, e a farne le spese sono le fasce più deboli della popolazione:

The significant feature of Thatcherism was its shift from traditional Conservative 'one nation' policies to [...] a 'two nations' strategy. This [...] created a division between those who were the beneficiaries of the Thatcher years – not only the very rich but also the new 'service class' in the private sector and core workers in the growth industries – and the losers – especially 'peripheral' workers, the long-term unemployed and the new poor. (Hill 1999: 7)

Sotto la Thatcher le disuguaglianze e le divisioni sociali si intensificarono, mentre prendeva piede un ethos di individualismo competitivo e acquisitivo, basato sul perseguimento del proprio interesse spesso a scapito del bene comune. Perdono terreno, in questo periodo, idee di responsabilità sociale, solidarietà e collettività, in nome di un materialismo pervasivo, e l'autoritarismo dello Stato si manifesta contro le minoranze etniche e contro i sindacati e le *working classes*. Dal punto di vista dei valori si invoca un ritorno a quelli vittoriani, bollando le conquiste liberali degli anni Sessanta nel campo dei diritti civili come espressione di un permissivismo pernicioso. Le Università, gli intellettuali e la cultura sono spesso visti come nemici da combattere in quanto per la maggior parte critici del sistema. Ma la resistenza al thatcherismo e la denuncia dei suoi effetti dannosi sulla società inglese si avvale di molte autorevoli voci, di due delle quali ci occuperemo in questo capitolo.

## 8.2. *High Hopes*

Il film mostra l'intersecarsi delle vite e degli stili di vita di tre coppie, una *working-class*, Cyril e Shirley, una *middle-class*, Valerie, sorella di Cyril, e Martin, e una *upper class*, Laetitia e Rupert; l'altro personaggio importante è Mrs Bender, l'anziana madre di Cyril e Valerie, e vicina di casa di Rupert e Laetitia. Questi ultimi sono tipici *yuppies* thatcheriani, fieri della loro casa ristrutturata e delle loro cose, molto snob ed egoisti, che rivelano tutta la loro pochezza interiore nel rapportarsi con Mrs Bender in occasione di un incidente capitato alla vecchia signora. Uscita di casa per comprare delle medicine, Mrs Bender si rende conto di aver dimenticato a casa il borsellino, e una volta giunta di nuovo a casa si rende conto che anche la chiave della porta d'ingresso è rimasta nel borsellino e che lei è chiusa fuori. La donna, che vediamo durante il film sempre depressa, confusa, assente, a volte catatonica, è chiaramente in uno stato di ansia ed è a questo punto che Laetitia torna a casa e la vede. Il suo comportamento, come quello del marito più tardi, mostra una totale mancanza di sensibilità e compassione. Dopo aver tentato di sbarazzarsi di Mrs Bender suggerendole di telefonare alla figlia (pur avendo appreso che

non ha soldi con sé e pur vedendo lo stato in cui si trova), con molta riluttanza decide di farla entrare in casa ed aiutarla, evidenziando fin dall'inizio la sua impazienza, trattandola sgarbatamente, e addirittura dandole un consiglio finanziario (comprare la propria casa per poi rivenderla e ricavare dall'operazione un buon profitto) che non tiene conto della condizione di povertà della vecchia signora. Laetitia e Rupert, scrive Leonard Quart, sono

[...] venomous comic caricatures to send up gentrification and Thatcherite social callousness. [...] Much of their manner derives from aspiration and mimicry rather than inheritance. Mrs Bender is obviously an embarrassing neighbour for this upwardly mobile couple to have – a melancholy, downscale, working-class widow, one whose presence only lowers their street's property value. (Quart 2006: 27)

Per quello che riguarda Valerie e Martin, scrive John Hill, “[they] are a vulgar *nouveau-riche* couple who epitomize the new ‘enterprise culture’” (Hill 1999: 193). Martin, che vende auto usate, è brutale sia con la moglie sia con l'amante, ed è un personaggio sgradevole che prende in giro Cyril per i suoi principi e ideali e che gli suggerisce di mettere su una piccola ditta “so that all the other wallies do the dirty work” (cit. da *High Hopes*). Quanto a Valerie, è l'emblema del cattivo gusto, che traspare dai suoi vestiti, dalla sua casa suburbana e dalla sua auto. Mostra poco interesse per la madre, a cui per esempio porta il regalo di Natale a febbraio, e quando le arriva la telefonata di Laetitia che Mrs Bender è rimasta chiusa fuori casa è dapprima infastidita all'idea di doverle portare le chiavi, ma quando si rende conto che è ospite dei suoi vicini *yuppie* si precipita curiosa di vedere come hanno ristrutturato la casa con la speranza magari di farseli amici. Il suo comportamento è sempre isterico e sopra le righe e quando, dopo avere organizzato la festa per il settantesimo compleanno della madre più che altro per sfoggiare la sua casa e le sue cose, ha un crollo nervoso e si rifugia nel bagno ad ubriacarsi, evidenzia un'infelicità che tutto il suo ‘successo’ materiale non riesce a lenire.

