



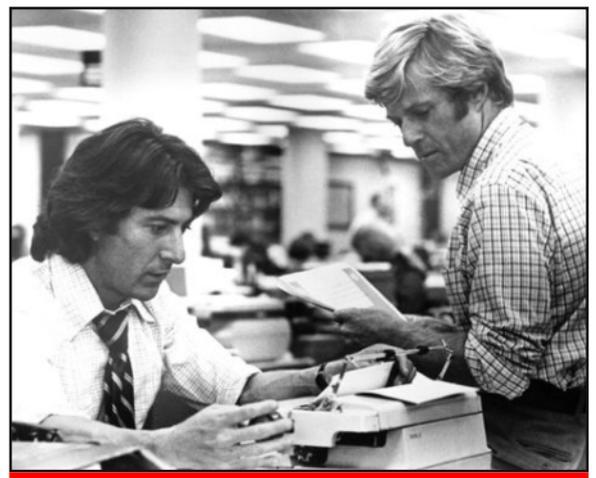
«Parole. Parole. Parole»

La stampa tra libertà e censura



Il potere della parola. La forza delle immagini

La libertà di stampa dal giornalismo al cinema



INTRODUZIONE

Georges Méliès (1861-1938), uno dei pionieri della settima arte, conosciuto soprattutto per alcuni capolavori di genere fantastico come il celeberrimo *Voyage dans la lune* (1902), girò all'inizio della sua carriera anche una serie di piccoli film decisamente più realistici e direttamente legati all'attualità. In uno di essi, *L'Affaire Dreyfus*, dedicato al famoso caso giudiziario scoppiato nella Francia della Terza Repubblica, figura un episodio significativamente intitolato *Bagarre entre journalistes*. Era il 1899. Quella di Méliès è la prima incursione documentata del cinema nascente nel mondo del giornalismo. La coincidenza non fu casuale: "l'affaire Dreyfus", che ispirò il celebre editoriale di Emile Zola intitolato "J'accuse", pubblicato sul giornale *L'Aurore* il 13 gennaio 1898, fu infatti la prima grande battaglia politica condotta attraverso i mass-media.

Da allora il cinema ha spesso attinto al territorio della stampa e il giornalista, nelle sue varie declinazioni, è diventato una figura ricorrente sugli schermi, non solo come pittoresco personaggio di contorno, ma in molti casi come protagonista di complesse vicende che hanno il loro baricentro nelle redazioni dei giornali. Nel catalogo della bella retrospettiva intitolata "Newsfront" che il Festival di Locarno dedicò nel 2004 al tema "Cinema e giornalismo" sono repertoriati oltre 3000 film in cui appaiono dei giornalisti. Dopo quella data, numerosi altri se ne sono aggiunti, a conferma del costante interesse del pubblico per questa tematica. Dando anche solo una scorsa alla sterminata filmografia che chiude il catalogo della retrospettiva locarnese, un dato salta subito all'occhio: la stragrande maggioranza dei film citati, e non è una sorpresa, provengono dagli Stati Uniti, mentre decisamente minoritari sono i film europei o asiatici sull'argomento. È infatti soprattutto il cinema americano ad aver affrontato questo specifico tema, in particolare dopo l'avvento del sonoro, negli anni trenta, quando prese forma quello che successivamente è diventato un vero e proprio sottogenere: i cosiddetti "newspaper movies", cioè quei film che hanno come oggetto specifico l'attività giornalistica e che trattano in particolare problemi legati al mondo della stampa e al suo ruolo nella società. A questo fecondo filone appartengono opere importanti di alcuni tra i più grandi registi americani (Frank Capra, Howard Hawks, Billy Wilder,...), ma soprattutto, e non a caso, uno dei massimi capolavori della storia del cinema, *Quarto Potere* (*Citizen Kane*) di Orson Welles, liberamente ispirato alla vita del magnate della stampa William Randolph Hearst.

Tre sono i motivi principali che possono spiegare la nascita e il duraturo successo del sottogenere giornalistico nel cinema americano:

a) a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, quando si impose definitivamente il mito di Hollywood come mecca del cinema, parecchi giornalisti (oltre a numerosi scrittori) si

trasferirono sulla costa ovest attratti dalle lucrative opportunità che offriva il nascente mondo del cinema e divennero per lo più sceneggiatori. Nei loro copioni raccontarono, tra le altre, anche storie legate alla realtà da cui provenivano e che conoscevano bene: le redazioni dei giornali. Il più importante di questi autori si chiamava Ben Hecht, che aveva lavorato per vari anni come reporter al *Chicago Journal* e che divenne uno dei più grandi sceneggiatori di Hollywood. A lui si deve il fondamentale testo teatrale *The Front Page* (1928), feroce satira del giornalismo sensazionalistico, più volte adattato per il grande schermo. Ma anche alcuni tra i più famosi registi dell'epoca d'oro di Hollywood ebbero dei trascorsi nel giornalismo, a cominciare da Billy Wilder, di origine mitteleuropea, che negli anni venti fu dapprima giornalista sportivo a Vienna, poi reporter a Berlino, prima di trasferirsi in America, al momento dell'ascesa al potere di Hitler. Oppure Samuel Fuller, che iniziò giovanissimo come giornalista di cronaca nera a New York, prima di diventare sceneggiatore e poi regista a Hollywood. Non a caso, in quegli anni nacque il genere noir, che trasse molti spunti dalle rubriche di cronaca nera dei giornali;

b) nel contesto storico e culturale degli Stati Uniti, il tema della libertà di stampa è da sempre indissolubilmente legato alla questione della democrazia. Si cita spesso a questo proposito una celebre frase di Thomas Jefferson (1743-1826), uno dei Padri fondatori della nazione americana e terzo presidente degli Stati Uniti: «*Se dovessi scegliere tra un governo senza giornali e giornali senza governo, non esiterei un istante a scegliere la seconda opzione*». Senza dimenticare, ovviamente, il famoso Primo Emendamento della Costituzione americana che garantisce la più ampia libertà d'espressione a tutti i cittadini: «*Il Congresso non promulgherà leggi (...) che limitino la libertà di parola, o di stampa (...)*».

Non c'è quindi da stupirsi che con questo particolare retroterra ideologico e culturale il cinema americano abbia spesso affrontato il tema dell'informazione come una questione cruciale per il buon funzionamento della democrazia stessa, interrogandosi anche sui rischi che può comportare un uso poco responsabile della libertà di espressione. Da questo punto di vista, le redazioni dei giornali rappresentavano dei luoghi ad alta valenza simbolica nei quali talora si giocavano, e si giocano ancora, partite decisive per la libertà e la democrazia; e il cinema americano era sicuramente il più attrezzato per raccontarle efficacemente, coniugando, almeno nei casi migliori, senso dello spettacolo e riflessione critica;

c) dal punto di vista più strettamente cinematografico, la figura del giornalista veniva a sovrapporsi a tipologie di personaggi frequenti nel cinema americano e molto amati dal pubblico, diventando una sorta di figura trasversale che trova spazio in film appartenenti a generi molto diversi, a cominciare proprio dai più tipicamente americani, come il western (l'onesto direttore del *Shinbone Star* in *L'uomo che uccise Liberty Valance* di John Ford), la commedia sofisticata (la coppia di giornalisti dalla battuta pronta ne *La donna del venerdì* di Howard Hawks), il *film noir* (il cinico "columnist" del *Globe* di New York in *Piombo rovente*) o il *detective movie*: il giornalista investigativo impegnato in una difficile e spesso pericolosa inchiesta è evidentemente un parente stretto dell'intrepido detective o dell'investigatore

privato *borderline*, con i quali presenta palesi analogie. Ma, come detto, il giornalista diventa soprattutto il protagonista di un sottogenere specifico, tipicamente americano, il “newspaper movie”, il cui testo archetipico è la già citata pièce teatrale di Ben Hecht *The Front Page*, di cui esistono almeno quattro versioni cinematografiche.

Insomma, il cinema americano, molto più di quello europeo, ha dato ampio spazio al personaggio del giornalista, esprimendo in questo modo la chiara consapevolezza che la stampa, sia essa indipendente o schierata al servizio del potere, sorretta da solidi principi etici o moralmente compromessa, svolge in ogni caso un ruolo cruciale nella società. Come ha precisato il critico Richard Ness nel suo contributo al già citato catalogo della recente retrospettiva locarnese, in questo genere di film “*l’elemento fondamentale è che la stampa venga mostrata nei suoi effetti sulla società, sia quando agisce per il bene comune sia quando si abbandona alla manipolazione negativa*” (*Print the Legend*, p.69).

Negli ultimi anni, il tema sembra essere tornato in primo piano, rilanciato da registi *liberal* come George Clooney (*Good Night, and Good Luck*, 2005) o da film dal solido impianto spettacolare come *State of Play* (2009), nel quale, forse per la prima volta, il giornalismo investigativo tradizionale viene messo a confronto con nuove forme di giornalismo che si alimentano sui blogs e che privilegiano i canali informatici e le nuove tecnologie. Il tentativo più interessante in questo senso è rappresentato da *Redacted*, il controverso film di Brian de Palma del 2007 che chiude idealmente questa mini rassegna di film di “genere giornalistico” in DVD. Il regista affronta un delicato tema di attualità (un brutale episodio di cronaca legato alla presenza di truppe americane in Irak), e lo fa sperimentando forme espressive e narrative direttamente mutuare dal web. È con queste nuove modalità comunicative che il cinema, ma anche il giornalismo tradizionale, nei prossimi anni dovranno inevitabilmente confrontarsi. Come riusciranno a farlo e con quali esiti, è un’altra storia.

La presente rassegna propone un percorso cronologico, ovviamente non esaustivo ma sufficientemente articolato, attraverso 20 opere, scelte tra le più rappresentative del modo in cui il cinema, dalle origini ad oggi, ha raccontato il mondo della stampa e le principali problematiche ad esso collegate. Ogni opera è accompagnata da una scheda informativa nella quale sono fornite alcune coordinate minime che possono aiutare a ricollocare ogni film nel suo contesto storico e culturale.

INDICE

(1928):	<i>Il potere della stampa</i> , di Frank Capra	p.1
(1940):	<i>Il prigioniero di Amsterdam</i> , di Alfred Hitchcock	p.3
(1941):	<i>Quarto potere</i> , di Orson Welles	p.5
(1957):	<i>Piombo rovente</i> , di Alexander Mackendrick	p.7
(1962):	<i>L'uomo che uccise Liberty Valance</i> , di John Ford	p.9
(1963):	<i>Il corridoio della paura</i> , di Samuel Fuller	p.11
(1972):	<i>Sbatti il mostro in prima pagina</i> , di Marco Bellocchio	p.13
(1974):	<i>Prima pagina</i> , di Billy Wilder	p.15
(1974):	<i>Perché un assassinio</i> , di Alan J. Pakula	p.17
(1975):	<i>Il caso Katharina Blum</i> , di Volker Schlöndorff	p.19
(1976):	<i>Tutti gli uomini del presidente</i> , di Alan J. Pakula	p.21
(1976):	<i>Quinto potere</i> , di Sidney Lumet	p.23
(1978):	<i>Sindrome cinese</i> , di James Bridges	p.25
(1982):	<i>Un anno vissuto pericolosamente</i> , di Peter Weir	p.27
(1983):	<i>Sotto tiro</i> , di Roger Spottiswoode	p.29
(1984):	<i>Urla del silenzio</i> , di Roland Joffé	p.31
(2004):	<i>No Man's Land</i> , di Danis Tanovic	p.33
(2005):	<i>Good Night, and Good Luck</i> , di George Clooney	p.35
(2007):	<i>Redacted</i> , di Brian de Palma	p.37
(2009):	<i>State of Play</i> , di Kevin MacDonal	p.39
	Bibliografia specifica	p.41

II POTERE DELLA STAMPA

USA, 1928

di Frank Capra

con Douglas Fairbanks Jr.

Titolo originale: *The Power of the Press*

Nato nel 1897 da una famiglia poverissima a Bisacchino, un piccolo paese in provincia di Palermo, Francesco Rosario Capra all'età di 6 anni emigrò con i genitori e i suoi sei fratelli in America. Fece svariati lavori prima di guadagnarsi la borsa di studio che gli permise di laurearsi nel 1918 in ingegneria chimica. Sin da giovanissimo aveva cominciato a frequentare Hollywood, dove esordì come regista nel 1926. Si affermò definitivamente negli anni Trenta e Quaranta, diventando uno dei più celebrati registi del cinema americano.

Il potere della stampa è un **film muto incentrato su una figura di reporter alle prime armi, Clem Rogers, in cerca di uno scoop con cui lanciare la sua carriera giornalistica.** Osteggiato all'inizio dai colleghi più anziani all'interno del giornale per cui lavora, per un concorso di circostanze finisce per occuparsi di un caso giudiziario che coinvolge la figlia del candidato sindaco, accusata ingiustamente di omicidio. Sarà il giornalista, al termine di una scrupolosa inchiesta svolta dopo essere stato licenziato dal giornale, a far emergere la verità.

Il potere della stampa evocato dal titolo è duplice : da un lato **il potere di rovinare la reputazione di una persona attraverso un titolo sensazionalistico** in prima pagina, ma dall'altro lato, quando il giornalismo è incarnato da persone con una solida etica personale e professionale, come nel caso del reporter protagonista del film, **il potere di far emergere la verità e far trionfare la giustizia.** È uno dei primi film in cui appare **la figura, un po' idealizzata, del giornalista-detective che conduce in prima persona un'indagine di tipo poliziesco,** ma il contesto è ancora prevalentemente quello di una commedia, soprattutto per quanto riguarda la descrizione della redazione del giornale, vista come un luogo di comiche rivalità tra la vecchia guardia e l'ambizioso neofita, che alla fine riuscirà ad imporsi. Il giovane reporter Clem Rogers, interpretato da Douglas Fairbanks Jr., è il prototipo di un personaggio che sarà al centro dei film più famosi di Frank Capra: l'uomo qualunque, semplice e onesto, che si batte tenacemente contro le ingiustizie della società. Molti suoi film, intrisi di buoni sentimenti, appaiono oggi un po' datati, ma Frank Capra rimane uno dei registi hollywoodiani che meglio hanno rappresentato il cosiddetto "Sogno Americano" e l'ideologia dell'ottimismo rooseveltiano.

⇒ **Curiosità.** In un'epoca in cui il nome del regista era spesso assente dalle locandine pubblicitarie dei film, **Capra fu il primo autore ad Hollywood che ebbe il privilegio di avere il suo nome sopra il titolo** (tra i primi vi furono anche Cecile B. De Mille, Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch e Alfred Hitchcock). E quando, nel 1971, Frank Capra pubblicò la sua autobiografia la intitolò proprio *Il nome sopra il titolo* (***The Name above the Title***).

