

NIXON GOES TO HOLLYWOOD

UNA STORIA CULTURALE DELL'ERA NIXON DALLA MIMESIS DEL VERO ALL'ESTETIZZAZIONE DEL FALSO

di Lorenzo Marras

Disinformazione è un eufemismo che sta per inganno [...] la disinformazione dà una falsa rappresentazione della realtà che viene fornita addomesticando i fatti, riportando impropriamente le parole degli altri, ignorando o negando prove decisive, o *raccontando una storia*, cioè mistificando i dati

Jackson–Jamieson¹

Nel 2008 è uscito un film di particolare interesse storico, soprattutto per quanto concerne il rapporto tra la finzione, la retorica e la spettacolarizzazione cinematografica: "*Frost/Nixon. Il Duello*", di Ron Howard, interpretato da Frank Langella e Michael Sheen. Nonostante gli anni trascorsi, *Frost/Nixon* può risultare interessante sia per rileggere la figura di Nixon sia per mostrarne l'attualità nell'epoca di Trump². La tesi di questo scritto è che in un'epoca di disinformazione istituzionalizzata, un'analisi culturale di Nixon – un'analisi filtrata attraverso la cultura di massa e il cinema³ – offra l'occasione per una riflessione sull'uso pubblico della Storia, la percezione della verità e la sua manipolazione a fini politici e commerciali. D'altronde chi, in una democrazia liberale, se non Nixon, ha elevato tale metodologia a prassi politica e comunicativa?

Com'è noto, fin dai tempi di Aristotele e Quintiliano, la narrazione storica ha sempre portato con sé una certa dose di retorica, la quale ha colorato i fatti raccontati con sfumature che non sempre mantenevano fede alla celebre formula di Otto Ranke: «descrivere le cose per come sono avvenute» (*wie es eigentlich gewesen*). Tale retorica, però, solitamente accompagna le descrizioni e/o narrazioni di cui la base documentale non è del tutto certa e provata. È quella che Luciano Canfora, ne *Il presente come storia*, ha definito come la riduzione della storiografia a "racconto possibile", lì dove i confini tra verità e narritività non sono del tutto definibili. Ma, aggiunge Canfora, questo è possibile allorquando la documentazione archivistica accessibile è limitata e/o parziale, peraltro non sempre. Lo

¹ B. Jackson, K. H. Jamieson, *Non facciamoci fregare. Come trovare i fatti nell'era della disinformazione*, trad. it. R. Merlini, Garzanti, Milano 2008, p. 15.

² John Dean, prima consulente di Nixon e successivamente uno dei suoi principali accusatori, lo definisce come un Nixon "dopato e clownesco". <https://edition.cnn.com/2018/03/19/politics/john-dean-trump-is-nixon-on-steroids-anderson-cooper-cnntv/index.html>

³ Com'è noto, affrontare il rapporto tra il "fatto storico" e la cultura popolare è da sempre un terreno scivoloso, nel quale soprattutto il lettore potrebbe, quando non possiede una sufficiente conoscenza del contesto storico e della letteratura critica sull'argomento, facilmente cadere, fraintendendo, considerando incomprensibili, quando non assurdi, i collegamenti o, peggio di ogni altra cosa, lasciandosi semplicemente "convincere" dall'autore. Quest'ultimo è proprio quello che riteniamo essere il problema principale di *Frost/Nixon*. È anche in questo senso che abbiamo scelto di dilungarci su eventi storici finanche noti e dati per assodati cercando, per quanto possibile, di ancorare sempre le affermazioni ed i collegamenti a precisi materiali documentali e bibliografici.

storico o il narratore deve sempre avere in conto, aggiunge ancora Canfora, l'inaggrabile "verità della narrazione"; infatti alcuni virtuosismi relativistici possono aprire facilmente la strada ai "negazionismi"⁴. Quando la base documentale è però attestabile con certezza, allora il narratore con molta difficoltà potrà dipingere i fatti con tinte che non gli appartengono o, peggio ancora, con riscritture, tagli o invenzioni di sana pianta: ci sarebbero pochi dubbi sul fatto che in questo caso si tratti di una riprovevole falsificazione storica.

Proprio in *Frost/Nixon* il limite tra narrazione e falsificazione arriva ad un punto di rottura. Seppure con alcune concessioni di troppo, *Frost/Nixon* è definibile come un'ottima pellicola d'intrattenimento. Tutto questo, però, viene ad essere vanificato verso la fine del film, trasformando anche molto di ciò che fin lì c'era stato di buono in una *carnevalata* – da intendersi nel preciso senso di un mondo alla rovescia dove avvengono cose che nella realtà non sono mai successe e mai sarebbero potute succedere – di cui non sono chiare le ragioni. Arrivando al termine della pellicola, infatti, non si può non provare la sensazione di trovarsi di fronte ad una operazione di disinformazione, revisionismo e appunto di falsificazione storica.

Nella prima parte di questo saggio ripercorreremo i tratti salienti che hanno caratterizzato l'amministrazione Nixon. Nella seconda mostreremo, attraverso alcuni esempi che riteniamo significativi, l'impatto sulla cultura popolare e cinematografica dell'epoca Nixon. Nella terza, invece, si affronterà nel dettaglio l'operazione di mistificazione messa in atto in *Frost/Nixon* e il perché sia espressione di un sottile ed inavvertito mutamento critico e culturale nei confronti dell'uso pubblico della Storia.

