

# La Critica Sociologica

## **AI PELLEGRINI**

Le statue qui esposte sono di nostra esclusiva produzione, realizzate con materiali di prima qualità su modelli in legno.

Diffidate di quelle simili che potreste trovare negli alberghi, ristoranti, negozi e bancarelle.

Direzione LIBRERIA PADRE PIO

## 141. PRIMAVERA 2002

chiuso in redazione - 28 giugno 2002

---

# La Critica Sociologica

---

rivista trimestrale

---

DIRETTORE: FRANCO FERRAROTTI

---

## ITALIA

Abbonamento annuo € 55 (IVA compresa)  
una copia € 15

## ESTERO

Abbonamento annuo per l'Europa € 100  
per i paesi extraeuropei € 125

Versamenti in c/c n. 33446006 intestato a « La Critica Sociologica »

---

Direzione e amministrazione, S.I.A.R.E.S. - s.a.s.

Corso Vittorio Emanuele, 24 - 00186 Roma

Tel. e fax 06-6786760

Partita IVA 01513451003

[www.windpress.com](http://www.windpress.com)

---

Stampa Industria Grafica Failli Fausto s.n.c. - Via Meucci, 25 - Guidonia Montecelio  
Fotocomposizione San Paolo (di L. Puca) - Tel. 06-51.40.825 - Roma  
Finito di stampare luglio 2002

---

Autorizzazione del Tribunale di Roma N. 11601 del 31-5-1967  
Direttore Responsabile: Franco Ferrarotti

---

Spediz. In Abb. Postale - 45% - Art. 2 comma 20/b  
Legge 662/96 - Filiale di Roma

# SOMMARIO

## 141 Primavera 2002

F.F. — Indovina chi viene a cena ovvero l'intellettuale come commensale discreto dei potenti .....	III
--	-----

### SAGGI

Stephen Kalberg — Tocqueville e Weber sulle origini sociologiche della cittadinanza: la cultura politica della democrazia americana .	1
M. Pavanello — Tra <i>óikos</i> e <i>nómos</i> . L'ambiguità dell'antropologia economica .....	24
Alessandro Agostinelli — La città pellicolare. Los Angeles tra storia e mitografia .....	42

### DOCUMENTAZIONE E RICERCHE

Peter Jan Margry — Un <i>beatus</i> ovvero il culto <i>bulldozer</i> di Padre Pio. Un'indagine etnoantropologica .....	51
Massimo Mattei — Deburocratizzazione come processo di cambiamento culturale in una grande azienda italiana: l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato .....	80

### INTERVENTI

Laura Ferrarotti — The Mass Media Between the Private and Public Sectors .....	84
Maria Immacolata Macioti — L'Istituto Soka Gakkai a un bivio	89
Claudia Zaccai — Libri per ragazzi .....	97
Manfredo Macioti — Lettera da Cusa .....	100
Tupa Gomes Correa — Considerazioni su turismo, mercato turistico e sfruttamento delle aree protette .....	107
Franco Ferrarotti — Ricordo personale di David Riesman .....	118

### CRONACHE E COMMENTI

Maria Immacolata Macioti — Vecchie e nuove didattiche .....	121
Franco Ferrarotti — Speranze fallaci .....	125
Sonia Masiello — L'integrazione degli immigrati qualificati: una risorsa da utilizzare .....	125

SCHEDE E RECENSIONI .....	130
---------------------------	-----

SUMMARIES IN ENGLISH OF SOME ARTICLES .....	139
---	-----

In copertina: foto di Peter Jan Margry, riguardante statue di padre Pio 2000.

## La città pellicolare

### Los Angeles tra storia e mitografia

di

ALESSANDRO AGOSTINELLI \*

#### La mitografia di L.A. e l'immaginario cinematografico turisticizzato

Ecco qui una città artificiale che è stata gonfiata a forza, come un pallone, imbottita di umanità contadina come le oche con il grano [...] cercando di divorare questa valanga troppo veloce di antropoidi, la metropoli del sole splendente palpita e si tende, suda e le si gonfiano gli occhi, come un giovane boa che cerca di ingoiare una capra. Non ha mai insegnato un carattere urbano alla popolazione in arrivo per la semplice ragione che non ha mai avuto alcun carattere urbano da trasmettere.