Sono queste due coppie che incarnano i valori culturali dell'era Thatcher, ed è contro di loro che si dirige maggiormente la satira di Leigh, segnalata dalle performance istrioniche e caricaturali dei protagonisti, in particolare di Valerie. Come nota John Hill,

[...] there is also a degree of gradation (or moral hierarchy) in the performances in Leigh's films. [...] It is characteristically the least likeable characters who are associated with the most ‘excessive’ performances (and, hence, criticism). (Hill 1999: 195-6)

In effetti i personaggi con cui siamo spinti a identificarci, Cyril, Shirley e Mrs Bender, non sono caratterizzati da manierismi particolari o da esagerazioni

nello stile della recitazione. Cyril e Shirley sono una coppia non sposata che appartiene alla *working-class*, e Cyril in particolare conserva una grande ammirazione per Karl Marx (mentre dà il nome Thatcher a uno dei cactus che tiene a casa...). In una memorabile scena del film i due fanno omaggio al filosofo tedesco visitando la sua tomba nel cimitero di Highgate, e Cyril ne tesse le lodi: “Without Marx there wouldn’t have been nothing. [...] There’d be no unions, no welfare state, no nationalized industries”. In realtà il socialismo di Cyril è più teorico che pratico: l’uomo non si impegna concretamente in politica, è disilluso e oltre a lamentarsi non fa molto altro, aggrappandosi al desiderio che la povertà possa essere eliminata ma senza crederci veramente. Ma, al pari di Shirley, è generoso e altruista, e questo aspetto viene evidenziato a più riprese nel film. All’inizio la coppia ospita per due notti consecutive un giovane disorientato venuto dal Nord a cercare una sorella che non riesce a trovare. Poi, a differenza della sorella di Cyril, Valerie, si occupano di Mrs Bender con affetto genuino, preoccupandosi sinceramente del suo benessere. Alla fine del film, dopo il disastroso *party* a casa di Martin e Valerie, la portano a casa loro e la ospitano per la notte, dandole modo di calmarsi dopo una giornata che l’aveva molto frastornata. Alla mattina vediamo l’anziana signora come emersa dal suo stato perpetuo di depressione, contenta e curiosa quando i due la portano sul tetto della loro casa e le mostrano la vista di Londra, compresa quella della stazione ferroviaria dove lavorava il marito. Ammirata e felice, Mrs Bender commenta: “it’s the top of the world”. Va detto, comunque, che il personaggio più positivo di tutti è in realtà Shirley, che spesso ispira Cyril, e che alla fine lo convince ad avere un bambino. Scrive Leonard Quart:

Shirley may be bucktoothed and ungainly, but her radiance and warmth make her seem beautiful at times, and she is connected to the world in a more concrete and knowing, and less ideological way than Cyril. (Quart 2006: 26-27)

In *High Hopes* sono dunque Cyril e Shirley che rappresentano un modo umano e socialmente responsabile di rapportarsi con il prossimo, in contrasto con l’egoismo rampante dell’epoca incarnato dalle altre due coppie.

### 8.3. *Riff-Raff*

Se nel film di Mike Leigh la critica al thatcherismo ha una dimensione domestica, viene cioè effettuata tramite la contrapposizione degli stili di vita e dei comportamenti di tre famiglie, nel film di Ken Loach la dimensione è più politica, e l’enfasi è sul lavoro e sul gruppo. Il film è infatti incentrato su un gruppo di manovali dell’edilizia provenienti da varie parti del paese, che

