

di Riccardo Rescio

Il film W. di Oliver Stone uscì nell'ottobre del 2008.

George W. Bush era ancora alla Casa Bianca.

La pellicola raccontava l'ascesa del presidente, i suoi conflitti familiari e le decisioni che portarono alla guerra in Iraq.

A distanza di anni, molti spettatori riconoscono in quelle sequenze una sorprendente capacità di anticipare fenomeni politici successivi.

Una parte di quella che chiamiamo preveggenza potrebbe nascondere un meccanismo diverso e più prosaico.

Non si tratterebbe di una esclusiva visione artistica ma una elaborazione supportata da un accesso diretto a informazioni riservate.

Informazioni volutamente fatte trapelare per essere divulgate attraverso il mezzo cinematografico.

Il cinema diventa così il canale strategico per diramare segreti da rendere pubblici per una precisa visione precisa.

La storia del rapporto tra intelligence e Hollywood offre numerosi indizi in questa direzione.

Dalla fine della Seconda Guerra Mondiale in poi, la stessa immagine patinata degli Stati Uniti è stata comunicata al mondo dal cinema.

Negli anni Cinquanta, Singin' in the Rain celebra se stessa senza crisi né ingiustizie, solo sorrisi e lustrini.

An American in Paris porta il gusto americano in Europa con leggerezza.

The Searchers trasforma la conquista del West in epopea eroica, dimenticando chi ci viveva già.

Negli anni Sessanta, The Longest Day racconta lo sbarco in Normandia come una grande impresa collettiva, con generali saggi e soldati coraggiosi.

The Sound of Music esporta i valori della famiglia americana dentro le Alpi austriache.

Negli anni Ottanta, Top Gun mostra i piloti della marina come atleti dal cielo, divise impeccabili e problemi sentimentali risolvibili in due ore.

Rocky non è un film sulla povertà, ma su come scalarla con la sola forza di volontà.

Negli anni Novanta, Forrest Gump attraversa quarant'anni di storia americana riducendo la guerra in Vietnam a un incidente di percorso e il movimento per i diritti civili a uno sfondo colorato.

The Devil Wears Prada mostra il successo come una questione di scarpe giuste e capelli perfetti.

Nel duemila, Argo e Zero Dark Thirty ricevono supporto tecnico dalla CIA.

American Sniper oscilla tra dramma psicologico e apologia, confermando comunque che il soldato americano è un eroe.

Tutti questi film hanno una cosa in comune, mostrano gli Stati Uniti come un luogo dove i conflitti si risolvono, i buoni vincono e i problemi individuali trovano una via d'uscita.

Nessuno si sofferma sui campi profughi, sulle fabbriche chiuse, sulle persone che quel sistema ha schiacciato.

L'immagine patinata non mente, seleziona.

In cambio del supporto tecnico, gli sceneggiatori hanno talvolta modificato trame o omesso dettagli scomodi.

Esiste anche un flusso inverso, meno noto e più sottile.

Ex funzionari dei servizi segreti, una volta lasciato il governo, lavorano come consulenti o sceneggiatori a Hollywood.

Portano con sé conoscenze non ancora disponibili al grande pubblico.

Queste conoscenze, una volta trasformate in sceneggiature, sembrano profezie. In realtà sono informazioni classificate diventate accessibili attraverso la finzione.

Oliver Stone non ha mai dichiarato di aver avuto accesso a dossier segreti per W..

Il regista aveva già affrontato l'assassinio di John F. Kennedy in JFK del 1991, basandosi su documenti riservati poi desecretati.

Per W., Stone si è avvalso di interviste a ex funzionari dell'amministrazione Bush, molti dei quali avevano avuto ruoli chiave nelle decisioni sulla guerra in Iraq.

Questi testimoni hanno rivelato retroscena che all'epoca dei fatti non erano noti ai giornalisti.

Il film ha mostrato al pubblico le riunioni nella Situation Room, i contrasti tra Dick Cheney e Colin Powell, la pressione psicologica esercitata su Bush dal suo entourage.

Quanto di quelle scene fosse ricostruzione artistica e quanto resoconto fedele non è facile stabilirlo.

La semplice esistenza del dubbio indica che il cinema può fungere da veicolo di informazioni che i canali ufficiali non hanno trasmesso.

Non tutte le fughe di notizie verso Hollywood sono accidentali.

Talvolta, gruppi di potere interni all'amministrazione o ai servizi segreti decidono di far trapelare determinate informazioni per influenzare l'opinione pubblica.

Un film che anticipa un futuro sgradito può servire a preparare psicologicamente i cittadini a un evento negativo.

Lo spettatore vede sullo schermo una guerra, una crisi economica o una deriva autoritaria.

Quando la stessa situazione si verifica nella realtà, l'impatto emotivo risulta attenuato.

La sorpresa si trasforma in un senso di déjà vu.

La resistenza politica si indebolisce perché l'evento sembra già noto, già metabolizzato.

