

Presidenti di celluloidi (1962-1996)

Luisa Martinelli

La produzione di film sulla figura del presidente degli Stati Uniti si intensifica a partire dagli anni Sessanta, durante la presidenza di John F. Kennedy e sotto l'impatto della sua morte improvvisa. È in Kennedy, infatti, che l'opinione pubblica, come la rappresenta il cinema, sembra intravedere la possibilità di ricostruire quel patto di fiducia tra il popolo e la sua guida politica che viene fatto risalire alle origini stesse degli Stati Uniti. D'altra parte, il trauma dell'assassinio mostra quanto fragile fosse questo patto, condizionato dalle qualità di un singolo ed esposto a manipolazioni e complotti di ogni genere. A partire da questo dilemma, Hollywood si interroga sui rischi e le possibilità connesse al sistema presidenziale, che accentra potere e responsabilità in una sola persona.

Possiamo individuare due filoni prevalenti in questa produzione, che chiameremo *dramma fantapolitico* e *commedia populista*. Nel filone fantapolitico vengono proposte storie in cui un presidente corrotto o incapace rischia di condurre alla distruzione gli Stati Uniti e il mondo intero; in quello populista, si immaginano fiabe in cui il rappresentante del popolo guida la nazione con il senso comune dell'uomo medio e le virtù del buon padre di famiglia. Possiamo dire che sono ambedue filoni *anti-politici*: denunciano i meccanismi della politica e della tecnologia che rendono fragile e insieme pericoloso il potere allontanandolo dalla

gente comune, e al tempo stesso lasciano credere che tutto funzionerebbe al meglio se le leve del comando fossero messe in mano a persone ordinarie, all'uomo medio della strada. Quello che sembra inaccessibile è una rappresentazione realistica o un'indagine approfondita della gestione ordinaria del potere: più che della realtà della presidenza, il cinema sembra preoccuparsi delle sue *possibilità*. Prevalgono perciò ipotesi e situazioni estreme; ma a questa preoccupazione per quello che la presidenza *può essere* non sfuggono neppure i film di Oliver Stone che pure si propongono come ricostruzioni di eventi e profili di personaggi reali, basati su una minuziosa utilizzazione di fonti documentarie. Anche l'uccisione di Kennedy e la vicenda di Nixon sono a loro modo situazioni estreme, esempi delle deviazioni a cui l'istituzione presidenziale può condurre o essere sottoposta. È proprio negli anni di Kennedy, tra il 1962 e il 1963, che vengono girati diversi film dal preoccupante scenario fantapolitico. In essi filtra la riflessione sulle leve del comando in America e su chi le manovra, attraverso le due metafore dominanti dell'errore della macchina (*Fail Safe*, "A prova di errore", di Sidney Lumet, 1964)¹ o della follia umana (*Doctor Strangelove or How I Stopped Worrying and Learned to Love the Bomb*, "Il dottor Stranamore", di Stanley Kubrick, 1964).² In ambedue questi film lo spunto è lo stesso: un imprevisto attacco atomico degli Stati Uniti all'Unione Sovietica, dovuto nel primo caso a

* Luisa Martinelli sta completando una tesi sulla politica nel cinema hollywoodiano, all'università di Roma "La Sapienza".

1. *Fail Safe*, 1964, regia di Sidney Lumet, tratto dal romanzo omonimo di Eugene Burdick e Harvey Wheeler, con Henry Fonda. Dove non altrimenti indicato, i film sono prodotti negli Stati Uniti.

2. *Dr. Strangelove, or How I Stopped Worrying and Learned*

to Love the Bomb, 1964, regia di Stanley Kubrick, sceneggiatura di Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George, dal romanzo *Red Alert* di Peter George, con Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden; prodotto da Stanley Kubrick, origine: Gran Bretagna.