Nel 1930 Morrow Mayo scriveva questo a introduzione del suo *Los Angeles*, un tentativo di analisi critica della città che più di ogni altra al mondo aveva capacità attrattiva e repulsiva al tempo stesso. Mayo faceva parte di un gruppo di critici che misero in evidenza l'assoggettamento radicale e incontrovertibile del sud California al capitalismo immobiliare, cinematografico e militare<sup>1</sup>.

Nonostante il fatto che le critiche dei pochi intellettuali autoctoni fossero puntuali e approfondite, sono state soprattutto le critiche degli immigrati europei (dai cineasti ai francofortesi) ad avere più fortuna e diffusio-

\* ALESSANDRO AGOSTINELLI, dirige il sito [www.alleo.it](http://www.alleo.it), dedicato alle culture contemporanee. Svolge attività di ricerca e consulenza in comunicazione, su media e cinema. Sta ultimando un saggio critico su «individualismo e cinema americano». Suoi articoli e saggi sono apparsi su *Nuovi Argomenti*, *Il Cristallo*, *Neopsichiatria*, *Rivista Italiana di Comunicazione Pubblica*, *Iride - Rivista di filosofia e discussione pubblica*, *Il Ponte*. Insegna tecniche della comunicazione presso alcuni istituti superiori e collabora all'attività didattica del Master post-lauream della Facoltà di Scienze Politiche di Pisa.

<sup>1</sup> Il California Institute of Technology (Cal Tech) radunava una straordinaria concentrazione di premi Nobel, e insieme col Dipartimento della Difesa inventò parte dell'economia sudcaliforniana del dopoguerra, fondata soprattutto sulla scienza applicata all'industria militare. Promotore di questa iniziativa fu George Ellery Hale, al quale si unì Robert A. Millikan. Costoro credevano fermamente nell'unione tra scienza e *big business*. I punti fondamentali di questa struttura si basavano sul luogo di residenza della struttura, la California del Sud: frontiera scientifica dove industria e ricerca univano le loro forze; «avamposto occidentale della civiltà settentrionale, con l'eccezionale opportunità di avere — come disse Millikan — una popolazione che è anglosassone in percentuale doppia a quella esistente in ogni altra città degli Stati Uniti».

ne, per cui tutto questo apparato critico<sup>2</sup> restò o divenne in parte «europeo». La sottovalutazione delle critiche indigene del pre-seconda guerra mondiale al «sogno americano» lasciò spazio alla convalida di Los Angeles come mito. La cosiddetta città degli angeli è l'essenza del cinema hollywoodiano, non solo perché ospita Hollywood, ma perché è stato ed è lo spazio e lo scenario più usato e abusato del cinema americano; come dice Michael Sorkin, «L.A. è probabilmente la città più mediata d'America, visibile quasi soltanto con le lenti fittizie dei suoi mitologi».

Ma da dove scaturisce questa idea, l'idea cioè che L.A. sia appunto la città dei sogni, che contenga l'essenza del cinema?

La mitografia di Los Angeles nasce con la sua rapida espansione alla fine dell'Ottocento, quando da cittadina arretrata e periferica (la 187ª degli Stati Uniti, secondo il censimento del 1880) diventa, trentacinque anni dopo, la città più grande dell'Ovest, con quasi un milione di abitanti<sup>3</sup>; poi attraverso una esasperata lottizzazione dei terreni desertici dell'interno e una attività immobiliare vorace e inarrestabile questa città diventa un mostro di villette unifamiliari e intreccio di strade.

Fu il gruppo di giornalisti e letterati fedeli a Charles Fletcher Lummis che servirono il capitalismo immobiliare, sotto la supervisione del loro datore di lavoro, il generale Harrison Gray Otis (proprietario del *Los Angeles Times* e plenipotenziario di un raggruppamento di imprenditori immobiliari, banchieri e magnati dei trasporti) a promuovere l'immagine della California del Sud talmente bene che gli echi di quella promozione, per certi aspetti, sono ancora vivi, soprattutto nelle banalizzazioni turistiche. Questi uomini fedeli a Otis, fecero propria la visione di Lummis che diceva: «Le missioni<sup>4</sup> sono, insieme al nostro clima e alle sue conseguenze benefiche, il miglior capitale che la California del Sud possiede».

Questo lavoro di propaganda, che ometteva conflitti crudissimi e lo sfruttamento più pervicace nei confronti di indigeni e messicani, e che sbandierava il benessere e la qualità della vita mentre in concreto stava co-

<sup>2</sup> Richard Lehan disse che «probabilmente nessuna città del mondo occidentale ha un'immagine così negativa».

