

Cinema È DEMOCRAZIA

Da sempre il “politico” è il genere filmico per antonomasia, se non addirittura il primo a formarsi, ammantato di grande Storia. Come *La nascita di una nazione* (1915) di David W. Griffith o, prima, il kolossal italico *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone sui fasti della colonizzazione della Libia nel 1911, complici le didascalie tronfie e promissive di un D’Annunzio ricompensato in oro. Quasi certamente, aldilà della finalità memorialistica, il cinema politico, via via progressista o civile, ha svolto una funzione identitaria per la crescita e la democrazia delle nazioni. Si pensi a casi eccellenti come *Napoleon* di Abel Gance (1927) in Francia o *La battaglia d’Algeri* (1960) di Gillo Pontecorvo sull’indipendenza dell’Algeria. A dimostrazione che la democrazia può essere “esportata” o testimoniata o, meglio ancora, educata, solo con processi e prodotti culturali condivisi. Comunque mai imposta, con o senza violenza.

Al cinema politico appartiene il film di propaganda che, soprattutto nelle dittature, costituisce la principale arma di consenso. Oggi, in special modo nel cinema americano, si combinano o s’incrociano due fenomeni: uno marcatamente politico, l’altro cinematografico ovvero parapolitico. Il primo è l’attentato alle Torri gemelle di New York dell’11 settembre

che ha provocato, come nota la filosofa Marie-Louise Mondzian, specialista dell’immagine, sul piano politico e simbolico una “fobocrazia”: ovvero un dominio fondato sulla paura e sul “commercio delle immagini” o dei beni simbolici, detto anche *fiction economy*. L’altro è un effetto legato al successo del film documentario *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore, che ha innescato pro e contro sui media, come nella produzione di documentari d’inchiesta o di propaganda. A dimostrazione di un effetto a cascata sia del nesso tra cinema e propaganda sia della pervasività delle immagini, oggi. Ecco alcuni esempi recenti.

Lezione di democrazia

Good Night, and Good Luck (Id., 2005), regia di George Clooney, è il racconto di un vero anchorman della rete-tv americana, CBS, Ed Murrow, che nel 1953 svela al pubblico la storia di un pilota della marina espulso senza motivo. Murrow ricostruisce l’enigma e arriva al burattinaio: Joe McCarthy, senatore del Wisconsin, ideologo della “caccia alle streghe” anticomunista e capo della Commissione che porta il suo nome. Mandando in onda la sua inchiesta, Murrow scatena una violenta reazione nel politico. Nonostante il pesante clima di intimidazione, il giorno-

lista continua a criticare l'operato della Commissione, salutando sempre i telespettatori con "Good Night, and Good Luck": "Buona notte, e buona fortuna!". Alla sua seconda regia, dopo *Confessioni di una mente pericolosa*, interessato alla storia della tv e agli intrecci tra politica e media, Clooney rende omaggio al padre, coraggioso e noto anchorman. Ma la puntuale rievocazione di un celebre caso di giornalismo d'inchiesta getta luce sul ruolo attuale dei media. «Appartengo alla generazione del Watergate, mio padre era un giornalista televisivo, fa parte del mio dna mettere in discussione quello che dicono le fonti governative e svelare le bugie di Stato. I film che mi hanno formato sono *Tutti gli uomini del presidente* (1976) di Alan J. Pakula e *Apocalypse now* (1979) di Francis Ford Coppola», dichiara il regista al Festival di Venezia dove il film è in concorso e, a detta dei critici, il migliore. «Tuttavia, non ho fatto un'opera contro questa o quella amministrazione governativa», aggiunge, «ma come una memoria storica, dal momento che sono cresciuto come un fan del prota-

gonista». Pur non essendo nuova l'idea di criticare il presente con la lente d'ingrandimento del passato, l'intento di Clooney è sicuramente riferito alla crisi attuale della democrazia americana. Rifacendosi a una tradizione di cinema civile che sembrava in disuso, tornata in auge grazie ai documentari di denuncia come quelli di Moore o *Primary* e *Crisis* sulle recenti elezioni presidenziali americane, il film accentra l'attenzione sui temi della professionalità e della deontologia.