IL PRIGIONIERO DI AMSTERDAM

USA, 1940

di Alfred Hitchcock

con Joel Mc Crea e George Sanders

Titolo originale: **Foreign Correspondent**

Film d'avventura e di spionaggio, *Il prigioniero di Amsterdam* è anche e soprattutto un **film di impegno civile e di esplicita propaganda antinazista: girato nel 1940, racconta quasi in tempo reale l'inizio della seconda guerra mondiale** e si conclude con un vibrante discorso rivolto dal protagonista all'America affinché rinunci alla sua posizione di neutralità ed entri in guerra a difesa dei valori di libertà e di democrazia calpestati da Hitler. Solo poche settimane dopo, sempre nel 1940, uscirà nelle sale americane **Il Grande Dittatore di Charlie Chaplin**, che si concluderà anch'esso con un accorato appello rivolto al mondo intero in difesa dei valori umanistici minacciati dal nazismo. Non va dimenticato che sia Chaplin che Hitchcock erano inglesi, e quindi particolarmente toccati da quello che stava succedendo in Europa. Se nel *Grande Dittatore* è un piccolo barbiere ebreo che esprime il punto di vista dell'autore, **Hitchcock affida il messaggio ideologico del film a un giornalista americano, Huntley Haverstock (Joel Mc Crea), l'inviato speciale del *New York Morning Globe***. È la sua prima vera corrispondenza via radio da Londra da quando è scoppiata la guerra. Ha appena iniziato a parlare, quando si odono delle esplosioni: la città è bombardata. Il giornalista, sollecitato a scendere in un rifugio, decide coraggiosamente di restare davanti al microfono anche quando si ritrova al buio in seguito a un'interruzione di corrente; non potendo più leggere il testo che si era preparato, improvvisa un breve discorso a partire dalla situazione precaria in cui si è venuto a trovare, senza più luce e sotto le bombe. In questo modo, in presa diretta e senza mediazioni, potrà far capire al pubblico americano che lo sta ascoltando cosa sta davvero succedendo in Europa, rimasta anch'essa simbolicamente al buio, in balia delle bombe naziste. Le ispirate parole del giornalista, ormai pienamente consapevole del suo ruolo, riassumono con estrema chiarezza il messaggio ideologico del film. Il discorso fu **scritto da Ben Hecht (l'ex-giornalista diventato uno dei più importanti sceneggiatori di Hollywood)**. Eccone i passaggi essenziali, inevitabilmente un po' retorici, ma di forte impatto emotivo: *"I rumori che sentite non sono interferenze sul canale radio, è la morte che sta arrivando. Le bombe si stanno abbattendo sulle strade e sulle case di Londra. È la Storia che avanza e voi ne fate parte. Non possiamo limitarci ad attendere al buio, come se tutte le luci si fossero spente. In America sono ancora accese. Abbiatene cura, difendetevi con navi e cannoni, preservatele: sono le ultime luci rimaste accese nel mondo"*. È un esplicito invito all'America a intervenire a fianco dell'Europa per difendere i valori della civiltà (le luci) contro la barbarie nazista (l'oscurità). Lo sprovveduto reporter partito qualche settimana prima quasi senza sapere dove si trovasse l'Europa ha progressivamente preso coscienza della gravità della situazione ed è diventato un coraggioso giornalista *engagé*, che oltretutto sa usare efficacemente la parola. Hitchcock, molto abilmente, ha collocato il discorso del giornalista al termine di un film d'avventura, d'amore (abbozzato) e di spionaggio, ricco di azione e di *suspense*: in questo

modo, supportato da uno spettacolo avvincente, il messaggio è ancora più efficace. Il film ottenne un grande successo di critica ma anche di pubblico: lo scopo era stato raggiunto. Hitchcock rimarrà fedele nel tempo a questa impostazione, privilegiando sempre nel suo cinema la dimensione spettacolare: innanzitutto *l'entertainment*, anche quando si affrontano temi forti e necessari. L'importante è non annoiare.

Due parole per concludere sulla **trama del film**: la vicenda è incentrata sul **rapimento di un uomo politico olandese, Van Meer, impegnato in una delicata trattativa volta a scongiurare la guerra (è lui il prigioniero di Amsterdam cui fa riferimento il titolo italiano)**; Van Meer deve far fronte alle opache manovre del capo di un'organizzazione pacifista internazionale, Stephen Fischer, che in realtà è una spia dei nazisti: vuole costringere il diplomatico a rivelargli la clausola segreta di un trattato di pace. Tra questi due personaggi si muove l'inesperto giornalista americano, che si rende conto sempre con un po' di ritardo di quanto sta accadendo attorno a lui: lungi dall'essere un intellettuale, **Huntley Haverstock incarna nel film l'uomo qualunque, di modesta cultura e non particolarmente perspicace, nel quale lo spettatore medio può facilmente identificarsi, prendendo coscienza insieme a lui della gravità della situazione in Europa nel 1940**. Ma assai più dell'accorato messaggio londinese di Haverstock lanciato via etere sfidando le bombe dei tedeschi saranno le bombe vere sganciate dai caccia giapponesi su Pearl Harbour il 7 dicembre del 1941 a convincere gli Stati Uniti che è giunto il momento di entrare in guerra.

QUARTO POTERE

USA, 1941

di Orson Welles

con Orson Welles et Joseph Cotten

Titolo originale: **Citizen Kane**

Regolarmente ai vertici delle classifiche dei più grandi film di tutti i tempi, *Quarto Potere* è un'opera cinematografica avvolta da un alone mitico. Unendo mirabilmente **ricchezza tematica, complessità strutturale e sperimentazione tecnica**, il film rappresenta il memorabile debutto a Hollywood di Orson Welles, a soli 25 anni (!), nelle vesti di regista, primo interprete, sceneggiatore e produttore. Quando si dice un genio...

Il film è incentrato sulla figura di **un magnate dell'editoria, Charles Foster Kane (Orson Welles), di cui viene raccontata l'irresistibile ascesa e l'altrettanto rapida e rovinosa caduta. Strutturalmente complesso, Quarto Potere è costruito attorno ad una serie di flashback a partire da un enigma iniziale (l'ultima misteriosa parola pronunciata dal protagonista in punto di morte: "Rosebud")**, enigma che un giornalista, Thomson, tenta vanamente di chiarire andando a intervistare le persone che conoscevano meglio Charles Kane e che forniranno cinque punti di vista parziali e talora contraddittori sul personaggio da poco scomparso. Si succedono quindi nel film, senza linearità cronologica, in una sorta di puzzle esistenziale, i momenti principali della burrascosa vita del protagonista, dall'infanzia in una sperduta casa di campagna alla morte nella sua favolosa residenza in Florida, Xanadu. Il giornalista non troverà la risposta che cercava, ma una casuale e sorprendente spiegazione verrà offerta allo spettatore alla fine del film. Lo straordinario protagonista del film, **Charles Foster Kane, è ispirato in gran parte (ma non solo) a un personaggio realmente esistito, il magnate della stampa William Randolph Hearst (1862-1951)**, che all'apice della sua carriera era proprietario di una catena di oltre 40 tra giornali e riviste. In questa prospettiva, **il film è un'articolata riflessione sul potere e sull'uso spregiudicato e autoritario della stampa, posta al servizio degli interessi personali**. Le uniche regole che Kane rispetta sono le sue, anche se all'inizio della sua carriera aveva promesso in un ispirato editoriale di voler difendere soprattutto gli interessi della gente. Questo suo iniziale slancio democratico si esaurirà però in breve tempo.

Ma *Quarto Potere* è anche e soprattutto **il ritratto di un uomo, un megalomane di genio che, attraverso l'esercizio di un potere senza limiti, cerca di colmare il suo vuoto esistenziale e, forse, di sanare una ferita traumatica risalente all'infanzia**. Come ha scritto lo stesso Welles, "(...) la verità su Kane può essere dedotta, come d'altronde ogni verità su un individuo, soltanto dalla somma di tutto quello che è stato detto su di lui. Secondo alcuni, Kane amava soltanto sua madre, secondo altri soltanto il suo giornale, la sua seconda moglie o, forse, solo se stesso. Forse amava tutte queste cose, forse non ne amava nessuna. Il pubblico è l'unico giudice. Kane era insieme egoista e disinteressato, contemporaneamente un idealista e un imbroglione, un uomo geniale e un individuo mediocre. Tutto dipende da chi ne parla". In questa prospettiva, l'inquadratura posta in apertura del film e ripresa nel finale, che mostra **il cartello "No trespassing" ("Vietato**

l'accesso") collocato da Kane al confine della sua sterminata proprietà di Xanadu, ci suggerisce una delle possibili chiavi di lettura della figura del protagonista: l'impossibilità di dissipare del tutto il mistero che avvolge la vita del "cittadino Kane", ma più in generale la vita di ogni singolo uomo, indipendentemente dalla sua celebrità. Non a caso il titolo originale del film mette al centro l'individuo, il "Citizen Kane" appunto, del quale ci viene raccontata la parabola esistenziale, mentre il titolo italiano, peraltro abbastanza efficace ancorché riduttivo, estrapola (un po' arbitrariamente) il tema del potere della stampa, che è in realtà solo uno dei vari temi del film.

Ma **Quarto potere è anche e soprattutto un'opera estremamente innovativa sul piano tecnico e formale**: oltre a numerose virtuosistiche riprese con la camera in movimento e a un uso espressionistico delle luci e delle ombre, il film comporta diverse suggestive **inquadrature dal basso, con la macchina da presa appoggiata al suolo**. Ma il marchio di fabbrica di Welles è soprattutto **l'uso frequente di obiettivi grandangolari: per la prima volta fu sperimentato il cosiddetto effetto di *panfocus*, un procedimento fotografico che permette di mettere a fuoco sia i personaggi in primo piano che quelli sullo sfondo**. Grazie anche a nuovi sistemi di illuminazione, Welles ottiene una sbalorditiva profondità di campo, creando immagini di grande potenza visiva. Per definire il suo stile, fondamentalmente antinaturalistico, si è spesso usato l'aggettivo "barocco".

Quando uscì, nel mese di maggio 1941, il film di Orson Welles era da molti punti di vista decisamente all'avanguardia, per cui sconcertò una parte del pubblico ed ottenne uno scarso successo (un solo premio Oscar, per la sceneggiatura). Oggi è unanimemente considerato una pietra miliare della storia del cinema.

⇒ **Curiosità.**

In una celebre intervista concessa a Peter Bogdanovich (*Io, Orson Welles*, Baldini & Castoldi, 1996), così il regista racconta come è riuscito a salvare il suo film di fronte al capo della censura: *"Ci aspettavamo il boicottaggio di Quarto Potere, ma non che il film corresse addirittura il rischio di venir distrutto. Ce la cavammo per il rotto della cuffia. Si tenne una proiezione per Joe Breen, allora il capo della censura, per decidere se bruciarlo o no, perché si era scatenata una tremenda canea di tutte le altre case di produzione per farlo bruciare. 'Non ci mettiamo nei guai, che sarà mai?', dicevano per ingraziarsi Hearst. Allora io prendo un rosario, me lo metto in tasca e, finita la proiezione, davanti a Joe Breen, che era un buon cattolico, mi alzo in piedi, faccio cadere il rosario e dico: 'Oh, scusi'. Poi lo raccolgo e me lo rimetto in tasca. Se non lo avessi fatto, probabilmente Quarto Potere non esisterebbe più."*

PIOMBO ROVENTE

USA, 1957

di Alexander Mackendrick

con Burt Lancaster e Tony Curtis

Titolo originale: **Sweet Smell of Success**

Il protagonista del film, J.J. Hunsecker (Burt Lancaster) è un potente *columnist* del quotidiano *The Globe* la cui rubrica si occupa prevalentemente del mondo dello spettacolo che ruota intorno ai teatri di Broadway. I suoi articoli, che si basano soprattutto su pettegolezzi, sono molto temuti nell'ambiente, perché hanno il potere di far decollare o di distruggere una carriera. Uomo fondamentalmente cinico e freddo, Hunsecker ha qualche barlume di sentimento solo per la sua fragile e sottomessa sorella minore, alla quale è molto legato e di cui è patologicamente geloso. Quando la ragazza si innamora di un giovane chitarrista jazz, **Hunsecker pubblica sul suo giornale un articolo pesantemente diffamatorio allo scopo di rovinare la reputazione del musicista**, poi incarica il suo portaborse, l'agente pubblicitario italo-americano Sidney Falco (Tony Curtis), di toglierlo di mezzo, con l'aiuto di un poliziotto corrotto.

In questo film teso e senza fronzoli viene mostrato **il lato oscuro del giornalismo**, in particolare quello che ruota attorno a Broadway e ai suoi teatri, dove proliferano personaggi privi di scrupoli che mirano soprattutto al successo (la *"teologia dei facili guadagni"*, come la chiama la lucida segretaria di Hunsecker). Un giornalista di un foglio rivale del *Globe* è l'unico che nel corso del film ha uno scatto di orgoglio morale che lo porta a rivolgere dure parole a Sidney Falco, dopo che questi ha tentato di ricattarlo: *"(...) Hunsecker è la vergogna della nostra categoria professionale. (...) La mia rubrica è onesta e responsabile e tale resterà. Il tuo amico pubblica di tutto pur di rendere piccante l'immondizia che scrive. Diglielo da parte mia. Digli che, come te, ha la coscienza di uno scarafaggio e i principi morali di un gangster"*. Quando si dice parlar chiaro...

Piombo rovente è uno dei più notevoli esempi di film noir, considerato nel suo genere come un piccolo classico, come lo testimonia questo giudizio tratto da *Delitto per delitto*, di M. Sebastiani e M. Sesti (Lindau, 1998): *"Difficile ricordare un film in grado di portare lo spettatore di fronte allo spettacolo della ferocia e dell'umiliazione con eguale rapidità ed efficacia. Tratto da un racconto di Ernest Lehman, sceneggiatore per Wilder e Hitchcock, ha dialoghi che trasformano ogni scena in una colluttazione senza tregua ed è dotato di due protagonisti dallo spessore shakespeariano: Lancaster, il giornalista-imperatore che come un monarca incestuoso scruta la propria città corrotta; Curtis, il servo-giullare che sogna di pugnalarlo il suo padrone per prenderne il suo posto"* (p. 150). Una delle numerose frasi-cult la pronuncia Hunsecker all'inizio del film per definire il suo rapporto con la città corrotta sulla quale esercita da anni la propria giornalistica influenza, New York: *"Mi piace questa sporca città"* (*"I love this dirty town"*).