vengono ingaggiati per ristrutturare un vecchio ospedale in disuso e trasformarlo in un centro residenziale per ricchi, e già questo simboleggia la demolizione del Welfare State operata sotto la Thatcher a favore di speculazioni redditizie. Le condizioni di lavoro sono terribili, con standard di sicurezza da terzo mondo e con un totale disinteresse da parte dei datori di lavoro per i diritti degli operai, che d'altra parte – essendo totalmente precari – non hanno il coraggio di opporsi e reclamare un trattamento equo. L'unico che lo fa è Larry, un operaio di Liverpool che nel corso del film vediamo spesso impegnarsi per tentare di coinvolgere i compagni politicamente, ma la sua educata richiesta di qualche miglioramento delle condizioni di lavoro viene accolta con il suo immediato licenziamento. Larry rappresenta lo spirito di solidarietà, il senso di comunità, fin dall'inizio quando si offre, insieme ad altri compagni di lavoro, di aiutare Stevie, un manovale venuto da Glasgow che dormiva all'aperto in un sacco a pelo, a trovare una casa. Quello che in realtà fanno è aiutarlo ad occupare abusivamente un appartamento delle case popolari rimasto sfritto. Poi, in un altro momento del film, lo vediamo prendere le difese di Susan, la ragazza di Stevie, che era scappata in lacrime dal palco del pub dove stava cantando a causa dei fischi e dei lazzi di un gruppo di ragazzotti maleducati. Larry esorta tutti ad essere più gentili e a richiamare Susan per un'altra canzone, che è appropriatamente *With A Little Help From My Friends* dei Beatles. Il pubblico si unisce a Susan nel cantarla, e, come scrive John Hill,

[...] it is a scene which not only provides a rebuke to the individualism (and appeal to selfishness) characteristic of the Thatcher era but also reinstates a sense of community (however contingent) missing from many of the films of the period. [...] In this scene and others, [...] it can be seen how the film seeks to give acknowledgement to the virtues of 'society' (and sociality) in the face of economic hardship, the decline of traditional forms of working-class community and allegiance, and the growth of self-interested individualism. (Hill 1999: 200)

Larry è anche protagonista del momento più comico del film, quando, dopo essersi intrufolato nel bagno dell'appartamento da esposizione, viene sorpreso nudo nella vasca da potenziali acquirenti, alcune donne arabe velate accompagnate dall'agente immobiliare. L'immagine di Larry che si copre le parti intime con il casco di protezione è emblematica di una classe operaia indifesa e in balia delle forze di mercato. La mescolanza di comico e tragico è caratteristica di Loach; si ride spesso nel film, ma sono risate che derivano dal *sense of humour* con il quale gli operai combattono una situazione desolante, che sfiora la tragedia alla fine con la caduta di un operaio di colore dalla impalcatura. Arrabbiati e frustrati, Stevie e un compagno di lavoro decidono allora di

dare fuoco al cantiere, un gesto forse politicamente inefficace, ma liberatorio.

Il film si conclude così, lasciando aperta la questione dello sfruttamento selvaggio dei lavoratori incoraggiata dal thatcherismo. La denuncia operata dal film è resa ancora più pregnante dal taglio naturalistico delle riprese, con tratti documentaristici e, tra l'altro, l'uso di veri lavoratori dell'edilizia per molte parti (lo stesso Robert Carlyle, che interpreta Stevie, ha in passato fatto quell'esperienza, e Ricky Tomlinson, che interpreta Larry, è stato protagonista di uno sciopero famoso nei primi anni Settanta). Riassumono Bertolino e Ridola:

L'incipit del film è molto eloquente: dei topi si aggirano tra le macerie di una casa in demolizione: qui la metafora è addirittura provocatoria: lo stato di salute dell'Inghilterra è comatoso. Ai margini di una società che strappa una per una tutte le reti di sicurezza brancola una massa eterogenea di umanità invisibile, priva di consapevolezza politica perché troppo affannata a sopravvivere. (Bertolino e Ridola 2001: 13)

*High Hopes* e *Riff-Raff* sono emblematici della reazione al thatcherismo evidente in tanti film del periodo<sup>17</sup>. Paradossalmente, pur opponendosi ad esso e al suo finanziamento, Margaret Thatcher e la sua politica diedero nuova linfa al cinema inglese. Scrive Leonard Quart:

Thatcher's prime contribution to British filmmaking was not the business climate she created, but the subject matter her policies and the culture she helped create provided British directors. (Quart 2006: 22)

L'individualismo sfrenato, l'arrivismo, il culto del mercato, l'avidità, la mancanza di solidarietà e compassione per le fasce più deboli della popolazione e per le minoranze di ogni tipo sono la sostanza di cui era fatto il thatcherismo, e sono gli elementi caratterizzanti quell'ethos che viene aspramente criticato e fatto oggetto di satira e di denuncia in film come *High Hopes* e *Riff-Raff*.