Certamente la rievocazione del maccartismo, con le sue conseguenze drammatiche (come il giornalista che si suicida perché accusato ingiustamente) nonché morali e sociali non ancora rimarginate, è uno dei perni importanti. Da qui deriva l'indagine sottile del regista su sospetti, paure, censure e autocensure (sembra quasi l'Italia di questi anni) che si moltiplicano nel mondo dello spettacolo e dell'informazione. Soprattutto in riferimento a quella censura più discreta o anonima, diversa da quella autoritaria del "Questo non si può dire". Di regime, insomma. È una censura più astuta, fintamente demo-



cratica o pluralista, che nasconde se stessa. Nessuno proibisce esplicitamente di dire alcunché a Murrow, resa benissimo nella sua maschera inflessibile. Nessuno può decidere i contenuti della sua rubrica, ma “qualcosa” può sempre accadere. Può succedere che la commissione McCarthy decida di aprire un fascicolo per ognuno degli autori, che nessuno compri più spazi pubblicitari, che il direttore di rete decida di spostare il programma in una fascia oraria morta o “meno impegnativa”. Questa non è “censura”. Non c’è un atto formale. Solo coincidenze. Esattamente come la censura in alcuni Paesi “democratici”. Perciò Clooney, pur di evitare una lettura di parte della vicenda come di riferimenti forzati al presente, racconta soprattutto un profilo professionale ovvero uno “stile di fare informazione” ormai trascurato dai media, non solo americani. Perciò il film parte da un discorso celebrativo nel 1958 dello stesso Murrow riabilitato, sì, ma non più attivo. Sul piano stilistico, Clooney rinchiude tutta la vicenda negli spazi della redazione, primi piani e controcampi serratissimi, in un b/n tendente al grigio (di un’epoca soffocante) e il jazz di una cantante afroamericana in sintonia con la storia. Così, il “divo” George rivitalizza la tradizione americana dei “drammi giornalistici”, enfatizzando i rapporti tra colleghi e il dietro le quinte con una solida sceneggiatura di stampo classico (premiata a Venezia). L’unicità dei luoghi fra studi televisivi, uffici e camere da letto, non serve a realizzare un *biopic*, quanto a concentrare l’osservazione minuta sull’ambiente, le regole aziendali, le relazioni interpersonali, i ritmi e le procedure di lavoro. Come un modello per il presente. Far bene il proprio lavoro, con “giustizia e carità”, è già una forma di (auto)educazione alla democrazia. Esattamente come il personaggio di Clooney, assistente di Murrow, che restando costantemente in

secondo piano osserva e assimila, con umiltà, il dipanarsi degli eventi e dei comportamenti. Esattamente come lo stile raffinato, con un *plot* circolare e una tessitura dettagliata, ma che può scomparire di fronte alla difesa della democrazia e dei diritti civili.

Attualità e Storia

Anche *Syriana* (*Id.*, 2006) di Stephen Gaghan coinvolge Clooney come produttore e attore (Oscar 2006), nel buon tentativo di rafforzare un cinema didatticamente politico, che diventi anche una “lezione di democrazia”. Come una parola neutra latina, *Syriana*, nel gergo della diplomazia e dello spionaggio americani, sta per le “cose della Siria” ovvero l’area “calda” dei Paesi del petrolio in un’ideale ristrutturazione del Medio Oriente. Ricorda un po’ le “Storie” di Tacito o i termini usati dai neocon di Washington. Gaghan, sceneggiatore premio Oscar di *Traffic* (2000) di Steven Soderbergh, costruisce ancora un film-mosaico, ma questa volta sui giochi di potere e la corruzione dei governi nei Paesi del Golfo, ispirandosi a un libro di memorie, *See No Evil*, dell’ex agente Cia Robert Baer. Il racconto non è lineare o consequenziale ma va per accumulo di personaggi, ambienti, eventi. Sono almeno cinque le storie che si complicano, a somiglianza della “complessità” del mondo fatta di connivenze, intrighi, ricatti, doppi giochi e collusioni, nel rapporto tra petroliferi e apparati statali. È un thriller politico ma anche una “bomba a grappolo”, con centinaia di attori, luoghi, veri e falsi, e fatti immaginari che riconducono sempre all’attualità politico-economica, una delle caratteristiche del nuovo cinema d’impegno democratico.