<sup>3</sup> Contrariamente a quanto sostenevano alcuni, tra i quali Thomas Jefferson, che per raggiungere un livello tecnologico e industriale pari alla Gran Bretagna, gli Stati Uniti non avrebbero dovuto urbanizzarsi incondizionatamente, agli inizi del Novecento «a dispetto di tutte le ipotesi urbanistiche, le città americane crescono a dismisura, sia in termini territoriali che demografici, allontanandosi sempre più da ogni modello armonioso di sviluppo, e accentuando semmai le caratteristiche negative delle città europee (miseria, sovrappopolazione, corruzione, crimine, violenza), ritenute da sempre un esempio deteriore, dal quale sarebbe stato necessario differenziarsi.» Lo stesso RALPH WALDO EMERSON in *The Young American* metteva in guardia dallo sviluppo di città industriali simile a quelle inglesi. Cfr. L. GANDINI, *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Bologna 1994. Si veda anche, per la California come spazio del mito e della razionalità tecnica, F. FERRAROTTI, *I grattacieli non hanno foglie*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 149-153.

<sup>4</sup> Le missioni erano opere religiose che occupavano territori e attiravano disgraziati e indiani ai quali spesso veniva imposto un lavoro forzato in favore dei proprietari terrieri. Nonostante ciò resisteva l'aura idilliaca della Missione, un argomento sfruttato da imprenditori senza scrupoli.

struendo il mostro metropolitano<sup>5</sup>, dominò l'immaginazione popolare tra la fine dell'Ottocento e buona parte del Novecento.

Lummis era giunto a Los Angeles nel 1884 e la sua influenza «dettò legge» per circa 30 anni. Ma già nei primi decenni del Novecento la California del Sud era in via di rapidissima urbanizzazione e di congestione da traffico automobilistico, per cui il *romanticismo delle Missioni* e il clima decantato da Lummis non aveva più alcuna efficacia propagandistica, non attirava più nessun acquirente di villette dal Midwest. Così, nel 1917, quando Harry Chandler, il cognato di Otis, sostituì il vecchio generale i sussidi del *Times* a Lummis vennero tagliati, poiché il cinema era divenuto un propagandista ben più efficace della *terra del sole splendente*.

Da questo momento in poi alla originaria mitografia angelena si sostituì la seconda mitografia: Hollywood, il cinema. Pure rimase un'eredità dell'Arroyo set<sup>6</sup>, cioè l'ideologia di Los Angeles come utopia della supremazia bianca e protestante, anche se già in quel periodo Hollywood aveva visto arrivare immigrati ebrei e cattolici dall'Europa.

Dalla fine degli anni '10 del Novecento, quindi, sarà il cinema a impegnare il proprio nome, la propria capacità d'attrazione in favore dell'imprenditoria vorace della California del Sud. Sarà una mitografia molto resistente che ancora oggi rimane più inossidabile che mai, soprattutto nelle risposte semplificate che giungono a noi sotto forma di notizia turistica.

Utilizzare questo approccio, apparentemente usuale e ricorsivo, cioè il *luogo comune turistico*, ci aiuta a comprendere la forza con cui la società americana attraverso il cinema ha imposto il suo modo di essere, e ci si manifesta per giunta proprio attraverso la promozione turistica<sup>7</sup> di quei luoghi (le visite guidate agli Studios) e di quei meccanismi che, una volta usati per fare cinema, ora fanno spettacolo in loco. Non è un caso che un video documentario di grande diffusione, dedicato a Los Angeles<sup>8</sup>, inizi il suo giro esplicativo della città, partendo dalle immagini degli effetti

<sup>5</sup> Sia Louis Adamic, sia Carey McWilliams furono i primi a smascherare la falsità della mitologia lummissiana, sostenendo che il *villaggio gigante* era una villaggio quasi tribale e non una città. Insieme a loro anche Morrow Mayo denunciò la «falsa urbanità» di Los Angeles.

<sup>6</sup> Era una specie di gruppo che faceva riferimento a C.F. Lummis, e che creò una coerente *fiction* della California del Sud come terra promessa della millenaria odissea razziale anglosassone.

