

## BOWLING A COLUMBINE

*Bowling for Columbine*

**Anno:** 2002

**Paese:** Usa

**Durata:** 114'

**Genere:** documentario

**Regia:**

Michael Moore

**Produzione:**

Alliance Atlantis Communications,  
Dog Eat Dog Films, Salter Street  
Films, Iconolary Productions Inc.

**Sceneggiatura:**

Michael Moore

**Montaggio:**

Kurt Engfehr

**Colonna sonora:**

Jeff Gibbs

### BIO

A 22 anni, nel 1976, **Michael Moore** sembrava destinato, nel rispetto della tradizione familiare, a un futuro da impiegato nella General Motors, la grande compagnia automobilistica che aveva uno stabilimento proprio nella sua città natale, Flint (Michigan). In quel momento imprese invece alla sua vita la prima determinante svolta professionale: fondò il Flint Voice, un quotidiano locale alla cui direzione sarebbe poi rimasto per dieci anni, virando così decisamente verso la carriera giornalistica. Alla fine degli anni '80 inizia poi l'attività di documentarista

**Bowling for Columbine** è un documentario assai diverso da quelli a cui siamo abituati. Non è noioso, innanzitutto. Anzi, in molti passaggi diverte fino ad essere esilarante, in altri è emozionante, toccante, più volte suscita indignazione. Utilizza, per raccontare, una varietà di linguaggi e stili molto ampia, che a partire dalle forme canoniche del cinema cosiddetto di non-fiction (l'intervista, il materiale di repertorio, la voce fuoricampo, ecc.), si spinge fino al videoclip e al cartone animato.

Inoltre non è un documentario descrittivo, che analizzi un problema da varie angolazioni, proponga un panorama di punti di vista su una questione in ossequio a una presunta *par condicio* e si rimetta al giudizio dello spettatore. Esso è fazioso nell'accezione più nobile, quella propria di una presa di posizione esplicita, che si dichiara fin dal principio e mai illude l'interlocutore di oggettività o equidistanza. La stessa presenza sullo schermo del suo autore, il suo essere invadente attore-protagonista, determina una partecipazione a ciò che viene raccontato che non può avere nulla a che fare con l'obiettività. **Bowling for Columbine** è dunque un film a tesi, una tesi schietta nell'enunciazione e radicale nel contenuto: se gli Stati Uniti d'America sono il paese con il più alto tasso di morti per armi da fuoco (circa 11 mila ogni anno), lo si deve essenzialmente, ci dice, a una radicata cultura della paura.

Per dimostrare questo assunto, Michael Moore prende le mosse da alcuni fatti di cronaca che negli ultimi anni hanno occupato le prime pagine dei giornali americani e non solo. Ricorda la strage di Oklahoma City del 1995, quando il 26enne Timothy McVeigh fece saltare in aria con 2300 kg di tritolo un palazzo federale, uccidendo 168 persone e ferendone 800. Poi il caso del bambino di 6 anni che nel 2000, in una scuola elementare di Flint (la città natale del regista) ferì a morte una sua coetanea con la pistola trovata in casa dello zio, ottenendo il tragico primato di più giovane omicida della storia Usa. Quindi il film pone al centro della sua attenzione i fatti della Columbine High School, da cui prende il titolo: una mattina di aprile del 1999 due adolescenti di Denver entrarono nella propria scuola armati fino ai denti e iniziarono a sparare all'impazzata su compagni e professori uccidendone 13, prima di rivolgere le armi verso se stessi. Tutti episodi di violenza sconvolgenti anche perché hanno avuto per protagonisti giovani e giovanissimi, creature che si vorrebbero pure, innocenti, non ancora corrotte dalla società, e che si scoprono invece capaci del male più efferato.

Il caso della Columbine, in particolare, ha turbato profondamente l'opinione pubblica americana, che a lungo si

con **Roger and Me**, un film assai apprezzato dall'opinione pubblica americana, con il quale lancia un feroce atto d'accusa proprio nei confronti del presidente della General Motors, Roger Smith, e ritrae il disagio sociale dei numerosi operai espulsi dal mercato del lavoro in seguito alla chiusura di una fabbrica della società nel Michigan. Il successo commerciale gli permette di fondare la Dog Eat Dog, una casa di produzione con cui realizza le serie televisive al vetriolo TV Nation (1994/95) e The Awful Truth (1999), da lui anche condotte. Nel 1995 dirige il primo lungometraggio a soggetto, **Operazione Canadian Bacon**. Il successo internazionale arriva nel 2002 con il pluripremiato **Bowling for Columbine**, vincitore, tra l'altro, dell'Oscar 2002 come miglior film documentario. Nel 2004, alla vigilia della consultazione elettorale per la rielezione di George W. Bush, realizza **Fahrenheit 9/11**, che attacca duramente la politica guerrafondaia post-11 settembre del presidente. Il film vince la Palma d'Oro al Festival di Cannes, ma Bush vince le elezioni. Con **Sicko**, nel 2007, punta invece l'attenzione sul sistema sanitario nazionale con la consueta carica polemica.

Al suo attivo ha anche i libri *Giù le mani? L'altra America sfida potenti e prepotenti*, *Adventures in a Tv Nation*, scritto insieme alla produttrice Kathleen Glynn, e *Stupid White Man*.

è interrogata, e continua a farlo, sulle ragioni di quel gesto. Alle cui spalle in effetti non c'era nessuna ideologia estremistica, nessun fondamentalismo religioso, nessuna follia "certificata". La totale gratuità, che ancor di più sconcerta e spaventa proprio perché impossibile da incasellare e definire. Nel 2003 Gus Van Sant, uno dei grandi registi americani contemporanei, ha provato a raccontare quell'episodio in un film di finzione, **Elephant**, ricercando e ottenendo il risultato straordinario, per il cinema, di far aderire la forma al contenuto: **Elephant** è un'opera che non prova nemmeno a spiegare, e che anzi si incarica di mettere in scena la radicale inconoscibilità degli eventi e l'illusorietà di una qualsiasi ipotesi di comprensione.