3. Guido Fink: *La Fantapolitica*, in "Cinestudio", 1966.

4. *The Manchurian Candidate*, 1962, regia di John Frankenheimer, sceneggiatura di George Axelrod tratta dall'omonimo

un'avaria del sistema missilistico e nel secondo alla follia di un generale ossessionato dall'idea che fin dal 1946 i russi abbiano avvelenato l'acqua dell'America (efficace metafora della paranoia maccartista). Tuttavia, in *Fail Safe* (prodotto a Hollywood), tutti i leader politici e militari sono presentati come persone ragionevoli e di buona volontà, impotenti di fronte al potere inarrestabile e indifferente della tecnologia e degli scienziati, veri responsabili della catastrofe. L'opposizione è dunque fra umanità e macchine; la tecnologia espropria la politica del suo fattore umano e conduce alla catastrofe. In *Doctor Strangelove* (girato fuori Hollywood), invece, neutralità della tecnica e follia della leadership si rinforzano a vicenda: tutti – scienziati, militari, dirigenti politici americani e sovietici – amano allo stesso modo la bomba e hanno imparato a non preoccuparsi delle conseguenze. Entrambi i film si concludono sull'apocalisse – la distruzione di Mosca e New York sotto gli occhi impotenti del presidente impersonato da Henry Fonda in *Fail Safe*; la prospettiva del completo annientamento del pianeta in *Doctor Strangelove* – e però il primo ritiene una dimensione catartica nel mostrare le qualità umane positive dei leader, mentre nel secondo prevale lo humour nero e la dissacrazione totale.³

Accanto all'incubo nucleare, l'ossessione anticomunista è l'altra fonte di situazioni estreme che mettono alla prova l'istituto presidenziale; all'impersonalità inesorabile della tecnologia si sostituisce, o si aggiunge, la paura del complotto, a cui sono vulnerabili istituzioni ristrette e personalizzate come quella presidenziale. Tutto un gruppo di film dà voce alla possibilità che al potere venga fatto arrivare un uomo non degno, se non addirittura antiamericano o strumento del nemico. Il livello più elevato di paranoia è senz'altro quello inscenato da *The Manchurian Candidate* ("Va' e uccidi" di John Frankenheimer, 1962).⁴ Una donna, agente dei sovietici, riesce a

portare il marito alcoolizzato e in suo totale potere alle soglie della presidenza, sfruttando il patriottismo di maniera e la manipolazione dell'opinione pubblica attraverso i media. Grazie alle tecniche di condizionamento e lavaggio del cervello che l'opinione americana attribuiva ai russi, la donna condiziona la mente del figlio e lo induce ad attentare alla vita del candidato che si oppone a suo marito; ma il piano fallisce e proprio l'artefice del complotto finirà per essere uccisa.

Il film merita attenzione in quanto può essere letto come un capolavoro di ambivalenza: da un lato, l'estrema destra viene mostrata come il luogo dove si annidano gli agenti nemici, compiacendo così un pubblico *liberal*; dall'altro, viene confermata l'ipotesi cara proprio alla destra estrema dell'onnipresente infiltrazione comunista nella vita americana.⁵ Il tema del condizionamento, d'altra parte, rende esplicite le implicazioni di tanti film di fantascienza del decennio precedente, dove l'infiltrazione comunista e il potere sulla mente venivano metaforizzati, più sottilmente, attraverso quella di agenti extraterrestri con poteri particolari.

In *Advice and Consent* ("Tempesta su Washington") di Otto Preminger, 1962,⁶ un vero terremoto si scatena quando il presidente chiede al Senato di ratificare la nomina di un segretario di Stato che è accusato dai repubblicani di essere idealista, pacifista, e quindi debole nei confronti dell'Unione Sovietica. Il passato del candidato viene scandagliato alla ricerca di elementi compromettenti e si scopre che ha fatto parte in gioventù di un gruppo ritenuto troppo di sinistra. Anche i sostenitori del presidente rispondono con le stesse armi e la battaglia politica va avanti a colpi di ricatti reciproci. Da un lato, dunque, il film si presenta come una descrizione disincantata della sporca politica di Washington, nessuno escluso; dall'altro, sembra suggerire che le paure repubblicane di complotti e tradimenti sono in-

romanzo di Richard Condon.

