



Cinzia Scarpino*

I'M A FUGITIVE FROM A (GEORGIA) CHAIN GANG! VERSO FANTASIE DI EVASIONE COLORBLIND

Nel febbraio 1922, Robert Elliott Burns, reduce della Prima guerra mondiale, bianco, di classe media, originario di Brooklyn, è arrestato per un furto di 5,80 dollari, portato nella Fulton County Jail di Atlanta, in Georgia, e condannato a dieci anni di lavori forzati in una *chain gang* dello stato. Evaso pochi mesi dopo – il 21 giugno – dal ‘campo’ di Campbell County, Burns raggiunge prima Atlanta e poi Chicago e nei successivi sette anni cancella ogni traccia del proprio passato, si rifà una vita e una posizione sociale, prima nell’immobiliare, poi nella pubblicitaria, e sposa una donna di cui non è innamorato. È una lettera del padre, James H. Burns, in cui si fa riferimento alla fuga dalla *chain gang*, a tradire Robert. La missiva è infatti intercettata dalla moglie – Emilia Del Pino Pacheo – da cui Burns vuole separarsi, e usata da questa come strumento di ricatto. Insoddisfatta della condotta di Burns che si è nel frattempo innamorato di un’altra donna, Emilia lo denuncia alle autorità locali e scatta l’arresto. È il 1929, il caso di Burns finisce su tutti i giornali, il fratello Vincent Godfrey Burns – un sacerdote di Palisade, New Jersey – ottiene il sostegno di personalità di spicco della vita di Chicago quali il poeta Carl Sandburg e l’attivista e riformista sociale Jane Addams. Il Governatore dell’Illinois, L.L. Emmerson, nega l’estradizione di Burns in Georgia; seguono i negoziati tra Burns e lo stato del Sud. Le trattative si concludono con un accordo che prevede il rientro di Burns in Georgia, dove sconterà una pena di due/tre mesi lontano dalle *chain gangs*, previo il pagamento di 350 dollari di viaggio e 2.500 dollari di multa. Una volta arrivato lì, tuttavia, Burns è riconsegnato alla Campbell County *chain gang* e condannato a dodici anni di pena. Decide quindi di evadere per la seconda volta. Nel 1930, mentre vive in incognito a Newark (New Jersey), comincia a scrivere la propria storia, che sarà pubblicata, anche grazie all’aiuto del fratello,¹ prima a puntate sulla rivista *True Detective Mysteries* e poi nel 1932, in un libro dal titolo *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* (Nollen, 2016).

Il libro e la vicenda di Burns catturano l’interesse della Warner Bros. che in soli undici mesi – con l’aiuto dell’autore stesso, in contatto con gli *studios* in incognito (Mancini 1997, xii) – confeziona uno dei film più popolari e socialmente importanti degli anni Trenta, *I Am a Fugitive from a Chain Gang!* (*Io sono un evaso*, 1932), diretto da Mervyn LeRoy, scritto da Howard J. Greens e Brown Holmes, e interpretato da Paul Muni nella parte di James Allen (nome fittizio di Robert E. Burns). Il film riceverà il premio del National Board of Review of Motion Picture come Miglior film, avendo la meglio su produzioni quali *Addio alle armi*, *Scarface* e *Tarzan* (Mancini 1997, xiii). Pur fedele al libro, la pellicola se ne discosta attutendone alcuni aspetti (la disperazione di Burns tornato dalla Prima guerra mondiale, la violenza delle guardie sui detenuti delle *chain gangs*, la rappresentazione dei carcerati neri) per motivi che vanno, come vedremo, dalla complessiva fruibilità della storia presso un pubblico medio alle convenzioni cinematografiche degli anni Trenta e, infine, alle regole imposte da codici di moralità vigenti.

La combinazione libro-film contribuisce a sensibilizzare l’opinione pubblica nei confronti della barbarie del sistema penale del Sud, alimentando un dibattito che porterà a una serie di inchieste istituzionali e giornalistiche sulla *chain gang*. Libro e film non si discostano infatti nella loro rappresentazione di una legge vendicativa, non riparatrice né tanto meno equa, il cui fine non è la giustizia ma la punizione. In questo senso, tanto il grido su cui si apre l’autobiografia di Burns, “I am a fugitive! I am a fugitive from the law – but NOT FROM JUSTICE!” (Burns 1997, 5), quanto le parole con cui si chiude – “the law merely demands its