⇒ **Curiosità.**

1) Il **titolo italiano è completamente diverso da quello in inglese** e per certi versi addirittura migliore dell'originale (*Sweet Smell of Success*), blandamente metaforico ancorché foneticamente molto suggestivo. **L'immagine del "piombo rovente"** è densa ed efficace: il "piombo" è infatti innanzitutto quello delle pallottole (siamo pur sempre in un film noir), ma è anche quello dei caratteri mobili usati per stampare i giornali, attraverso i quali, talora, si distruggevano gli avversari. I caratteri di stampa, insomma, a dipendenza dei contenuti degli articoli dei giornali, sono potenzialmente distruttivi: come i proiettili.

2) Ma cosa aveva scritto di così terribile il perfido Hunsecker nella sua rubrica per distruggere la reputazione del jazzista di cui si era invaghita sua sorella? L'articolo totalmente falso e diffamatorio che ha compromesso la carriera dell'ignaro musicista iniziava così: *"La marijuana del leader di un gruppo jazz da intellettualoidi dà un sentore poco di classe all'elegante locale dell'East Side dove suona. Non è un comportamento degno di un membro tesserato del partito. A Mosca non piacerà"*. Colpito e affondato. Nell'America del maccartismo, l'accusa di essere un intellettuale di sinistra iscritto al partito comunista poteva rovinare qualsiasi carriera. Con l'aggravante, poi, del consumo di erba (tipico vizio, sembra suggerire il patriottico giornalista, degli "intellettualoidi", come li chiama lui, necessariamente di sinistra e quindi automaticamente antiamericani). Da notare la sottile perfidia di quell'allusivo *"A Mosca non piacerà"*. Geniale.

L'UOMO CHE UCCISE LIBERTY VALANCE

USA, 1962

di John Ford

con James Stewart e John Wayne

Titolo originale: *The Man who shot Liberty Valance*

Il film è costruito come **un lungo flash-back attraverso il quale un anziano senatore, Ramson Stoddard (James Stewart), tornato nella cittadina in cui è iniziata la sua ascesa politica, racconta a un giornalista l'episodio che lo ha reso celebre: l'uccisione del bandito Liberty Valance.**

In questo celebre film western, il penultimo girato dal grande John Ford, **il tema del giornalismo è abilmente collocato nel contesto storico della conquista del West e dell'edificazione della nazione americana.** Nella vicenda, infatti, un ruolo importante lo svolge il direttore del quotidiano locale, Mister Peabody, accanito fumatore di sigaro e forte bevitore, ma anche onesto giornalista che ha sempre coraggiosamente sostenuto il futuro senatore, giurista di formazione, nelle sue battaglie contro le violenze e i soprusi. Tra il giornalista e l'avvocato si è stabilita una ferrea alleanza in nome della legalità, una legalità ancora tutta da costruire in un territorio violento dove vige ancora, nei fatti, la legge del più forte.

C'è una scena molto eloquente, situata verso la metà del film, che sintetizza con pedagogica chiarezza qual è la vera posta in gioco. Durante una lezione fatta ai bambini del paese e a qualche volonteroso adulto analfabeta che vuole imparare a leggere e a scrivere, l'avvocato Ramson Stoddard, dopo aver sottolineato con parole semplici **l'importanza della Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti scritta da Thomas Jefferson**, si rivolge al suo attento uditorio in questi termini: *“Il potere del governo risiede nell'elettorato. Che significa voi, che significa la gente. E voi esercitate questo potere attraverso il voto”*. Poi, mostrando l'ultima edizione del quotidiano locale, coglie l'occasione per ribadire **il ruolo centrale della stampa come strumento di libertà**, a cominciare dalle piccole comunità locali: *“Questo è il miglior libro di testo del mondo: un giornale onesto, il Shinbone Star. Leggerlo farà capire a tutti voi l'importanza dell'uso di quel voto”*. E riferendosi ad un articolo pubblicato in prima pagina in difesa dei diritti dei piccoli coltivatori locali minacciati dai grandi allevatori di bestiame, così conclude: *“Si fa riferimento a voi, in questo articolo, chiamandovi ad unirvi dietro un forte candidato che porterà questa battaglia fino a Washington, se necessario”*. Ovviamente il “forte candidato” sarà proprio lui. Una scena come questa mostra eloquentemente come nel cinema americano **la questione della libertà di stampa sia indissolubilmente legata a quella della democrazia.**

Al suo fianco si schiera anche il cowboy Tom Doniphon (l'icona western John Wayne), che cerca però di metterlo in guardia contro i rischi cui andrà incontro: gli eccessi di idealismo, nel violento West, possono portare diritto alla tomba (*“Quando il bandito Liberty Valance tornerà”*, gli dice all'inizio del film, *“non potrete sparargli con i libri”*). E infatti, anche se controvoglia, l'avvocato imparerà a maneggiare un'arma e condurrà fino in fondo la sua battaglia: ucciderà il bandito che lo aveva sfidato in duello e sarà eletto

senatore nel tripudio generale. Ma nel racconto che farà al giornalista venuto a intervistarlo, l'anziano uomo politico rivelerà per la prima volta come sono andate davvero le cose nel duello in cui morì il fuorilegge Liberty Valance: gli fu attribuito, perché così andava bene a tutti, il merito della morte del bandito, ma in verità non fu lui ad ucciderlo. È a questo punto del film che si situa **una delle battute più celebri di tutto il cinema americano**: al senatore che gli chiede se scriverà sul suo giornale quanto gli ha appena raccontato, il giornalista -dopo aver platealmente stracciato i fogli sui quali aveva preso qualche appunto- pronuncia queste solenni parole: *“No, non lo scriverò. **Questo è il West, signore: quando la leggenda supera la realtà, scriviamo la leggenda** » («**This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend**»)*. Memorabile risposta, ancorché discutibile. Ma è così che nascono i miti e molte opere d'arte.

IL CORRIDOIO DELLA PAURA

USA, 1963

di Samuel Fuller
con Peter BreckTitolo originale: **Shock Corridor**

“Ce l’ho fatta! Sin da bambino volevo diventare un grande giornalista. E questo corridoio mi porterà diritto al Premio Pulitzer. In questo momento, forse, l’assassino è proprio qui, davanti a me.” Il **corridoio** dove stanno passeggiando alcuni pazienti è quello **della Sezione B di un ospedale psichiatrico americano** e la voce narrante è quella di **Johnny Barret, un ambizioso reporter del Daily Globe** disposto a tutto pur di vincere il più prestigioso premio giornalistico americano. **Con il sostegno del suo editore e la complicità di uno psichiatra, ha finto di essere un maniaco sessuale e si è fatto internare in una struttura psichiatrica con uno scopo preciso: smascherare il colpevole di un delitto rimasto irrisolto, commesso all’interno del penitenziario stesso, e poi scrivere un articolo sull’esperienza vissuta in prima persona.** Barret interroga i tre principali testimoni oculari del delitto: un veterano della guerra di Corea rimasto traumatizzato dall’esperienza bellica, un giovane di colore vittima di episodi di razzismo che ora fa deliranti comizi e uno scienziato nucleare regredito allo stadio mentale di un bambino di 6 anni. Muovendosi con circospezione tra mille difficoltà, Barret riesce a risolvere il caso. L’obiettivo professionale è raggiunto (l’ambito premio Pulitzer si profila all’orizzonte), ma il suo scoop lo ha pagato a caro prezzo, compromettendo forse definitivamente il suo equilibrio mentale: gli viene infatti diagnosticata una forma di “schizofrenia catatonica” che ne determinerà il ricovero a tempo indeterminato nella struttura psichiatrica in cui era entrato da libero giornalista.

Come si sarà capito, Barret, mosso da un’ambizione quasi patologica alla quale sacrifica anche la sua vita privata, rappresenta **una variante estrema e caricaturale dell’archetipo del giornalista d’inchiesta**. Ma ciò che interessa il regista non è tanto descrivere il mondo del giornalismo quanto **mostrare attraverso questo personaggio borderline la pericolosità e l’insensatezza di certi comportamenti umani e sociali, nello specifico lo sfrenato desiderio di successo e di carriera**, comportamento che il cinema americano ha spesso celebrato in chiave ottimistica, quando non addirittura trionfalistica. *Il corridoio della paura* mostra invece **il rovescio della medaglia, il lato oscuro e problematico dell’arrivismo**.

Ma non è tutto: nell’asilo psichiatrico il giornalista entra in contatto con alcuni personaggi emblematici, che permettono al regista di affrontare temi di estrema attualità nell’America a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e inizio degli anni Sessanta, a cominciare dal razzismo: memorabile in questo senso l’episodio del paziente afro-americano vittima di episodi di discriminazione quand’era all’università e che, rinchiuso nell’asilo psichiatrico, crede di essere un bianco a capo del Ku-Klux-Klan: i suoi comizi da folle non sono in realtà molto diversi dai discorsi che si udivano nella società, soprattutto in certi stati del profondo Sud, discorsi veri fatti da persone considerate normali e perfettamente integrate nella società. Come ha acutamente osservato **Martin Scorsese**, grande ammiratore di questo film e del suo regista, **l’asilo psichiatrico in cui si svolge la**

vicenda è in realtà una trasparente metafora dell’America degli anni Cinquanta e delle sue follie. È questo, e non il giornalismo, il vero tema del film, girato in uno splendido bianco e nero, con alcune sequenze oniriche a colori.

⇒ **Curiosità.**

1) Il film si ispira, seppur lontanamente, a una pagina storica del giornalismo americano: la vicenda di **Nelly Bly, una giornalista infiltratasi nel 1887 in una struttura psichiatrica per descrivere le condizioni di vita dei pazienti. Fu uno dei primi casi di “giornalismo mimetico”**, basato sull’immersione in un determinato ambiente sociale allo scopo di descriverlo realisticamente dall’interno.

2) Samuel Fuller conosceva molto bene il mondo del giornalismo: a 17 anni, infatti, era entrato nel *New York Evening Graphic* come vignettista e si affermò presto come redattore di cronaca giudiziaria; questa sua giovanile esperienza a contatto diretto con la realtà influenzerà profondamente il suo cinema, nel quale la rappresentazione della violenza, individuale e collettiva (sono famosi i suoi film di guerra), occupa spesso un ruolo centrale. La chiave stilistica di molti suoi film è proprio quella del **reportage giornalistico di cronaca nera**: un cinema diretto e senza fronzoli, sintetico e antiretorico, di forte impatto emotivo. Autore ideologicamente difficile da classificare, spirito ribelle e un po’ anarchico, Samuel Fuller è il prototipo del cineasta indipendente americano, perennemente in lotta con lo *star system* e autore di film personalissimi, molto amati soprattutto in Europa, in particolare dalla critica francese. Tra i suoi principali ammiratori negli Stati Uniti, oltre al già citato Martin Scorsese, troviamo non a caso Quentin Tarantino.

SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA

Italia, 1972

di Marco Bellocchio

con Gian Maria Volonté e Laura Betti

Giancarlo Bizanti (Gian Maria Volonté), il redattore capo del quotidiano milanese *Il Giornale*, ha deciso per ragioni politiche di dare grande risalto a un fatto di cronaca che ha profondamente scosso l'opinione pubblica (lo stupro e l'omicidio di una studentessa liceale all'uscita della scuola). Il principale sospettato è Mario Boni, un giovane appartenente a un gruppo di estrema sinistra che frequentava occasionalmente la ragazza e che l'ha incontrata anche il giorno del delitto. Sullo sfondo, c'è una dura campagna elettorale in corso e la tensione politica è alle stelle. In questo confuso contesto politico (siamo agli inizi degli anni Settanta), **il redattore capo cerca di approfittare del sordido fatto di cronaca nera per gettare discredito sulla parte politica avversa, imbastendo un'implacabile campagna stampa contro il principale indiziato, basata su articoli tendenziosi dai titoli roboanti sparati in prima pagina.** In breve tempo, per l'opinione pubblica assetata di giustizia sommaria il ragazzo sospettato del delitto diventa il Mostro da condannare, non solo per il suo orrendo crimine, ma anche per le sue idee sovversive, giudicate altrettanto orrende e pericolose per la società. Grazie al decisivo contributo di un altro giornalista, Roveda, un giovane reporter alle prime armi non convinto della versione ufficiale sostenuta dal suo capo redattore, si scoprirà alla fine il vero colpevole, ma l'editore del giornale sceglierà cinicamente di tenere nascosta la notizia fino a dopo le elezioni.

Il film non manca di spunti interessanti, ma rivisto oggi appare eccessivamente schematico e in certi passaggi un po' troppo semplicistico, con un'alternanza non sempre felicemente risolta tra un tono realistico di fondo e il registro grottesco e marcatamente caricaturale di certe sequenze. Il regista stesso, Marco Bellocchio, non lo ha mai considerato tra le sue opere migliori: si è trattato infatti per lui di un film su commissione, destinato inizialmente a un altro regista, e che solo in parte Bellocchio è riuscito a personalizzare. **È uno di quei film di denuncia a forte connotazione ideologica, tipici di quel periodo, nei quali la ricerca formale passa in secondo piano rispetto alle idee (urgenti) da comunicare al pubblico: il cosiddetto "messaggio" finisce per eclissare tutto il resto.** Rivisto oggi, il film di Bellocchio appare quindi, come si suol dire, piuttosto datato, ma comunque interessante proprio per questo motivo: come molti film di quegli anni, i cosiddetti Anni di piombo, *Sbatti il mostro in prima pagina* è una significativa istantanea dell'Italia all'inizio degli anni Settanta. Le allusioni dirette o indirette all'attualità dell'epoca sono numerose, a cominciare dal delitto da cui parte l'inchiesta del *Giornale*, ispirato a un fatto di cronaca autentico che aveva riempito per mesi le prime pagine dei giornali (l'assassinio di Milena Sutter, una ragazzina di 13 anni figlia di un industriale svizzero, rapita all'uscita della scuola, a Genova, e trovata morta poche settimane dopo). **Il film inizia peraltro come un vero e proprio documentario**, con alcune sequenze tratte dai telegiornali dell'epoca che mostrano degli scontri di piazza tra giovani di destra e di sinistra, ma anche i

funerali dell'editore Gian Giacomo Feltrinelli, trovato morto in circostanze misteriose poco prima che Bellocchio iniziasse le riprese del film.