<sup>7</sup> Sul concetto di turismo dei sogni — mi viene da definirlo così — è interessante anche la descrizione che ne dà Marc Augé, quando parla di Disneyland, dicendo: «A Disneyland è lo spettacolo stesso che viene spettacolarizzato: la scena riproduce quel che era già scena e finzione — la casa di Pinocchio o la nave spaziale di *Star Wars*. Non solo entriamo nello schermo, invertendo il movimento di *The Purple Rose of Cairo* di Woody Allen. Ma dietro lo schermo c'è un altro schermo. Il viaggio a Disneyland risulta allora essere turismo al quadrato, la quintessenza del turismo: quel che veniamo a visitare non esiste». M. AUGÉ, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino 1999. Secondo me il turismo al quadrato, di cui parla Augé, è dovuto al fatto che il film stesso (penso a *Guerre stellari*) è autopromozione, materializzata poi in un parco divertimenti attrezzato.

<sup>8</sup> AA. VV., *Los Angeles*, in *Città del mondo*, Novara 1994. Alcuni intellettuali ritengono il termine omologazione una parola abusata, come se si dovesse forzatamente cercare sempre nuove terminologie, in una specie di mercato del pensiero che stabilisce che cosa è di moda e che cosa non lo è, a prescindere dall'analisi delle realtà sociali.

speciali del cinema hollywoodiano, dalle riprese di troupe televisive che girano scene in esterno, scorci di parchi giochi e divertimenti tutti costruiti con vecchi scenari e personaggi fantasy dei più famosi film di Hollywood, e si concluda con un primo piano della scultura in bronzo di John Wayne a cavallo.

## La città pellicolare e l'omologazione

Sogni e industria, dunque: questa è la *presentazione*. Cioè un incontro di interessi: l'interesse commerciale associato all'interesse più genericamente basato sulle aspettative di una cultura, cioè della società americana. Come scrive Stanley Cavell, «...questo incontro di interessi fa parte dello speciale coinvolgimento dell'America nel cinema, che va dal talento messo in opera a Hollywood per realizzare i film alla partecipazione dell'intera società alla loro visione...»<sup>9</sup>. Un coinvolgimento che vede in Los Angeles la piattaforma di lancio, il gigantesco proiettore che produce immagini e immaginario e che, al tempo stesso, come nel film di Peter Weir, *The Truman Show*, srotola su di sé il culto della sagoma, della città finta. Come sostiene Marc Augé: «...è facile immaginare l'attrazione che hanno potuto e possono esercitare altrove parole per noi meno esotiche come America, Europa, Occidente, consumo, circolazione. Certi luoghi non esistono che attraverso le parole che li evocano; in questo senso nonluoghi o piuttosto luoghi immaginari, utopie banali, stereotipi»<sup>10</sup>.

«Los Angeles è già dappertutto», confessano due muratori salvadoregni a Mike Davis, tra le rovine di Llano del Rio<sup>11</sup> il 1° maggio del 1990. Loro la città degli angeli l'avevano vista ogni notte a San Salvador, nelle infinite repliche doppiate di *Starsky and Hutch*, una città dove tutti erano giovani e ricchi, giravano in auto fiammanti e guardavano se stessi in televisione<sup>12</sup>. Anche in questo caso i *media* hanno prodotto un immaginario rispondente a una città finta: i muratori salvadoregni, arrivando a L.A., hanno bucato il telone dei propri sogni che credevano essere la vita vera, proprio come Truman Burbank (e come lui essi sono individui espropriati, la loro vita vera è un incubo di realtà, pure la realtà è virtuale), ma di là dal telone c'è la stessa realtà della tv che, in concreto, per i muratori salvadoregni, resta di nuovo virtuale. In sostanza la televisione «abolisce [quotidianamente] la distinzione tra realtà e finzione»<sup>13</sup>. La realtà vera

<sup>9</sup> S. CAVELL, *Alla ricerca della felicità*, Torino 1999.

<sup>10</sup> M. AUGÉ, *Nonluoghi*, Milano 1993.

<sup>11</sup> Rifugio ultimo di molti disoccupati e precari latinoamericani, Llano del Rio fu un progetto di comune socialista fondata da Job Harriman nel 1911 ad est di Los Angeles, dove, con l'appoggio del Central Labor Council e del sindacato degli edili, si insediarono centinaia di contadini senza terra, ferrovieri licenziati, militanti perseguitati, *bohémien*. Un modello di piccola società socialista che durò ben poco, a causa di dissidi interni e di ingerenze esterne.