* Cinzia Scarpino è ricercatrice di letteratura angloamericana presso l’Università degli Studi di Torino. Si è occupata di letteratura americana degli anni Trenta e Quaranta (John Steinbeck, William Faulkner, John Dos Passos, James Agee, Raymond Chandler, Mari Tomasi) e della seconda metà del Novecento (Raymond Carver, Grace Paley, Don DeLillo, Joan Didion, Cormac McCarthy); di *Environmental Studies*, *TV Studies* (*The Sopranos*), e di legge e letteratura. È autrice di *US Waste*. Rifiuti e sprechi d’America. Una storia dal basso (*il Saggiatore*, 2011), e *Anni Trenta alla sbarra*. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione (*Ledizioni*, 2016). Fa parte del comitato di redazione di *Àcoma*. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani e di *Enthymema*. International Journal of Literary Theory, and Philosophy of Literature.

¹ Matthew J. Mancini sostiene che la storia sia in realtà dettata da Robert al fratello Godfrey Burns, il quale sarebbe il vero autore del libro (Mancini 1997, xxi).



pound of flesh” (1997, 257), improntano la narrazione al torto subito, sottolineando la distanza tra legge e giustizia nel sistema carcerario statunitense tra gli anni Venti e Trenta. Si tratta di due elementi, la vicenda del fuggiasco e quella dell'uomo innocente preda di un ingranaggio disumano e iniquo, particolarmente popolari nella cultura e nella letteratura della Grande depressione, che riproducono i dispositivi diegetici delle *slave narratives*. A rendere la storia di Burns – soprattutto la versione cinematografica – un successo commerciale con ricadute sociali sono quindi l'avventura ricca di suspense, la presenza di un uomo solo e perseguitato capace di risollevarsi grazie alle proprie risorse umane, e la lotta epica contro una legge ingiusta e un sistema penale atroce e spietato. Si tratta tuttavia anche di una *narrative* sottesa per intero dalla linea del colore, elemento centrale nella ricezione presso un pubblico medio e bianco. La popolazione delle *chain gangs* della Georgia, così come di tutto il sistema carcerario del sud degli Stati Uniti, è infatti a maggioranza afroamericana e soltanto a partire dagli anni Venti e soprattutto Trenta, con l'inasprimento delle condizioni economiche del paese, il numero dei detenuti bianchi comincia a figurarvi in maniera significativa. Come scrivono Emily S. Sanford (1997) e Caleb Smith (2009), sarà soprattutto grazie a questo cambio demografico nei campi di lavoro forzato che il sostegno pubblico al sistema delle *chain gangs* comincerà a vacillare. Pur non affrontando mai il problema razziale in modo diretto ma parlando della crudeltà gratuita di quel sistema dalla prospettiva di un bianco, Burns concorre, suo malgrado e a dispetto delle proprie posizioni di nemmeno troppo malcelato razzismo, a sensibilizzare il pubblico americano rispetto a una situazione carceraria che riguarda, da sempre, soprattutto i detenuti afroamericani.

I Am a Fugitive from a Chain Gang esce nei primi anni Trenta, un'epoca di luci e ombre tanto nella storia giuridica e penale americana (Ackerman 1991, Cushman 1998, Fishman 1997) quanto nella storia afroamericana che vedrà, da un lato, un'impennata di linciaggi contro i neri e un razzismo perdurante nel *Solid South* allora roccaforte del Partito democratico; dall'altro, il consolidamento della NAACP e di una sensibilizzazione anti-segregazionista tra i ceti medi delle città del Nord.² In un contesto di questo tipo, l'autobiografia dell'evaso bianco R. E. Burns e, ancora di più, la sua riscrittura hollywoodiana sembrano contenere, *in nuce*, una serie di strategie discorsive tipiche della *color blindness*, ovvero la presunta 'neutralità,' oltre che del legislatore, del fruitore/della fruitrice americano/a medio/a – bianco/a e borghese – rispetto alle differenze etniche e razziali. Una tendenza che, nella lettura di Angela Davis (1998) e, in anni più recenti, di Michelle Alexander (2010), si è imposta nel dibattito pubblico americano a partire dagli anni Novanta del Novecento, quando l'illusione *liberal* di una società statunitense ormai post-razziale si è tradotta in una 'cecità al colore' confluita nella rimozione politica delle discriminazioni economiche, sociali, e culturali che operano in maniera particolarmente visibile e drammatica nel cosiddetto Complesso Carcerario Industriale.