5. Adele Rosazza, *L'America e il nemico*, Bologna, Métis, 1994.

6. *Advice and Consent*, 1962, di Otto Preminger, tratto dal romanzo omonimo di Allen Drury, con Henry Fonda, Franchot Tone,

Charles Loughton.

7. *The Best Man*, 1964, di Franklin Schaffner, tratto dall'omonimo romanzo di Gore Vidal, con Henry Fonda, Lee Tracy, Cliff Robertson.

fondate. Tuttavia, anche qui la soluzione è di com promesso: il presidente muore, e il suo succes sore sceglie un candidato meno problematico. Al la fine, come in tutti i sistemi dove il potere è per sonalizzato, era solo questione di uomini.

Anche *The Best Man* (“L’amaro sapore del po tere”) di Franklin Schaffner, 1964,⁷ si presenta come una descrizione della lotta politica dietro le scene, centrata di nuovo sul tema del possi bile accesso alla presidenza di un uomo corrotto e pericoloso. Si tratta della competizione fra due candidati dello stesso partito (che si presume si curo di vincere le elezioni presidenziali). Uno dei candidati è aggressivo, populista, filomaccartista; l’altro, interpretato ancora da Henry Fonda, è leale e onesto, prototipo di eroe democratico. Se al primo è possibile associare le figure di Nixon, Goldwater, McCarthy, il secondo sembra ispirarsi a Stevenson, Kennedy, Rockefeller; il presiden te uscente, portatore di una visione politica realistica e impregnata di pragmatismo, presenta tratti ravvisabili in Truman e Eisenhower. La battaglia, comunque, non si svolge tanto sul piano delle idee, quanto su quello dei metodi: il candidato reazionario sfrutta a fini elettorali informazioni scandalistiche sul suo rivale, che si rifiuta di fare lo stesso ed esce di scena favorendo un oscuro ter zo uomo che finirà per affermarsi. Come nel caso di *Advice and Consent*, il dilemma è risolto con un improbabile *deus ex machina* che all’ultimo mo mento evita al film la fatica di schierarsi.

Rischio nucleare e pullulare di complotti caratterizzano anche un altro film di John Fran kenheimer, *Seven Days in May* (“Sette giorni a maggio”), del 1964.⁸ La vita democratica del paese è infatti messa in pericolo dalla decisione del presidente di firmare un accordo con i russi per la distruzione delle armi atomiche, che i suoi avversari cercano di ostacolare con oscure manovre. Il lieto fine è un trionfo di patriottismo

e pacifismo di maniera, in cui la condanna degli ultras di destra annidati al Pentagono si accom pagna all’appello a far sentire la voce del popo lo, esclusa dalle stanze cospiratorie del potere. Si tratta però di un appello di comodo: sia in questo che in tutti gli altri film sulla presidenza, quello che resta sempre fuori, completamente escluso da ogni peso concreto, è proprio l’universo dell’opinione pubblica e della dialettica demo cratica. Che si tratti dei complotti nucleari o delle manovre del maccartismo, tutto si svolge come scontro personale in spazi riservati.

Le speranze democratiche – secondo un cli ché che trionferà nel filone della commedia popu lista – risiedono dunque nelle qualità personali del presidente (o del candidato, o dei suoi fedeli collaboratori). Questi personaggi positivi vengo no quasi sempre ritratti con caratteristiche che rimandano alla figura di John Kennedy (spesso richiamato in modo quasi esplicito: la foto sul giornale della moglie del presidente in *Fail Safe* è di Jacqueline Kennedy o di una sua controfigu ra), ed hanno spesso il volto di Henry Fonda. So no intellettuali, benestanti, con un passato vaga mente progressista se non sinistreggiante, una situazione matrimoniale non proprio ortodossa (tema che ritroveremo nella commedia popu lista), ironici ed equilibrati. A questi *individui* è affi dato lo spirito del disgelo, del dialogo, della spe ranza – spirito che infatti sembra perdersi con la morte di chi lo incarnava nel novembre del 1963.