Il bersaglio principale del film è un giornalismo schierato a difesa del potere e che manipola l'informazione ad uso politico, per esempio per condizionare le elezioni. Nel caso specifico viene mostrato il modo spregiudicato in cui talora vengono trattati i fatti di cronaca, terreno sempre fertile per chi vuole alimentare le paure della gente e rivendicare più ordine, soprattutto in periodo preelettorale. La cinica operazione messa in atto dal redattore capo fa parte di quella che nel gergo politico di quegli anni veniva chiamata la **“strategia della tensione”**. Oggi si parlerebbe piuttosto di **“macchina del fango”**, espressione che corrisponde perfettamente a quanto mostrato nel film di Bellocchio, la creazione di un mostro *ad hoc*, attraverso una campagna stampa basata sulla menzogna.

⇒ **Curiosità.**

L'organo di informazione al centro del film, ***Il Giornale***, quasi per antonomasia, allude in realtà al ***Corriere della Sera***, considerato all'epoca il principale quotidiano di riferimento della borghesia italiana. Il personaggio del capo redattore Bizanti, interpretato con la consueta bravura da Gian Maria Volonté, l'attore simbolo del cinema italiano cosiddetto “impegnato” tipico di quel periodo, non ha un modello preciso ma si ispira in parte a Indro Montanelli, uno dei più famosi giornalisti italiani del dopoguerra, che collaborava proprio con il *Corriere della Sera*. Per una bizzarra coincidenza (o forse no), due anni dopo proprio Montanelli, uscito dal *Corriere della Sera*, fonderà un quotidiano schierato a destra e lo chiamerà... ***Il Giornale***, proprio come il foglio che nel film di Bellocchio era diretto dal suo presunto alter ego cinematografico. Eloquente esempio di come, a volte, il cinema anticipa la realtà.

PRIMA PAGINA

USA, 1974

di Billy Wilder

con Jack Lemmon e Walter Matthau

Titolo originale: **The Front Page**

All'origine del film c'è la famosa opera teatrale di Ben Hecht e Charles Mac Arthur, *The Front Page*, andata in scena per la prima volta nel 1928 e considerata nel mondo anglosassone la migliore commedia sul mondo dei giornali, più volte adattata per il cinema. Questa è la terza versione, di gran lunga la più corrosiva, diretta da uno dei più significativi registi di Hollywood, Billy Wilder, che ne scrisse anche la sceneggiatura. Si ride molto, ma si ride amaro.

Il luogo principale in cui si svolge l'azione è la sala stampa della Corte Criminale di Chicago dove un variegato gruppo di giornalisti di varie testate in concorrenza tra loro attende, sbevazzando e giocando a carte, l'imminente impiccagione di un condannato a morte. Inaspettatamente si ritroveranno tutti a doversi occupare di un avvenimento che nessuno aveva previsto: la rocambolesca e tragicomica evasione del condannato, accusato di aver ucciso, in circostanze poco chiare, un poliziotto, in realtà colpevole soprattutto di appartenere a un'organizzazione anarchica (*Friends of American Liberty*). L'evaso, Earl Williams, finirà per rifugiarsi proprio nella sala stampa, offrendo a uno dei giornalisti l'occasione per un incredibile scoop.

Lo sguardo del regista sul microcosmo della stampa, che costituisce il nucleo centrale del film, è impietoso ed è ben sintetizzato dalla sarcastica opinione espressa da uno di loro, Hildy Johnson, interpretato con la consueta bravura da Jack Lemmon. Johnson, in procinto di sposarsi e di trasferirsi in un'altra città, stuzzicato dai suoi rozzi colleghi, così li apostrofa nel corso di uno dei loro frequenti battibecchi in sala stampa: "Senti chi parla! I giornalisti! Un branco di analfabeti con le pezze al sedere, che spiano dai buchi delle porte e svegliano la gente di notte per chiedergli se hanno visto passare un brutto in mutande! Che rubano alle madri le foto delle figlie violentate nel parco, affinché commesse e mogli di camionisti ci piangano sopra. E poi, il giorno seguente, la prima pagina serve solo per incartare la trippa". Attraverso il filtro deformante della caricatura, Wilder denuncia la meschinità di una certa stampa, quella più propriamente scandalistica, e la corsa frenetica allo scoop, che finisce per oscurare la dimensione etica del lavoro giornalistico. Ciò vale per tutti i giornalisti del film, ma soprattutto per Walter Burns, il cinico direttore del *Chicago Examiner*, il giornale per cui lavora Hildy Johnson. Burns, interpretato da Walter Matthau, uno dei più grandi caratteristi del cinema americano, è un geniale mascalzone che passerebbe sul cadavere di sua madre pur di arrivare per primo a dare una notizia, vera o falsa che sia. Quando Johnson gli comunica per telefono cosa sta accadendo, Burns si precipita nel penitenziario, dove non esita a manipolare la realtà pur di non perdere l'esclusiva della notizia. Il bersaglio di Wilder è evidentemente il giornalismo sensazionalistico, basato sulla sistematica amplificazione dei fatti per poter vendere

qualche copia in più: Burns è davvero disposto a tutto pur di battere sul tempo la concorrenza.

Ma Wilder non prende di mira solo la stampa. Non si salva quasi nessuno nel suo film, a cominciare dagli amministratori pubblici: lo sceriffo è un personaggio rozzo e inetto, incarnazione dell'ottusità allo stato puro, mentre il sindaco è un vanitoso politico di lungo corso preoccupato solo della sua rielezione e che, nella sua spregiudicatezza, spera di trarre profitto anche da una bella impiccagione collocata strategicamente alla vigilia delle elezioni. Lo slogan preferito del rude sceriffo Hartman, che vede ovunque minacciosi bolscevichi, è *"Reform the Reds with a Rope!"* (più o meno: *"I Rossi vanno trattati con il capestro"*), mentre il sindaco, pure lui alquanto sbrigativo, invita a più riprese le forze di polizia a "sparare a vista"... Insomma, abbiamo a che fare con una coppia ben assortita di Tutori dell'Ordine, due tragicomiche incarnazioni del Potere. Paradossalmente, il personaggio più positivo del film è una figura che si colloca ai margini della società: la prostituta Molly, che in una scena di grande effetto esprime tutto il suo disprezzo per i giornalisti privi di umanità.

Insomma ritroviamo in questo film lo sguardo caustico e corrosivo tipico di Wilder che mette alla berlina la società americana, a cominciare dal potere politico-giudiziario, mostrando però anche **il ruolo ambiguo assunto dai mass-media, che non esitano talora a plasmare e a manipolare la realtà a loro piacimento per aumentare l'impatto delle notizie presso il pubblico.** Questo tema, Wilder l'aveva già magistralmente trattato in un film precedente, *L'Asso nella manica (1951)*, film teso e drammatico, nel quale già appariva una figura di giornalista totalmente privo di scrupoli, interpretato da Kirk Douglas.

⇒ **Curiosità.**

Come è capitato a molti autori comici (compreso Molière), anche a Billy Wilder fu rimproverato di scadere talora nella volgarità. Questa fu la sua arguta risposta ai detrattori, riportata nell'esilarante *"Petit Dictionnaire wilderien"* apparso sul numero 127 della rivista francese *Positif*: *"I critici non mi rimproverano la volgarità della mia arte, ma la mancanza d'arte della mia volgarità. Mi hanno perseguitato per anni con questa parola: volgarità. Stanno al cinema, si tengono la pancia dal ridere e all'uscita dicono. "Vulgare!"*.

PERCHÉ UN ASSASSINIO

USA, 1974

di Alan Pakula
con Warren BeattyTitolo originale: *The Parallax View*

L'azione si svolge a Seattle. **Indagando sul misterioso assassinio di un candidato alla presidenza degli Stati Uniti, evento al quale ha casualmente assistito una sua collega, il giornalista Joe Frady (Warren Beatty) non esita a infiltrarsi in una misteriosa organizzazione segreta (la Parallax Corporation)** il cui scopo, dietro una rispettabile facciata, è reclutare e formare potenziali sicari. La sua testardaggine gli crea qualche problema con il direttore del giornale per cui lavora, Rintels, che gli rimprovera di ficcarsi continuamente nei guai e di essere diventato leggermente paranoico: *“il nostro lavoro è riportare le notizie, non crearle”*, gli dice in una delle scene iniziali del film. Ma Rintels dovrà ricredersi: l'ipotesi del suo giornalista sull'esistenza di una cospirazione politica si rivelerà del tutto plausibile ancorché difficilissima da dimostrare.

Il film è incentrato sulla figura di un giornalista-segugio, Joe Frady, che, sulla base di un'intuizione ancora non suffragata da prove, inizia una delicata e solitaria inchiesta che lo porterà progressivamente a scoprire una terribile verità, ben più inquietante di quanto avesse immaginato. **Lo schema frequentemente adottato nei film che celebrano l'attività giornalistica (l'eroico giornalista-investigatore sconfigge le forze del Male e fa trionfare la scomoda Verità) è qui completamente rovesciato.** Non ci sarà il consueto lieto fine: il temerario giornalista si ritroverà infatti intrappolato in un ingranaggio che finirà per stritolarlo e farà di lui una sorta di vittima sacrificale. La Corporazione segreta di cui aveva scoperto l'esistenza e compreso il funzionamento è troppo potente per poter essere fermata da un isolato giornalista; continuerà quindi ad agire indisturbata, tanto più che la Commissione d'inchiesta incaricata di stilare un rapporto sui due attentati arriverà alla conclusione, ovviamente addomesticata, che in entrambi i casi si è trattato del gesto di un pazzo isolato.

Perché un assassinio ha una costruzione circolare: si apre e si chiude con un attentato, riuscito, contro due candidati alla presidenza degli Stati Uniti. Il film uscì nelle sale nel 1974, quando il ricordo degli attentati del decennio precedente contro John e Robert Kennedy era ancora vivissimo nell'opinione pubblica, e riflette perfettamente il clima culturale dell'epoca: circolavano infatti nella società americana varie teorie su ipotetici complotti dietro l'assassinio dei Kennedy (la Cia, la Mafia,...), teorie suggestive, mai dimostrate ma ben radicate, soprattutto negli ambienti progressisti ai quali apparteneva anche il regista Alan Pakula. Ciò che colpisce, rivedendo il film a distanza di anni, è il suo **cupo pessimismo, che non lascia spazio a conclusioni consolatorie**: da qualche parte, ci viene suggerito, c'è un Potere occulto e destinato a rimanere tale, ramificato e difficile da contrastare, un potere minaccioso per la democrazia americana che la stampa libera può solo tentare di scalfire. Tanto più che la classe politica non sembra voler far chiarezza, come suggerisce l'ultima solenne inquadratura del film, con la lettura della sentenza della Commissione

parlamentare chiamata a far luce sugli attentati, il cui principale obiettivo sembra essere quello di fornire al paese una spiegazione di comodo che lo spettatore, sulla base di quanto gli è stato mostrato nel film, sa però essere falsa. Come si vede, siamo lontanissimi dai rassicuranti *happy end* che caratterizzavano la maggior parte dei film del periodo d'oro del cinema americano. In questo senso, l'operazione compiuta da Sidney Lumet è estremamente abile: nella prima parte del film offre allo spettatore tutta una serie di situazioni tipiche del cinema americano d'azione più convenzionale (vorticosi inseguimenti in macchina, virili scazzottate, esplosioni...) dalle quali, non si sa come, il giornalista-eroe esce sempre miracolosamente indenne, ma poi le fa inaspettatamente convergere verso una conclusione tragica e inquietante, di radicale pessimismo. È un modo, anche, per prendere le distanze da un cinema di puro intrattenimento, non a caso detto di evasione, per lo più ottimistico e rassicurante. Per alcune sue caratteristiche, *Perché un assassinio* può essere considerato un film rappresentativo del cosiddetto "Nuovo cinema americano" degli anni Settanta e Ottanta, sviluppatosi in quegli anni ai margini di Hollywood, un cinema più libero e coraggioso, talora decisamente sconcertante per lo spettatore. Basti pensare a opere come *Nashville* di Robert Altman o *Taxi Driver* di Martin Scorsese, tutto fuorché rassicuranti nel modo di rappresentare la realtà americana di quegli anni.

Perché un assassinio è però innanzitutto un efficace thriller politico, o fanta-politico, con qualche inverosimiglianza ma ricco di suspense, e soprattutto, cosa non sempre frequente in questo genere di film, con notevoli qualità formali. Esempio a questo proposito è la penultima lunga sequenza, relativa al secondo attentato, che si svolge in un gigantesco hangar dove si sta preparando un comizio del candidato Hammond, sequenza magistrale in termini di *mise en scène*, con un uso efficacissimo delle inquadrature in campo lungo e delle carrellate laterali che seguono nella penombra gli spostamenti dei cospiratori e del giornalista braccato: dieci minuti di grande cinema che valgono da soli la visione del film.

IL CASO KATHARINA BLUM

Germania, 1975

di Völker Schlöndorff e Margarethe Von Trotta
con Angela WinklerTitolo originale: **Die verlorene Ehre der Katharina Blum**

Katharina Blum (Angela Winkler) è una timida ragazza dalla vita grigia e poco appariscente: le amiche, per la sua riservatezza, l'hanno soprannominata "la suora". Una sera, durante il Carnevale di Colonia, incontra Ludwig, un giovane dai modi gentili, se ne innamora e lo ospita la notte a casa sua. Ignora che si tratta di un disertore della Bundeswehr, ricercato dalla polizia perché implicato in presunte attività sovversive. La polizia, che lo stava pedinando da tempo, fa irruzione all'alba nell'appartamento della ragazza, ma il ricercato è già fuggito. Katharina viene portata alla Centrale di polizia, dove subisce i rudi interrogatori del commissario Beizmenne (Mario Adorf), che però non trova nessun elemento concreto per incriminarla. La ragazza viene liberata, ma è a questo punto che iniziano per lei i veri problemi, non tanto per la stretta sorveglianza cui sarà sottoposta da parte della polizia, ma a causa della **violenta e calunniosa campagna di stampa orchestrata da un grande quotidiano, Die Zeitung, che si accanisce contro di lei presentandola come una persona di basso profilo morale. A gettare fango sulla sua persona è soprattutto un reporter d'assalto, Werner Tötges, figura odiosa e caricaturale di giornalista senza scrupoli** che non esita a ricorrere ai metodi più squallidi (per esempio intrufolandosi nella camera d'ospedale in cui è ricoverata la madre moribonda della protagonista) per ottenere delle informazioni, poi sistematicamente amplificate e spesso deformate, con il preciso obiettivo di danneggiare la reputazione della ragazza. Da qui il titolo del film: condannata dall'opinione pubblica sulla base degli articoli denigratori pubblicati dalla *Zeitung*, Katharina Blum perderà il suo onore e, colma di risentimento, decide di affrontare il giornalista che la perseguita e che le ha distrutto la vita. In un ultimo gesto disperato, dopo aver ascoltato le sue umilianti e ricattatorie proposte, lo ucciderà. L'epilogo del film, genialmente ironico, si situa al momento del funerale del giornalista della *Zeitung*, descritto dal suo editore come un martire della libertà di stampa...

