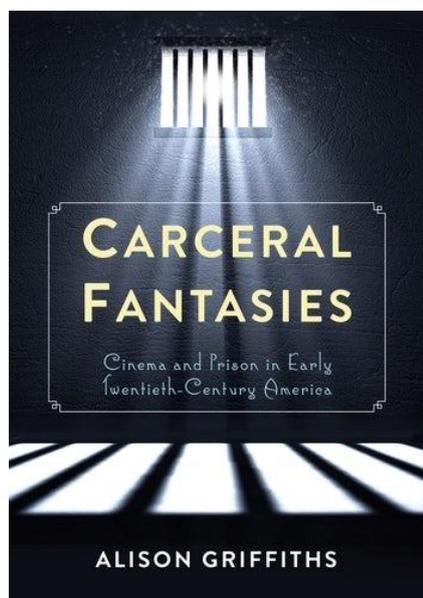




## **Carceral Fantasies: Cinema and Prison in Early Twentieth-Century America**

**Alison Griffiths**

**New York, Columbia University Press, 2016, pp. 472**



### **Recensione di Stefano Bosco\***

Quando si pensa al rapporto fra cinema e penitenziario, ci si riferisce di norma a un repertorio di immagini dell'esperienza carceraria codificato prevalentemente dai film di Hollywood, a partire dagli anni Trenta fino ai decenni più recenti, con il successo di opere quali *The Shawshank Redemption* (*Le ali della libertà*, 1994, di Frank Darabont) o *The Green Mile* (*Il miglio verde*, 1999, dello stesso regista)—un immaginario che si è venuto poi articolando in differenti declinazioni, da quella razziale a quella di genere, anche in forme affini a quella propriamente cinematografica, com'è il caso della serie Netflix di enorme successo *Orange Is the New Black* (2013-2019). Sicuramente meno nota ed esplorata è la genesi del film carcerario nel cinema delle origini e, soprattutto, con un affascinante ribaltamento di prospettiva, l'idea della prigione come luogo privilegiato di esibizione filmica. Il libro di Alison Griffiths si situa proprio al crocevia di queste due prospettive, analizzando sia le primissime rappresentazioni dell'esperienza carceraria agli albori del cinema muto americano (fino alla metà degli anni Dieci del Novecento, prima dell'affermarsi della struttura produttiva hollywoodiana), sia l'introduzione e l'utilizzo del mezzo filmico, alcuni anni più tardi (1909-1922), in penitenziari importanti quali Sing Sing e Auburn, dove esso si configurò da subito non come mero strumento d'intrattenimento ma quale supporto al progetto di riforma e di recupero sociale e umano dei detenuti.

Il volume di Griffiths è il frutto di un lavoro di ricerca iniziato anni addietro, e pubblicato parzialmente in alcuni saggi apparsi in volume (Griffiths 2012) e rivista (Griffiths 2013 e 2014) – ma l'interesse dell'autrice nel rapporto fra cinema e altre esperienze antropologiche della modernità risale, comunque, almeno al premiato

---

\* Stefano Bosco ha conseguito un dottorato di ricerca in American Studies presso l'Università di Verona, ed è attualmente docente di lingua e cultura angloamericana presso le scuole superiori. Cinefilo e collezionista di film, si interessa in particolare di cinema classico hollywoodiano, sistema dei generi, teoria ed estetica del film. Ha pubblicato saggi in volume e rivista su vari argomenti afferenti alla letteratura e al cinema americano.



e ormai classico *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture* (2002).