---

<sup>17</sup> Ad esempio *Britannia Hospital* (1982) di Lindsay Anderson, *The Ploughman's Lunch* (1983) di Richard Eyre, *The Last of England* (1987) di Derek Jarman, *Sammy and Rosie Get Laid* (1988) di Stephen Frears, e *The Cook, The Thief, The Wife and her Lover* (1989) di Peter Greenaway.

## CONCLUSIONE

Questo veloce *tour de force* attraverso tredici film inglesi ha voluto dimostrare l'utilità di usare il cinema come strumento per studiare la Storia e la cultura nazionali. Come ben spiega Jeffrey Richards,

[...] we need to be aware that there are broadly speaking two principal alternative approaches to the study of film in the UK: Film Studies and Cinema History. They grew out of different disciplines, each with its own emphases, methodologies and approaches. Film Studies developed out of English Literature and Cinema History out of History. At the risk of oversimplifying, Film Studies has been centrally concerned with the text, with minute visual and structural analysis of individual films, with the application of a variety of sometimes abstruse theoretical approaches, with the eliciting of meanings that neither the film-makers nor contemporary audiences and critics – so far as we can tell – would have recognized. Cinema History has placed its highest priority on context, on the locating of films securely in the setting of their makers' attitudes, constraints and preoccupations, on audience reaction and contemporary understandings. Neither camp has an exclusive monopoly of wisdom. Both are needed. Both are valuable. (Richards 2000: 21)

Scegliendo il campo della 'storia del cinema', questo lavoro ha preso in considerazione film di vario tipo <sup>18</sup>, da grossi successi al botteghino come *The Wicked Lady* e *A Hard Day's Night*, al documentario 'di nicchia' *Drifters*, a film d'autore come *Pressure*, *High Hopes* e *Riff-Raff*, cercando di stabilire la loro relazione con la società e la cultura nelle quale sono stati prodotti e di estrapolare alcuni discorsi culturali correnti nelle sei decadi considerate – dagli anni Trenta alla fine degli anni Ottanta.

La mini-panoramica storica che è risultata dall'indagine è dunque sfracata dalla testimonianza dei film, così come, in un circolo virtuoso, la comprensione dei singoli film è esaltata dal loro inserimento nei contesti che li hanno generati.

---

<sup>18</sup> Pur nell'intento di seguire uno schema cronologico, la scelta è stata arbitraria, e molte altre avrebbero potuto essere le opzioni: dai film storici (oggi si direbbe *heritage films*) degli anni Trenta, ai film della seconda guerra mondiale su invasori, spie e quinta colonna; dai *social problem films* degli anni Cinquanta e inizio Sessanta, che si sono focalizzati su questioni come delinquenza giovanile, razzismo, omosessualità da un punto di vista liberale, ai film sulla *Swinging London*, e così via.

## BIBLIOGRAFIA

- Aitken, I. (1997), "The British Documentary Film Movement", in Murphy, ed. 1997, 58-67.
- Aitken, I. (2008), "Documentary Film in Britain", in McFarlane, ed. 2008, 201-2.
- Aldgate, T. and J. Richards, (1999), *Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present*, London, I. B. Tauris.
- Ashby, J. and A. Higson, (eds, 2000), *British Cinema, Past and Present*, London, Routledge.
- Barr, C. (2008), "Ealing Studios", in McFarlane, ed. 2008, 213-14.
- Barrow, S. (2008), "Drifters", in Barrow, White, eds. 2008, 22-6.
- Barrow, S. (2008), "Pressure", in Barrow, White, eds. 2008, 166-70.
- Barrow, S. and J. White, (eds, 2008), *Fifty Key British Films*, London, Routledge.
- Bertolino, M. e E. Ridola, (2001), *Fuori dal denti. Il nuovo cinema inglese*, Venezia, Marsilio.
- Chapman, J. (2000), *The British at War. Cinema, State and Propaganda 1939-1945*, London, I. B. Tauris.
- Cook, P. (1996), "Neither here nor There: National Identity in Gainsborough Costume drama", in Higson, ed. 1996, 51-65.
- Cooke, L. (1999), "British Cinema", in Nelmes, ed. 1999, 347-80.
- Dodd, K. and Dodd, P. (1996), "Engendering the Nation: British Documentary Film 1930-1939", in Higson, ed. 1996, 38-50.
- Durgnat, R. (1970), *A Mirror for England*, London, Faber & Faber.
- Friedman, L. D. (ed., 2006), *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, (1993) London, Wallflower Press.
- Geraghty, C. (2000), *British Cinema in the Fifties. Gender, Genre, and the 'New Look'*, London, Routledge.
- Gilroy, P. (1997), "Diaspora and the Detours of Identity", in Woodward, ed. 1997, 299-343.
- Glynn, S. (2005), *A Hard Day's Night*, London, I. B. Tauris.
- Guerra, S. (2007), "Sherlock Holmes sugli schermi: appropriazioni, riappropriazioni e metamorfosi di una grande icona della cultura popolare", *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, 2/2007, 115-24.
- Harper, S. (2000), *Women and British Cinema*, London, Continuum.
- Herwin, N. (2008), "Millions Like Us", in Barrow, White, eds. 2008, 50-5.
- Hewison, R. (1981), *In Anger. Culture in the Cold War 1945-1960*, London, Methuen.
- Hill, J. (1999), *British Cinema in the Eighties*, Oxford, OUP.