Nella storia di Burns, quindi, il sistema carcerario del Sud del paese diventa un microcosmo da cui irradiano una serie di dinamiche culturali e sociali che, in tutte le loro contraddizioni, sembrano anticipare i decenni a venire. A emergere dalla ricezione coeva di *I Am a Fugitive* è il riconoscimento dell'esistenza di un sistema penitenziario nel Sud del paese in via di de-segregazione *de facto* – i bianchi che entrano nelle *prison farms* e nelle *chain gangs* – come condizione indispensabile affinché un pubblico bianco e borghese sia messo per la prima volta di fronte alle storture legislative e penali di cui è storicamente vittima la popolazione afroamericana.³ È ormai un dato acquisito dalla critica cinematografica che *I Am a Fugitive from a Chain*

² Non ultimo, da un punto di vista legislativo, gli anni del New Deal rooseveltiano vedranno una riconfigurazione della magistratura e della Corte Suprema che prepara la strada alla storica sentenza *Brown vs. Topeka*, ma questo discorso meriterebbe un saggio a parte. Si veda per una sintesi Scarpino 2016, 373-408.

³ Un meccanismo che opererà analogamente, ottant'anni dopo, nella serie Netflix *Orange Is the New Black* (2013-2019). In "Cicatrici: Crimine e comunità in *Orange Is the New Black*," Valeria Gennero si sofferma sulle parole con cui Jenji Kohan, ideatrice della serie, riflette sulla funzione della protagonista Piper, modellata sulla protagonista bianca e di classe medio-alta del *memoir* di Piper Kerman, come di un "cavallo di Troia" che ha permesso di "veicolare un discorso politicamente progressista così lontano dall'intrattenimento televisivo" (2018, 160). Soltanto compiendo un'operazione di sottile e consapevole parodia del "razzismo retoricamente raffinato" della *color blindness* di fine Novecento Kohan riesce a raggiungere un pubblico bianco medio-alto, offrendo la rappresentazione di uno spaccato che per razza, etnia e classe (su genere e sessualità il discorso è ancora più complesso) si discosta completamente dalla provenienza sociale e dall'identità socioculturale di chi guarda (Gennero 2018, 160). Che gli Stati Uniti del



Gang possa essere letto come *ur-text* di un fortunato filone hollywoodiano ispirato a resoconti memorialistici di evasi, ex-galeotti e funzionari penitenziari. Meno studiata resta invece la sua importanza seminale nelle pratiche discorsive della *color blindness*. Ovvero, Robert E. Burns/James Allen come “cavallo di Troia” per entrare nelle *chain gangs* e proporre l’abolizione.

1. *Convict leasing, chain gangs* e l’“istituzione particolare” delle carceri americane nel Sud