Nel 2008 Rick Perlstein concludeva il suo testo sull'impatto culturale dell'era Nixon – nel quale si cerca di mostrare come egli abbia elevato la polarizzazione dialettica della guerra fredda a struttura della cultura e della società in quanto tali – con la domanda «how did Nixonland end?», per poi rispondere: «it has not ended yet»⁵. Per molti, l'elezione di Barack Obama nel 2008 sembrava smentire, o almeno lo avrebbe dovuto fare in seguito, la conclusione di Perlstein. Mai previsione fu più sbagliata. L'elezione di Donald Trump come 45° presidente degli Stati Uniti d'America⁶ sembra confermare, invece, come la tesi di Perlstein sia più attuale che mai: gli Stati Uniti d'America sono ancora, e forse ora anche più di prima, Nixonland.

⁴ L. Canfora, *Il presente come storia. Perché il passato ci chiarisce le idee*, Rizzoli, Milano 2015, pp. 20–21.

⁵ R. Perlstein, *Nixonland. The Rise of a President and the Fracturing of America*, Scribner, 2008, p. 748.

⁶ L'elezione di Trump per più di una ragione può essere considerata come la vittoria della *Middle America*, di quella che Nixon aveva definito, *de facto* sdoganandola pubblicamente il 3 novembre 1969, come *Silent Majority*, cioè la maggioranza di quelli che non manifestano, urlano o protestano.

1. Nixon nel suo tempo: un lungo incubo nazionale.

Ma tutto il funerale del nostro trentasettesimo presidente mi riuscì quasi insopportabile [...]. Tutti insieme a piagnucolare banalità al sole e al venticello della California: gli incriminati e i non incriminati, i condannati e i non condannati e, l'eccezionale intelletto finalmente a riposo in una bara trapunta di stelle, non più in cerca di un potere illimitato, l'uomo che aveva messo sottosopra il morale di un intero paese, il generatore di un enorme disastro nazionale, il primo e unico presidente degli Stati Uniti d'America che avesse ottenuto da un successore scelto con cura un perdono pieno e incondizionato per tutte le effrazioni commesse mentre era in carica.

P. Roth⁷

Il 9 agosto 1974, Richard M. Nixon, il 37° Presidente degli Stati Uniti, rassegna le dimissioni dalla carica al fine di evitare ciò che tutti davano ormai per scontato, e cioè la procedura d'*impeachment* e il conseguente processo per gli eventuali capi d'accusa che gli si sarebbero potuti imputare a seguito delle rivelazioni succedute allo scandalo del *Watergate*.

Com'è noto, il *Watergate* fu una sorta di vaso di Pandora, il quale rivelò una serie di abusi di potere dell'amministrazione Nixon e fece precipitare il paese in quella che è considerata la più profonda crisi istituzionale della storia americana. Di fronte a tale situazione (che si trasformò anche in una drammatica *impasse* civile e morale) Nixon decise di farsi da parte. Il suo successore, Gerald Ford, dichiarò immediatamente che il "nostro lungo incubo nazionale" era finalmente terminato⁸. Se Nixon iniziò il proprio mandato in un'America già in parte disillusa dalla politica, segnata da quello che fu definito come *Credibility Gap*, quando la lasciò, il *Gap* si era trasformato in un vero e proprio abisso, appunto in un incubo. Celebre fu l'affermazione fatta nel 1977 proprio a David Frost – autore delle interviste da cui prende spunto la pellicola di Howard –, «I have impeached myself»⁹, e che curiosamente Morgan e Howard hanno scelto di non riportare; si tratta di una affermazione che, come vedremo, risulta decisiva ai fini del nostro discorso. A differenza di quello che credeva Ford, mancavano diversi anni affinché l'incubo terminasse realmente e i *long seventies*, i lunghi anni Settanta, volgessero al termine. Lunghi perché, com'è noto, in USA con anni Settanta talvolta si intende il periodo compreso tra il 1965 e il 1981, anno dell'avvento dell'era Reagan. Un arco temporale, i Settanta, che ha inizio con l'escalation in Vietnam e l'intensificazione delle proteste civili e della lotta operaria. Non poteva che terminare – proprio nel gennaio 1981, durante l'autunno della presidenza Carter – con un'altra *débâcle* militare/nazionale, cioè la disastrosa operazione *Eagle Claw* per liberare gli ostaggi Americani in Iran.

I lunghi anni Settanta per più di una ragione hanno segnato anche la fine della lotta operaria in America¹⁰, diventando un *turning point* politico-economico decisivo degli Stati

⁷ P. Roth, *Ho sposato un comunista*, trad. it. V. Mantovani, Einaudi, Torino, 2000, pp. 259–260 e p. 261.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=LySpUpI9k1s>

⁹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=t2kP1pIoCZI

¹⁰ J. R. Cowie, *Stayin' Alive, The 1970s and the Last Days of the Working Class*, The New Press, 2010. Per un collegamento diretto al discorso qui portato avanti si veda in particolare il capitolo 3: *Nixon's Class Struggle*, pp. 127–166.

Uniti, con l'avvenuta subordinazione dell'industria alla finanza e del liberismo con quello che in seguito è stato definito, a più titoli, come neoliberismo¹¹.