Nella prima parte, intitolata “The Carceral Imaginary” (“L’immaginario carcerario”), l’autrice si concentra sull’originario repertorio di immagini relative alla prigione creato dai primi film di finzione ma anche, più semplicemente, dalle prime registrazioni in presa diretta con cui si documentavano, spesso ai fini di una successiva proiezione pubblica a pagamento, le esecuzioni a morte dei detenuti (emblematica in questo senso l’analisi del filmato di Thomas A. Edison *The Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison* del 1901). Griffiths mostra come questo repertorio combinasse tropi visuali di origine medievale (basti pensare alle scene di prigionia e confinamento dipinte su vetrate colorate, incisioni lignee, pale d’altare) con i nuovi meccanismi di significazione del mezzo cinematografico. Ciò, agli occhi degli spettatori coevi, sembrava garantire l’accesso, perlomeno visivo, a un mondo fino ad allora invisibile al grande pubblico—una “estetica del carcere,” per l’appunto, come recita il titolo del secondo capitolo della sezione. In una combinazione di scopofilia di massa e intento documentaristico, il nuovo regime visuale instaurato dal cinema diffondeva così immagini di oggetti, persone e momenti di vita carceraria che si sarebbero presto istituzionalizzate in veri e propri tropi visuali (o, come Griffiths li definisce, “segni apotropaici,” 56): celle buie e umide, finestre sbarrate, il cortile affollato durante l’ora d’aria, la marcia dei detenuti (in inglese *lockstep*) in uniforme a strisce (entrambe peraltro bandite nel 1901 ma rimaste nell’immaginario per molti decenni a seguire), l’enorme stanza della mensa, l’ufficio del direttore, secondini inclini a una violenza sadica verso i prigionieri, e via dicendo. Centrale nell’analisi di Griffiths è sicuramente il corpo del detenuto come fulcro concreto e simbolico di una “spettacolarizzazione” del carcere a uso e consumo dello sguardo spettatoriale. Tuttavia, l’autrice ci fa vedere anche come la relativa anarchia espressiva del cinema delle origini (non ancora codificato da Hollywood o limitato dalla censura del Production Code) consentisse di evocare, talvolta in modo inavvertitamente sovversivo, quelle che erano le “strutture del sentimento” delle persone incarcerate (57): questo non tanto attraverso scene di punizione corporali, quanto tramite esempi di ricalibrazione psicologica delle coordinate spazio-temporali del carcere, o di mutazioni/trasformazioni del corpo (il termine usato da Griffiths è “transmogrification”). Un titolo esemplificativo è *When Prisons Bars and Fetters Are Useless* (1909), in cui vediamo, fra le altre cose, le mani di un prigioniero con le manette ai polsi che, in una serie di inquadrature realizzate con la tecnica dello *stop-motion*, diventano d’argilla e gli consentono di liberarsi; oppure, i piedi incatenati che si staccano dal resto del corpo per poi riattaccarsi una volta liberi dai ferri—un gioco di metamorfosi e trasformazioni che ammicca anche alle coeve performance di Harry Houdini in alcuni penitenziari americani, dove il celebre prestigiatore si faceva rinchiudere in una cella o incatenare a una sedia elettrica per poi magicamente liberarsi dai vari dispositivi di contenimento.