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta, il sistema carcerario statunitense risulta sostanzialmente ripartito a seconda dell’area geografica: il Nord-Est, dove prevale il cosiddetto modello Auburn – dall’omonima prigione nello stato di New York che fungerà da esempio per la costruzione degli altri plessi, tra cui il noto Sing Sing (Smith 2009, 55-69, 101); l’Ovest, in cui, a parte la costruzione, nel 1934, della fortezza di Alcatraz (Spillane 2013; Scandura 2008), prende piede, spesso su territori sottratti ai nativi americani, un vero e proprio boom di prigionieri federali che andranno a costituire una seconda economia di stati come la California (Gilmore 2007); e il Sud, in cui dominano la *chain gang* e la *prison farm* che si collocano in continuità spesso anche spaziale con la piantagione schiavista. Il sistema del Sud si innesta infatti sul modello del *convict leasing*, l’“appalto” dei detenuti a enti privati che ne sfruttano così la manodopera – una pratica avviata nella Ricostruzione, in un tentativo di soggiogare gli ex-schiavi a nuove forme di lavoro coatto. È lo stato del Mississippi a sancire per primo, nel 1876, la legittimità dell’“affitto” dei detenuti neri ai proprietari terrieri e, di fatto, il ritorno a condizioni di lavoro schiavistiche. A poco servono i tentativi di dichiarare la pratica del *convict leasing* incostituzionale (nel 1879 essa è infatti invalidata formalmente da uno statuto e da due verdetti della Corte Suprema della Georgia). La riforma dello stato passata nel 1908 non farà altro che sostituire i ‘privati’ con le contee, un meccanismo questo riportato accuratamente da Burns (1997, 195).⁴ La continuità tra le ex-piantagioni e i nuovi modelli penitenziari del Mississippi diventa ancora più tangibile nei primi anni del Novecento quando James K. Vardaman, Governatore dello stato e suprematista bianco, erige una prigione ispirata apertamente ai dispositivi schiavisti su una vecchia piantagione di cotone sul Delta del Mississippi (Smith 2009, 136, 149). Si tratta di Parchman Farm, ventimila acri di terra suddivisi in quindici campi in cui i detenuti lavorano dallo spuntare del sole al tramonto con il fucile dei supervisori puntato alla schiena. Se il modello di Parchman Farm – riprodotto in Louisiana con la Angola Prison Farm – si imprime indelebilmente nella fantasia del Sud (non a caso William Faulkner vi ambienterà la storia del galeotto di *If I Forget Thee, Jerusalem*, 1939), l’altro modello carcerario del Sud che si fonda sul lavoro forzato sono le *chain gangs* dove i detenuti, incatenati uno all’altro, sono impiegati nella costruzione degli argini dei fiumi o di strade. Martha A. Myers fa notare come l’istituzione delle *chain gangs* coincida con lo sforzo conclusivo del Good Roads Movement, l’iniziativa avviata negli anni Settanta dell’Ottocento e finalizzata alla costruzione e al mantenimento di una rete stradale e come, attraverso l’impiego dei forzati, lo stato della Georgia abbia potuto rinnovare le proprie strade senza alzare le tasse ai cittadini (1998, 22-23). Oltre al trattamento disumano a cui sono sottoposti sia nelle *prison farms* sia nelle *chain gangs* di stati quali Alabama, Arkansas, Florida, Georgia, Louisiana, Mississippi, Nord e Sud Carolina, Texas e Virginia, i detenuti non hanno diritto a quelle misure di riforma progressista del sistema penale in vigore nel resto del paese, ovvero la condizionale (*parole*) e la libertà vigilata (*adult probation*). Come scrive Caleb Smith, è soprattutto nel corso degli anni Trenta, quando la crisi economica e agricola della Grande Depressione comincia a colpire i bianchi poveri del Sud, che nei sistemi penitenziari in cui vigono *prison farms* e *chain gangs* si assiste a una specie di de-segregazione del corpo carcerario. Così, a metà degli anni Trenta, Parchman Farm avrà una popolazione costituita per un terzo da bianchi (2009, 151-152).

È questo il quadro denunciato da Burns in *I Am a Fugitive* e portato alla ribalta nazionale grazie al film di LeRoy nel 1932. Nei cinque anni successivi, le *chain gangs* saranno al centro di approfondimenti e

post-Obama siano una società solidamente post-razziale è quanto meno parziale ma per veicolare un messaggio progressista – le carceri come prova del fatto che tanto la società quanto la legislazione del paese non siano, quanto meno non ancora, *color blind* – è necessario fare credere che lo siano e che in prigione finiscano regolarmente anche donne bianche e benestanti appena diplomatesi in un college Ivy League.

⁴ “Today the county is the contractor. Although the county does not pay the state any money for the use of the convicts, they are compelled to clothe, feed, and house the prisoners at the county expense” (Burns 1997, 195).



reportage: nel 1933, sotto il titolo di *Forced Labor in the United States*, usciranno i materiali raccolti da Walter Wilson per la Labor Research Association; nel 1935, il giornalista John Spivak condurrà una ricerca sulle carceri in Georgia da cui nascerà il pamphlet *On the Chain Gang*; e nel 1937 sarà avviata un'indagine da parte della Federal Prison Industries Reorganization Administration (Rodimtseva 2010, 128-129). L'abolizione dei lavori forzati per i detenuti nel Sud degli Stati Uniti sarà comunque un processo lento (non si completerà prima della fine degli anni Cinquanta) e reversibile (le *chain gangs* saranno reintrodotti, per poco, a metà degli anni Novanta del Novecento in alcuni stati, tra cui Alabama, Arizona, Florida e Ohio). Saranno inoltre motivazioni eminentemente economiche e sociali – e non culturali o politiche – a decretarne la fine negli anni Sessanta. Da un lato, la sorveglianza dei detenuti si farà sempre più costosa e la meccanizzazione nella costruzione delle strade abatterà il vantaggio del lavoro manuale dei forzati; dall'altro, proprio alle soglie della stagione dei diritti civili, la regolarizzazione del sistema Jim Crow farà venire meno il bisogno di controllare la popolazione nera attraverso sistemi di tale brutalità.