<sup>12</sup> Un po' come è avvenuto per gli albanesi che vedevano l'Italia ricca in tv e approdarono in massa sulle coste italiane, all'inizio degli anni '90 del Novecento.

<sup>13</sup> Cfr. G. BOTTIROLI, *Il luogo dell'antistile. La coincidenza del serial e della diretta*, ovvero *The Truman Show*, «Segnocinema» n. 96, marzo-aprile 1999.

è quella stessa realtà trasmessa in diretta della tv; si tratta di una realtà che coincide con gli stereotipi televisivi stessi.

Ma la vita vera è quasi sempre difficile oppure è sempre altrove, come anche molta letteratura nordamericana ha spesso testimoniato.

Alla fine di *Sulla Strada* Jack Kerouac scrive:

[...] e sento tutta quella terra nuda che si srotola in un'unica incredibile enorme massa fino alla costa occidentale [...] <sup>14</sup>.

Lo srotolare della terra sembra quasi lo srotolarsi della vita, cioè lo srotolarsi della pellicola cinematografica che racconta la vita dell'America. Questo tipo di analogia tra parola romanzata e immagine, tra film e terra americana non è un accostamento casuale, se pensiamo che lo stesso Kerouac in un suo saggio sul mestiere di scrivere segnalava, nella dottrina e tecnica della prosa moderna, il seguente punto essenziale: «Film libro è il film in parole, la forma visiva americana» <sup>15</sup>.

Questo *srotolarsi* è la cosa più vicina a quel che si vorrebbe far intendere come America e cinema, cioè l'invasività e l'intreccio del progetto politico americano con il suo stesso sogno che non è la vita stessa, ma la sua possibilità creativo-industriale estrinsecata nelle arti. Lo *srotolarsi* è anche la monotonia della macchina culturale che ruota *sur place*: «Mentre è già in condizione di determinare il consumo, scarta ciò che non è stato ancora sperimentato come un rischio inutile... Ritmo e dinamismo sono al servizio di questo scopo. Nulla deve restare com'era prima, tutto deve continuamente scorrere, essere in moto. Poiché solo l'universale trionfo del ritmo della produzione e della riproduzione meccanica può assicurare che nulla muti, e che non appaia mai qualcosa di incongruo» <sup>16</sup>.

Il miscuglio che ne deriva produce un oggetto ambiguo che sembra rispondere con esattezza alla città di Los Angeles, la città del cinema. O meglio, come scriveva Morrow Mayo, un vero e proprio prodotto: «Bisogna capire che Los Angeles non è pura città. È invece ... una merce...» <sup>17</sup>. In questa definizione, in questo scarto tra «pura città» e «merce» c'è tutto il senso di un luogo e di una storia (un inventario di mitografie) che si è srotolata e si srotola come una pellicola cinematografica. Los Angeles è la città pellicolare, è essa stessa fiction; Los Angeles è la città che produce i sogni di celluloidi, ma che è fatta essa stessa di pellicola: pura e semplice superficie <sup>18</sup>.

In questo srotolarsi indifferente e anaffettivo (c'è nelle descrizioni del-

<sup>14</sup> J. KEROUAC, *Sulla Strada*, Milano 1959.

<sup>15</sup> Cfr. J. KEROUAC, *Scrivere Bop*, Milano 1996.

<sup>16</sup> M. HORKHEIMER - T.W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino 1966.

<sup>17</sup> M. MAYO, *Los Angeles*, Los Angeles 1930.

<sup>18</sup> In maniera differente e analizzando questioni più propriamente urbanistico-antropologiche dice le stesse cose Marc Augé quando scrive che «...è la città di Superman e dei fumetti che la vita reale si appresta oggi a imitare. Si chiude dunque il cerchio che, da uno stato in cui le finzioni si nutrivano della trasformazione immaginaria del reale, ci fa passare a uno stato in cui il reale si sforza di riprodurre la finzione». M. AUGÉ, *Disneyland e altri nonluoghi*, cit.

la storia di questa città e nelle analisi dei processi capitalistici che ne sono stati l'humus intrinseco, una sorta di inaccessibilità e di assenza di memoria del proprio processo identitario) si iscrive, con una facilità estrema, un processo continuo di omologazione <sup>19</sup> della maggior parte delle istanze critiche alla vetrina, alla sagoma di città che L.A. è e rappresenta.