Se il cinema delle origini ebbe senz’altro un ruolo chiave nel codificare l’esperienza carceraria, è altrettanto interessante indagare come il carcere abbia fornito alla nuova arte un inedito spazio di fruizione al di fuori dei luoghi a essa deputati. È il tema della seconda sezione del lavoro di Griffiths, “The Carceral Spectator,” in cui l’autrice analizza l’esperienza di vedere i film *dentro* il carcere, primariamente dal punto di vista dei detenuti, ma anche da quello delle guardie e di tutti gli altri agenti coinvolti nel sistema di controllo della popolazione carceraria e nel progetto di riabilitazione morale-educativa della medesima. Griffiths osserva infatti come sia il cinema americano sia il movimento di riforma noto come “New Penology” siano saliti alla ribalta nel corso dei primi quindici/vent’anni del Novecento, e come si siano inevitabilmente influenzati l’uno con l’altro. Innanzitutto, l’introduzione di proiezioni cinematografiche all’interno del carcere si inseriva in una lunga tradizione di utilizzo di cosiddetti “residual media” quali concerti musicali, atti di vaudeville, spettacoli con la lanterna, e varie altre forme di intrattenimento, anche a tema religioso, a cui i detenuti erano esposti con sempre maggior frequenza dalla fine dell’Ottocento, nel duplice obiettivo di fornire loro un momento di svago dalla rigida routine carceraria e un’occasione di arricchimento e/o aggiornamento di tipo morale, spirituale, socio-culturale. Pur condividendo certe caratteristiche con altri suoi impieghi nei luoghi pubblici (ad esempio nelle scuole o negli ospedali), il cinema dentro il carcere aveva una risonanza peculiare, data dalla tensione fra la sua essenziale capacità di proiettare lo spettatore in un mondo virtuale (“una macchina spazio-temporale per eccellenza,” 113), e il confinamento della sua fruizione nello spazio chiuso e disciplinato del carcere. Grazie a uno studio certosino di fonti primarie quali le pubblicazioni periodiche di alcune carceri, realizzate dagli stessi detenuti, Griffiths sottolinea come vi fosse anche una grande curiosità e attenzione da parte della carta stampata verso le proiezioni di film in prigione. Queste non erano



raccontate soltanto come una mera novità di natura tecnologica e procedurale, ma dibattute all'interno di un discorso più ampio sull'utilità del linguaggio cinematografico nel progetto di recupero del detenuto, come esperimento di progressismo sociale. Per meglio inquadrare tale fenomeno, l'autrice sceglie come *case study* il celebre penitenziario di Sing Sing, a Ossining (New York), dove le proiezioni di film iniziarono nell'ottobre 1914 (il primo caso di cui Griffiths abbia trovato traccia risale però ad almeno sette anni prima, al Western Penitentiary di Pittsburgh, in Pennsylvania), ed erano regolarmente recensite nella rivista *Star of Hope*, il periodico pubblicato dai detenuti del carcere dal 1899 al 1921 con una circolazione di qualche migliaio di copie. Rilevando come l'introduzione del cinema a Sing Sing costituisse la tappa più recente di una serie di iniziative di natura performativa all'interno del penitenziario, Griffiths sottolinea come il suo impiego, se inizialmente rispondeva anche a logiche di tipo inibitorio (diminuire, specialmente in orario serale, le occasioni per rapporti omosessuali fra i detenuti) e igienico-sanitario (far sì che questi passassero meno tempo possibile all'interno di celle umide e insalubri), finì presto per diventare funzionale al progetto di riforma dei detenuti, inculcando in loro, attraverso la scelta dei film proiettati, i più tipici valori americani e, nel caso di film a sfondo criminale, ribadendo la lezione riassumibile nell'espressione "crime never pays." Non solo, poiché l'uso del film nel carcere determinò in qualche modo l'emergere di una vera e propria cultura cinematografica: grazie alla colonna settimanale "At the Movies" contenuta in *Star of Hope*, i detenuti avevano uno spazio ufficiale di confronto e riflessione che teneva vivo il dibattito sulle proiezioni in carcere. E quando si arrivò a far vedere per la prima volta film che drammatizzavano l'esperienza stessa del carcere, e che magari erano stati pure girati *on location* (è il caso di *Alias Jimmy Valentine*, 1915, di Maurice Tourneur), il coinvolgimento era tale da diventare, nelle parole di uno di loro, "un atto di auto-testimonianza" (171).