E se ora non si ha più la misura di quanto fosse grave la crisi del Watergate, è sufficiente pensare al livello di tensione cui si era giunti, almeno stando a certe preoccupate voci che allora circolavano. In un paese profondamente diviso, percorso da vari focolai di protesta sempre crescente, Nixon si era convinto di essere al di sopra della legge e di avere sempre l'ultima parola, anche rispetto alla Corte Suprema¹². È in questo senso che forse si deve leggere quanto Nixon ebbe a dire durante il sesto giorno d'interviste di Frost, il 6 aprile 1977, cioè: *When the President does it, that means that it is not illegal*. Nixon era anche convinto che i suoi accusatori, anche se espressione dello stesso congresso americano, fossero nel torto. Al contempo era il comandante supremo delle forze armate (che quindi ubbidivano a lui, e non al congresso o al senato), facendo così aleggiare nella mente di più di una persona – in maniera forse eccessiva, ma non impossibile, vista la figura complessa e dai tratti autoritari di Nixon – la possibilità di una sorta di “18 brumaio” statunitense. Sembrano scenari che si confanno più a trame romanzesche come in *Sette giorni a maggio*, piuttosto che alle vicende storiche effettive; è anche vero che trame di questo tipo erano materia ordinaria di molti tra i principali organi della stampa, come il Washington Post o il New York Times¹³. Sta di fatto, però, che il successivo e preventivo perdono presidenziale concesso a Nixon da Gerald Ford l'8 settembre 1974¹⁴ per ogni suo “eventuale” crimine commesso, nonostante abbia messo fine alla vicenda istituzionale, lasciò nel paese un profondo senso di malessere e ingiustizia, non permettendo il pieno accertamento dei fatti e soprattutto l'effettiva responsabilità di Nixon¹⁵.

Di certo Nixon è stato un presidente controverso, forse il più controverso della recente storia statunitense. Commise diversi errori, molti dei quali giudicati imperdonabili e fu autore

¹¹ Così ritiene in particolare Judith Stein, che ha dedicato più di un testo a tale questione. Cfr. J. Stein, *Running Steel, Running America: Race, Economic Policy, and the Decline of Liberalism*, University of North Carolina Press, 1998; J. Stein, *Pivotal Decade. How The United States Traded Factories For Finance In The Seventies*, Yale University Press, 2010. Interessante notare come in *Pivotal Decade*, Stein rintracci il punto di svolta ultraconservatore (neoliberista, si potrebbe dire) non in Reagan, bensì in Carter, in particolare nella sua “confusa” politica economica tra il 1978 ed il 1980, quando era oramai evidente che il keynesismo non poteva più funzionare in una situazione dove un'inflazione stellare si coniugava con una disoccupazione sempre crescente. Carter, e con lui il partito democratico, non sapendo bene cosa fare, adottarono una politica che invece di supportare la disoccupazione attraverso l'industria, cioè con il lavoro, cercò di ridurre il deficit mantenendo alti i tassi d'interesse, spostando così l'ago della bilancia economica sulla finanza, per poi concentrarsi più sulla ricerca di un pareggio di bilancio che sulla crescita; peraltro Carter aprì il mercato USA agli europei e ai giapponesi. Si intraprese, così, quella strada che avrebbe portato alle politiche ultraliberiste di Reagan alle quali, poi, anche i successivi presidenti democratici non hanno, in un modo o nell'altro, rinunciato.

¹² Cioè, più precisamente, Nixon ed il suo staff ritenevano che l'*Executive Privilege* non avesse limiti nell'esercizio del potere del Presidente degli Stati Uniti d'America e che la costituzione garantisse a lui o ad altri membri del suo staff di potersi rifiutare di dover rispondere ad un giudice della Corte. Nessuno, prima di Nixon, aveva impugnato con tale ostinazione tale privilegio ed aveva generato un tale scontro diretto con la Corte Suprema. L. A. Van Meter, *United States V. Nixon. The Question of Executive Privilege*, Infobase Publishing 2007, p. 18 e p.58. Cfr. anche M. J. Rozell, *President Nixon's Conception of Executive Privilege: Defining the Scope and Limits of Executive Branch Secrecy*, in L. Friedman, W. F. Levantrosser, 1992 (a cura di): *Watergate and Afterward. The Legacy of Richard M. Nixon*, Greenwood Press, 1994, 164–176.

¹³ Ad esempio, nel Washington Post del 22 Agosto 1974 e nel New York Times del 25 Agosto 1974, si scrisse che il segretario alla Difesa James R. Schlesinger ed il Pentagono vigilavano sulla possibilità che, nei suoi ultimi giorni alla Casa Bianca, il presidente Nixon potesse decidere unilateralmente di utilizzare forze militari per mantenere il potere in caso di impeachment.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=eM9dGr8ArR0>

¹⁵ Perdono che, peraltro, da una parte Nixon, come ebbe a dire alla moglie, considerava la cosa più umiliante della sua vita, dall'altra è anche ciò che fece crollare la popolarità di Ford di quasi il 30%, costandogli praticamente ogni possibilità di ricandidatura nel 1976.

di scelte impopolari e drammatiche, anche autoritariamente "assurde". Si pensi, tra i molti esempi:

- Al bombardamento segreto e del tutto ingiustificato moralmente e strategicamente del Laos e della Cambogia nel 1969/1970; tali bombardamenti cessarono solo nel 1973 e non è irrilevante notare che contraddicevano la cosiddetta ed equivoca “dottrina Nixon” del 1969¹⁶.
- All’improvvisa e brutale escalation militare nel 1972 dopo l'offensiva nordvietnamita primaverile, con ulteriori e violenti bombardamenti¹⁷. Fu in parte “giustificata” dalla situazione politica interna ed esterna, con la campagna elettorale alle porte, il summit con l'Unione Sovietica e il viaggio in Cina¹⁸. E' proprio durante questi bombardamenti che fu scattata la foto forse più iconica della guerra del Vietnam, divenendo emblematica dell'indiscriminata crudeltà dell'*escalation* voluta da Nixon nel 1972. L'immagine era quella di Phan Thị Kim Phúc, una bambina vietnamita di nove anni, fotografata mentre corre, completamente nuda, su di una stradina in preda al panico dopo essere stata investita dal fuoco di una bomba al napalm che le aveva incenerito i vestiti e ustionato e deturpato gran parte del corpo¹⁹.
- All'appoggio, più o meno diretto, alle dittature militari sudamericane, più volte giustificate, come anche nella quinta sessione delle interviste di Frost²⁰.
- Alla cosiddetta *madman strategy*, o *madman diplomacy* – sostanziata fin da subito in quello che è stato definito come il *Secret October Nuclear Alert* del 13–30 ottobre 1969²¹. Si trattava di una strategia volta a far credere, soprattutto ai sovietici e quindi ai nord vietnamiti, che egli era pronto a tutto, anche all'uso delle armi nucleari, per porre fine alla guerra e/o renderli più malleabili alle richieste statunitensi. Insomma, una “diplomazia della follia” per il raggiungimento di precisi obiettivi politici²².

¹⁶ Come peraltro confermò lo stesso Nixon il 27 aprile 1970: «Looking back on the past year we have been praised for all the wrong things: Okinawa, SALT, germs, Nixon Doctrine. Now finally [we are] doing the right thing». J. P. Kimball, *The Nixon Doctrine: A Saga of Misunderstanding*, Presidential Studies Quarterly, 36, 2006, p. 71

¹⁷ A riguardo dell'escalation nei bombardamenti nel 1972, Kissinger chiese a Nixon se non fosse preoccupato per le eventuali vittime civili e la sua risposta fu la seguente: «You're so goddamned concerned about civilians and I don't give a damn. I don't care» e Kissinger rispose: «I'm concerned about the civilians because I don't want the world to be mobilized against you as a butcher».

¹⁸ Tutte cose, queste, che il 3 Aprile 1972 fecero dire a Nixon che in quel momento, «We're playing a much bigger game [...] and we're not gonna have [South Vietnam] collapse». Anche perché, come detto il 4 maggio 1972: «South Vietnam may lose. But the United States cannot lose [...] Whatever happens to South Vietnam, we are going to cream North Vietnam. [...] For once, we've got to use the maximum power of this country [...] against this shit-ass little country: to win the war».

¹⁹ Peraltro, se si volesse un'esemplificazione di come talvolta la categoria arendtiana di banalità del male si possa insinuare, in modo legale e democratico, anche nel tempio stesso della democrazia liberale, è sufficiente ricordare quello che il 12 giugno 1972 Nixon disse ad Haldeman, commentando proprio la pubblicazione della foto di Phan Thị Kim Phúc: «I'm wondering if that was fixed». Qui il video con l'immagine della bambina e la scena del bombardamento: <https://www.youtube.com/watch?v=yyrTvIkxym8>

²⁰ D. Frost, *Frost–Nixon. Behind the Scenes of the Nixon Interviews*, Harper Perennial, 2007, pp. 66–55. Cfr. anche L. Z. Qureshi, *Nixon, Kissinger, and Allende. U.S. Involvement in the 1973 Coup in Chile*, Lexington Books, 2008.

²¹ J. P. Kimball, W. Burr, *Nixon's Nuclear Specter. The Secret Alert of 1969, Madman Diplomacy, and the Vietnam War*, University Press of Kansas, 2015.

²² Da quel che si riesce a desumere – quantomeno da una conversazione, seppur decontestualizzata, del 25 aprile del 1972 tra Kissinger e Nixon – l'uso di armi nucleari sul Nord Vietnam non pareva essere solo una mera teoria

- Alla poco conosciuta decisione di chiudere gli occhi di fronte ad uno dei più tremendi genocidi del XX secolo, quello compiuto dal Pakistan nel 1971 in Bangladesh. La decisione di Nixon e Kissinger era in ordine, così si pensa, al ben più importante viaggio in Cina ed al non concedere una vittoria politica ad un alleato dell'Unione Sovietica, cioè l'India²³.
- Alla politicizzazione della giustizia ed alla gestione poliziesca del dissenso interno.
- A quello che è conosciuto come il *Saturday Night Massacre*.

Nei primi anni Settanta, Nixon era talmente impopolare al punto che anche i famosi *Pentagon Papers*²⁴ vennero totalmente attribuiti a lui, nonostante mettessero sotto accusa più o meno tutti i presidenti Americani dal 1945 in poi, soprattutto Kennedy e Johnson, di avere mentito sul coinvolgimento americano in Vietnam e sulle reali ragioni dell'impegno americano nel sud est asiatico. Nel 1973, già un anno politicamente drammatico, si aggiunsero anche le dimissioni del vice-presidente Agnew – colui che Philip Roth ha apostrofato come «il più obbrobrioso dei vicepresidenti, là con la sua faccia senza scrupoli da mafioso»²⁵ – messo sotto accusa per “cospirazione, estorsione e corruzione”.