Dalla presa del potere di Hitler alla caccia alle streghe di Hollywood (nella pragmatica fascistoide del senatore McCarthy) Los Angeles fu l'esilio di molti intellettuali mitteleuropei che restarono sbalorditi dalla ricchezza dell'industria cinematografica. La maggioranza otteneva i «contratti salvagente» degli Studios, che garantivano il permesso di soggiorno e lo stipendio di almeno 100 dollari a settimana. I più famosi e i benestanti erano invitati nei salotti e nelle ville dei connazionali che erano già arrivati da tempo in California.

Non esistevano gruppi omogenei di emigrati: Brecht parlava male dei francofortesi e odiava il sole; Reinhardt sentenziò che L.A. sarebbe diventata un «nuovo centro di cultura»; Mann si sentiva Goethe alla ricerca della sua Italia personale. L'unica opportunità che capitò a Stravinsky fu di riarrangiare la sua *Rite of Springs* (*La saga della primavera*) per la danza delle scope nel film *Fantasia* di Disney; Schönberg insegnava ai compositori degli Studios che creavano *suspense* musicale per le colonne sonore.

Tuttavia, sia gli entusiasti sia gli scettici si resero conto della «proletizzazione dell'intelligenza» (l'unico che forse non si sarebbe stupito di questo, se ce l'avesse fatta a pensare di passare l'Atlantico, sarebbe stato Walter Benjamin) perseguita dal sistema hollywoodiano. Come scrive Milton Sperling: «Si doveva timbrare il cartellino. [I capi] giravano per gli uffici per vedere se la gente stava scrivendo a macchina. C'era un punto di osservazione nell'edificio degli scrittori. Quando Warner o Cohn sembravano dirigersi verso l'edificio qualcuno gridava <Arriva!> e tutte le macchine da scrivere si mettevano in moto [...] Jack Warner non riusciva a capire come mai la gente non scrivesse in continuazione» <sup>20</sup>.

Gli esuli, quale che fosse la loro condizione materiale, erano comunque soggetti ai mutamenti frequenti della situazione politica statunitense, e quando il cinema diventò oggetto di una diffusa critica moraleggiante e reazionaria, che andò a colpire (più di tutti) proprio le opere e i registi che attraverso il genere *noir* cercavano di integrare una certa profondità argomentativa e narrativa di stampo europeo, unita a un'estetica della visione e della messa in scena che da lì in avanti avrebbe contraddistinto buona parte del cinema classico americano, questi immigrati (genericamente in posizione dialettica con Hollywood) furono individuati come i capri

<sup>19</sup> «Ciò che oppone resistenza, può sopravvivere solo nella misura in cui si inserisce... La rivolta che tiene conto della realtà e sa adeguarsi ad essa diventa l'etichetta di chi ha una nuova idea da suggerire all'industria... Chi non si adegua è colpito da un'impotenza economica che si prolunga nell'impotenza intellettuale dell'isolato». Il trionfo che l'industria culturale riesce a compiere è duplice: «ciò che estingue fuori di sé come verità, può riprodurlo a piacere dentro di sé come menzogna». M. HORKHEIMER - T.W. ADORNO, *Op. cit.*

<sup>20</sup> In N. GABLER, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York 1988.

espatori (insieme ad altri colleghi americani) dell'inquisizione hollywoodiana messa in atto dalla Commissione McCarthy.

Molti di loro si misero prontamente sulla via del ritorno, con un'idea critica dell'americanizzazione culturale e della società dei consumi: «...in America non si potrà evitare la domanda se il termine cultura non sia diventato obsoleto»<sup>21</sup>. Coloro che si adeguarono lo fecero non senza fatica.

L'analisi critica formulata in quegli anni di metà Novecento è stata la più ricca e lungimirante argomentazione filosofico-sociale attorno al sistema America-Hollywood, tanto che anche i critici dell'ultim'ora, in sostanza, descrivono pochissime nuove analisi rispetto a intellettuali come Adorno e Horkheimer, Huxley e Marcuse; o anche rispetto alla critica menckeniata dell'*urbanizzazione contraffatta* impostata dagli intellettuali autoc-toni già negli anni '20 del Novecento. Come sostiene Mike Davis: «Le recentissime <avventure nell'iperrealtà> di Eco e Baudrillard nella California del Sud, che hanno provocato tanta eccitazione, non fanno altro che seguire fedelmente le orme di quegli scritti»<sup>22</sup>. Anche l'idea della città come *simulacro* evidenziata sempre da Eco e Baudrillard pare un riferimento preciso ad uno scritto di Erich Maria Remarque<sup>23</sup>.