«All’inizio il regista pensava di portare sullo schermo il libro di Baer, ma man mano che lo scriveva il copione diventava

sempre meno un film su quel libro e più sui suoi viaggi a Beirut, sul petrolio, sulle operazioni segrete», precisa Clooney. «Io non interpreto esattamente Baer; abbiamo creato dei personaggi fittizi, altrimenti politicamente saremmo stati fatti a pezzi! E poi volevamo parlare di altri temi: mi piace l'idea di un principe arabo che cerca di attuare riforme nel suo Paese, e del mio personaggio che agli occhi americani diventa un terrorista perché decide di non stare dalla parte degli americani. Il problema più grosso è stato per noi la vicinanza tra i fatti narrati e la cronaca. Quando parliamo dei cinesi che comprano petrolio in Kazakhstan, parliamo di cose che stavano succedendo mentre giravamo: l'escalation dei costi del petrolio, il comitato per liberare l'Iran, sono tutti attualissimi».

Questa dichiarazione chiarisce tutti i motivi di interesse ma anche i punti deboli di un fenomeno in corso. La Hollywood del dopo 11 settembre, sicuramente influenzata da Moore, è "scesa in campo" contro la politica guerrafondaia e imperialista di Bush. *Syriana* si accompagna ad altre opere, ancora in lavorazione sulla guerra in Iraq e la ricostruzione dell'attentato alle Torri. Siamo all'inizio di un fenomeno che, tra conseguenze mediatiche e ricadute politiche, potrebbe aspirare a contrastare la solida alleanza tra Hollywood e il Pentagono (v. il saggio di Jean-Michel Valantin, *Hollywood, il Pentagono e Washington*, Fazi, 2005), che nel corso dei decenni ha creato un'ideologia nazionalista e di propaganda governativa sulla sicurezza nazionale.



Syriana si raccomanda ai più giovani come un manuale o lezione di “educazione alla democrazia”. Perché si preoccupa di spiegare i complicati intrecci tra politica e affari, tra profitto e crisi della democrazia, tra globalizzazione perversa e fondamentalismo islamico, utilizzando quella opacità narrativa che attraversa le opere contemporanee dove l'intreccio prevale sulla storia o *fabula*, facendo risaltare una temporalità *out of joint* (fuor di sesto). Conferma Jean-Michel Frodon, direttore dei “Cahiers du cinéma”: «Raccontare eventi che si svolgono contemporaneamente a Washington, Tehran, Ginevra, Dubai e Dallas serve a mettere in scena le interazioni delle decisioni economiche e politiche su scala internazionale. In effetti il progetto di *Syriana* – che prende il petrolio come forza di collegamento mondiale e l'insanguinato Medio Oriente come arena – è chiaramente pedagogico. Si vuole far capire cosa significa la globalizzazione e qual è il ruolo determinante svolto dagli interessi americani e dai loro elementi di collegamento politici, militari e dei servizi segreti. Ritorno all'America e alla morale? No, quanto meno non come elemento centrale (...) Più di tanti atteggiamenti progressisti di questo o quel settore di Hollywood, è la dimostrazione della complessità del mondo reale e dell'esistenza nel cuore stesso dell'industria dello spettacolo di una nuova fibra politica».

Perciò tale ricchezza narrativa, non immediatamente chiara o comprensibile (pur sempre “contiguità” di luoghi, sequenze, temi e storie, oltreché “simultaneità” degli eventi come in alcuni serial tv), più che un omaggio al nuovo intreccio sembra dettata dall'urgenza della controinformazione (come *Jarhead*; *Munich*; *The Constant Gardener-La cospirazione*; ecc.). Paradossalmente, il pregio di questo *instant movie* su “guerra, politica & petrolio” si trasforma in

limite, dato lo stato effimero e funzionale a un disegno extracinematografico. Tuttavia, sia negli autori (a cominciare da Clooney, ingrassato di 15 kg e incidentatosi per davvero nella scena di tortura) che nei protagonisti come Barnes, il principe (molto diverso dallo stereotipo americano dell'arabo beota o terrorista), e il pakistano suicida, resta forte il richiamo alla scelta responsabile dell'individuo piuttosto che l'impotenza di fronte a terribili scenari.