Tra le cose forse più attuali di Nixon di certo c'è lo scontro continuo con la stampa, che egli riteneva essere al pari di un vero e proprio nemico²⁶. Nixon, difatti, iniziò la sua guerra personale con la stampa fin dal primo anno di presidenza, il 1969. Fece mettere sotto sorveglianza illegale William Beecher – corrispondente del New York Times presso il Pentagono e reo di aver rivelato i bombardamenti segreti in Cambogia e perseguì penalmente ed attraverso mezzi sia legali sia illegali gli analisti del Pentagono Daniel Ellsberg e Tony Russo per – parole di Kissinger – *political warfare* (cioè la pubblicazione dei *Pentagon Papers*) rendendolo così un vero e proprio “processo politico”²⁷. Contro il suo “nemico” principale, Jack Anderson, ad un certo punto Nixon arrivò al punto di chiedere che fosse fermato «at all costs». Questo portò, secondo Mark Feldestein in *Poisoning the Press*, alcuni dei suoi più stretti collaboratori a prenderlo alla lettera e ad ordire non solo un piano per screditarlo ma addirittura per assassinarlo con il veleno e/o l'LSD²⁸.

o stratagemma politico: <https://www.youtube.com/watch?v=wGVfzwvtlJM>. Da notare come Donald Trump sembri aver fin da subito ripreso, e in grande stile, tale pratica diplomatica.

²³ Uno dei massimi biografi di Nixon, Ambrose, vi dedica solo poche pagine. S. E. Ambrose, *Nixon, Vol. 2: The Triumph of a Politician, 1962–1972*, Simon & Schuster, 1990, pp. 482–486; Hall, invece, la definisce attraverso un generico “guerra brutale”; M. K. Hall, *Historical Dictionary of the Nixon–Ford Era*, Scarecrow Press Hall, 2008, p. 87. Peraltro entrambi senza far menzione che sia Nixon sia Kissinger erano stati fin da subito informati da fonti diplomatiche in loco delle indicibili crudeltà in atto, cioè da Archer Blood che parlò esplicitamente di genocidio selettivo. A. Siniver, *Nixon, Kissinger, and U.S. Foreign Policy Making. The Machinery of Crisis*, Cambridge University Press, 2008, pp. 162–165; Cfr. anche il più recente studio monografico G. J. Bass, *The Blood Telegram. Nixon, Kissinger, and a Forgotten Genocide*, Knopf, 2013.

²⁴ E non è qui superfluo notare come i Pentagon Papers misero, ed ancora oggi mettono in crisi il rapporto, sempre instabile, tra la democrazia, l'idea di giusta causa e la segretezza governativa. Soprattutto portarono Nixon a compiere i primi passi verso la logica e la prassi del Watergate.

²⁵ P. Roth, *Ho sposato un comunista*, op. cit., p. 261.

²⁶ Nixon lo ripeté, come fosse un mantra, il 14 dicembre 1972: <https://www.youtube.com/watch?v=5Nzfaep8c0k>. Anche in questo caso Donald Trump sembra essere stato tra coloro che non se ne sono dimenticati.

²⁷ J. Kinkaid, *Secrecy and Democracy: The Unresolved Legacy of the Pentagon Papers*, in L. Friedman, W. F. Levantrosser (a cura di), *Watergate and Afterward. The Legacy of Richard M. Nixon*, Greenwood Press, 1992, p. 155.

²⁸ M. Feldstein, *Poisoning the Press. Richard Nixon, Jack Anderson and the Rise of Washington's Scandal Culture*, D&M Publishers, 2010, p. 282.

In ultimo, come non ricordare che Nixon è stato colui che ha messo fine (come risultato di tutta una serie di scelte prese a partire già dal 1969) al programma spaziale Apollo, che per un decennio è stato la quint'essenza dell'*american dream*, chiudendo così *de facto* l'epoca della speranza incarnata da Kennedy. Non è chiaro quanto questa sia stata una decisione solo di Nixon o quanto la stessa NASA, consapevole dei costi astronomici del progetto Apollo, in parte coadiuvò tale decisione²⁹. Poco cambia, perché nell'immaginario collettivo fu Nixon colui che non permise più all'uomo di andare sulla luna. Divenne il simbolo della fine di un'era di illusioni, felicità e sperato benessere, per dichiarare – immediatamente dopo che nel 1972 l'Apollo 17 lasciò la superficie lunare – «this may be the last time in this century that men will walk on the Moon»³⁰. Si chiudeva, così, il sogno dell'esplorazione spaziale e il mito, sempre kennediano, della nuova frontiera, quasi di ogni ulteriore speranza di progresso economico, civile e morale per il tramite della scienza e della tecnologia³¹.

Ad un'analisi più attenta, autenticamente storica, Nixon non fu però solo “negatività”. Innanzitutto, la sua presidenza dovette affrontare il periodo forse più difficile della storia americana, appunto i *long seventies*. In ogni caso,

- Nixon fu colui che più di ogni altro avviò e difese una politica della distensione con l'Unione Sovietica e soprattutto con la Cina (uno dei suoi successi politici più celebri ed importanti).
- Fu colui che *de facto* disimpegnò le truppe dal Vietnam anche se con quella che per molti è stata una vera e propria *Lost Victory*, mentre per altri un'uscita senza né pace, né onore, che era quello che Nixon aveva dichiarato il 23 gennaio 1973 a margine dei colloqui di Parigi: “pace con onore”. Del resto era comunque tardi, e Nixon forse avrebbe dovuto e potuto farlo fin dal 1969, poiché ciò che ottenne nel 1973 era, in fondo, non molto distante da quello che il Vietnam del Nord aveva già offerto proprio nel 1969³².
- L'amministrazione Nixon, soprattutto sul fronte delle iniziative interne, fu una delle più attive, persino – e potrebbe apparire paradossale – a proposito dei diritti civili³³. Nixon infatti supportò il *Black Capitalism*, seppur in chiave strategicamente

²⁹ J. M. Logsdon, *After Apollo. Richard Nixon and the American Space Program*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 277 e ss.