- Higson, A. (ed., 1996), *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, London, Cassell.
- Landy, M. (1997), "Melodrama and Femininity in World War Two British Cinema", in Murphy, ed. 1997, 79-89.
- McFarlane, B. (ed., 2008), *The Encyclopedia of British Film* (3<sup>rd</sup> ed.), London, Methuen.
- Malcolm, D. (2005), "Horace Ové and *Pressure*", nel libretto allegato al DVD.
- Malik, S. (1996), "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s", in Higson, ed. 1996, 202-15.
- Martini, E. (1991), *Storia del cinema inglese 1930-1990*, Venezia, Marsilio.
- Martini, E. (a cura di, 1988), *Ealing Studios*, Bergamo, Bergamo Film Meeting.
- Martini, E. (a cura di, 2005), *Accadde domani; fantascienza inglese dalla Guerra Fredda all'Apocalisse*, Bergamo, Bergamo Film Meeting.
- Marwick, A. (1996), *British Society Since 1945*, (1982) London, Penguin.
- Mullini, R. (1999), "'Nobody asked what the women thought': la poesia femminile inglese della I guerra mondiale", in D. De Agostini, P. Montani (a cura di, 1999), *L'opera del silenzio*, Fasano, Schena, 179-200.
- Murphy, R. (1992), *Sixties British Cinema*, London, British Film Institute.
- Murphy R. (ed., 1997), *The British Cinema Book*, London, British Film Institute.
- Neaverson, B. (1997), *The Beatles Movies*, London, Cassell.
- Pines, J. (1997), "British Cinema and Black Representation", in Murphy, ed. 1997, 207-16.
- Pulleine, T. (1997), "A Song and Dance at the Local: Thoughts on Ealing", in Murphy, ed. 1997, 114-21.
- Quart, L. (2006), "The Religion of the Market: Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s", in Friedman, ed. 2006, 15-29.
- Richards, J. (1997), *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army*, Manchester, Manchester UP.
- Richards, J. (2000), "Rethinking British Cinema", in Ashby, J. and Ashby, Higson, eds, 2000, 21-34.
- Richards, J. (2010), *The Age of the Dream Palace. Cinema and Society in 1930s Britain* (1984), London, I. B. Tauris.
- Sargeant, A. (2005), *British Cinema. A Critical History*, London, British Film Institute.
- Shail, R. (2008), "*The Ladykillers*", in Barrow, White, eds. 2008, 83-8.
- Shaw, T. (2001), *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus*, London, I. B. Tauris.
- Sinfield, A. (1997), *Literature Politics and Culture in Postwar Britain*, London, The Athlone Press.

- Street, S. (1997), *British National Cinema*, London, Routledge.
- Turner, G. (1993), *Film as Social Practice* (1988), London, Routledge.
- Williams, M. (2008), "A *Hard Day's Night*", in Barrow, White, eds. 2008, 122-7.
- Wilson, D. (1978), recensione di *Pressure*, *Monthly Film Bulletin*, April, nel libretto allegato al DVD, n.p.
- Woodward K. (ed., 1997), *Identity and Difference*, London, Sage.
- Young, L. (1996), *Fear of the Dark. 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, London, Routledge.
- Martin, George, intervistato in *Things We Said Today*, nel DVD di *A Hard Day's Night*.
- Ové, Horace, intervistato nel DVD di *Pressure*.