L'ostinazione di Michael Moore va invece in una direzione completamente diversa. Cineasta razionale, in **Bowling for Columbine** Moore si impegna caparbiamente a trovare dei perché, partendo, intelligentemente, dalla confutazione di tutti gli apparati interpretativi precedentemente proposti. Compie così un percorso investigativo vero e proprio, con tanto di vittime innocenti, depistaggi e colpi di scena, testimoni a carico e a disculpa, fino ad arrivare al "colpevole" o quella cultura della paura cui si accennava inizialmente. E qui la dimensione politica del suo lavoro prende consistenza, dopo essere stata nell'ombra, insistendo ai margini del quadro, per gran parte del film. Il controllo della paura, la strumentalizzazione della *pancia* dell'opinione pubblica sono individuati da Moore come il vero compito occulto della politica contemporanea, lo strumento che il potere utilizza per indurre le masse a comportarsi come più gli conviene. In quest'ottica, e incurante dei problemi del *politically correct*, Moore tira in ballo l'11 settembre non per accodarsi alla celebrazione del lutto, ma per mostrarci come questo evento sia stato sfruttato attraverso i mezzi di comunicazione per sollecitare emotivamente il popolo americano e preparare il terreno per svolte autoritarie nella politica interna e belliciste in quella estera. Il terrorismo che uccide su vasta scala, quello dei fondamentalisti, trova così il suo contraltare nel terrorismo mediatico, che, sempre agendo su vasta scala, si dedica incessantemente alla manipolazione delle coscienze.

**Armando Andria**

## GIROLIMONI - IL MOSTRO DI ROMA

**Anno:** 1972

**Durata:** 125'

**Genere:** drammatico/storico

**Regia:**

Damiano Damiani

**Produzione:**

Dino de Laurentiis, Bruno Todini

**Sceneggiatura:**

Damiano Damiani, Enrico Ribulsi,  
Fulvio Gicca Palli

**Fotografia:**

Marcello Gatti

**Colonna sonora:**

Riz Ortolani

**Montaggio:**

Nino Baragli

**Cast:**

Nino Manfredi, Gabriele Lavia, Orso  
Maria Guerrini, Guido Leontini,  
Claudio Nicastro, Carlo Alighiero,  
Anna Maria Pescatori, Mario  
Carotenuto, Luciano Catenacci

**Damiano Damiani**

Friulano classe 1922, D. D. manca il primo incontro con il cinema quando, adolescente, il sogno di studiare al Centro Sperimentale di Roma sfuma per le condizioni economiche modeste della sua famiglia. Così, dopo aver ripiegato sulla pittura, all'Accademia di Brera a Milano, approda al cinema direttamente dal set (dopo una breve esperienza teatrale), cominciando come scenografo, autore regista e sceneggiatore subito dopo la guerra.

*Nella Roma della metà degli anni '20, agli albori del fascismo, un assassino si aggira per la città uccidendo brutalmente una bimba dopo l'altra e seminando la paura nella popolazione. Mussolini in persona interviene sollecitando la polizia, che brancola nel buio, a individuare un colpevole. Sarà così incastrato Gino Girolimoni, innocente fotografo, che, prima di essere finalmente scagionato, vedrà la sua vita rovinata per sempre.*

Dei circa trenta titoli che compongono la filmografia di Damiano Damiani, almeno dieci sono film cosiddetti di impegno civile: opere cioè che assumono all'interno del loro tessuto narrativo tematiche e personaggi provenienti dal dibattito politico o dalla realtà storica e che sono portatrici, rispetto a ciò che raccontano, di una precisa posizione morale. Questo dato, unito alla qualità di molti di quei titoli (oltre a quelli citati nella breve biografia riportata a fianco, ricordiamo almeno **L'istruttoria è chiusa: dimentichi** e **Perché si uccide un magistrato**), porta legittimamente a inserire il regista di origini friulane nella schiera dei cineasti politici che hanno caratterizzato la cinematografia italiana negli anni '60 e '70. Del cinema di Elio Petri forse Damiani non possiede la densità allegorica e il peculiare gusto per la deformazione grottesca del reale; con Francesco Rosi non condivide l'arditezza linguistica delle opere più sperimentali (**Salvatore Giuliano** su tutte). Dalla sua, però, egli può contare su una vis polemica e una capacità di raccontare per nulla inferiori ai suoi più blasonati colleghi. Ne è un ottimo esempio la pellicola del 1972, **Girolimoni, il mostro di Roma**, con cui il regista rievoca o coadiuvato, in sede di sceneggiatura, dai collaboratori abituali Enrico Ribulsi e Fulvio Gicca Palli o un noto fatto di cronaca della Roma del Ventennio. Il film si muove su un duplice livello: da una parte la ricostruzione del caso storico, che si addentra e si arrampica fin su alle dinamiche di gestione del potere in epoca fascista; dall'altra l'invettiva o senza tempo e senza luogo o contro lo scandalo di una Giustizia asservita al potere politico, ingiusta e criminale.

Il secondo livello, quello più ambizioso, è anche forse quello non pienamente riuscito. Non mancano riferimenti puntuali e nemmeno troppo velati alle vicende politiche e giudiziarie che negli anni in cui il film è realizzato o gli anni caldissimi della strategia della tensione, delle stragi di Stato e del terrorismo o affollavano le pagine dei giornali e opprimevano le coscienze democratiche del Paese. L'odissea di Gino Girolimoni assomiglia infatti da vicino a quella, tristemente nota, di Pietro Valpreda, l'anarchico accusato ingiustamente

Dopo le regie di alcuni corti e documentari, dirige il primo lungometraggio a soggetto nel 1960: **Il rossetto**. In rapida successione realizza poi, tra il 1962 e il 1963, gli adattamenti di due capisaldi della letteratura italiana, **L'isola di Arturo** (da Elsa Morante) e **La noia** (da Alberto Moravia). Nel prosieguo degli anni '60 e per tutti i '70 si impone come un autore capace di coniugare le ambizioni intellettuali e l'impegno civile (suo è il primo film che, nel 1968, getta uno sguardo all'interno della mafia, **Il giorno della civetta**, tratto da Sciascia) con l'attenzione per le esigenze del botteghino: frutto di questo mix sono opere come **La moglie più bella** (1970), **Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica** (1971), **Io ho paura** (1977) e lo spaghetti-western **Quien sabe?** (1966). Dagli anni '80 lega poi il suo nome al primo grande prodotto di serialità lunga della TV italiana, forse lo sceneggiato che più di tutti ha inciso nell'immaginario collettivo del Paese: **La piovra**, di cui scrive e dirige le prime due serie (1984-1986). Del periodo successivo, che lo vede ancora in piena attività, ricordiamo qui almeno **Pizza Connection** (1985), **L'inchiesta** (1986), **L'angelo con la pistola** (1992) e **Assassini dei giorni di festa** (2002).