³⁰ <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=3715>

³¹ E pensare che solo nel 1970, in quella che è ricordata come la *Nixon Space Doctrine* (<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=2903&st=&st1=>) il Presidente, per l'appunto in puro stile nixoniano – cioè mentre allo stesso tempo stava riducendo il budget del programma Apollo a meno di un quarto – dichiarò: «We should continue to explore the moon». E se è vero che Nixon è pur sempre considerabile come il padre del programma *Space Shuttle* – il quale, pur tra successi e fallimenti, per trent'anni, cioè il più lungo programma spaziale della storia, è stato la vetrina della superiorità tecnologica americana nel mondo – ciò non toglie che a molti lo stop al programma Apollo è immediatamente apparso per quello che era: un grande passo indietro per l'esplorazione spaziale e, forse, per l'umanità stessa, limitandola, ancora oggi, alla sola circumnavigazione orbitale del pianeta terra.

³² Comunque si voglia vedere la cosa, la politica nixoniana sul Vietnam è ancora controversa, anche perché, come ha notato David Schmitz, gran parte dei documenti a disposizione – dato il Watergate e le successive dimissioni – sono stati per molti anni secretati. D. F. Schmitz, *Richard Nixon and the Vietnam War. The end of the American century*, Rowman & Littlefield, 2014, p.146. Cfr. anche J. P. Kimball, *Nixon's Vietnam War*, University Press of Kansas, che rappresenta uno dei primi tentativi di decostruire sistematicamente il mito nixoniano della “pace con onore”.

³³ Quanto, a riguardo dei progressi sui diritti civili, sia merito di Nixon oppure di persone vicine a lui o anche dei democratici che detenevano la maggioranza al Congresso, è ancora oggetto di dibattito. Kotlowski ha cercato di mostrare come, a differenza di quello che ritengono diversi storici – come Graham ed anche Hoff, che è stato tra quelli che più ha cercato di riabilitare la figura di Nixon –, Nixon nelle politiche sui diritti civili ha molto più

anticomunista, fin dagli inizi della sua carriera politica. Ma Nixon fu anche tra i maggiori promotori dell'*Affirmative Action* (in particolare attraverso quello che è conosciuto come il *Philadelphia Plan*), il quale supporto, come ha sostenuto Hugh Davis Graham, “was crucial to its survival”³⁴. Si pensi, a prescindere dalle opinioni personali di Nixon, che egli è stato colui che ha firmato il *Title IX of The Education Amendments Act*, il quale eliminò ogni discriminazione su base sessuale in ogni programma scolastico finanziato pubblicamente.

- Inoltre, tra gli aspetti meno pubblicizzati dell'Amministrazione Nixon, c'è tutta una serie di decisioni a favore dell'ambiente, che all'epoca erano definibili come il più avanzato programma ambientale mai realizzato, rendendo Nixon uno dei presidenti più attenti e propositivi su questo tema, di certo molto di più di molti presidenti democratici che lo hanno sia preceduto sia succeduto. È sufficiente ricordare che prima di lui negli USA non esisteva l'EPA, cioè un'agenzia governativa nazionale a tutela dell'ambiente. Fu lui a emanare quello che forse è il più importante decreto nella storia USA per il controllo dell'inquinamento atmosferico, cioè il *Clean Air Act Extension* del 1970.

Insomma, ben si potrebbe dire, insieme con Joan Hoff, che Nixon è “stato ben più che il Watergate”³⁵. Alla fine, però, quantomeno per l'aneddotica storica, il Watergate è stato ben più di Nixon, perché tutto ciò che di “buono” egli fece scomparì di fronte all'enormità del suo “presunto” abuso di potere. Alla sua figura è oramai associato quasi unicamente il Watergate. Per gli Americani Nixon era ed è sempre e solo *Tricky Dick*, “un uomo solo contro il mondo”, per riprendere il bel titolo di Tim Weiner, il quale introduce il lettore con parole che ci sembrano perfette per descrivere e riassumere la sua personalità paradossale, tragica e teatrale. Le vogliamo riportare per intero:

Nixon led the United States through a time of unbearable turmoil. He made war in pursuit of peace. He committed crimes in the name of the law. He tore the country apart while trying to unite it. He sabotaged his presidency by violating the Constitution. He destroyed himself and damaged the nation through deliberate acts of folly. He vowed to bring the tragedy of Vietnam to an honourable end; he brought death and disgrace instead. He practiced geopolitics without subtlety; he preferred subterfuge and brutality. He dropped bombs and napalm without remorse; he believed they delivered a political message beyond blood and fire. He charted the course of the war without a strategy; he delivered victory to his adversaries. His gravest decisions undermined his allies abroad. His grandest delusions armed his enemies at home. “I gave them a sword,” he said after his downfall, “and they stuck it in”. That sword was a weapon he forged and sharpened himself. His conduct in office bent the Constitution to its breaking point. The truth was not in him; secrecy and deception were his touchstones. Yet he had an undeniable greatness, an unsurpassed gift for the art of politics, an unquestionable desire to change the world. He wielded power like a Shakespearean king³⁶.

credito di quanto si voglia concedergli. D. J. Kotlowski *Nixon's Civil Rights. Politics, Principle, and Policy*, Harvard University Press Cambridge, 2001.