Il caso Katharina Blum è tratto dal romanzo omonimo di Heinrich Böll, uno dei più grandi scrittori tedeschi del Novecento e premio Nobel per la letteratura, nel 1972. L'obiettivo dichiarato dei registi (Schlöndorff era all'epoca sposato con Margarethe Von Trotta) è di **denunciare il clima politico instauratosi in Germania negli anni Settanta**, dopo l'arresto di alcuni membri della RAF, la *Rote Armee Fraktion*, un gruppo eversivo responsabile di alcune spettacolari azioni terroristiche. Il clima di sospetto e di paura creatosi nel Paese in quegli anni produsse **una sorta di caccia alle streghe nei confronti di numerosi cittadini considerati per le loro idee di volta in volta simpatizzanti, fiancheggiatori o quantomeno ispiratori dei terroristi**: quindi necessariamente pericolosi e da perseguire senza troppe remore. Per alimentare a loro vantaggio questo clima pesante e giustificare eventuali atti di repressione, le forze conservatrici si giovano dell'appoggio di una parte della stampa, quella più conservatrice, che faceva da cassa di risonanza alla

richiesta di ordine proveniente da una parte rilevante della società. In quest'ottica, **Die Zeitung**, il giornale scandalistico per il quale lavora Tötges, è un esplicito riferimento alla **Bild Zeitung**, allora come oggi il più diffuso quotidiano tedesco. È significativa a questo proposito la didascalia, scritta, pare, dallo stesso Heinrich Böll, che chiude il film: *“I personaggi e l'azione di questo racconto sono completamente fittizi. Nel caso in cui nella rappresentazione di certe pratiche giornalistiche dovessero essere riscontrate somiglianze con le pratiche della Bild Zeitung, queste somiglianze non sono né volute né casuali, bensì inevitabili”*.

Schlöndorff e Von Trotta, attraverso il loro film, denunciano senza mezzi termini **una forma di giornalismo aggressivo, basato sull'amplificazione strumentale e talora addirittura sulla deformazione dei fatti**, un giornalismo pernicioso nella misura in cui - come nel caso del film di Bellocchio, uscito solo tre anni prima - contribuisce a creare dei “mostri” a colpi di titoli cubitali in prima pagina. In questo malsano contesto, l'invadente e aggressivo Werner Tötges incarna un'odiosa figura di giornalista a metà strada tra lo sciacallo e il vampiro.

Quando uscì nelle sale tedesche, nell'ottobre del 1975, il film ebbe un grande successo di pubblico e alimentò un vasto e salutare dibattito democratico nel paese. Fu una delle opere che contribuirono a imporre sul piano internazionale **il cosiddetto Nuovo cinema tedesco (lo Junger Deutscher Film)**, rappresentato in quegli da alcuni giovani registi politicamente impegnati, tra i quali, per esempio, **Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders**. Tre anni dopo, nel 1978, alcuni di loro si unirono a Völker Schlöndorff per girare un film a episodi sul periodo difficile che stava attraversando il loro Paese, significativamente intitolato *Deutschland im Herbst (Germania in autunno)*.

TUTTI GLI UOMINI DEL PRESIDENTE

USA, 1976

di Alan Pakula

con Robert Redford, Dustin Hoffman e James Coburn

Titolo originale: ***All the President's Men***

Nella notte del 17 giugno 1972 cinque uomini vengono arrestati negli uffici del Quartier Generale del partito Democratico, nel complesso alberghiero del Watergate, a Washington. Nei giorni seguenti vengono fermati altri due complici. Quello che sembrava all'inizio un banale furto con scasso si trasformerà, grazie al ruolo decisivo svolto dalla stampa, in **uno dei più grandi scandali politici della storia degli Stati Uniti, che porterà addirittura alle dimissioni del Presidente Richard Nixon, il 9 agosto 1973**. Molte delle notizie che fecero scoppiare lo scandalo furono scoperte e rese pubbliche da **due giornalisti del *Washington Post*, Bob Woodward e Carl Bernstein**, che da subito sentirono puzza di bruciato e che condussero per vari mesi una rigorosa e implacabile inchiesta giornalistica. Erano all'epoca due giovani reporter, rispettivamente di 28 e di 29 anni, praticamente alle prime armi; nel 1973 vinsero il premio Pulitzer e divennero in breve tempo due figure mitiche della stampa americana. Grazie anche all'efficace interpretazione di due attori popolarissimi all'epoca come Robert Redford e Dustin Hoffman, *Tutti gli uomini del presidente* è diventato il loro monumento cinematografico. È probabilmente ancora oggi, insieme all'inevitabile *Quarto Potere*, il primo film che viene in mente quando si parla di cinema e giornalismo.

Girato solo pochi mesi dopo gli eventi del Watergate, fu diretto da Alan Pakula e rimane a distanza di anni uno dei migliori film politici girati nell'America degli anni Settanta. Uno dei pregi del film è di essere concentrato esclusivamente sul lavoro giornalistico dei due protagonisti, disinteressandosi totalmente della loro vita privata, scelta questa decisamente in controtendenza rispetto alla tradizione hollywoodiana. Nel film, infatti, **Bernstein e Woodward, li si vede quasi esclusivamente mentre stanno lavorando**, intenti a scrivere e a correggere i loro documentati articoli o occupati a parlare al telefono o mentre corrono trafelati da una scrivania all'altra nell'amplessissima e luminosa redazione del *Washington Post*; all'esterno, li si vede per lo più impegnati a interrogare testimoni recalcitranti, tra i quali **la loro fonte principale, la cosiddetta "Gola Profonda", che Woodward incontra più volte nella penombra di un parking sotterraneo (solo dal 2005 si sa che il misterioso informatore era Mark Felt, all'epoca numero due dell'Fbi)**. Come ha perspicacemente osservato il critico Paolo Mereghetti nel suo ineguagliato *Dizionario dei film* (Dalai, aggiornato nel 2011), il film di Pakula *"si gioca da subito sulla contrapposizione visiva tra le sale illuminate della redazione e i bui corridoi del Potere"*. Il film ha una valenza quasi documentaristica, privilegiando il racconto neutro, ancorché incalzante e ricco di suspense, dei fatti come si sono realmente svolti. Assai più della maggior parte dei film sull'argomento, ***Tutti gli uomini del presidente* descrive realisticamente un'inchiesta giornalistica svolta a regola d'arte**: cioè verificando minuziosamente le fonti, incrociando le informazioni e ricercando pragmaticamente e con coraggio la verità nei fatti, senza farsi

intimidire dalle inevitabili reazioni ostili del Potere. Con queste modalità, il giornalismo lucidamente coraggioso incarnato dai due giovani e battaglieri reporter del *Washington Post* rappresenta un insostituibile strumento di libertà e di democrazia.

Va ricordato che solo due anni prima, nel 1974, Alan Pakula aveva già diretto un altro film incentrato su una figura di giornalista, *Perché un assassinio (The Parallax View)*, film decisamente più pessimistico e quasi antitetico rispetto a *Tutti gli uomini del presidente*. A questo proposito, il regista ha dichiarato: “È stato detto che ‘*The Parallax View*’ distruggeva il mito dell’eroe americano; se ciò è vero, allora ‘*All the President’s Men*’ lo resuscita.(...). Mi è stato chiesto come ho potuto fare due film così diversi. La risposta è semplice: ‘*Parallax View*’ rappresenta le mie paure rispetto a quello che capita nel mondo, ‘*All the President’s Men*’ esprime le mie speranze”.

⇒ **Curiosità.**

Il titolo originale del film riprende quello del libro uscito nel 1974 nel quale Woodward e Bernstein hanno raccontato la loro inchiesta. *All the President’s Men* fa il verso a una celebre filastrocca inglese di cui è protagonista il personaggio comico di Humpty Dumpty, ripreso anche da Lewis Carroll: “*All the king’s horses and all the king’s men / couldn’t put Humpty together again*”.

Il titolo del film è quindi una sarcastica allusione all’impossibilità di Nixon di tornare in sella dopo lo scandalo Watergate.

QUINTO POTERE

USA, 1976

di Sidney Lumet

con Peter Finch, Faye Dunaway, Robert Duvall e William Holden

Titolo originale: **Network**

Fu a partire dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso che il cinema americano cominciò a interessarsi alla televisione, il nuovo media che si stava diffondendo capillarmente nelle famiglie americane e, più in generale, nella vita politica e sociale del paese, influenzando e talora determinando i comportamenti, le idee e le scelte dei cittadini, ormai non più solo lettori di giornali e ascoltatori della radio, ma anche assidui telespettatori. In questo senso, il 1960 è generalmente considerato una data spartiacque: l'elezione presidenziale fu infatti vinta sul filo di lana dal giovane candidato democratico John Kennedy contro Richard Nixon, anche grazie a un dibattito televisivo che fece epoca.

Quinto Potere è un film che si svolge interamente nel mondo delle televisioni e che cerca di mostrare, in una prospettiva fortemente satirica, cosa accade dietro le quinte di una fantomatica rete televisiva, l'Ubs (*sic*), focalizzandosi in particolare sulle modalità in base alle quali viene ristrutturato il settore dell'informazione dopo l'insediamento dei nuovi proprietari che hanno acquistato a suon di dollari il Network e intendono cambiarne radicalmente il volto.

Con qualche anno di anticipo rispetto all'Europa (in Italia, per esempio, le reti commerciali vedranno la luce a partire dall'inizio degli anni Ottanta), **il film illustra il delicato momento di transizione tra due epoche, attraverso due modi di fare informazione, espressione di due concezioni molto diverse del ruolo della televisione nello spazio pubblico**, ognuna delle quali incarnata da un personaggio emblematico: da un lato Max Schumacher (William Holden), **un giornalista di lungo corso, tardivo paladino di un'informazione eticamente responsabile**, dall'altro Diana Christensen (Faye Dunaway), **una brillante e ambiziosa produttrice disposta a tutto pur di aumentare di qualche punto percentuale l'indice di ascolto dei suoi programmi e sostenitrice ad oltranza di un'informazione il più possibile spettacolarizzata**. Per lei contano solo *l'audience* e lo *share*, parole all'epoca ancora un po' esotiche, ma diventate oggi di uso comune anche alle nostre provinciali latitudini. **Il giornalista in declino e la produttrice rampante** avranno anche una fugace storia d'amore, inevitabilmente destinata a fallire.

Il personaggio centrale del film è però **un altro giornalista, Howard Beale**, magistralmente interpretato da Peter Finch, il quale, dopo aver appreso che sarà licenziato dalla nuova dirigenza perché il suo vetusto programma settimanale non fa più abbastanza *audience*, **dichiara solennemente durante una delle ultime apparizioni in video che la settimana seguente si suiciderà in diretta televisiva**. Questo annuncio bomba fa **immediatamente risalire l'indice di ascolto del suo programma**: il pubblico, si sa, è avido di sensazioni forti. A questo punto, coerentemente con la loro logica puramente commerciale, i nuovi proprietari della rete decidono di mantenere la sua trasmissione, con qualche piccolo aggiustamento. Howard Beale ne approfitterà per rilanciarsi come conduttore,

ritagliandosi abilmente il ruolo di profeta del piccolo schermo, i cui sempre più virulenti proclami via etere trovano immediatamente un vasto pubblico pronto a metterli in pratica (per esempio quando invita tutti, seduta stante, ad affacciarsi alla finestra per gridare una frase di protesta, che diventerà il suo slogan: **“Sono incazzato nero e tutto questo non lo accetterò più”** (*“I’m mad as hell and I’m not going to take this anymore”*). Ma le cose ben presto si complicano: **il giornalista-predicatore dà sempre più evidenti segni di squilibrio mentale e sarà progressivamente trascinato in una spirale mortifera**. Non ci sarà il consueto *happy end* hollywoodiano e il film si chiude tragicamente, con la voce off di Max Schumacher, che sintetizza così l’intera vicenda: *“Questa è la storia di Howard Beale, il primo uomo ucciso a causa dei suoi bassi indici di ascolto.”* Guardatevi il film e vedrete come.

Sceneggiato da Paddy Chayefsky, un autore teatrale molto in voga in quegli anni, frenetico nel suo svolgimento e dai toni quasi sempre volutamente sopra le righe, in certi passaggi così esagerato da sembrare inverosimile, il film si rivela in realtà estremamente **lucido e lungimirante nel denunciare i rischi che comporta la scelta populistica di inseguire a ogni costo alti indici di ascolto, secondo una logica esclusivamente commerciale** (non importa tanto che il prodotto sia di qualità, conta che sia visto dal maggior numero di persone). Una scelta che potrebbe avere qualche tenue giustificazione nel caso di programmi di puro intrattenimento, ma è irresponsabile quando si ha a che fare con programmi di informazione, come i telegiornali. E il film ci mostra proprio questo: il tentativo da parte dei nuovi proprietari di una fino ad allora autorevole rete televisiva di imporre **una forma ibrida di comunicazione, una sorta di informazione-spettacolo dove non conta tanto trasmettere notizie in modo onesto e rigoroso, ma conta soprattutto l’impatto che le notizie hanno sul pubblico**. E se non ne hanno abbastanza, bisogna renderle più appetibili. In questa prospettiva, gli autori del film ci mostrano chiaramente i rischi che comporta la scelta di assecondare sempre e comunque i gusti, non sempre raffinatissimi, degli spettatori.

⇒ **Curiosità.**

Durante uno dei suoi monologhi televisivi, Howard Beale, criticando l’accordo economico appena stipulato per la vendita della Rete televisiva Ubs a ricchi acquirenti arabi, si esprime in questi termini: *“Non c’è nessuna America, non c’è democrazia. Ci sono solo l’Ibm, la Itt e la At&T, la Dupont, la Down, la Union Carbide e la Exxon. Queste sono le nazioni del mondo contemporaneo”*. Lungi dall’esprimersi come un pazzo, Howard Beale si rivela qui lucidamente visionario: sta semplicemente prefigurando quella che di lì a qualche anno si sarebbe chiamata “globalizzazione economica”. Quando si dice essere profetici...