Le implicazioni della 'storia vera' di Burns non sono infatti esclusivamente sociali e politiche ma anche, e soprattutto, economiche. Ciò che l'evaso Burns non mette mai veramente a fuoco, pur disseminando il testo di riferimenti in quella direzione, e ciò che la sceneggiatura finale hollywoodiana deve espungere dal primo copione, è infatti il nesso economico-industriale-militare di un sistema carcerario asservito alle dinamiche del capitale americano. Il sistema penale ingiusto e punitivo di cui è vittima Burns – e con lui tutti i detenuti/tutte le detenute delle *chain gangs* future – agisce infatti in continuità con i meccanismi di sfruttamento della forza lavoro del capitale.⁵

2. Sono un evaso! Da libro a film

Secondo William Beverly il libro di Burns, pur tenendo insieme discorsi assai diversi che vanno dalla biografia al trattato patriottico, passando per la polemica sociologica, si configura soprattutto quale "racconto di un criminale che diventa autore della propria storia" (Beverly 2003, 4). Nel suo essere a un tempo elenco di torti subiti, lamentazione ed esortazione a emendare una situazione ingiusta perché lontana dagli ideali della democrazia americana, la storia di Burns è una geremiade. Ma nel presentare convenzioni strutturali e retoriche quali il catalogo di orrori subiti di cui è vittima un'umanità ferita, la fuga da una situazione di cattività e il ricorso alla *true story*, la storia di Burns è anche, in parte, *slave narrative*. Come ricorda Beverly, la combinazione di questi dispositivi narrativi, unita alla rappresentazione di un Sud reazionario e violento, incontra i gusti di un Nord assetato di racconti di schiavi fuggiaschi e di avventure incentrate su un protagonista solitario. Ciò che separa la *slave narrative* dal racconto di Burns è però esattamente la funzione sociale e politica della veridicità letterale e letteraria della storia: mentre per gli ex-schiavi neri il ricorso alla 'storia vera' era una garanzia di credibilità presso lettori bianchi che non sarebbero riusciti a immaginare un nero capace di scrivere un romanzo, di andare cioè oltre alla trascrizione autobiografica della propria vicenda (Andrews 1988), per Burns la storia vera prende la forma di un dossier legale, una difesa documentata del proprio caso giudiziario. Il racconto di Burns, a differenza della *slave narrative* e della geremiade nera (Howard-Pitney 2005), non punta inoltre a modificare il consenso culturale in termini più inclusivi – l'abolizione della schiavitù, il riconoscimento *de jure* e *de facto* dell'uguaglianza di neri e bianchi – ma a perorare la propria causa. Sebbene non risponda all'intento programmatico di Burns, anche grazie alla riscrittura cinematografica dell'autobiografia, il messaggio sociale, progressista e razzialmente inclusivo della denuncia delle *chain gangs* si farà tuttavia implicito. La storia di Burns diventerà una sorta di canovaccio al quale togliere o aggiungere elementi capaci di indirizzare il pubblico verso una cauta presa di coscienza riformista nei confronti di un sistema carcerario che, statisticamente, riguarda in maggioranza la popolazione afroamericana. Si tratta di un sottile ma fondamentale mutamento di segno nel messaggio della storia che è possibile rintracciare nel passaggio da libro a film.

L'autobiografia di Burns, non diversamente da alcune *slave narratives*, prevede una mediazione preliminare a garanzia di veridicità, costituita qui dall'introduzione scritta dal fratello, il reverendo Vincent G. Burns. L'introduzione anticipa i punti salienti della storia e predispose il lettore a un sentimento di simpatia nei confronti del protagonista e di indignazione rispetto ai torti di cui è vittima. Vincent Burns fornisce inoltre al lettore alcuni elementi extra-diegetici che restituiscono la profonda vulnerabilità psicologica da cui muove il

⁵ Per un approfondimento sul tema si veda il saggio di Elisabetta Grande in questo stesso fascicolo monografico di *Iperstoria*.