Tuttavia, pure in questo regime critico, rimase comunque forte l'aspetto attrattivo peculiare del carattere americano, se lo stesso Adorno, una volta rientrato a Francoforte un po' di tempo dopo la fine della guerra, poté affermare: «Non è un'esagerazione dire che qualsiasi coscienza contemporanea che non ha fatto propria, sia pure in termini di opposizione, l'esperienza americana, ha qualcosa di reazionario».

Poi dagli anni '60 del Novecento, con la crescita e la diffusione della musica nera (soul o jazz che fosse, in contro tendenza a buona parte del *cool jazz*), e la cultura folk dell'auto e delle moto che divenne il cosiddetto *L.A. look*, si diffuse una contro cultura giovanile ricca di riferimenti ironici alla vecchia mitografia lummissiana. Purtroppo questo momento di descrizione critica di L.A. era soltanto un aspetto dello *sdoppiamento americano* che produsse presto la reazione, con l'omologazione delle frange più creative di quel periodo al mercato dell'arte delle *corporations*: si evidenziava, ancora una volta, la grande capacità della società di comprendere e far rientrare nei ranghi. Ciò che in quegli anni '60 aveva fatto intravedere la possibilità di una strategia critico-artistica indigena di interpretazione della città, si dissolse progressivamente in *verniciatura*. Fino al trucco attuale di una nuova creazione mitografica californiana basata sostanzialmente sull'industria culturale (arte e cinema). Negli ultimi due decenni del Novecento, infatti, la nuova ondata di esperti è arrivata per aderire al capitale im-

<sup>21</sup> Cfr. M. HORKHEIMER - T.W. ADORNO, *Op. cit.*

<sup>22</sup> M. DAVIS, *Città di quarzo*, Roma 1999.

<sup>23</sup> «Qui vero e falso erano fusi insieme in modo così perfetto da diventare una nuova sostanza, come rame e zinco danno luogo all'ottone, che sembra oro. Che Hollywood fosse piena di grandi musicisti, poeti e filosofi, non voleva dir nulla. Era anche piena di spiritisti, pazzi religiosi e imbroglioni. Divorava tutti, e chiunque non fosse in grado di salvarsi in tempo, perdeva la propria identità, che se ne accorgesse o meno». Cfr. E.M. REMARQUE, *Schatten im Paradies*, Berlino 1971.

mobiliare internazionale, soprattutto attraverso il mercato dell'arte contemporanea ed etnica.

I grandi imprenditori immobiliari insieme all'alta finanza, con alcuni magnati del petrolio e re dell'industria dello spettacolo sono il gruppo trainante dei recentissimi investimenti che hanno costruito una sovrastruttura culturale<sup>24</sup> che ha fatto di Los Angeles una *world city*. Non si tratta di filantropismo, o di senso civico disinteressato. Questo gruppo di soggetti si è coinvolto nell'alta cultura perché la cultura è diventata importante per la valorizzazione dei terreni e cruciale nella competizione tra le diverse élites economico-finanziarie.

La storia degli investimenti nell'industria culturale nasce (ancora una volta nello stesso periodo) già attorno agli anni '20 del Novecento, al momento della «guerra» per il potere angeleno tra «quelli di Downtown», guidati dalla dinastia dei Chandler del *Los Angeles Times*, e gli ebrei del Westside che si occupavano di cinema e casse di risparmio. A colpi di edificazioni di musei e teatri queste due fazioni capitalistiche contrapposte tentavano di guadagnare suolo l'uno sull'altra.

La nuova geografia del potere ha concentrato l'opulenza culturale in due zone distinte, due acropoli dell'arte dove si spendono fortune per acquisire arte dall'esterno, valorizzando di autoctono soltanto ciò che si è piegato al buon gusto *pop* dettato dai critici e dagli «esperti» europei, quando non si tenta di costruire collezioni di arte medievale e moderna, acquisendo a cifre astronomiche pezzi minori dai musei del vecchio continente. Il Getty Museum recentemente ha acquistato un dipinto poco conosciuto del Pontormo per la cifra di 35 milioni di dollari, che «è un multiplo dell'intero budget annuale destinato dalla municipalità di Los Angeles a tutte le attività artistico-culturali di East L.A. e di South Central»<sup>25</sup>.