Dopo l’attentato di Dallas, infatti, il dramma fantapolitico perde immediatamente slancio. Dob biamo aspettare *Escape from New York* (“1997: Fu ga da New York”) di John Carpenter, del 1981, per trovarne una variante radicalizzata e disin cantata.⁹ Mentre è in corso un conflitto mondia le, Manhattan, circondata da un muro e assedia ta dalla polizia, è diventata una prigioniera senza regole dove vige la lotta di tutti contro tutti. È

8. *Seven Days In May*, 1964, di John Frankenheimer, tratto dal romanzo omonimo di Fletcher Knebel e Charles Bailey, con Burt Lancaster, Kirk Douglas, Fredric March, prodotto da J. Frankenheimer/Seven Arts.

9. *Escape From New York*, 1991, di John Carpenter, sceneg giatura di J. Carpenter e Nick Castle, con Kurt Russel, Lee Van

Cleef, Ernest Borgnine, prodotto da Debra Hill.

10. *Dave*, 1993, di Ivan Reitman, sceneggiatura di Michael C. Gross, con Kevin Kline, Sigourney Weaver, Ben Kingsley; prodot to da Lauren Shuler-Donner e I. Reitman.

11. *The President*, 1996, di Robert Reiner, con Michael Doug las, Annette Bening, Martin Sheen.

qui che un dirottatore fa precipitare l'aereo con a bordo il presidente degli Stati Uniti diretto a un colloquio di pace – variante del tema tradizionale dei complotti che frustravano la volontà di pace dei presidenti hollywoodiano-kennediani. Sia il presidente, sia un prezioso nastro magnetico il cui contenuto sancirebbe la fine della guerra, cadono nelle mani dei fuorilegge. Snake Plinsky, un ex militare in procinto di scontare una pena per rapina, viene fatto penetrare nella città per salvare il presidente e recuperare il nastro. A spingerlo non è il patriottismo (“non me ne frega niente della vostra guerra e del presidente”) ma la possibilità di vedersi annullata la condanna. La missione riesce, a prezzo di molte vite; ma il presidente, l'uomo per cui tale prezzo è stato pagato, si dimostra meschino e senza scrupoli; certamente non valeva la pena di morire per lui. L'inutilità della missione è sottolineata dal gesto di Snake, che sostituisce il prezioso nastro con uno di canzonette: lo spietato capo di stato cadrà nel ridicolo, e la guerra non avrà mai fine (abbiamo davvero imparato a non preoccuparcene?).

L'atmosfera inquietante del film ribalta le chiare distinzioni fra bene e male, pace e guerra, del dramma fantapolitico tradizionale: qui i confini fra bene e male sono confusi, i valori comuni rovesciati; e sullo sfondo di violenza cupa e di abiezione, la figura peggiore risulta proprio quella del presidente, vigliacco e pronto alla vendetta gratuita e personale non appena ha un'arma in mano. Il film descrive uno scollamento totale fra l'inferno della vita quotidiana (dove forse la guerra c'è comunque sempre) e le preoccupazioni della classe dirigente. L'eroe non è la figura vagheggiata da Ronald Reagan (“Io sono un patito del culto dell'eroe”, diceva); il suo individualismo non è quello che ha fatto grande l'America, ma l'istinto di sopravvivenza di chi combatte solo per se stesso.

Proprio il tema della distanza incolmabile fra l'istituto presidenziale e la società ordinaria, fra

la politica e la gente comune, anima il filone della commedia populista. Il messaggio è: se solo il presidente fosse una persona normale, capace di sentire e ragionare come uno di noi, allora forse la politica ritroverebbe un volto umano, e l'America con essa.