primo crimine del fratello. Robert è infatti ritratto dal fratello come un uomo tornato dal fronte con ferite profonde che ne hanno compromesso la stabilità emotiva. Lo stesso Burns insisterà d'altronde, nella prima parte del libro, sullo sconforto e sul calvario che lo attendono quando torna in patria e non trova lavoro. Disoccupato, si trasforma in un *hobo* che si muove senza meta arrivando scalzo, coperto di stracci e in uno stato di confusione mentale ad Atlanta.⁶ Una narrazione che si apre quindi, non diversamente dai romanzi cosiddetti *bottom-dogs* degli anni Trenta, su un *drifter* in cerca di riparo e di cibo, spinto da necessità e disperazione a commettere piccoli furti. Dall'arresto alla prima condanna, e da questa alle catene dei forzati nella *chain gang*, il passo narrativo è brevissimo. È ripercorrendo le condizioni nel campo di prigionia che Burns scrive le sue pagine più dure, non risparmiando al lettore la violenza brutale e gratuita delle guardie sui detenuti. Burns enumera diverse torture tra cui i *jacks* – una sorta di versione americana dei ceppi medievali e lo *sweatbox*, l'isolamento forzato in condizioni di disidratazione e caldo estremo. Che le stesse torture del campo di prigionia debbano affliggere soprattutto i detenuti neri Burns non lo dice mai esplicitamente, ma alla loro presenza il testo fa riferimento in più punti, in termini spesso stereotipati e apertamente razzisti. In un'occasione Burns si riferisce alla “friendship in misery as a special characteristic of Negroes” (1997, 158), in un'altra alle impronte lasciate da un nero che eccitano naturalmente i segugi – “A negro leaves something in his footprints that the bloodhound enjoys” (1997, 161). Fino ad arrivare, inavvertitamente, all'equazione tra *chain gang* e schiavitù quando paragona la cattura dei detenuti evasi neri con la tragedia messa in scena “nell'Africa selvaggia, [...] stesso proposito, risultato preannunciato” (1997, 160):

The illiterate Negroes, battling for freedom in the wilds of Georgia's swamps, hunted by white men like beasts of prey. For more than 200 years the woods and swamps of Georgia have witnessed similar exciting scenes. And even before that in the wilds of Africa the tragedy was enacted, the purpose the same, the result foretold. (1997, 160)

Il punto in cui l'immedesimazione di Burns fuggiasco dalla *chain gang* con gli ex-schiavi neri si fa simbolicamente tangibile è quello della prima evasione, quando attraversando il bosco con i segugi alle spalle trova la baracca di un nero con dei vestiti appesi, prende una tuta da lavoro e la indossa continuando la corsa (1997, 68). Una sorta di *underground railroad* a parti invertite, il bianco in fuga ‘travestito’ da nero. Ma tutto avviene a livello inconscio: come sottolinea Jeanne Perrault (2001), Burns – bianco e di classe media, con una famiglia alle spalle in grado di mobilitarsi e sostenere le spese legali, come ricorda lui stesso nell'introduzione (1997, 24) – è del tutto privo di alcuna consapevolezza del proprio privilegio rispetto ai detenuti neri a cui non è mai concessa una seconda possibilità, foss'anche l'evasione. D'altro canto Burns non rimuove mai i neri dalla propria descrizione, registrando per esempio, nel capitolo XV, quanto la composizione demografica del campo La Grange sia in maggioranza afroamericana (1997, 142).⁷

Come argomenta esaustivamente Irina V. Rodimtseva (2010), la trasposizione cinematografica del libro interviene sull'autobiografia in diversi punti. Appartenente al filone dei film socialmente impegnati della Warner Bros., la pellicola ruota, come il libro, sulla denuncia delle condizioni delle *chain gangs* facendo leva sull'identità del protagonista, un bianco solitario che nonostante le avversità riesce a rifarsi una vita di successo, salvo poi incappare di nuovo nel meccanismo perverso di una legge cieca. *I Am a Fugitive* si inserisce in un gruppo di film di quegli stessi anni che hanno come protagonisti galeotti di diversa fatta – *The Big House*, MGM (1930); *Up the River*, Fox (1930); *The Criminal Code*, Columbia (1930); *Ladies of the Big House*, Paramount (1931), e soprattutto *20,000 Years in Sing Sing*, WB (1932) e *Castle on the Hudson*, WB (1940), questi ultimi entrambi con una sceneggiatura di Brian Holmes e basati sul *memoir* di Lewis E. Lawes, direttore del carcere di Sing Sing dal 1920 al 1941 – e anticipa alcuni fortunati titoli futuri (*Cool Hand Luke*, 1967; *Escape from Alcatraz*, 1979). Dal punto di vista del messaggio sociale e morale, la misura del film di LeRoy è media, con la denuncia che si ferma a un passo dall'esplicitare il nesso tra capitale e sfruttamento illegittimo della forza lavoro concentrandosi invece, in questo fedele al libro, sulla vicenda del protagonista. Interessante, in questo senso, l'esistenza di una sceneggiatura precedente a quella che sarà poi scelta dalla

⁶ “And so, I became a hobo – just drifting along and around – here, there, anywhere – watching the world pass by, without taking any really active part in its march across the pages of time” (1997, 39).