Tuttavia, se l'impiego del cinema, a Sing Sing e altrove, era visto con favore, in particolare da parte di direttori progressisti come Thomas Mott Osborne e Lewis E. Lawes, era pure osteggiato da altri, che lo consideravano un modo di "coccolare" (*coddle*) i prigionieri. I film furono così presto proiettati al centro del cosiddetto *coddling debate* di inizio secolo, con alcuni, fra cui il commissario di polizia di New York Richard Enright, ad additare le iniziative di indulgenza verso i detenuti come la causa dell'aumento dei crimini fra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti. Il ruolo del cinema nel discorso riformista del carcere è al centro della terza parte dello studio di Griffiths, "The Carceral Reformer," dove l'attenzione della studiosa è rivolta a quanto succedeva, nello stesso periodo in cui i film erano proiettati con sempre maggior frequenza nelle carceri maschili, all'interno dei penitenziari femminili: in questi ultimi, non vi fu traccia di proiezioni cinematografiche almeno fino al 1920 e, anche successivamente, la scarsità di riferimenti a tali momenti confermò un'evidente disparità non soltanto nella più ampia politica penitenziaria ma anche nell'accesso ai nuovi media da parte delle carcerate. L'autrice evidenzia come sul soggetto femminile in carcere operasse una sorta di "doppio standard" che lo condannava due volte, come criminale e come donna, determinando l'emergere di un progetto di riforma nettamente distinto da quello riservato alla controparte maschile e che faceva leva primariamente su nozioni di moralizzazione e domesticità. Griffiths si concentra sulla State Prison for Women di Auburn, nel nord dello stato di New York, che pure registrò qualche sporadico utilizzo delle proiezioni filmiche, per constatare come il cinema fosse visto con estrema diffidenza, in quanto potenziale agente di corruzione morale, e tutto sommato inadeguato in un contesto che era più vicino a quello di un riformatorio che a quello punitivo di un carcere maschile. Il punto di vista femminile evocato da Griffiths non è però soltanto quello delle detenute-spettatrici, bensì anche quello di donne-registe impegnate dall'altro lato della macchina da presa, come Katherine Russell Bleecker che nel 1916 girò alcuni filmati in tre penitenziari dello stato di New York per testimoniare una mostra itinerante sulla riforma delle carceri organizzata dal Joint Committee on Prison Reform (il ruolo del cinema, narrativo e documentario, nel dare conto delle iniziative di riforma nelle prigioni americane è il focus del secondo capitolo della terza sezione).

Lo studio di Griffiths costituisce una lettura preziosa per gli appassionati e gli studiosi sia nel campo dei Prison Studies, sia in quello degli Early Cinema ("Cinema delle origini") Studies. Ai primi offre un'analisi dettagliata, calata in realtà carcerarie specifiche come Sing Sing e Auburn, dell'impiego del cinema all'interno di una lunga tradizione di intrattenimento pre-cinematografico rivolto ai detenuti, e una discussione rigorosa di come la loro risposta a tale impiego (ricavabile ad esempio dalle riviste del carcere o da testimonianze variamente raccolte) metta in evidenza aspetti psico-emozionali dell'esperienza carceraria spesso trascurati. Ai secondi fornisce invece un'affascinante esplorazione di un modello di spettatorialità



filmica distinto da quello convenzionale del *movie-theater*, ma altrettanto significativo nel rendere conto della pervasività della nuova arte nella società americana di inizio secolo. In ultima analisi, il lavoro di Griffiths ha il grande merito di ri-orientare il consueto paradigma epistemologico del rapporto fra cinema e carcere: non più, o non soltanto, fare vedere come i film abbiano rappresentato e codificato l'esperienza del carcere, assolvendo la funzione di soddisfare la curiosità voyeuristica di uno spettatore esterno, bensì rilevare l'esistenza di un pubblico di spettatori-detenuti che anche attraverso il cinema strutturavano la loro percezione di ciò che li circondava, e di tutto ciò (e forse di più) che stava lì fuori, oltre le mura del penitenziario.

### **Opere citate**

- Griffiths, Alison. "Bound by Cinematic Chains: Film and Prison during the Early Era." *A Companion to Early Cinema*. A cura di André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. 420-440.
- . "A Portal to the Outside World: Motion Pictures in the Penitentiary." *Film History* 25.4 (2013): 1-35.
- . "The Carceral Aesthetic: Seeing Prison on Film during the Early Cinema Period." *Early Popular Visual Culture* 12.2 (2014): 174-198.