³⁴ H. D. Graham, *Richard Nixon and Civil Rights: Explaining an Enigma*, in «Presidential Studies Quarterly», Vol. 26, No. 1, The Nixon Presidency, Wiley, 1996, p. 93.

³⁵ J. Hoff, *Nixon Reconsidered*, Basic Books, 1994.

³⁶ T. Weiner, *One Man Against the World. The Tragedy of Richard Nixon*, Henry Holt and Co, 2015, p. 9.

2. *Nixonland* nella cultura popolare del suo tempo

L. Kasdan: Was he [The Emperor] a Jedi?

G. Lucas: No, he was a politician. Richard M. Nixon was his name. He subverted the senate and finally took over and became an imperial guy and he was really evil. But he pretended to be a really nice guy.

1981

Nixon, insomma, ha portato il paese sulla soglia di una guerra civile o, se non in quanto tale, di certo in una sorta di guerra civile all'interno della propria coscienza, scavata e nascosta nel fondo dell'animo di ogni americano.

Tutto ciò, insieme con quanto avveniva in Vietnam, ebbe una immediata ricaduta anche nella cultura popolare, in particolare quella cinematografica, e nell'immaginario collettivo americano: per più di un verso il periodo dal 1968 in poi può essere definito come nixoniano³⁷. Infatti, non c'è stata espressione culturale e sociale nella quale praticamente non si trovasse traccia, magari marginale o sottesa, dell'era Nixon. Nixon e il Vietnam, in genere i *long seventies*, hanno in qualche modo cambiato il modo di fare arte, cinema, letteratura, musica e finanche giornalismo. Il mito di Kennedy era, ed è ancora, l'ideale di ogni americano, il faro che ne illumina la coscienza politica, civile e morale, ma l'impatto sull'immaginario e sulle arti liberali, come anche sulla dialettica politica e culturale, non è stato altrettanto significativo. Infatti, se si può dire che c'è stato un cinema prima e dopo Nixon, non altrettanto si può affermare la stessa cosa a riguardo, ad esempio, di Kennedy.

Insomma, come hanno affrontato Nixon le arti liberali, come ne hanno reso la verità e come lo hanno trasfigurato? Innanzitutto, è possibile notare come il cinema, proprio a partire dal 1968, abbia cominciato a proporre una serie di film oltremodo violenti, cupi, disperanti, scioccanti e catastrofici, i quali sembrano riflettere l'orrore (proprio dal 1968 l'horror diventa un genere *mainstream* ed ha sempre più appeal e successo) di una generazione, spesso ancora adolescente, posta di fronte o, meglio, improvvisamente gettata nella realtà di violenze, massacri, carneficine e crimini di guerra ogni giorno più efferati; tra i più discussi quello di *My Lay*, la battaglia di Hamburger Hill (assurta a simbolo della brutale insensatezza della guerra) o quelli perpetrati dall'unità d'élite dell'esercito Tiger Force³⁸. In ogni caso, nei primi anni Settanta *disaster movie*, zombie, violenza sociale e crisi urbana, poliziotti sempre più aggressivi e al di là della legge erano il cibo quotidiano del cinema di cassetta che nutriva le generazioni più giovani e non solo, martellandoli con un senso di degrado, disperazione, precarietà, disillusione, rischio sempre imminente e catastrofi prossime e venturose.

³⁷ Sull'impatto di Nixon, probabilmente più di ogni altro politico americano, sull'immaginario americano e la cultura popolare si veda D. Frick, *Reinventing Richard Nixon: A Cultural History of an American Obsession*, University Press of Kansas, 2008. Frick sottolinea anche come Nixon abbia generato una vera propria macchina da *merchandising*, con tutta una produzione di gadget e memorabilia che ancora oggi continuano a generare profitti.

³⁸ L'unità Tiger Force è stata poco nota solo fino a pochi anni fa. Le indicibili atrocità commesse dalla Tiger Force a partire dal 1966 hanno portato ad un'inchiesta tra le più importanti all'interno delle forze armate, durata quasi cinque anni (dal 1971 al 1975), ma i cui risultati, nonché l'esistenza stessa dei crimini, sono stati tenuti nascosti fino al 2003. Se è vero che le crudeltà della Tiger Force sono quasi tutte avvenute prima dell'insediamento di Nixon, è sotto la sua amministrazione che la commissione d'inchiesta ha deciso, nixonianamente, di nascondere i fatti al pubblico.

D'altronde era quello il clima politico, sociale ed economico; l'America, infatti, proprio nell'era Nixon fu investita da ciò che Ian MacLeod nel 1965 definì stagflazione – cioè stagnazione, disoccupazione, e inflazione – e in particolare ciò avvenne al principio del secondo mandato, cioè nel tremendo gennaio 1973³⁹, che peraltro alla fine del 1972 egli immaginava potesse essere un anno migliore del precedente. In questo contesto, non è indifferente notare come proprio i *long seventies* rimangano ad oggi il periodo a più alta intensità di “lotta di classe” della storia americana, forse anche più che negli anni della grande depressione⁴⁰. Allo stesso tempo, ed anche se potrebbe apparire paradossale, Nixon, come sottolinea Cowie, «may have been the last president to take working-class interests seriously»⁴¹.