⁷ “The figures on a small blackboard: white prisoners 33, black 69” (1997, 142).



Warner Bros., a firma di Sheridan Gibney e Brown Holmes, due scrittori *on the left* che provano a rendere il messaggio del film più politicamente militante aggiungendo il personaggio del capitalista spietato (O'Connor 1981). Quando Howard J. Green riscrive il copione con Holmes tutto torna a concentrarsi sul protagonista con una serie di ritocchi rispetto al libro. In prima analisi, James Allen non è un reduce-vagabondo ma un eroe decorato che vuole diventare ingegnere. La sua conversione forzata in disoccupato si fa quindi ancora più stridente se paragonata al 'glorioso' passato militare e deve risuonare delle recenti marce dei reduci a Washington.⁸ Quanto alle descrizioni crude delle scene di violenza nella *chain gang*, queste sono tutte notevolmente attenuate, forse anche in ottemperanza al Production Code che dal 1930 controlla i messaggi morali dei film. In conformità a una regola non scritta di Hollywood che prevede la rappresentazione di un'America quanto più etnicamente omogenea, il *prison camp* diventa quasi esclusivamente bianco (Vasey 1999). Il primo *script* prevede un rapporto neri-bianchi più rappresentativo della realtà storica descritta nel libro ma il Relations Committee fa pressioni sullo studio affinché si evitino scelte che possano "causare risentimento nel Sud" (Rodimitseva 2010, 134). Motivo, quest'ultimo, a cui ricondurre anche l'omissione di ogni riferimento allo stato della Georgia: strategia di cautela utile a fini legali ma del tutto inefficace presso un pubblico che, come spiega Rodimitseva, non ha alcuna esitazione nel collocare quel tipo di sistema carcerario sotto la Mason-Dixon Line. Se è vero che il film restituisce di fatto un'immagine della *chain gang* falsa da un punto di vista demografico, riducendo i neri a poche ombre inerti, è altrettanto vero che lo stesso film espunge tutti i commenti razzisti di Burns ed evita di mettere in scena riduzioni macchiettistiche dei neri alla *Via col vento* (Bogle 1989). Non solo: in almeno una scena, quella in cui Burns/Allen tenta la prima fuga chiedendo aiuto a un detenuto nero che con un colpo di martello gli allenterà le catene intorno ai piedi, LeRoy e gli sceneggiatori mettono sullo stesso livello il detenuto bianco e quello nero senza alcuna concessione alla caricatura o al razzismo. Mentre nella autobiografia, lo scambio tra Burns e il detenuto nero è all'insegna di un copione tra un *master* dai modi civili e uno schiavo acquiescente – "'Sam,' I said. 'Would you do me a favor?' 'Boss, if I can, I sho' will,' he replies" (1997, 63) – il breve fotogramma del film ritrae due persone che si parlano alla pari.

Chiudendosi su una nota assai più pessimista del libro, il film sembra inoltre fornire un raccordo tra la storia di Allen/Burns e quella dei tanti *forgotten men* della Grande Depressione. L'ultima scena del film – una delle più note del cinema americano – vede infatti Allen tornato fuggiasco a Chicago incontrare per pochi minuti la donna di cui si era innamorato prima del secondo arresto. Alla domanda "Come fai a vivere?" Paul Muni risponde, ritirandosi nel buio dell'inquadratura finale, "I steal," "Rubo." L'alternativa al carcere non è la libertà ma la condanna a continuare a infrangere la legge per necessità economica. Non è un caso che alla fine del decennio Faulkner pubblichi *If I Forget Thee, Jerusalem* in cui la storia di un detenuto bianco di Parchman Farm, liberato dalla furia alluvionale del Mississippi e capace di salvare la vita di una donna incinta e di aiutarla a mettere al mondo un figlio, si concluda con la scelta dello stesso detenuto di riconsegnarsi alle guardie di Parchman. Non sapendo come classificare il ritorno volontario del detenuto, le guardie lo dichiarano colpevole di tentata evasione e aggiungono dieci anni alla sua sentenza. Pur essendo un'alternativa praticabile e forse più semplice della propria riconsegna alle autorità, evadere non promette per il detenuto faulkneriano niente di buono, tanto meno la libertà. Rispetto al destino di questo personaggio, per il nero del Sud il confine tra orrori interni ed esterni alle prigioni, come dimostrano i linciaggi di quegli stessi anni, si fa negli anni Trenta ancora più sottile. Oltre all'esistenza di una sorveglianza razziale da parte dei bianchi, che presiede alla punizione carceraria, il soggetto nero del Sud interiorizza una mappa sociale e cognitiva in cui, secondo una dinamica evocata dal romanzo *Native Son* di Richard Wright, lo spazio è e rimarrà razzializzato anche migrando verso le città del Nord. Anziché tradursi in una seconda possibilità, l'evasione di Bigger Thomas dal ghetto del South Side di Chicago lo consegnerà alla pena di morte.