\* Per una bio/filmografia dettagliata di Damiano Damiani si rimanda a:

- A. Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Cinemazero 2004.
- G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Laterza 2007.
- <http://www.mymovies.it/biografia/?r=960>

di essere coinvolto nell'attentato di piazza Fontana del dicembre 1969; così come l'episodio del vetturino quasi linciato all'inizio di **Girolimoni** può in qualche modo richiamare alla memoria il caso di Giuseppe Pinelli. Tuttavia lo stile di Damiani, così naturalistico, concreto, viscerale è in una parola: popolare è sembra male adattarsi alle esigenze della metafora, e non permettere così allo spettatore di universalizzare davvero la storia che gli viene presentata.

Così, il film ci appare più interessante dal primo versante, quello della ricostruzione storica. Damiani tratteggia plausibilmente l'ambientazione fascista e viene citato anche l'attentato al duce perpetrato da Anteo Zamboni nel 1926 e rimane sostanzialmente fedele ai fatti (una sola variante, peraltro assai felice nell'economia drammaturgica del film, è data dall'invenzione ex-novo del personaggio di Tarquinio, identificato nella finzione del racconto cinematografico come il vero colpevole). Soprattutto, però, la sua attenzione si dirige verso la trama ordita nei palazzi del potere sopra la testa del povero Girolimoni. Il modo in cui, nel film, è rappresentata la triangolazione tra il regime, la stampa e il popolo è esemplare. Forte di una coscienza molto precisa dell'influenza dei mezzi di comunicazione nella formazione e nel controllo dell'opinione pubblica, Mussolini modula i contenuti e i toni dei giornali in base alla più immediata convenienza: che strillino il mostro per motivare la gente all'introduzione della pena di morte, ma che tacciano su di lui e su tutto ciò che riguarda la sua vicenda dopo la scarcerazione, cosicché l'errore commesso finisca nel dimenticatoio e non metta in discussione l'operato del duce. Dall'altra parte il *popolino* romano rappresentato nel film è un coacervo quasi informe di umori e pulsioni le più elementari, incapace di produrre un pensiero critico e perciò facilmente manipolabile; per dirla con Alberto Moravia: «ci vogliono masse arretrate e mitomani per credere all'infallibilità di un dittatore, come ci vuole un dittatore che si proclami infallibile per governare masse arretrate e mitomani».

Sempre sul versante dei meccanismi della comunicazione di massa, il film offre anche un interessante spunto riguardante la *vita pubblica* delle parole, e come il suo corso sia tutt'altro che casuale e innocente. A seguito dello scandalo montato dalla stampa, il povero Girolimoni vede infatti il suo nome consegnato al linguaggio e al senso comuni come sinonimo di mostro, così insegue, dopo la scarcerazione, anche una disperata riabilitazione onomastica. Alla fine comprenderà tragicamente che la fama, suo malgrado, è destinata a sopravvivergli.

**Armando Andria**

\* Per un approfondimento sulla vicenda Girolimoni, si vedano:

- D. Damiani; G. Strazzulla, *Girolimoni: il mostro e il fascismo*, Cappelli, 1972.
- G. Dosi, *Il mostro e il detective*, Vallecchi, 1973.

ALTANUR Associazione Culturale Interdisciplinare

**Segreteria:** Via Recanati, 41 - 80046 San Giorgio a Cremano (NA) Tel. +39 333 44 94 037

Sede legale: Viale Michelangelo, 83 b - 80129 NAPOLI

E-mail: [info@leconnessioniinattese.com](mailto:info@leconnessioniinattese.com) " sito web: [www.leconnessioniinattese.com](http://www.leconnessioniinattese.com)

**LE VITE DEGLI ALTRI**

*Das Leben der Anderen*

**Anno:** 2006

**Durata:** 137'

**Genere:** thriller/drammatico

**Regia:**

Florian Henckel von Donnersmarck

**Produzione:**

Wiedemann&Berg Filmproduktion,  
Bayerischer Rundfunk, Creado  
Film, Arte

**Sceneggiatura:**

Florian Henckel von Donnersmarck

**Fotografia:**

Hagen Bogdanski

**Scenografia:**

Silke Buhr

**Colonna sonora:**

Stéphane Moucha, Gabriel Yared

**Montaggio:**

Patricia Rommel

**Cast:**

Sebastian Koch, Ulrich Mühe,  
Martina Gedeck, Ulrich Tukur,  
Thomas Thieme, Hans-Uwe Bauer,  
Volkmart Kleinert, Matthias  
Brenner

**Bio**

Erede di una antica famiglia nobile tedesca (il suo nome per esteso è Florian Maria Georg Christian Graf Henckel von Donnersmarck), **Florian Henckel von Donnersmarck** nasce a Colonia nel 1973. Fino ai 18 anni vive tra New York, Berlino, Francoforte e Bruxelles. Questa circostanza gli

*Berlino Est, 1984. Georg Dreyman è un drammaturgo di successo e gradito al partito. Ha però molti dissidenti tra i suoi amici e soprattutto una moglie-attrice, Christa-Maria, troppo bella per non destare le attenzioni del viscido ministro della Cultura. Perciò la polizia segreta della Ddr ó la Stasi ó decide di metterlo sotto sorveglianza, affidando l'incarico a Gerd Wiesler, il suo miglior agente, specializzato in intercettazioni e fedelissimo alla causa. L'obiettivo è incastrare Dreyman, ma le cose andranno in modo molto diverso.*