In *Dave* di I. Reitman, del 1993, si dà una variante dello schema del *Principe e il povero* di Mark Twain.¹⁰ Nel romanzo di Twain, un ragazzino di strada, sosia del re, ne prende il posto, trasformando la monarchia e i suoi rapporti con la gente. Qui, il cinico e corrotto presidente (colpito da infarto mentre fa l'amore con una delle sue amanti) viene sostituito da Dave, un suo sosia che è però pieno delle qualità ordinarie, del buon senso, della volontà di aiutare il prossimo, che sono ritenute appannaggio della gente comune. Nel momento in cui questo semplice cittadino si trova a governare il paese, è automaticamente in grado di farlo meglio dei politici di professione, perché sa bene che cosa c'è nei pensieri di quelli come lui: la recessione economica, la disoccupazione, il disagio sociale. Basta un semplice contabile per reperire nelle pieghe del bilancio i fondi per i senzatetto. “Uno non sa mai che cosa può fare se non si alza e non ci prova”: Dave decide di provarci e le sue iniziative coraggiose riportano la speranza di “trovare un lavoro ad ogni americano che ne voglia uno”. Naturalmente, il gioco non può durare; dopo avere così ben servito il suo paese, Dave torna alla sua vita di tutti i giorni, facendo in modo che alla presidenza salga l'ignaro vicepresidente, figura integerrima di ex venditore di scarpe che ha salito la carriera politica con le sue sole forze (c'è sempre un simile modello di probità fra le quinte di tutti questi film sulla corruzione). Dave seguirà il suo esempio, e tenterà l'ascesa partendo da zero, sicuro che le sue virtù di uomo medio siano ciò di cui l'America ha bisogno. *Il Presidente: Una storia d'amore* di B. Reiner (1995)¹¹ sembra il rovescio di *Dave*. Stavolta è proprio il presidente in carica a venirci presentato come una persona normale,

12. *Being There*, 1980, di Hal Ashby, soggetto e sceneggiatura di Jerzy Kosinsky dal suo romanzo omonimo, con Peter Sellers, Shirley MacLaine, Jack Warden; prodotto da Andrew Bronnberg;

origine: USA.

13. *Secret Honor*, 1984, di Robert Altman, soggetto dalla commedia omonima di Donald Freed e Arnold Stone, con Philip Baker

con una vita privata come le altre, capace di innamorarsi come un comune mortale. Il film insiste peraltro sul fatto che tra vita privata e funzione politica deve sussistere una distinzione; le qualità su cui il presidente si misura sono di ordine politico. Tuttavia, anche queste discendono dallo stesso ceppo morale, e il presidente è descritto come un buon padre, capace di prendere decisioni forti ma anche di provare pietà per le vittime della sua politica, pronto a lottare per il potere ma non schiavo di esso. L'uomo comune, insomma, è già al potere e questo ci rassicura.

Tutto questo filone era stato peraltro fatto oggetto di satira in anticipo da *Being There* ("Oltre il giardino"), il film del 1980 di Hal Ashby tratto dal romanzo di Jerzy Kosinski.¹² Da un lato, la presidenza è ancora una volta rappresentata come preda di manovre e complotti, in cui il presidente è designato in vertici ristretti ed extraistituzionali di cui l'opinione pubblica non sa niente. Dall'altro, però, l'uomo comune che questi potenti cospiratori pensano di insediare alla Casa Bianca è una perfetta figura di idiota innocente. L'incontro fra il potere segreto e il giardiniere Chance, vissuto nello spazio chiuso del giardino e in quello immaginario della televisione, è devastante. Le banali metafore di giardinaggio e i cliché televisivi con cui si esprime vengono prese per perle di saggezza in un crescendo di equivoci reso possibile dalla vaghezza allusiva del linguaggio politico americano, intessuto di figure agresti ("*grassroots*") e luoghi comuni discesi dai media. L'ascesa probabile di Chance alla Casa Bianca, casuale ("*chance*") selezione di una persona non all'altezza e senza idee designata e controllata dietro le quinte da cricche di potenti senza scrupoli, riassume tutti i temi del rischio presidenzialista. Con un giro di vite in più, perché stavolta – forse – i cospiratori

scopriranno di essersi a loro volta ingannati.