Opere citate

Ackerman, Bruce. *We the People: Foundations*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Andrews, William L. *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*.

⁸ Si tratta dei cosiddetti manifestanti del Bonus Army, una folla di circa 43.000 reduci della Prima guerra mondiale accampati – spesso in baracche (le *hoovervilles*) – a Washington nel corso del 1932. I reduci del Bonus Army, che rivendicavano la liquidazione in contanti dei loro certificati di guerra, furono dispersi dalla polizia nel luglio dello stesso anno su ordine dell'allora Presidente Herbert Hoover.



- Champaign: University of Illinois Press, 1988.
- Beverly, William. *On the Lam: Narratives of Flight in J. Edgar Hoover's America*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum, 1989.
- Burns, Robert E. *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* Athens: Brown Thrasher Books-The University of Georgia Press, 1997.
- Cushman, Barry. *Rethinking the New Deal Court: The Structure of a Constitutional Revolution*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Fishman, Ethan. "The Prudential FDR." *FDR and the Modern Presidency: Leadership and Legacy*. A cura di Mark J. Rozell e William Pederson. Westport: Praeger, 1997. 147-165.
- Gennero, Valeria. "Cicatrici. Crimine e comunità in Orange Is the New Black." *Raccontare il viaggio. Crimini di migrazione e narrazioni di resistenza*. A cura di Nicoletta Di Ciolla, Anna Pasolini e Nicoletta Vallorani. Milano: Mimesis, 2018. 147-169.
- Gilmore, Ruth Wilson. *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Howard-Pitney, David. *The African American Jeremiad: Appeals for Justice in America*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Mancini, Matthew J., "Foreword." *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* Di Robert E. Burns. Athens: Brown Thrasher Books-The University of Georgia Press, 1997. v-xxiv.
- Myers, Martha A. *Race, Labor & Punishment in the New South*. Columbus: Ohio State University Press, 1998.
- Nollen, Scott Allen. *The Making and Influence of I Am a Fugitive from a Chain Gang*. Jefferson: McFarland, 2016.
- O'Connor, John E. "Introduction: Warners Finds Its Social Conscience." *I Am a Fugitive from a Chain Gang*. Di Howard J. Green, Brown Holmes e Sheridan Gibney. Madison: University of Wisconsin Press, 1981. 9-44.
- Perreault, Jeanne. "Chain Gang Narratives and the Politics of 'Speaking For.'" *Biography* 24.1 (2001): 152-171.
- Rodimtseva, Irina V. "On the Hollywood Chain Gang: The Screen Version of Robert E. Burns' *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* and Penal Reform of the 1930s-1940s." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 66.3 (2010): 123-146.
- Sanford, Emily S. "The Propriety and Constitutionality of Chain Gangs." *Georgia State University Law Review* 13.4 (1997): 1152-92.
- Scandura, Jani. *Down in the Dumps: Place, Modernity, American Depression*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Scarpino, Cinzia. *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*. Milano: Ledizioni, 2016.
- Smith, Caleb. *The Prison and the American Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Spillane, Joseph F. e David B. Wolcott. *A History of Modern American Criminal Justice*. Thousand Oaks: Sage, 2013.
- Vasey, Ruth. "Beyond Sex and Violence: 'Industry Policy' and the Regulation of Hollywood Movies, 1922–1939." *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. A cura di Matthew Bernstein. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. 102-29.