Adattando al cinema categorie e definizioni proprie della letteratura, **Le vite degli altri** potrebbe considerarsi certamente un ottimo esempio moderno di romanzo storico: di una narrazione cioè i cui personaggi ó immaginari ó si muovono su uno sfondo storico reale, tanto da intersecarsi, le loro azioni, con avvenimenti realmente accaduti e riportati dalla storia ufficiale. In questo, il lavoro di Florian Henckel von Donnersmarck si discosta dai prodotti coevi della più recente ondata del cinema tedesco in cui è stato inserito dalla critica: pellicole come **Rosenstrasse**, **La caduta ó Gli ultimi giorni di Hitler**, **La rosa bianca ó Sophie Scholl** o **La banda Baader-Meinhof**, tutte uscite nell'arco degli ultimi cinque anni, sono più propriamente òfilm storiciò, il loro obiettivo essendo la rievocazione puntuale di fatti e personaggi della ògrande storiaò. Questo margine di libertà che **Le vite degli altri** si riserva rispetto al reale è impiegato da Henckel von Donnersmarck fino a farne il vero punto di forza del film. L'abile regista-sceneggiatore imbastisce infatti una vicenda che, sotto l'ombra opprimente del Muro di Berlino, ruota attorno a *topoi* e motivi di assoluta classicità: l'amore, innanzitutto; poi il potere, con le degenerazioni a cui conduce chi lo esercita; quindi gli ideali politici e il loro tradimento; la viltà e il coraggio; il sacrificio. Questo rifarsi ad archetipi depositati da secoli nella nostra cultura ó insieme ovviamente alla capacità di declinarli al meglio all'interno di un intreccio coerente e appassionante ó sgancia l'opera dalla sua referenza storico-geografica immediata e le conferisce un carattere di universalità che la rende fruibile (in senso ideale, s'intende) in ogni tempo e ad ogni latitudine.

Continuando il gioco delle importazioni dall'ambito letterario, **Le vite degli altri** ó come probabilmente ogni racconto davvero efficace ó può dirsi certamente anche un romanzo di formazione, almeno nell'accezione più ampia: quella cioè di una narrazione che segue le vicende di un personaggio nell'antropologia di un viaggio verso l'acquisizione di una nuova consapevolezza, di una evoluzione interiore. Questo personaggio, nel film, è ovviamente l'agente Wiesler, che la

permette di essere praticamente poliglotta: oltre al Tedesco, parla correntemente l'italiano, il Francese e il Russo. Dopo la laurea in Filosofia a Oxford, torna in Germania, a Monaco, per frequentare la Scuola di Televisione e Cinema. Qui, nell'ambito del corso, realizza alcuni cortometraggi, che ottengono già una certa attenzione in ambito festivaliero. Al momento dell'esame finale, nel 2001, invece di girare un altro corto al pari dei suoi colleghi, decide di dedicarsi al progetto di un lungometraggio. Inizia così un lungo periodo di parte del quale trascorso in ritiro presso l'abbazia di suo zio in Austria e che lo vede impegnato dapprima in una capillare attività di ricerca, durante la quale legge tutte le pubblicazioni disponibili sulla storia della Germania orientale, poi nelle consuete fasi di lavorazione e post-produzione del film. Dopo cinque anni vede finalmente la luce **Le vite degli altri**, che gli permette, a 33 anni, di riuscire nell'impresa inedita di vincere, da autore esordiente, praticamente tutto ciò che gli era possibile: Oscar come miglior film straniero, tre European Film Awards, sette premi nazionali tedeschi e un'altra quarantina di riconoscimenti in giro per il mondo.

**Armando Andria**

progressiva presa di coscienza trasforma poco a poco da esecutore fedele e spietato delle direttive del partito a umanissimo *individuo*. In quanto racconto di formazione, però, la pellicola di Henckel von Donnersmarck conosce qui una notevole peculiarità: il protagonista di questo viaggio infatti non corrisponde propriamente al protagonista della storia, che rimane pur sempre, formalmente, Georg Dreyman. Questo ci induce a porre l'attenzione sulla ricchezza e la densità del film, che, lungi dall'essere mono-dimensionale, si costruisce invece come un racconto a più voci, dalla complessa stratificazione dei punti di vista. Una densità che è evidente anche nel rifiuto di impostare i personaggi con un taglio manicheo, un rischio in cui spesso incorre il cinema quando ha a che fare con soggetti dalle manifeste implicazioni storiche e politiche. A ben vedere, infatti, non esistono nella pellicola caratteri interamente positivi in cui potersi consolatoriamente identificare: prevale in ognuno una umanità complessa e spesso contraddittoria, per nulla eroica e sempre, in ogni caso, sofferta.

Sul fronte della propaganda, **Le vite degli altri** illustra efficacemente quale fosse la politica della Repubblica democratica tedesca nei confronti sia del mondo artistico e dei suoi rappresentanti, sia dell'informazione più in generale. Esemplare, per quel che riguarda il rapporto con la stampa, è la questione dei suicidi e il rifiuto della Ddr di tenerne il conto: che corrisponde, in sostanza, al divieto di renderli pubblici. Con gli artisti, l'atteggiamento del regime si muoveva da una fase di blandizie e seduzione a un atteggiamento di coercizione e di aperta censura in caso di insubordinazione, fino all'attuazione di drastici provvedimenti punitivi nei casi più gravi. Questa intera gamma, in pratica, è presentata sullo schermo attraverso le esperienze di Dreyman e di sua moglie, in primo piano, e, sullo sfondo, di altri intellettuali a loro vicini. Come tutte le forme di governo essenzialmente autoritarie, il socialismo reale sanzionava gli uomini di cultura con una severità proporzionale all'importanza che attribuiva al loro ruolo. Essi erano gli ingegneri dell'anima e come dice nel film il ministro della Cultura citando Stalin e cioè gli elementi deputati, con le loro opere, a costruire e costantemente puntellare la dedizione del popolo al socialismo. Perciò la loro *organicità* al partito non poteva che essere la condizione preliminare del loro lavoro.

Ad ogni modo, è probabilmente proprio nelle scene apparentemente meno caratterizzanti che il film coglie invece al meglio l'essenza mortifera e il tragico fallimento del socialismo realizzato. Più ancora del sopruso del controllo e della violenza degli interrogatori, sono infatti il grigiore degli interni domestici, la mestizia di esistenze progettate secondo un malinteso concetto di uguaglianza, la repressione dei tratti più umani della personalità individuale, che si imprimono nella memoria dello spettatore e rendono **Le vite degli altri** un documento storico di indiscutibile valore.