Democrazia e impegno

Lo stesso rischio, dell'attualità più che della perennità, corre *Il Caimano* di Nanni Moretti, film-evento di quest'anno elettorale. Ma al di là delle finalità politiche contingenti, l'opera è metafora di un cinema dove il rapporto con la realtà e l'importanza che assume l'autore cambiano radicalmente, appunto “alla Moore”. Il “cinema del reale”, (definizione che ormai sostituisce quella del semplice documentario, comprendendo opere miste di fiction e nonfiction) passa da un reale “in posa” a un reale in presa diretta che non deve per forza essere supportato dal documentario *tout court*, come nel caso morettiano. «Potrebbe essere l'effetto estremo della traslazione del reale nella sfera finzionale», ha scritto il critico Massimo Causo, «ovvero la conseguenza definitiva della profezia formulata da Guy Debord sulla metamorfosi della società moderna che “si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli” e dove “tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione”. Non va ignorato che solo di recente il reale in quanto tale è entrato nel pieno del gioco comunicativo in atto. È appunto il mito della “posa” che viene meno oggi, il criterio per cui la realtà indagata dal documentarista è qualcosa di statico come una natura morta. Il cinema

del reale, invece, si basa su una figura autoriale molto forte – forse anche più di quanto sia usualmente concesso agli autori della finzione cinematografica – facendo scaturire l'atto del filmare proprio dalla collocazione sia fisica (in campo), che ideologica (l'impegno) del soggetto filmante, dedito a una *performance* globale e radicale che lo vede coinvolto in ogni aspetto della comunicazione e lo spinge sino ad identificarsi con l'opera stessa. È lui che si fa garante del rapporto con la realtà». Moretti dimostra di essere l'autore, forse europeo, che più si avvicina a Moore perché non solo il suo film ha scatenato un dibattito massiccio, ma ha rivelato quanto il cinema non abbia perso forza attrattiva e comunicativa di fronte ai rischi della democrazia e della *governance* nei processi politici. Il cinema morettiano, sempre improntato a una continua mescolanza di reale e immaginario, porta come modello la storia personale. Qui, con alcuni registi sodali contro il cinema italiano comico e di serie B (da Giuliano Montaldo a Michele Placido, da Paolo Virzì a Matteo Garrone, ecc.), Moretti si

pone a metà tra cineasta, attore, sceneggiatore e *opinion leader*. Come Moore, Moretti inscena la sua *performance* multipla, una voce critica ironica e amara sul declino di una classe politica come della moralità di un Paese. Moretti crea una “metarealtà”, un cinema del reale che riflette l'autore e la sua autobiografia (generazionale). È con lui, infatti, tutta una parte importante della società. Non si caricaturizza l'icona reale, ma la si *reinterpreta* attraverso il proprio corpo, responsabile, e un “serio” lavoro di ricerca documentale, espresso in frasi, dati storici e immagini d'archivio: l'icona cinematografica interpreta quella politica per tingerla ancor più di realtà. Tra fellinismi e parossismi, sembra davvero tornare la lezione di Francesco Rosi. A due settimane dalle elezioni, Moretti è entrato nel dibattito politico con un film satirico che ricorda l'ascesa del personaggio Berlusconi, l'uomo che ha condizionato la nostra vita negli ultimi 25 anni. Un film che storicamente andrà a coprire un vuoto o un'autocensura dell'informazione, durati troppo a lungo.

Filmografia

- **Good Night, and Good Luck** (*Id.*, Usa, 2005), di George Clooney, col., 93 min., distribuzione Warner Bros
- **Syriana** (*Id.*, Usa, 2005) di Stephen Gaghan, col., 126 min., distribuzione Warner Bros
- **Il Caimano** (Italia, 2006), di Nanni Moretti, col., 112 min., distribuzione Sacher.