SINDROME CINESE

USA, 1979

di James Bridges

con Jack Lemmon, Jane Fonda e Michael Douglas

Titolo originale: **The China Syndrome**

Ecco come recensì il film nel 1979 Tullio Kezich, all'epoca critico cinematografico di *Repubblica* e di *Panorama*: "Questo film, che inventa un incidente nell'immaginaria centrale nucleare di Ventana (California), è uscito negli Usa nel marzo scorso, in concomitanza con il vero incidente nella centrale di Three Miles Island presso Harrisburg (Pennsylvania). Pura coincidenza? I realizzatori lo negano risolutamente: bastava studiare con attenzione la situazione nucleare americana, affermano, per prevedere ciò che è accaduto. **Sindrome cinese (...)** non implica un radicale rifiuto dell'atomo, ma **rivendica il diritto di un controllo dell'opinione pubblica che scavalchi gli interessi delle grosse compagnie. Come i cronisti di Tutti gli uomini del Presidente, anche qui la giornalista televisiva Jane Fonda e l'operatore Michael Douglas si battono per informare la nazione contro un'oscura rete di interessi che non esita a criminalizzare gli avversari.** La figura più problematica è quella dello scienziato Jack Lemmon (premio per il migliore attore a Cannes), diviso tra la passione nucleare e la progressiva scoperta dei suoi rischi: un'interpretazione memorabile. Diretto con mano sicura da James Bridges (...), *Sindrome cinese* è uno spettacolo tirato allo spasimo, un modello di racconto filmico avvincente; ed è anche il miglior esempio recente di quel cinema americano impegnato che non esita a far passare i suoi contenuti di battaglia attraverso i filtri del romanzo popolare. È questo parlare dell'oggi con il linguaggio dei quotidiani, sostenuto da una professionalità senza sgarri, che ha riportato Hollywood in prima linea".

Come si sarà capito, **il tema centrale del film non è tanto la questione nucleare quanto il ruolo dell'informazione**, la necessità cioè che l'opinione pubblica sia sempre correttamente informata sui rischi che comporta l'adozione di nuove tecnologie e della reale portata di eventuali incidenti da esse provocati. Il film illustra **la difficoltà per i mass media di svolgere compiutamente il loro ruolo ogniqualvolta l'esigenza di trasparenza e di verità si scontra con i forti interessi politici ed economici in gioco**. Nel caso specifico, alla fine la verità viene a galla, grazie al ruolo decisivo svolto dagli organi di informazione, in particolare grazie al fiuto professionale di un cameraman che non ha smesso di filmare anche quando le riprese nella centrale non erano più autorizzate e grazie alla tenacia di una giornalista che, coraggiosamente, resiste alle pressioni dei suoi capi e sceglie di informare correttamente il pubblico, senza nascondere nulla: glielo impone la sua etica professionale. La giornalista Kimberly Wells non è che l'ennesima incarnazione, declinata questa volta al femminile, della figura dello scrupoloso giornalista al servizio della verità, assai frequente nel cinema americano.

Sindrome cinese ebbe all'epoca un grande successo in tutto il mondo, innanzitutto perché fu uno dei primissimi film, se non il primo in assoluto, ad affrontare la questione nucleare, mostrando dettagliatamente il funzionamento di una centrale, ma anche perché meno di due settimane dopo l'uscita del film in America, ci fu un incidente, vero questa

volta, alla centrale nucleare di Three Miles Islands, il più grave mai avvenuto sul suolo statunitense, dovuto a una serie incredibile di inconvenienti tecnici, di errori umani e di tragici equivoci. Fu un caso da manuale di pubblicità involontaria al film che, in pochi giorni, da improbabile thriller catastrofico si era trasformato agli occhi del pubblico in una sorta di allarmante documentario, alimentando accesi dibattiti in tutto il Paese e contribuendo a dare vigore alla corrente antinucleare. Un po' come è capitato recentemente dopo il disastro di Fukujima.

Rivisto oggi, il film appare un po' datato, soprattutto dal punto di vista più strettamente cinematografico: "i filtri del romanzo popolare", come li chiama Kezich nella sua recensione, sono sin troppo visibili, soprattutto nella seconda parte, la più debole. *Sindrome cinese* rimane comunque un bell'esempio di prodotto americano medio, espressione di un periodo storico (gli anni Sessanta e Settanta) in cui erano frequenti i film cosiddetti "impegnati" che, almeno nei casi migliori, non faticavano a trovare il loro pubblico, un pubblico altrettanto "impegnato" e talora anche numericamente rilevante che frequentava le sale e i cineclub non solo per divertirsi ma anche e soprattutto per vedere film che aiutassero a comprendere la realtà. Erano decisamente altri tempi...

⇒ **Curiosità.**

Sindrome cinese è un'espressione gergale e iperbolica che indica il massimo rischio radioattivo. Allude all'ipotesi, scientificamente poco attendibile, che la massa incandescente derivante dalla fusione del nocciolo di un grande reattore a fissione penetri in profondità nel terreno fino a sbucare agli antipodi del posto in cui è localizzata la centrale. Per esempio, dagli Stati Uniti alla Cina. Da qui l'omonima sindrome.

UN ANNO VISSUTO PERICOLOSAMENTE

USA-AUSTRALIA, 1982

di Peter Weir

con Mel Gibson, Linda Hunt e Sigourney Weaver

Titolo originale: ***The Year of Living Dangerously***

Il protagonista del film è un giovane giornalista australiano al suo primo incarico all'estero, **Guy Hamilton (Mel Gibson)**, inviato in fretta e furia dalla **ABS Radio e TV di Sidney** a sostituire un collega a **Giakarta, in Indonesia**, dove la situazione politica è precaria: **al potere c'è da molti anni un governo nazionalista guidato da Sukarno, ormai declinante e contestato da più parti. Siamo nel 1965.** Hamilton cerca innanzitutto di comprendere la complessa realtà locale, grazie anche all'aiuto di un fotoreporter nano di origine cinese, Billy Kwan (Linda Hunt), che gli ha offerto la sua collaborazione; *en passant*, si innamora di Jill Bryant (Sigourney Weaver), la segretaria dell'ambasciatore inglese. Frequenta anche **un gruppo di giornalisti anglo-americani**, più inclini a godersi la vita che a capire quanto sta accadendo sotto i loro occhi: sono un po' **il simbolo dell'indifferenza e dell'arroganza con cui il mondo occidentale ha spesso guardato alle realtà periferiche.**

Contrariamente a loro, Hamilton cerca almeno all'inizio di raccontare onestamente nei suoi reportages il paese che sta scoprendo con curiosità giorno dopo giorno. Il problema principale per lui è trovare **la giusta distanza nel raccontare i fatti**, cercando un difficile equilibrio tra razionalità e partecipazione emotiva, in particolare quando affronta temi delicati come la miseria o la mortalità infantile. Impossibile in certi casi non lasciarsi coinvolgere dalla realtà concreta della sofferenza umana. Venuto casualmente a conoscenza di un'importante informazione militare, Hamilton deciderà di renderla pubblica, in nome dell'etica della sua professione, ma in realtà anche spinto dall'ambizione di poter fare uno scoop, pur sapendo che la divulgazione della notizia top secret (l'arrivo di un carico d'armi destinate ai combattenti comunisti) rischia di danneggiare le forze rivoluzionarie. Un colpo di stato obbligherà Hamilton ad abbandonare rocambolescamente l'Indonesia, un paese che, nonostante le sue buone intenzioni iniziali, non è riuscito a capire fino in fondo e rispetto al quale non ha saputo posizionarsi correttamente. La sua fuga precipitosa, dopo aver consegnato ai doganieri i nastri con tutte le registrazioni effettuate, simboleggia il suo fallimento non solo come giornalista.

Peter Weir ha sovente affrontato nel suo cinema il tema dell'incontro, spesso problematico, tra culture radicalmente diverse. In *Un anno vissuto pericolosamente*, rinnovando il genere avventuroso-esotico in auge negli anni Trenta, il regista si interroga in particolare sul **rapporto, in una delicata fase storica post-coloniale, tra il ricco Occidente e i paesi poveri**, che, tra mille difficoltà, stanno cercando la propria strada verso l'indipendenza: siamo in area asiatica, ma lo stesso discorso potrebbe valere per l'Africa. In questo senso, **il personaggio chiave del film, ancor più del giornalista australiano, è il fotografo meticcio, il solo capace di stabilire un rapporto di autentica empatia con la popolazione locale; deluso di fronte a una realtà sociale e politica che gli pare**

moralmente inaccettabile, diventerà la vittima sacrificale di un regime corrotto, nel quale, all'inizio, aveva creduto. Ma anche questo personaggio alla fine risulta sfuggente e in definitiva non chiaramente decifrabile.

Insomma, il regista Peter Weir proietta sulla realtà asiatica post-coloniale uno sguardo originale e non banale, sicuramente non filo-occidentale: l'immagine impietosa dei corrispondenti anglo-americani che ci viene proposta è in questo senso molto eloquente. Ma il film non può neppure essere totalmente e semplicisticamente considerato filoterzomondista, pur mostrandosi il regista comprensivo delle ragioni delle popolazioni autoctone, le prime vittime di situazioni storiche complesse e non sempre facili da interpretare. *Un anno vissuto pericolosamente* è permeato piuttosto da una sorta di spirito genericamente panasiatico, che riflette forse anche la particolare collocazione del regista Peter Weir, nato in Australia, un paese geograficamente vicino all'Asia e quindi un po' ai margini dell'Occidente.

⇒ **Curiosità.**

Il ruolo del fotografo nano è interpretato da una donna, Linda Blair, che per questa sua sorprendente interpretazione vinse, caso più unico che raro, un meritatissimo **Oscar come miglior attrice non protagonista.**

SOTTO TIRO

USA, 1983

di Roger Spottiswoode

con Nick Nolde, Gene Hackman, Joanna Cassidy, Ed Harris

Titolo originale: **Under Fire**

Il prologo del film, di cui si capirà la funzione solo più tardi, si situa nel Ciad, lacerato da uno dei tanti conflitti che con drammatica continuità insanguinano il continente africano. In questo contesto bellico, si incrociano le strade dei **quattro protagonisti: una coppia di giornalisti americani**, Claire Stryder (Joanna Cassidy) e Alex Grazier (Gene Hackman), il cui matrimonio è visibilmente in crisi, **un famoso fotoreporter**, Russel Price (Nick Nolde), alla ricerca dello scoop della sua vita e di cui si intuisce l'attrazione per la bella collega, e **un soldato mercenario americano** (Ed Harris) che non sa nemmeno per chi sta combattendo. In questa prima fase, il fotoreporter si muove in Ciad anche lui un po' come un mercenario, arrivato lì per caso e incaricato di fotografare una realtà che non lo interessa più di tanto. Cerca comunque di fare il suo lavoro nel miglior modo possibile: da professionista qual è. Il giornalista, invece, è un po' stanco del suo lavoro e, contrariamente alla sua compagna, vorrebbe tornare definitivamente negli Usa e mettere fine alla sua lunga carriera di inviato per riciclarsi in una più tranquilla e remunerativa Rete televisiva, ma non riesce a decidersi.

Successivamente la scena si sposta in America latina: ritroviamo infatti il nostro variegato quartetto **in Nicaragua, dove è in corso una rivolta contro la feroce dittatura di Anastasio Somoza**, detto Tachito, da decenni ormai al potere, sostenuto e foraggiato dalla Cia. **Siamo nel 1979**. Il mercenario questa volta si è messo al servizio del dittatore locale, mosso come sempre unicamente dalla motivazione economica; la posizione degli altri tre, invece, nel nuovo contesto storico e geografico sudamericano evolve sia sul piano affettivo che sul piano professionale: **il fotoreporter e la giornalista**, tra i quali è nel frattempo scoccata la fatidica scintilla, iniziano a guardare in modo diverso la realtà nella quale sono immersi **si sforzano di capire cosa davvero sta succedendo nel paese e, dopo aver assistito ad alcuni massacri perpetrati dalla soldataglia al servizio del dittatore, fanno una precisa scelta di campo**. Si sarà capito che ci troviamo di fronte ad un film che, a partire da una situazione storica contingente, racconta una presa di coscienza di fronte al male.

In questa prospettiva, il film pone alcune questioni cruciali relative al tema dell'informazione. Per esempio: **fino a che punto un giornalista o un fotoreporter testimoni di un conflitto possono restare equidistanti rispetto alle parti in causa? Che rapporto c'è tra neutralità e oggettività? Non c'è il rischio, adottando ad oltranza una posizione di neutralità, di fornire, anche senza volerlo, un concreto sostegno al più forte tra i contendenti (in questo caso, il governo autoritario e repressivo di Somoza)? È possibile conciliare l'esigenza di professionalità con il dovere morale della solidarietà con i più deboli, con le vittime di un conflitto in corso?**

Il film, attraverso l'evoluzione del personaggio del fotoreporter, suggerisce in proposito qualche risposta. Russel, infatti, dopo aver visto morire, anche per colpa sua, un guerrigliero sandinista, per la prima volta nella sua vita prende esplicitamente posizione in un conflitto.

E lo fa in una scena di grande impatto: su richiesta di uno degli insorti e dopo una notte di travaglio interiore, Russel accetta di fotografare il capo dei ribelli, Rafael, ucciso dalle truppe governative qualche ora prima, ma lo fa truccando la fotografia per far credere che Rafael sia ancora vivo (ne hanno disperato bisogno gli insorti per ridare alla popolazione la speranza che la vittoria finale è ancora possibile). Così facendo, il fotoreporter fabbrica un falso scoop e tradisce la sua etica professionale, ma il suo gesto, in quel particolare contesto storico, rappresenta un atto politicamente e moralmente forte. Russel, rinunciando alla sua abituale posizione di neutralità, ha fatto **una chiara scelta di campo: si è schierato dalla parte delle vittime della dittatura e contro gli aguzzini al potere**. Siamo quasi dalle parti di Sartre, ancorché in una versione hollywoodianamente semplificata.

Per la cronaca, nel quartetto dei personaggi principali, la sola vittima della guerra civile è Alex, il quale, tornato in Nicaragua per tentare di salvare il rapporto, ormai molto sfilacciato, con Jill, sempre più legata al fotoreporter del quale condivide le scelte etiche, viene ucciso a tradimento da un gruppo di soldati governativi. Bisognava in un modo o nell'altro togliere di mezzo uno dei due vertici maschili del triangolo amoroso: ci hanno pensato i militari di Somoza. La storia d'amore può andare avanti.