ALTANUR Associazione Culturale Interdisciplinare

**Segreteria:** Via Recanati, 41 - 80046 San Giorgio a Cremano (NA) Tel. +39 333 44 94 037

Sede legale: Viale Michelangelo, 83 b - 80129 NAPOLI

E-mail: [info@leconnessioniinattese.com](mailto:info@leconnessioniinattese.com) ~ sito web: [www.leconnessioniinattese.com](http://www.leconnessioniinattese.com)

**QUINTO POTERE**  
(Network)

**Anno:** 1976  
**Paese:** Usa  
**Durata:** 116ø  
**Genere:** drammatico

**Regia:**  
Sidney Lumet

**Produzione:**  
Metro Goldwyn Mayer, United Artists

**Sceneggiatura:**  
Paddy Chayefsky

**Fotografia:**  
Owen Roizman

**Montaggio:**  
Alan Heim

**Scenografia:**  
Philip Rosenberg

**Colonna sonora:**  
Elliot Lawrence

**Cast:**  
William Holden, Peter Finch, Faye Dunaway, Robert Duvall, Ned Beatty, Beatrice Straight, Wesley Addy

**Sidney Lumet**

È uno dei grandi maestri del cinema americano attualmente viventi. Classe 1924, è immerso sin dall'infanzia nell'atmosfera densa di suggestioni e stimoli della scena artistica newyorchese: il padre, interprete, regista e produttore teatrale, lo porta sul palco a soli 4 anni, sulle tavole dell'Yiddish Art Theatre. Coltiva il sogno di

*Howard Beale, popolare commentatore del notiziario televisivo del network UBS, è sul punto di essere licenziato. In quella che dovrebbe essere la sua penultima trasmissione, al termine del notiziario, Beale dichiara che il giorno dopo si ucciderà in diretta davanti alle telecamere. Il suo annuncio provoca immediatamente un grande clamore. Mentre Max Schumacher, il direttore del servizio notizie, mostra preoccupazione per il suo vecchio amico, i dirigenti della UBS decidono di sfruttare la situazione per aumentare gli ascolti.*

Rivedendolo oggi, a più di 30 anni dalla sua realizzazione, immersi in un assetto complessivo dei mezzi di comunicazione di massa che intanto è andato ampiamente modificandosi, **Quinto potere** conserva ancora gran parte della sua forza di apologo sull'influenza sociale dei media. Dal 1976 a oggi, molti film si sono occupati di raccontare la TV, spesso in chiave critica: si pensi a *Quiz Show* (1994), al recente *Good Night, and Good Luck* (2005), per non parlare dell'ultimissimo *Live!*. Di essi, **Quinto potere** è il capostipite, il riferimento obbligato e per molti versi l'ineguagliato modello. La sua maggiore qualità (che, in un certo senso, è al contempo anche il suo limite) sta nella scelta di combattere la televisione scendendo sul suo terreno e utilizzando le sue stesse armi.

La pellicola di Lumet corre su un doppio binario, ad ognuno dei quali fa corrispondere un differente approccio stilistico. Da un primo versante, il film è uno sguardo dall'interno, quasi di taglio documentaristico, sulla vita di un grande network televisivo degli anni '70. Seguiamo le dinamiche quotidiane che stanno dietro alla messa in onda di un programma, le lotte di potere che si agitano a telecamere spente, dentro le stanze dei bottoni in cui i dirigenti decidono, ben al riparo dagli occhi del pubblico, il contenuto di ciò che va in onda.

Questa parte del film ha un'impostazione molto essenziale e realistica. Lumet e il suo sceneggiatore, Paddy Chayefsky, si avvalgono della loro esperienza decennale di regista e scrittore per la TV, di una conoscenza quindi diretta dell'ambiente che raccontano sullo schermo, per calare il più possibile lo spettatore all'interno di quell'ambiente. La macchina da presa si muove così come un testimone curioso e un po' furtivo di quanto avviene sotto il suo occhio, incuneandosi in luoghi a cui *non dovrebbe* avere accesso. Il montaggio è veloce e quasi invisibile, allo scopo di non infrangere l'impressione di realtà. La colonna sonora, priva di musica, è composta solo di suoni e voci, come se fossimo davvero presenti sul posto.

Il secondo binario cui si accennava è quello dell'invettiva

diventare attore a Hollywood fino alla partenza per la guerra. Poi, al ritorno, dà avvio a una brillante carriera di regista televisivo che lo porta dritto a un fenomenale esordio cinematografico nel 1957: **La parola ai giurati** è tuttora un classico insuperato del cinema progressista made in Usa e un supporto didattico fondamentale per i docenti di Legge. Il cristallino impegno democratico e la critica aperta ad alcuni totem e istituzioni intoccabili della società americana (il sistema giudiziario, i media, le forze dell'ordine) rimarranno per sempre i puntelli etici del suo cinema. Affianco ad essi, ha consolidato negli anni un'attenzione maniacale al testo (che sia originale o di derivazione letteraria) e un'abilità con pochi eguali nella direzione degli attori: ovvi retaggi della formazione teatrale. Con questi mattoni ha costruito in 50 anni e più di carriera film eccellenti come **Uno sguardo dal ponte** (1961), **A prova d'errore** (1964), **La collina del disonore** (1965), **L'uomo del banco dei pegni** (1965), **Serpico** (1973), **Assassinio sull'Orient-Express** (1974), **Quel pomeriggio di un giorno da cani** (1975), **Il principe della città** (1981), **Il verdetto** (1982), **Trappola mortale** (1982). Ancora in piena attività, nel 2007 è stato nelle sale con **Onora il padre e la madre**, epica tragedia sulla dissoluzione della istituzione familiare e della società tutta.

contro la TV. È Howard Beale / Peter Finch, il pazzo profeta dell'etere, che si incarica di formulare l'atto d'accusa, il personaggio attraverso la cui bocca Lumet e Chayefsky affondano più duramente il colpo. I suoi rutilanti monologhi hanno l'effetto di una detonazione dentro il corpo di rispettabilità del network, ponendo in evidenza la falsità di una realtà, quella veicolata dai media, che non ha più alcun rapporto ormai con il mondo esterno. La televisione, dice Beale, crea ex novo un mondo a sé, e induce il pubblico a prenderlo per buono, a credere che sia la Verità. «Voi pensate come in TV!», urla a un tratto dentro la telecamera, cercando di scuotere le coscienze degli spettatori.