In funzione di questa nuova mitografia angelena, che esclude o abortisce la produzione culturale autoctona<sup>26</sup>, lo storico Kevin Starr ha scritto *Material Dreams*, una storia della California del Sud, aggiornandola all'oggi e paragonando il periodo ottimistico delle missioni all'ottimismo imperante attualmente, che si fonda sulla certezza di un'ulteriore crescita espansiva, più controllata ma sempre eterna. Da queste pretese di globalismo si evince che il multiculturalismo di Los Angeles dovrebbe essere la linfa vitale dei suoi programmi e progetti culturali, mentre in realtà ciò resta una strategia quasi del tutto d'importazione, focalizzata sulle élites e i gusti dei consumatori di cultura di alto livello.

<sup>24</sup> «... l'alienazione si è dimostrata una merce assai redditizia sul mercato culturale. L'arte moderna, per esempio, con le sue dissonanze e i suoi tormenti, è diventata il cibo quotidiano di una falange sempre più vorace di consumatori di cultura che non si lasciano sfuggire buoni investimenti». M. JAY, *L'immaginazione dialettica*, Torino 1979.

<sup>25</sup> M. DAVIS, *Op. cit.*

<sup>26</sup> L'unico stile «indigeno» contemporaneo è stata definita l'architettura Pop decostruita di Frank Gehry, che trasforma il «noir» in pop, attraverso il riciclaggio di elementi del paesaggio urbano in decomposizione e polarizzato che diventa leggero e luminoso. Si tratta di una sorta di «volto umano» dell'architettura finanziata dalle *corporations* che lo stesso Gehry ha definito «progetti come set cinematografici». C'è questa ideologia architettonica regionale che ormai ricorda l'ideologia di Disney.

Resistono alcune sacche di cultura alternativa attorno alle famose *gangster-rap*, ma anch'esse sono ormai state inglobate dal sistema che gestisce il potere culturale di L.A., perché forse «... è diventato difficile distinguere fra la realtà e la posa. [...] L'avanguardia, se è lecito usare ancora tale termine, è diventata un ornamento rispettato della nostra vita culturale—»<sup>27</sup>.

D'altronde i rappers angelini (a differenza, ad esempio, di alcuni colleghi di New York, come i Public Enemy che diffondono il nazionalismo nero) rigettano ogni ideologia che non sia quella dell'accumulazione primaria di ricchezza con ogni mezzo necessario. E proprio su questo punto anche l'analisi *radicale* di Mike Davis perde colpi. Infatti, tutto quello che il sociologo di colore della L.A. School cerca di salvare dal disastro imminente *del sogno americano del sole splendente* della L.A. world city, cioè un pezzo di cultura nera, accanto alla comunità ispano-americana e, in minima parte, ai commercianti coreani (in sostanza le comunità più basse, ma in crescita quantitativa e la cui cultura è, in qualche modo, ancora parzialmente integra) si perde per l'incapacità generalizzata di uscire dal *linguaggio dell'economia di mercato*: tutti a Los Angeles, tutti in America, tutti nel mondo occidentale (che cos'è altrimenti la globalizzazione, se non l'incapacità di pensare un nord del mondo diverso dall'attuale?) vivono e pensano nella prospettiva del profitto.

Nessuno pare riuscire a evitare l'omologazione al regime del denaro<sup>28</sup>, in una sorta di addomesticamento del cambiamento. Come sostiene David James, studioso della sottocultura americana, riferendosi più precisamente all'argomento: «qualsiasi pratica culturale contemporanea, per quanto transitoria e marginale, non può sfuggire a un'istantanea assimilazione e a un riciclaggio da parte dei media dominanti». O, per dirla con Martin Jay: «anche in questo caso i meccanismi dell'assorbimento e dell'integrazione si sono dimostrati terribilmente efficaci»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> M. JAY, *Op. cit.*

<sup>28</sup> «Un sistema come il nostro che ha bisogno per sua natura di rivoluzionare se stesso, di trasformarsi per perpetuarsi, non può negare il cambiamento: può però renderlo debole».

A.M. IACONO, *L'evento e l'osservatore*, Bergamo 1987.

<sup>29</sup> M. JAY, *Op. cit.*