⇒ **Curiosità.**

Alla base della vicenda, c'è **un fatto di cronaca autentico: nel 1979 fu assassinato in Nicaragua un telecronista della rete ABC**. A partire da questo tragico evento, gli scaltri sceneggiatori Ron Shelton e Clayton Frohman hanno costruito per il grande schermo una vicenda romanzesca che mescola abilmente politica, amori contrastati e avventura in uno scenario esotico, su uno sfondo di guerra. Forse è un po' troppo in un solo film, ma questa è una delle ricette vincenti alla base di molti classici del cinema hollywoodiano, a cominciare dal mitico *Casablanca*, che conteneva esattamente gli stessi ingredienti, ma cucinati in salsa nordafricana. *Toute proportion gardée*, ovviamente.

URLA DEL SILENZIO

Regno Unito, 1984

di Roland Joffé

con Sydney Shanberg, Dith Pran, John Malkovich

Titolo originale: ***The Killing Fields***

Come *Tutti gli uomini del presidente*, anche *Urla del silenzio* è ispirato a due personaggi realmente esistiti: **Sydney Schanberg, un giornalista del *New York Times***, il cui diario dei mesi trascorsi in Cambogia come corrispondente è alla base della sceneggiatura di Bruce Robinson, e **Dith Pran, il suo principale collaboratore e interprete in loco**. Se il film sul caso Watergate, attraverso le figure di Woodward e Bernstein, celebrava sprattutto il giornalismo d'inchiesta, qui viene invece mostrato il **giornalismo di guerra**: tutta la prima parte del film, grazie anche ad un efficacissimo montaggio, è infatti una vorticoso e **realistica illustrazione del lavoro dell'inviato speciale che opera in un contesto bellico**.

Nella lunga sequenza iniziale, situata a **Phnom Penh nel momento storico in cui la capitale cade nelle mani dei Khmer Rossi (marzo 1975)**, il ticchettio della macchina da scrivere con la quale Schanberg scrive i suoi pezzi, ticchettio che in *Tutti gli uomini del presidente* era la vera colonna sonora del film, è qui spesso coperto o interrotto da rumori di spari e di esplosioni. Particolarmente riuscita, in questo sanguinoso prologo bellico, è la **sequenza della fuga precipitosa da Phnom Penh del personale delle varie ambasciate**, fuga scandita da un assordante viavai di elicotteri che ricordano quelli di *Apocalypse Now* di F.F. Coppola. L'area geografica è la stessa.

La seconda parte del film, decisamente meno frenetica, si situa a New York, dove Schanberg, proprio per i suoi coraggiosi reportages in Cambogia, riceve il Premio Pulitzer come giornalista dell'anno. In questa fase interlocutoria, Schanberg non lesina gli sforzi per ritrovare il suo collaboratore Dith Pran, che aveva rinunciato a lasciare la Cambogia all'inizio della guerra civile per poter restare al fianco del giornalista americano di cui era diventato amico, finendo poi per essere catturato dai Khmer Rossi. A distanza di anni, Schanberg, che si sente ancora in colpa per quanto è accaduto, non riesce ad accettare l'idea che il suo amico possa essere morto.

E infatti non è morto, ma si trova prigioniero in un campo di lavoro: è questo il tema centrale della **terza parte del film, che descrive con crudo realismo uno dei terribili *killing fields* evocati dal titolo originale, i famigerati campi di sterminio nei quali il regime di Pol Pot ha fisicamente eliminato centinaia di migliaia di persone in pochi anni, spazzando via praticamente tutta la vecchia classe intellettuale del paese**. E tra gli aguzzini, i più determinati e sanguinari erano spesso i più giovani, ragazzini nemmeno adolescenti, educati al fanatismo dal nuovo regime e privi di qualsivoglia remora morale. Dith Pran, dopo aver rischiato di essere giustiziato proprio da uno stuolo di giovanissimi Khmer Rossi, riuscirà rocambolescamente a scappare e a raggiungere, tra mille peripezie, un campo di rifugiati della Croce Rossa al di là della frontiera, in Thailandia, dove ritroverà, quattro anni dopo la loro forzata separazione, il suo amico giornalista: è il 9 ottobre 1979.

Si sarà capito che *Urla del silenzio* non è solo un film di impegno civile e morale che documenta realisticamente una pagina drammatica della storia dell'Estremo Oriente post-coloniale, ma è anche, e soprattutto, **un film sull'amicizia tra due uomini, tra un giornalista americano e il suo collaboratore cambogiano**, che ha il suo climax emotivo nella memorabile scena di *retrouvailles*, il cui pathos è amplificato dalla colonna sonora (*Imagine* di John Lennon). La scelta musicale non è forse delle più originali (come quella, poco prima, dell'inevitabile *Nessun dorma* pucciniano per accompagnare le immagini autentiche tratte dai telegiornali dell'epoca), ma va puntualmente a segno: occhi lucidi garantiti. La giornalista e critica cinematografica Emanuela Martini, che si è a lungo occupata di cinema britannico, ha così riassunto il suo giudizio sul film di Roland Joffé: “È un film furbo, ma non disonesto, spettacolare ed ‘engagé’, un po’ magniloquente e molto accattivante”. *Tout est dit.*

Urla del silenzio ebbe un grande successo in tutto il mondo e vinse nel 1985 tre premi Oscar: per il migliore attore non protagonista (Haing S. Ngor), per la fotografia (Sam Mendes, futuro regista di *American Beauty*) e per il montaggio (Jim Vlack).

⇒ **Curiosità.**

Come per *Piombo Rovente*, anche in questo caso i distributori italiani hanno optato per un **titolo metaforico, *Urla del silenzio***, che si è rivelato piuttosto azzeccato. L'ossimoro esprime bene in ogni caso la terribile realtà del regime repressivo dei Khmer Rossi, che è poi quella di ogni dittatura, dove le urla dei prigionieri sono nascoste e soffocate sotto una spessa coltre di silenzio. Scopo del giornalismo, ma anche, più in generale, della letteratura e del cinema, dovrebbe invece essere proprio quello di cercare di squarciare questi opprimenti silenzi e far emergere, facendole sentire al mondo, le voci, o le urla, delle vittime. O per lo meno la loro eco.

NO MAN'S LAND

di Danis Tanovic

con Branko Djuric e Rene Bitoraic

Coproduzione europea, 2001

Titolo originale: **Nicija zemlja**

Siamo nel **1983, in Bosnia**. La **“terra di nessuno”** cui allude il titolo è una trincea contesa tra due manipoli di soldati e nella quale finiscono per ritrovarsi casualmente faccia a faccia un soldato serbo, Nino (Rene Bitoraic) e uno bosniaco, Ciki (Branko Djuric). Insieme a loro, un terzo soldato, bosniaco, immobilizzato a terra: non può muoversi perché si trova sopra una mina balzante che al minimo spostamento esploderebbe.

A partire da questa semplicissima ma efficace situazione drammaturgica, il giovane regista Denis Tanovic, autore anche della sceneggiatura, ha costruito un film sorprendente che si svolge in gran parte nello spazio circoscritto di una trincea, **mescolando abilmente la tragedia e la farsa**: il film inizia come un classico film di guerra, con un attacco militare all'alba, ma si trasforma ben presto in una **commedia dai risvolti grotteschi**, a metà strada tra Voltaire e Ionesco. Ma tra le fonti di *No Man's Land* c'è probabilmente anche un racconto di Boris Vian, *Les Fourmis*, feroce satira antimilitarista che si conclude con l'immagine del narratore soldato bloccato su una mina che sta per esplodere. Proprio come nel film di Tanovic.

Ce n'è un po' per tutti in *No Man's Land*, a cominciare dai confusi contendenti, che si rinfacciano vicendevolmente di aver cominciato il conflitto e che non riescono in alcun modo a trovare una soluzione ragionevole per venirne fuori. Ma il bersaglio principale del film sono gli ineffabili rappresentanti dell'Onu (che per i loro caschi blu il soldato Ciki chiama scherzosamente Puffi...), una variegata combriccola di personaggi di diverse nazionalità e dai tratti decisamente caricaturali, la cui principale preoccupazione è di intervenire il meno possibile nel conflitto in corso per evitare qualsiasi possibile complicazione, lasciando quindi colpevolmente degenerare la situazione. Unica eccezione: uno zelante sottufficiale francese seriamente intenzionato ad intervenire per soccorrere il soldato bloccato nella trincea, ma che dovrà ben presto pure lui adeguarsi all'atteggiamento pilatesco dei suoi capi.

Il film ci offre **un'immagine impietosa anche del mondo dei mass media**, in particolare attraverso una volitiva figura di giornalista, Jane Livingstone (Katrin Cartlidge), reporter della rete televisiva *Global News Channel* (palese caricatura della CNN) che sgomita per farsi portare in prima linea. Nonostante le sue buone intenzioni iniziali che sembrano indicare una sincera volontà di documentare al meglio il conflitto in corso, ben presto è **l'allettante prospettiva dello scoop che prende il sopravvento: ciò che conta è soprattutto arrivare prima degli altri in prossimità della trincea dove sembra stia accadendo qualcosa di grave**. Ma una volta arrivata sul posto, la petulante giornalista non riuscirà a farsi un'idea propria e ripartirà senza aver capito nulla di ciò che è veramente successo nella trincea contesa: esito paradossale per una professionista dell'informazione il cui compito dovrebbe essere quello di spiegare come si sono svolti i fatti.

No Man's land ottenne numerosi riconoscimenti internazionali (due su tutti: il premio al Festival di Cannes del 2001 per la sceneggiatura e, l'anno seguente, l'Oscar come miglior film straniero), ma fu anche criticato da una parte, peraltro minoritaria, della critica. Significativa, in questo senso, è la stroncatura del film da parte del critico Paolo Mereghetti, che nel suo già citato *Dizionario dei film*, ha scritto: *No Man's Land* è un "film demagogico e spregiudicato, che volendo stigmatizzare i limiti di ognuno (odio fraterno degli ex jugoslavi, impotenza dei soldati dell'Onu, cinismo dei media, fame di pubblicità dei generali frustrati) finisce per porre tutto sullo stesso piano e non mettere in discussione nessun luogo comune. Il regista (...) possiede l'abilità (e la furbizia) per tenere sempre desta la tensione, ma anche la disinvoltura per evitare ogni reale asperità e rifugiarsi nell'indignazione qualunque (...)"

Ma *No Man's Land* non è né vuole essere il classico film "impegnato", che si propone di approfondire le cause di un conflitto, esponendo didascalicamente le ragioni degli uni e degli altri ed eventualmente schierandosi con una parte piuttosto che con l'altra. Il film di Danis Tanovic si situa piuttosto dalle parti del teatro di Ionesco. *No Man's Land* è infatti **una sorta di commedia dell'assurdo che si svolge in larga parte in un huis clos bellico altamente simbolico, la trincea, e il cui bersaglio principale sono certe dinamiche intrinseche a tutte le guerre, in particolare le guerre civili, che sono spesso le più assurde e laceranti**. E in quest'ottica, il film coglie in pieno il bersaglio e non lascia nessuno indifferente.

GOOD NIGHT, AND GOOD LOOK

USA, 2005

di George Clooney

con David Strathairn e George Clooney

“Negli anni Quaranta e Cinquanta l’America era ossessionata dalla minaccia del comunismo. Il senatore Joseph McCarthy denunciò pubblicamente l’infiltrazione di oltre 200 tesserati del partito comunista nell’amministrazione dello stato. Pochi furono i giornalisti disposti a opporsi a McCarthy per la paura di essere a loro volta presi di mira.”

Questa didascalia posta all’inizio del film delinea **il contesto storico nel quale si inserisce la vicenda, in un clima da “caccia alle streghe”**, secondo la definizione che ne diede il drammaturgo Arthur Miller. **McCarthy, influente senatore repubblicano del Winsconsin, era infatti alla testa della temuto “Comitato per le attività anti-americane” che mise sotto accusa numerosi funzionari governativi, sindacalisti, insegnanti, esponenti del mondo della cultura e dello spettacolo, tutti sospettati di filo-comunismo.** Sulla base di accuse non sempre provate e talora addirittura false, circolavano vere e proprie liste nere di proscrizione che distrussero molte vite e molte carriere. I cosiddetti “onesti cittadini” erano invitati a denunciare tutti coloro che venivano definiti “antinazionali”, ciò che contribuì a creare nel Paese un clima di paura, anche tra i giornalisti, soprattutto tra i cosiddetti *liberal*, molti dei quali tennero volutamente in quegli anni un profilo basso. Una parte considerevole della stampa, invece, sostenne alacramente questa campagna inquisitoria che determinò in vari settori della società una pesante limitazione delle libertà civili.

Uno dei pochissimi giornalisti che osò opporsi apertamente al senatore Mc Carthy fu **un anchorman della rete televisiva Cbs, Edward R. Murrow, il quale criticò a più riprese il potente senatore nel suo seguitissimo programma politico *See it now*.** È a questo coraggioso giornalista che George Clooney ha voluto rendere omaggio attraverso il suo film, che si iscrive a pieno titolo nel fecondo filone delle opere che nel cinema americano hanno celebrato una certa forma di giornalismo, quello che osa sfidare il potere nel nome dei valori della democrazia. Il film non è un classico *biopic* che segue il percorso esistenziale di un personaggio integrando vita pubblica e vita privata, ma è **incentrato su un periodo circoscritto della vita professionale di Murrow: il duro scontro con McCarthy attraverso alcune incalzanti puntate della sua coraggiosa trasmissione televisiva.** Per questo motivo **il film è stato girato pressoché integralmente in interni, negli studi della Cbs,** e comporta quindi **una sostanziale unità di luogo,** scelta efficace che contribuisce a creare un’atmosfera oppressiva, quasi si trattasse di un fortino assediato: quello della democrazia.

In questo senso possiamo dire che **il tema centrale del film è la funzione morale dei media, chiamati a svolgere un ruolo essenziale in difesa delle libertà democratiche minacciate da un potere invadente e arbitrario, ma è anche e soprattutto un’apologia dell’onestà intellettuale di un giornalista che aveva a cuore di svolgere bene la sua professione, senza cedere alle pressioni e ai ricatti.** Murrow fra l’altro non era un giornalista di sinistra e neanche un *liberal*, ma un borghese moderato che si indignò nel vedere come si svolgevano le sedute della Commissione presieduta da McCarthy,

regolarmente trasmesse dalla televisione : gli interrogatori, infatti, non garantivano quelle tutele minime che dovrebbero spettare di diritto a qualsiasi imputato che deve difendersi, a cominciare dal diritto di sapere esattamente da chi si è accusati e su quali basi legali. Il comportamento di Murrow in questa circostanza, impegnato in prima persona in difesa di persone ideologicamente molto distanti dalle sue posizioni, è una perfetta illustrazione della celebre frase attribuita a **Voltaire**: **“Non condivido le tue idee ma mi batterò affinché tu le possa esprimere”**. Potrebbe essere questa l’ideale epigrafe di un film tutto permeato di valori di derivazione illuministica.