Qui il film cambia pelle. Da ricognizione fredda e oggettiva di un particolare ambiente professionale e umano si trasforma infatti in pamphlet violento e a tratti rude contro il *quinto potere*. Modulandosi sull'incontinenza verbale del suo protagonista, sposa i toni esagitati, quasi da farsa, il sensazionalismo sopra le righe e la volgarizzazione di certi concetti, che sono propri della TV. Ma è una scelta consapevole e motivata. Beale per primo è un prodotto della *fiction* che condanna e i suoi sermoni un nuovo genere di intrattenimento di massa. La sua voce si mischia e si confonde con tutte le altre che provengono dal video, immettendosi nel flusso indistinto di suoni e immagini. Dapprima elemento di disturbo, turbatore della quiete catodica, Beale viene presto pienamente assorbito dal sistema e *ricvertito* quale fattore folcloristico-eccentrico, pazzo illuminato che sciacqua le coscienze della gente per il tempo di mezz'ora e poi torna in gabbia. Il suo pensiero, impasto ambiguo di populismo, fideismo e sciovinismo, dice alla gente esattamente ciò che essa vuol sentirsi dire. La forma filmica di **Quinto potere** segue questa mutazione facendosi, in qualche misura, forma televisiva.

A un tratto Beale diviene quindi appieno uno strumento di propaganda nelle mani del potere. Soltanto quando va a toccare determinati interessi, le sue parole si fanno realmente scomode. Anche in questo, Lumet e Chayefsky dimostrano di avere le idee ben chiare: il sistema arriva a metabolizzare qualsiasi critica, purché intanto possa continuare indisturbato a macinare denaro. Tutto è retto dal capitale, tutti sono ossessionati dal successo e dal profitto. Persino i comunisti non si accapigliano ormai che per un decimo di percentuale in più o meno sul contratto da firmare per una partecipazione in TV. In un tale scenario apocalittico, la politica, le ideologie, le nazioni non contano più nulla. E neanche gli esseri umani. Che cominciano ad essere sostituiti da una nuova specie, un inquietante ibrido alla Diana Christensen / Faye Dunaway, incapace di provare sentimenti reali e che ha nell'indice di gradimento il suo unico metro morale.

**Armando Andria**

ALTANUR Associazione Culturale Interdisciplinare

**Segreteria:** Via Recanati, 41 - 80046 San Giorgio a Cremano (NA) Tel. +39 333 44 94 037

Sede legale: Viale Michelangelo, 83 b - 80129 NAPOLI

E-mail: [info@leconnessioniinattese.com](mailto:info@leconnessioniinattese.com) " sito web: [www.leconnessioniinattese.com](http://www.leconnessioniinattese.com)

**SBATTI IL MOSTRO  
IN PRIMA PAGINA**

**Anno:** 1972  
**Paese:** Italia  
**Durata:** 93ø  
**Genere:** drammatico

**Regia:**  
Marco Bellocchio

**Produzione:**  
Ugo Tucci

**Sceneggiatura:**  
Marco Bellocchio, Sergio Donati,  
Goffredo Fofi

**Fotografia:**  
Enrico Menczer, Luigi Kuveiller

**Montaggio:**  
Ruggero Mastroianni

**Scenografia:**  
Dante Ferretti

**Colonna sonora:**  
Nicola Piovani

**Cast:**  
Gian Maria Volonté, Fabio Garriba,  
Laura Betti, Corrado Solari, John  
Steiner, Jacques Herlin

**Marco Bellocchio**

Nasce a Piacenza il 9 novembre 1939 da una famiglia di estrazione medio-borghese, dalla quale riceve un'educazione conservatrice e religiosa, frequentando scuole cattoliche fino al Liceo. Tuttavia, già in seguito alla morte del padre (1956), questa impostazione viene da lui messa fortemente in discussione. La creatività artistica, molto precoce, si manifesta inizialmente nella pittura, poi nel

*Milano, 1972. Alla vigilia delle elezioni, mentre nelle strade infuria la guerriglia, una ragazza dell'alta borghesia cittadina viene trovata violentata e uccisa. Il redattore-capo del quotidiano conservatore Il Giornale, Bizanti, incarica Roveda, un giornalista principiante, di seguire il caso. Contemporaneamente avvia indagini per conto proprio, che lo portano nell'area dell'extraparlamentarismo di sinistra. Manipolando le notizie ottenute, Bizanti identifica nell'estremista Mario Boni il colpevole da dare in pasto alla polizia, alla magistratura e all'opinione pubblica. Solo Roveda continua a nutrire dei dubbi, che lo portano infine a scoprire con orrore la mistificazione ordita e l'autentico assassino.*

Come si desume dalla trama, la struttura del film è basata su un progetto originario di Sergio Donati ripreso e modificato in corsa da Bellocchio con la collaborazione di Goffredo Fofi e dunque, almeno a un primo livello, quella del poliziesco classico: c'è un intreccio che si dipana attraverso l'inchiesta investigativo-giornalistica; una classica falsa pista iniziale; l'emergere di un eroe, seppure sconfitto; l'identità del colpevole rivelata solo con il colpo di scena finale. Altrettanto facilmente, però, del genere in questione si identifica l'assenza di un elemento basilare, la suspense. Infatti il meccanismo del *whodunit* (*chi è stato?*), seppur mantenuto vivo fino alla fine, è fondamentalmente un dato accessorio, che non produce mai una reale tensione emotiva nello spettatore.