In questo meccanismo risiede la funzione profonda della preventiva conoscenza: non informare per agire, ma informare per addomesticare.

L'esempio più chiaro riguarda le guerre in Medio Oriente dopo l'11 settembre 2001.

Già nel 1999, il film *Tre Re* di David O. Russell mostrava soldati americani in Iraq alla ricerca di armi di distruzione di massa, mescolando satira e dramma. Il film uscì due anni prima degli attentati e quattro anni prima dell'invasione reale.

Molti critici lo considerarono una commedia cinica e irrealistica.

Dopo il 2003, quelle stesse immagini apparvero come un documento anticipatorio.

Non è dimostrato che qualcuno abbia deliberatamente fornito informazioni segrete a Russell.

È comunque significativo che l'industria cinematografica americana abbia prodotto decine di film su conflitti mediorientali prima ancora che quei conflitti scoppiassero.

Se si trattasse di preveggenza artistica o di una lenta normalizzazione dell'idea di guerra, lo lascio senza risposta, come si fa con le cose che non hanno una risposta unica.

Nel caso specifico di *W.*, il film non impedì nulla.

Quando uscì, la guerra in Iraq era già iniziata da cinque anni e mezzo e le sue conseguenze peggiori erano già sotto gli occhi di tutti.

Stone non poteva prevenire un evento già accaduto, ma ebbe l'ambizione di spiegare le cause profonde nella speranza che una maggiore consapevolezza potesse evitare errori simili in futuro.

Questa speranza si è rivelata vana.

L'amministrazione Obama proseguì le operazioni in Iraq e Afghanistan.

La guerra in Libia del 2011 seguì uno schema simile: intelligenza distorta, semplificazione mediatica, intervento militare dalle conseguenze disastrose.

Il cinema aveva mostrato il meccanismo, ma il pubblico e i decisori politici non hanno saputo o voluto usare quella conoscenza per fermare la ripetizione.

La ragione di questa impotenza va cercata nella natura stessa della ricezione cinematografica.

Uno spettatore che esce da una sala buia ha provato emozioni, ha visto immagini, ha ascoltato dialoghi.

Raramente trasforma quella esperienza in azione politica organizzata.

Il cinema offre una catarsi, non un piano operativo.

Chi ha interesse a ripetere certi errori - le industrie belliche, le burocrazie della sicurezza, i leader populistici - controlla i mezzi di comunicazione di massa.

Un film scomodo può essere ignorato, ridicolizzato o sepolto sotto decine di altre uscite.

La preventiva conoscenza diventa così una forma di sapere inerte.

Si sa, ma non si agisce.

Si riconosce il pericolo, ma lo si accetta come inevitabile.

Questa accettazione passiva è il vero trionfo della strategia della fuga di notizie controllata.

Se le informazioni segrete fossero state divulgate da un giornale sotto forma di inchiesta, avrebbero provocato scandalo, richieste di commissioni parlamentari, forse dimissioni.

Lo stesso contenuto, veicolato da un film di finzione, viene incapsulato nell'ambito dell'arte.

Lo spettatore pensa: è solo un film.

Oppure: certo, ma la realtà è più complessa.

Oppure ancora: ormai è successo, non possiamo tornare indietro.

In tutti e tre i casi, l'effetto politico è neutralizzato.

Il cinema diventa una valvola di sfogo che scarica la tensione senza modificare i rapporti di forza.

Oliver Stone ha dichiarato di non credere nella funzione preventiva del suo cinema, ma solo di voler raccontare storie vere nel modo più avvincente possibile.

L'opera, una volta pubblica, sfugge alle intenzioni dell'autore.

W. è stato usato da alcuni spettatori come strumento di comprensione del presente, da altri come semplice intrattenimento politico da dimenticare dopo i titoli di coda.

La differenza non dipende dal film, ma dal contesto sociale e culturale in cui viene visto.

Una società con un sistema educativo robusto e una stampa libera trasformerà la preveggenza cinematografica in vigilanza civica.

Una società frammentata, disinformata o stanca userà quella stessa preveggenza come alibi per la rassegnazione.

L'impossibilità di prevenire le guerre in Iraq e Afghanistan non è quindi colpa del cinema.

È colpa di un sistema politico che ha reso inefficace qualsiasi forma di conoscenza anticipata, sia essa artistica o giornalistica.

Le informazioni trapelate strategicamente hanno servito l'interesse di chi voleva preparare il terreno a scelte impopolari.

Hanno fallito lo scopo opposto, quello di mobilitare una resistenza efficace.

La supina accettazione non nasce da un difetto dello spettatore.

Nasce dall'assenza di canali attraverso i quali trasformare la consapevolezza in azione collettiva.

Un film può mostrare il futuro che verrà, ma purtroppo non può contribuire quanto dovrebbe a dare al pubblico il potere di fermare la sua parte peggiore, ma solo di accettarla.