⇒ **Curiosità** .

1) George Clooney ha scelto di non fare interpretare il ruolo del senatore McCarthy da un attore, ma ha preferito “far intervenire” il vero McCarthy attraverso filmati d’epoca, mostrando in particolare alcuni momenti dei suoi incalzanti interrogatori come Presidente del Comitato per la attività antiamericane e soprattutto inserendo il filmato della dura replica che McCarthy inviò alla Cbs con l’obbligo di trasmetterla, senza contraddittorio, in una successiva puntata del programma del giornalista che aveva osato criticarlo. Da qui deriva forse, almeno in parte, la scelta di Clooney di girare il suo film tutto in bianco nero: le frequenti transizioni, senza soluzione di continuità, tra la realtà storica e la sua ricostituzione immaginaria anch’essa in bianco e nero aumentano la credibilità del film agli occhi dello spettatore.

2) Il film è anche un dichiarato omaggio al padre del regista e attore, Nicholas Clooney, che negli anni Sessanta e Settanta fu un celebre giornalista televisivo.

REDACTED

USA, 2007

di Brian De Palma

con attori quasi tutti non professionisti

Girato in digitale con un piccolo budget e con un gruppo di attori poco conosciuti o non professionisti, il film affronta il tema della presenza americana in Irak a partire da un orrendo **fatto di cronaca accaduto realmente nei pressi di Bagdad nel 2006: lo stupro e l'assassinio di una ragazzina e il massacro della sua famiglia ad opera di un gruppo di giovani soldati ubriachi**. Il tema non è nuovo (De Palma stesso aveva già raccontato una vicenda analoga in *Vittime di guerra*, ambientato in Vietnam), ma è decisamente innovativo il modo in cui è stato trattato: lungi dall'adottare un punto di vista coerente e unitario a partire dal quale interpretare i fatti, **De Palma moltiplica abilmente i punti di vista sulla realtà, che si alternano e talora si oppongono tra loro**. Nel film, in un virtuosistico disordine, **coesistono diverse tipologie di immagini**: il reportage di una troupe televisiva francese, i notiziari di una televisione locale araba modellata su *Al Jazeera*, video amatoriali di un soldato americano che ha assistito allo stupro senza far nulla per impedirlo e che mostrano il desolante quotidiano dei giovani militari nella base di Samarra, videoconferenze via Internet di alcuni genitori con i loro figli in Irak, vari filmati anonimi apparsi su You Tube, registrazioni delle telecamere di sorveglianza della base americana, riprese degli interrogatori dei soldati implicati nello stupro, diaporama di foto di vittime di guerra, e altro ancora. Insomma: il vero tema centrale del film è **il ruolo dell'immagine nella società odierna, il suo potere e i suoi limiti**. Come ha scritto Paolo Mereghetti a proposito di *Redacted* nel suo *Dizionario dei film*, **De Palma "smonta il preteso valore documentario delle immagini (...), svelando come da una parte e dall'altra del fronte si costruisca una realtà fittizia, a uso e consumo della propaganda. Così come suggerisce che quelle stesse immagini non servono solo a documentare ma anche a innescare e amplificare i comportamenti delle persone (le reclute che si mettono in posa per il video del commilitone, i terroristi che si esaltano nelle loro azioni dimostrative), in un cortocircuito dove non solo la guerra genera immagini ma le immagini stesse generano nuova guerra"**. Ovviamente **le immagini del film, pur sembrando autentiche, sono in realtà tutte false, girate da De Palma stesso, ispirandosi a materiali autentici di varia origine circolanti in Internet**. In questa prospettiva, il film ha un'esplicita valenza teorica e può essere visto come una stimolante interrogazione sullo statuto delle immagini nel mondo contemporaneo, sul loro senso e sulla loro morale. **Il film mostra infatti come l'avvento di Internet ha cambiato la comunicazione, compresa l'informazione relativa alle guerre, diventata più capillare, immediata ed accessibile, ma in molti casi anche più confusa**. Si sono moltiplicate in modo esponenziale le immagini (chiunque può mettere su You Tube il proprio contributo filmato su qualsiasi evento) e i discorsi attorno alle immagini (nei blogs, per esempio), ma tutto ciò se da un lato ha ampliato e diversificato le fonti non ha automaticamente aumentato la comprensione globale dei fatti. **Ma in questo flusso incessante di parole e di immagini che dialogano tra loro, si può trovare talora anche la**

verità, che assai più difficilmente che in passato può essere tenuta nascosta dalle autorità, siano esse militari o civili. Come ha eloquentemente dimostrato, in tempi recenti, il caso Wikileaks. Da questo punto di vista, il film di Brian De Palma riflette perfettamente la nostra epoca. Pur diseguale nei suoi esiti, *Redacted* rappresenta per certi versi **il primo vero grande film sull'informazione nell'era di Internet**. In questo senso, lo si può vedere come una sorta di corrispettivo filmico del web, dove la parola è soggettiva e frammentaria: l'utente vi trova di tutto e di più, ma rischia costantemente di smarrirsi di fronte al flusso costante di immagini e di parole, spesso contraddittorie, che gli vengono proposte a getto continuo. Lo spettatore del film di De Palma si trova sullo stesso piano di un qualsiasi utente di Internet: spetta a lui farsi un'idea il più possibile coerente e razionale, a partire dalla molteplicità di punti di vista che si alternano nel film senza soluzione di continuità.

Redacted fu presentato con successo alla 64. Mostra del cinema di Venezia, dove vinse il Leone d'argento per la migliore regia. Nonostante questo prestigioso riconoscimento, il film di De Palma ebbe una circolazione limitatissima negli Stati Uniti, dove fu considerato da una parte della stampa una sorta di pamphlet contro la presenza americana in Irak e quindi, in quanto film antiamericano, duramente osteggiato. In Italia non fu neppure distribuito e uscì direttamente in DVD. Si tratta indubbiamente di un film scomodo e provocatorio, a tratti sconvolgente, sicuramente discutibile, la cui visione non lascia certo indifferenti: un film forte che costringe lo spettatore a prendere una posizione critica forte. Proprio per questo merita di essere visto.

⇒ **Curiosità.**

Il termine *redacted* significa pronto per la pubblicazione e indica il risultato di un lavoro di "ripulitura" di immagini, lettere, documenti (per esempio cancellando nomi e oscurando volti) per renderli inoppugnabili dal punto di vista giuridico e poterli quindi rendere pubblici senza problemi. A suo modo, un'operazione di censura. Il titolo è ironico nella misura in cui il film di De Palma non cancella (quasi) nulla, o più esattamente vuole dare l'idea che dice tutto, senza censure di sorta, contrariamente all'informazione "ufficiale", sistematicamente *redacted*.

STATE OF PLAY

USA, 2009

di Kevin MacDonald

con Russell Crowe e Ben Affleck

Ispirato a una serie televisiva inglese di grande successo della BBC, il film, trasposto da Londra a Washington, è innanzitutto un efficacissimo “thriller” che non risparmia i colpi di scena, ma che si propone anche di affrontare, pur con qualche inevitabile semplificazione per esigenze di spettacolo, temi importanti e complessi come **l’intreccio tra politica e affarismo**. Il protagonista è **Cal Mc Affrey (Russell Crowe), giornalista di lungo corso e firma storica del quotidiano *Washington Globe***, chiamato a occuparsi del presunto suicidio dell’assistente nonché amante di un ambizioso uomo politico, Stephen Collins (Ben Affleck), che è anche un suo vecchio amico. Mc Affrey, ultimo di una lunga serie di giornalisti-investigatori, inizia un’accurata indagine che lo porterà progressivamente ad occuparsi di una potente organizzazione privata paramilitare, la Pointcorp, che sta facendo affari d’oro grazie alla guerra in Irak e sulla quale sta indagando anche una commissione del Congresso, presieduta proprio da Collins. Il finale, ovviamente, non lo si può rivelare.

State of Play* è un dichiarato omaggio, a trent’anni di distanza, a *Tutti gli uomini del presidente, con il quale ha numerosi punti di contatto: come nel film di Alan Pakula, l’azione si svolge a Washington e il tema è la corruzione politica; il nome del giornale, *Washington Globe*, per cui lavora Mc Affrey richiama esplicitamente il *Washington Post* e l’hotel che ospita alcuni dirigenti della Pointcorp si chiama, guarda caso, Watergate... Inoltre un’importante scena d’azione del film si svolge in un parcheggio sotterraneo che rimanda a quello nel quale Bob Woodward incontrava regolarmente il suo informatore segreto. Quanto al protagonista, è un diretto discendente della storica coppia di giornalisti del *Washington Post*, dei quali Mc Affrey rappresenta però una variante decisamente più trasandata e malinconica: sono passati trent’anni e siamo lontani dall’energia contagiosa che trasmettevano i giovani e Redfort e Hoffman. Proprio qui sta forse una delle chiavi di lettura del film, che può essere visto anche come una sorta di **nostalgico omaggio a una certa forma di giornalismo che sta pian piano scomparendo, soppiantato da nuove forme di comunicazione che stanno modificando il modo svolgere il lavoro giornalistico**.

Sintomatica in questo senso è la presenza accanto al protagonista di una giovane e ambiziosa giornalista, Della Fry (Rachel Mc Adams), titolare di un blog che va per la maggiore ed esperta di web. All’inizio tra i due sono scintille (“*Sono qui da 15 anni. Uso un computer vecchio di 16 anni. Lei è qui da 15 minuti e con il suo potrebbe lanciare un satellite*”, fa osservare Cal alla direttrice del giornale che vorrebbe vederli collaborare), ma progressivamente il ruvido Cal finirà per accettare la presenza al suo fianco della giovane e inesperta collega, rappresentante della nuova generazione, e condividerà con lei alcuni passaggi cruciali dell’inchiesta. Sarà comunque lui, usando il cervello più che la tecnologia, ad avere l’intuizione giusta e a sbrogliare la matassa.

Come *Tutti gli uomini del presidente*, *State of Play* è la **celebrazione filmica di un giornalismo coraggioso e spregiudicato, sempre pronto a sfidare il potere politico per**

difendere la democrazia: tema classico, come abbiamo visto, del cinema americano. Questo ideale di giornalismo è riassunto e difeso dal protagonista stesso in una delle ultime scene del film: a un interlocutore che, attribuendogli una *“ridicola presunzione”*, gli chiede di rinunciare a rendere pubblica attraverso il suo giornale una scomoda verità, Cal risponde: *“Presunzione perché nessuno legge più i giornali? Perché questa è per te solo un'altra storia che fra un paio di giorni sarà carta da pacchi? In mezzo ai pettegolezzi e alle speculazioni che ci riempiono la vita, io credo ancora che la gente sappia distinguere una notizia da una cazzata. E sia contenta che ci sia qualcuno che ci tiene a far saltar fuori la verità.”* Naturalmente Cal scriverà l'articolo, e sarà proprio questa **la scena finale del film, che richiama esplicitamente la celebre conclusione, del tutto simile, di Tutti gli uomini del presidente:** in piena notte, nella redazione ancora affollata del *Washington Globe*, tutti hanno ormai smesso di lavorare e, in un religioso silenzio, stanno aspettando che Cal finisca di scrivere al computer l'articolo con le ultime rivelazioni su quanto ha appena scoperto, articolo che deve assolutamente essere pronto per l'edizione del mattino: il giornalismo è sempre anche una lotta contro il tempo. Questo fantomatico articolo, lo spettatore lo vede nascere sullo schermo: il regista ce ne mostra dapprima alcuni passaggi intermedi e poi il risultato finale. Al posto del foglio di carta avvolto attorno a un rullo nelle macchine da scrivere sulle quali Woodward e Bernstein scrivevano i loro pezzi, c'è lo schermo di un computer, ma la sostanza è la stessa: in entrambi i casi si tratta di parole coraggiose e responsabili, scritte da giornalisti che hanno a cuore una certa idea di democrazia.

Ma il film non finisce qui: i titoli di coda scorrono sulle ultime bellissime inquadrature che mostrano il procedimento di stampa e l'inizio della distribuzione dell'atteso numero del *Washington Globe*, con in prima pagina l'articolo che chiude, con il botto, la minuziosa inchiesta condotta da Mac Affrey. È **un giornale cartaceo, stampato ancora con la tecnologia analogica tradizionale, ingombrante e antiquata.** Come ha dichiarato il giovane regista, Kevin Mac Donald, quest'ultima sequenza, girata nella stamperia del *Washington Post* in Virginia e accompagnata dalle note di una celebre ballata dei Creedence Clearwater Revival, *“è una sorta di requiem per i giornali, un ultimo piccolo ‘urrà’ per la potenza della stampa”*.

⇒ **Curiosità.**

I personaggi del giornalista e del politico, pur avendo dei trascorsi giovanili in comune, sono molto diversi sia nell'aspetto che nello stile di vita: uno è perennemente trasandato, mal vestito e mal rasato, l'altro è impeccabile nel vestire e sempre tirato a lucido. Per sottolineare la distanza estetica ma soprattutto morale tra i due, il regista si è servito in qualche caso di **tecniche di ripresa differenziate.** Come ha dichiarato il bravissimo direttore della fotografia Rodrigo Prieto, per evocare il mondo del giornalista sono stati usate cineprese a mano con obiettivi anamorfici e una pellicola a grana grossa che danno un'immagine soffusa, un po' sfocata, mentre per rappresentare il mondo in cui si muove l'uomo politico sono stati usate telecamere digitali che rendono lo sfondo e il primo piano più nitidi, più a fuoco, e che danno al personaggio un aspetto quasi artificiale. Come si conviene ad un politico che deve essere telegenico e per il quale l'immagine è essenziale.

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

- S. Cortellazzo e M.Quaglia (a cura di), *Giornalismo al cinema*, Celid, 2004.
- G. Gosetti et J.M.Fredon (a cura di), *Print the Legend. Cinema e giornalismo*, Il Castoro – Festival internazionale del film di Locarno, 2005.
- S. Dayan-Herzbrun, *Le journalisme au cinéma*, Seuil, 2010.
- B. McNair, *Journalists in Film*, Edinburgh University Press, 2010.
- G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio, 2012.

O.B. / Liceo cantonale di Lugano 1,
settembre 2012