Ciò che interessa invece è la tecnica di produzione dell'assassino nella stampa, la cui riuscita non è mai oggetto di incertezza, non è mai accompagnata dal thrilling. Trama gialla come pretesto, dunque, ma in maniera più radicale, almeno nelle intenzioni degli autori, che nel giallo politico in voga in quegli anni (si pensi a Damiani, a Petri, a Rosi). L'obiettivo del film non è denunciare le possibili (e frequenti) distorsioni e corruzioni del giornalismo, additando con esse le lacune di un sistema complessivamente da riformare. Ma, più analiticamente, descrivere i meccanismi e le tecniche attraverso i quali il potere (la *struttura*) è immediatamente individuato, senza equivoci di sorta, nel capitale (l'editore del giornale) e si conserva e si rafforza mettendo in campo gli strumenti di cui dispone (la *sovrastruttura*): la magistratura, la polizia, i mezzi di comunicazione. **Sbatti il mostro** è un apologo orientato da una precisa analisi marxista della realtà. La cura della verosimiglianza è nel film un elemento fondamentale. La forte plausibilità della ricostruzione storico-politica, denotata già dall'iniziale ricorso alle immagini documentarie, è resa ancora più evidente e funzionale alla tesi

teatro, con un interesse specifico per la recitazione. Una improvvisa afonia gli rende però impraticabile questa strada e lo induce a ripiegare sul cinema. Negli anni di frequentazione del Centro Sperimentale di Cinematografia realizza i primi cortometraggi, preludio all'esordio de **I pugni in tasca**, nel 1965. Il film, un attacco frontale alla triade Dio-Patria-Famiglia, riceve un'eco straordinaria e sarà destinato a rappresentare uno dei punti di svolta nella storia del cinema italiano. Il periodo della Contestazione lo vede in prima linea, sia nell'attività politica che nella realizzazione di film di impegno, come **Sbatti il mostro il prima pagina** o il documentario **Matti da slegare** (1975) sulla chiusura dei manicomi. La fine degli anni '70, con l'inizio del riflusso, significa per B. la maturazione di una crisi privata e artistica che lo spinge a interessarsi alla psicanalisi. Inizia un sodalizio con la psichiatra Massimo Fagioli, che entrerà attivamente anche nella realizzazione dei suoi film, a partire da **Diavolo in corpo** (1986). A metà degli anni '90 il rapporto con Fagioli si interrompe e la produzione di B. ne risente in maniera positiva, in opere come **La balia** (1999), **L'ora di religione** (2002) e l'acclamato **Buongiorno, notte** (2003) sul caso Moro. L'ultimo suo lavoro è del 2006, **Il regista di matrimoni**.

dalla precisione dei riferimenti a fatti di cronaca del tempo, nel vivo della strategia delle tensioni: la creazione di un capro espiatorio appartenente all'area dell'estrema sinistra ricalca i casi degli anarchici Valpreda e Pinelli (e riecheggia quindi la recente strage di piazza Fontana); la manipolazione di testimoni richiama l'operato opinabile di magistrati e agenti di polizia come il commissario Luigi Calabresi; le fughe dei segreti istruttori verso le redazioni dei giornali alludono ad episodi riguardanti il Corriere della Sera; lo stesso omicidio di Maria Grazia Martini riprende un caso analogo, quello di Milena Sutter. Così i personaggi, le vicende, persino i luoghi non hanno una autonomia propria, perché rimandano sempre a qualcosa o a qualcun altro, richiedono sempre uno scarto di livello. Essi non *esistono* se non in quanto referenti di ingranaggi di un meccanismo. In quest'ottica anche i rapporti, i collegamenti tra persone e tra persone e fatti risultano come meccanizzati, ridotti alla mera funzionalità sistemica; *predeterminati* non già dalla sceneggiatura, dalla realtà interna del film, ma dalla realtà esterna, dal contesto sociale o di classe o cui fanno riferimento.

All'interno di questa impostazione didattica, la parte più riuscita della pellicola risulta probabilmente quella iniziale, che precede lo sviluppo dell' intreccio para-poliziesco. Essenzialmente descrittiva, essa ci introduce nella redazione de *Il Giornale* per mostrarcene l'esistenza e il farsi quotidiani in una serie di scene memorabilmente pedagogiche, vere e proprie lezioni di giornalismo. In queste il neo-assunto Roveda funge da sostanziale alter ego del pubblico, bisognoso, lui come noi, degli insegnamenti di Bizanti, intrisi delle più abiette degenerazioni del mestiere: sensazionalismo, falsificazione sistematica della verità, equidistanza ipocrita che nasconde un conservatorismo strisciante, deferenza nei confronti dei potenti.

**Sbatti il mostro in prima pagina** si chiude su un interessante esempio di montaggio analogico, che suggella simbolicamente l'intero film. La penultima inquadratura ci mostra l'interno della chiesa che ospita i funerali della ragazza uccisa, scorrendo i volti della peggiore borghesia milanese, tra cui ovviamente Bizanti e consorte. La messa finisce, *andate in pace*. Nella scena successiva vediamo un vero e proprio fiume di immondizia scorrere, *andare quietamente* in un canale: fin troppo chiara è la valenza simbolica, espressa nell'equazione *borghesi = rifiuti*. Tra l'altro, in un film giocato quasi interamente sugli interni (borghesi, ovviamente: la redazione del giornale, in primis, poi casa Bizanti, casa Martini, la questura), la scelta dei pochi esterni acquista grande rilievo: la periferia milanese iper-degradata (la discarica del finale, ma anche il luogo in cui Maria Grazia viene uccisa), l'intrico del traffico urbano, le strade rese palcoscenico della guerriglia disegnano la geografia di un territorio ormai ben oltre la soglia di vivibilità.

**Armando Andria**

ALTANUR Associazione Culturale Interdisciplinare

Segreteria: Via Recanati, 41 - 80046 San Giorgio a Cremano (NA) Tel. +39 333 44 94 037

Sede legale: Viale Michelangelo, 83 b - 80129 NAPOLI

E-mail: [info@leconnessioniinattese.com](mailto:info@leconnessioniinattese.com) ~ sito web: [www.leconnessioniinattese.com](http://www.leconnessioniinattese.com)

## SESSO E POTERE

(*Wag the Dog*)

**Anno:** 1997

**Paese:** Usa

**Durata:** 98'

**Genere:** commedia

**Regia:**

Barry Levinson

**Produzione:**

Robert De Niro, Barry Levinson,  
Jane Rosenthal

**Sceneggiatura:**

Hilary Henkin, David Mamet

**Fotografia:**

Robert Richardson

**Montaggio:**

Stu Linder

**Scenografia:**

Wynn Thomas

**Colonna sonora:**

Mark Knopfler

**Cast:**

Dustin Hoffman, Robert De Niro,  
Anne Heche, Denis Leary, Willie  
Nelson, Kirsten Dunst, Woody  
Harrelson, William H. Macy

**Barry Levinson**

Scrittore, regista e produttore, classe 1942. Personalità complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo, autore diseguale ma di sicuro interesse, Levinson, finita la scuola, studia giornalismo, ma presto interrompe per tentare la carriera nel mondo dello spettacolo. Si trasferisce a Los Angeles dove inizia a lavorare per la Oxford Company e a studiare recitazione.