*Filmografia primaria* (Tutti i film sono reperibili in DVD)

- Drifters* (1929), di John Grierson.
- Industrial Britain* (1931), di Robert Flaherty.
- BBC Voice of Britain* (1934), di Arthur Elton.
- A Song of Ceylon* (1934), di Basil Wright.
- Coal Face* (1935), di Alberto Cavalcanti.
- Sanders of the River* (1935), di Zoltan Korda.
- Night Mail* (1936), di Basil Wright e Harry Watt.
- The Drum* (1938), di Zoltan Korda.
- The Four Feathers* (1939), di Zoltan Korda.
- Spare Time* (1939), di Humphrey Jennings.
- Listen to Britain* (1941), di Humphrey Jennings.
- Fires Were Started* (1943), di Humphrey Jennings.
- Millions Like Us* (1943), di Sidney Gilliat e Frank Launder.
- A Diary for Timothy* (1945), di Humphrey Jennings.
- The Wicked Lady* (1945), di Leslie Arliss.
- Animal Farm* (1954), di Joy Batchelor e John Halas.
- The Ladykillers* (1955), di Alexander Mackendrick.
- 1984* (1956), di Michael Anderson.
- A Hard Day's Night* (1964), di Richard Lester.
- Pressure* (1975), di Horace Ové.

*High Hopes* (1988), di Mike Leigh.

*Riff-raff* (1991), di Ken Loach.

### *Altri film menzionati*

*Nanook of the North* (1921), di Robert Flaherty.

*Moana: A Romance of the Golden Age* (1926), di Robert Flaherty.

*The Private Life of Henry VIII* (1933), di Alexander Korda.

*Lives of a Bengal Lancer* (1935), di Henry Hathaway.

*Clive of India* (1935), di Richard Boleslawski.

*Charge of the Light Brigade* (1936), di Michael Curtiz.

*Elephant Boy* (1937), di Robert Flaherty e Zoltan Korda.

*The Thief of Bagdad* (1940), di Ludwig Berger e Michael Powell.

*The Jungle Book* (1942), di Zoltan Korda.

*The Gentle Sex* (1943), di Leslie Howard.

*The Demi-Paradise* (1943), di Anthony Asquith.

*The Man in Grey* (1943), di Leslie Arliss.

*Madonna of the Seven Moons* (1944), di Arthur Crabtree.

*The Third Man* (1949), di Carol Reed.

*Passport to Pimlico* (1949), di Henry Cornelius.

*Whisky Galore* (1949), di Alexander Mackendrick.

*Kind Hearts and Coronets* (1949), di Robert Hamer.

*Highly Dangerous* (1950), di Roy Ward Baker.

*State Secret* (1950), di Sidney Gilliat.

*Seven Days to Noon* (1950), di John Boulting e Roy Boulting.

*The Lavender Hill Mob* (1951), di Charles Crichton.

*The Man in The White Suit* (1951), di Alexander Mackendrick.

*High Treason* (1952), di Roy Boulting.

*The Quatermass Xperiment* (1955), di Val Guest.

*Rock Around the Clock* (1956), di Fred Sears.

*Quatermass II* (1957), di Val Guest.

*Saturday Night and Sunday Morning* (1960), di Karel Reisz.

*A Taste of Honey* (1961), di Tony Richardson.

*The Damned* (1961), di Joseph Losey.

*A Kind of Loving* (1962), di John Schlesinger.

*If* (1968), di Lindsay Anderson.

*Britannia Hospital* (1982), di Lindsay Anderson.

*The Ploughman's Lunch* (1983), di Richard Eyre.

*The Last of England* (1987), di Derek Jarman.

*Sammy and Rosie Get Laid* (1988), di Stephen Frears.

*The Cook, The Thief, The Wife and her Lover* (1989), di Peter Greenaway.

## ABSTRACT

Through a series of case studies, this long essay seeks to demonstrate the fruitfulness of using film as evidence for studying history and culture. Taking under consideration films as diverse as the chart-toppers *The Wicked Lady* (1945) and *A Hard Day's Night* (1964), the documentary *Drifters* (1929), imperial adventures like *The Four Feathers* (1939), and 'auteur' films like *Pressure* (1975), *High Hopes* (1988) and *Riff-Raff* (1991), this work aims to establish their relation to the society and culture in which they were produced and to extrapolate the meanings and identities, in short the ideology they put forward.

From a cultural studies perspective, via the medium of film, the present essay therefore elucidates cultural discourses current in the six decades considered – from the 1930s to the 1980s – and means to be as much a historical mini-survey as a contribution to the hitherto neglected study of British film in Italian universities.