In *Secret Honor* del 1984 Robert Altman¹³ affrontava temi analoghi con un riferimento storico più diretto: il ritorno alla condizione privata del presidente Nixon dopo le sue dimissioni forzate. L'ex presidente medita il suicidio, registra su nastro la propria incoerente versione dei fatti a uso della nazione, dà ordini al segretario, bestemmia, rivolge allocuzioni alla madre, a Kissinger, a Eisenhower.¹⁴ Col proseguire dell'azione, il desiderio di uccidersi diventa ebbrezza, finché il presidente regredisce placidamente a uno stato infantile non molto dissimile da quello di Chance. In questo film, Nixon è presentato come un uomo comune tra la folla, che improvvisamente si ritrova a essere presidente degli Stati Uniti – con risultati ben diversi da quelli delle successive commedie di Reitman e di Reiner, figlie dell'ottimismo clintoniano.

La nostalgia per il patto tra presidente e popolo, per un presidente che risponda direttamente agli elettori, scavalcando le pastoie della burocrazia e degli interessi di parte (e il timore di un presidente che non risponda a nessuno, se non forse alle forze segrete che lo creano e lo manipolano) confluiscono attorno alle figure di Kennedy e di Nixon, cui sono dedicati i due film inchiesta di Oliver Stone.

JFK (1992)¹⁵ traccia i retroscena dell'omicidio Kennedy, mostra lo sgomento di quanti avevano sperato in un rinnovamento e attribuisce il delitto ad un complotto dell'establishment politico-militare: Kennedy, novello Cesare, viene tradito dai suoi uomini di fiducia. In questo quadro buio, l'unico spiraglio di luce, ancora una volta, viene dall'impegno di un americano onesto nel perseguire la ricerca della libertà.

In *Nixon* ("Gli intrighi del potere", 1996),¹⁶ Ol-

Hall; prodotto da Robert Altman.

14. Flavio De Bernardinis, Robert Altman, Firenze, La Nuova Italia/Il Castoro,

15. *JFK*, 1992, di Oliver Stone, sceneggiatura di O. Stone e Zachary Sklar basata su *On the Trail of the Assassins* di Jim Garrison, con Kevin Costner, Tommy Lee Jones; prodotto da O. Stone.

16. *Nixon*, 1996, di Oliver Stone, sceneggiatura di O. Stone, Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, con Anthony Hopkins,

Joan Allen; prodotto da O. Stone.

iver Stone dedica a questo controverso presidente un ritratto a tinte forti, facendone un personaggio complesso che appare nel bene e nel male comunque un gigante. Il film ripercorre la biografia di Nixon dall'infanzia povera vissuta tra i saldi valori quaccheri fino ai reportage sui suoi funerali nel 1994, passando per una vita spesa nella tenace lotta per il potere in uno dei periodi più caldi della storia contemporanea. Stone dà di Nixon un'immagine ambigua, fatta di grandezze e debolezze: un uomo divorato dall'ambizione di lasciare un segno nella storia ma incapace di godere delle proprie conquiste per l'ansia di consenso e riconoscimento che lo porta a vivere sempre di ri-

flesso. Si sente incompreso, continuamente sotto esame, e accumula documenti e registrazioni segrete (come i nastri che lo inchiederanno), preparando non il monumento di se stesso ma una memoria a futura difesa, un documento giustificatorio del suo spregiudicato operare. Sa che anche dopo la morte si troverà a competere con il termine di paragone con cui si è misurato per tutta la vita: John Kennedy. Rivolgendosi a un quadro che lo ritrae, gli dice: "quando guardano te, vedono quello che vorrebbero essere. Quando guardano me, vedono quello che sono". Lo stesso vale, forse, per gli spettatori di tutti questi film.