*A due settimane dalle elezioni il presidente degli Stati Uniti in carica viene coinvolto in uno scottante scandalo, accusato di violenza sessuale su una minorenne all'interno della Casa Bianca. Il suo staff convoca a Washington Conrad Bean, consulente esperto di mass media, affinché studi una strategia che ne salvaguardi la rielezione. Bean chiede a sua volta l'aiuto di Stanley Motss, produttore cinematografico di grande successo. Insieme, i due metteranno in scena una vera guerra finta.*

*Wag the Dog*, il titolo originale di **Sesso e potere**, significa letteralmente "scodinzolare il cane" e richiama un modo di dire americano che evoca in sostanza la paradossalità insita in una data situazione: è il cane che agita la sua coda o è la coda che agita il suo cane? Dipende da chi, tra i due, è più furbo. Così si dice nel film, favola realistica, scherzo piuttosto serio diretto da Barry Levinson e scritto da Hilary Henkin e David Mamet. Il senso della domanda e, soprattutto, della risposta è chiaro fin dalle prime immagini.

Nel ruolo del cane, tanto credulone da farsi agitare con entusiasmo dalla sua propria coda, ci sono gli uomini e le donne cosiddetti comuni. Nel ruolo della coda, invece, c'è un gruppo molto più ristretto di uomini e donne poco comuni, anzi, per dirla tutta, proprio fuori dell'ordinario: un presidente degli Stati Uniti, i suoi collaboratori, un produttore hollywoodiano e un esperto in comunicazione di cui rimarranno sempre misteriosa la provenienza e l'approdo, ma non l'arte diabolica della simulazione a scopo di potere. La loro missione è appunto convincere il cane a dimenarsi al posto della coda. Il loro strumento è la comunicazione. Più precisamente: un controllo assoluto e indiscusso dei mezzi di comunicazione, unito al presupposto, evidentemente illusorio, che in democrazia l'informazione sia libera. Forti di queste condizioni, i registi della macchinazione possono mettere in campo una strategia che si avvale di tecniche eterogenee, tutte da manuale: si va dalla distrazione dell'opinione pubblica alla negazione della verità, dalla insinuazione (il *negare ciò che si vuol far credere*) fino alla falsificazione bella e buona della realtà... Verrebbe quasi da dire che **Sesso e potere** è un film didattico, tanto è generosa la casistica che ci squaderna davanti. Sulla salvaguardia della trama finemente intessuta vigila il *occhi glielo dirà?* è ripetuto più volte dai protagonisti: se il potere controlla l'informazione, chi può mai controllare il potere?

E dall'altra parte la TV rappresenta nell'immaginario della gente una fonte di verità pressoché indiscussa: se l'ha detto la televisione dev'essere vero, siamo ormai abituati ad ascoltare.

ALTANUR Associazione Culturale Interdisciplinare

**Segreteria:** Via Recanati, 41 - 80046 San Giorgio a Cremano (NA) Tel. +39 333 44 94 037

Sede legale: Viale Michelangelo, 83 b - 80129 NAPOLI

E-mail: [info@leconnessioniinattese.com](mailto:info@leconnessioniinattese.com) " sito web: [www.leconnessioniinattese.com](http://www.leconnessioniinattese.com)

Verso la fine degli anni '60 comincia a scrivere testi per programmi televisivi che gli valgono, tra l'altro, tre Emmy Awards, il massimo premio americano per la TV. Nella metà degli anni '70 viene chiamato da Mel Brooks, per cui scrive le sceneggiature dei film **L'ultima follia di Mel Brooks** (1976) e **Alta tensione** (1977). Nel 1982 esordisce nella regia con **A cena con gli amici**, girato a Baltimora, la sua città natale, dove ambienterà altri due film, **Tin Men** (1987) e **Avalon** (1990). Nel 1988 la grande consacrazione di **Rain Man**, con cui vince l'Oscar come miglior regista. Nel 1991 gira **Bugsy**, che ottiene dieci candidature. Tra i numerosi altri film da lui diretti si ricordano **Il migliore** (1984), **Piramide di paura** (1985), **Toys** (1992), **Rivelazioni** (1994), **Sleepers** (1996) e **Sfera** (1998). Ha ricevuto anche tre nominations come sceneggiatore per ... **E giustizia per tutti** (1979), **A cena con gli amici** (1982), e **Avalon** (1990).

Di questo Levinson è ben consapevole, tanto da arrivare, alla fine del suo film, a compiere il passo definitivo: la guerra televisiva imbastita ad arte *esce dalla schermo* e si prepara a farsi realtà. Ma in fondo è solo una notizia annunciata da un telegiornale: sarà poi vero?

**Sesso e potere** è in qualche modo anche un film profetico, sotto vari punti di vista. Innanzitutto, realizzata nel 1997, la pellicola anticipa in sostanza di un anno lo scandalo noto come *Sexgate*, che vide coinvolto allora presidente Bill Clinton con la sua stagista Monica Lewinski. Anche in quel caso l'immersione dello scandalo fu seguita da un intervento militare (vero, però!): la guerra in Kosovo del 1999, avviata peraltro senza un preciso mandato delle Nazioni Unite. A differenza che nel film, però, nella realtà nulla salvò Clinton dall'*impeachment*, cioè la procedura di inchiesta contro le massime cariche dello Stato. E soprattutto nulla lo dispensò dallo sdegno popolare per aver mentito sulla questione, tale da essere ancora ben vivo nell'immaginario e nella memoria degli Americani. A testimonianza del radicamento di un certo moralismo della società statunitense, che attacca un presidente più per la sua vita sessuale che per il malgoverno.

Ma il film, si diceva, appare profetico anche per altre ragioni. Nelle parole machiavelliche di Bean, per esempio, si succedono slogan che in questi anni abbiamo poi ritrovato nelle parole dei politici, americani e non. In particolare fa una certa impressione un suo riferimento alla possibilità di giustificare l'invasione della povera Albania dietro una fantomatica minaccia nucleare portata da non meglio identificati terroristi: un argomento che di recente George W. Bush ha fatto conoscere molto bene al mondo intero.

**Armando Andria**