In ogni caso, negli Stati Uniti degli anni Settanta, entrando e uscendo dal cinema, si faceva spesso fatica a capire dove finiva la realtà ed iniziava la finzione, e viceversa. D'altra parte, fu nell'era Nixon che i film cominciarono a farsi più “realistici” ed “autoriali”⁴² nel senso di politicamente e socialmente volti a muovere l'audience ad una presa di coscienza critica della situazione politica e sociale, come anche del malessere esistenziale, sempre più pervasivo. Ecco, allora, titoli sempre più impegnati, esplicitamente politici e chiaramente nixoniani. Tra i molti: *Tutti gli uomini del presidente*, *La conversazione* (pensato e scritto ben prima del Watergate, ma nell'atmosfera completamente nixoniano), *Tornando a casa*, *Il cacciatore*, *I cancelli del cielo*, *Perché un assassinio*, *Nashville*. Talvolta alcuni di questi film erano indirizzati ad uno spettatore che in fondo si voleva passivo, pronto ed aperto a ricevere direttive politiche (com'è nel caso del cinema di Hal Hasby, talvolta chiuso nelle gabbie retoriche del melodramma). Quello che appare evidente, però, è come negli anni Settanta quasi tutti i generi cinematografici siano in qualche modo politicizzati, influenzati dal clima Nixon, anche quelli apparentemente più distanti da ogni idea di critica sociale o politica (tra i molti, *Soylent Green*, *Death Race 2000*, *Distretto 13: Le brigate della Morte*, *I guerrieri della notte*). Ed è proprio su alcuni di questi che vogliamo soffermarci, perché è attraverso di essi che è possibile notare la pervasività umorale – magari inconsapevole, ma sempre inconsciamente riflessa – dell'era Nixon.

³⁹ J. D. Robenalt, *January 1973. Watergate, Roe v. Wade, Vietnam, and the month that changed America forever*, Chicago Review Press 2015; A. Killen, *1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the birth of post-sixties America*, Bloomsbury, 2006.

⁴⁰ Gli anni Settanta, infatti, sono anni di continui scioperi e dure proteste tra i lavoratori, più di un terzo dei quali erano “illegali”, dal basso, a partire dalla base operaria, non supportati dalle organizzazioni sindacali “ufficiali”. Si pensi che soltanto nel 1970 vi furono quasi 6000 scioperi che coinvolsero più di 3 milioni di lavoratori. Cfr. A. Brenner, R. Brenner, C. Wilson, (a cura di), *Rebel Rank and File: Labor Militancy and Revolt from Below During the Long 1970s*, Verso 2010, p. 3. Anche in questo, insomma, l'era Nixon (Ford) fu da primato, con i 1970s appunto definiti anche come *the decade of Rank and File*. In questo senso, non appare un caso che Judith Stein, analizzando il problema dei *long seventies* dal punto di vista del rapporto tra le lotte operarie e la politica economica, dedichi non più di una pagina all'epoca Kennedy–Johnson, mentre per più di undici si soffermi su Nixon. J. Stein, *Conflict, Change, and Economy Policy in the Long 1970s*, in Brenner, Brenner, Wilson, *Rebel Rank and File*, pp. 77–102.

⁴¹ Lo stesso Cowie immediatamente dopo specifica che «[...] but his was less a “modernizing project” than a postmodernizing one. Lacking both resources and inclination to offer material betterment to whole of the American labor force, Nixon instead tried to offer ideological shelter to those white male workers and union members who felt themselves slipping through the widening cracks of the New Deal coalition». J. R. Cowie, *Stayin' Alive, The 1970s and the Last Days of the Working Class*, op. cit., p. 165.

⁴² Come mostra Cook, *Auterism* è un termine importato dalla Francia. Nel cinema americano fino alla metà dei 1960s era, se non ripugnato, di certo visto con sospetto. Invece negli anni Settanta diventò la parola d'ordine di molti registi e della stessa critica. D. A. Cook, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, University of California Press, 2000, p. 68.

Si pensi, a proposito dell'influenza dei conflitti culturali dell'epoca sulla produzione cinematografica anche di genere, ad horror come *La notte dei morti viventi*, di George Romero (1968) o *Non aprite quella porta* di Tobe Hooper (1974). Pur non rappresentando esplicitamente e direttamente la guerra, a guardarli bene possono essere interpretati come un riflesso degli orrori del Vietnam e delle paure e dell'ansia che permeavano l'immaginario sociale e culturale. Mentre il film di Romero rielabora gli orrori del Vietnam come espressione delle paure della società capitalistica⁴³, *Non aprite quella porta*, invece, non solo appare come un film sul Vietnam, ma anche su come l'America stessa – al proprio interno e nell'angolo tra i più sacri della propria socializzazione, cioè la famiglia – si sia brutalmente vietnamizzata, mostrando quali “orrori” una generazione sprofondata all'inferno era capace di perpetrare e sopportare⁴⁴. Seppure a posteriori, infatti, ci si potrebbe chiedere: qual è la differenza tra gli orrori e le macabre routine praticati dai membri della Tiger Force⁴⁵ e quelli della “famiglia” nella finzione di *Non aprite quella porta*?⁴⁶

La frattura nella coscienza americana nell'era Nixon, con tutte le sue contraddizioni, ha però trovato, così crediamo, la propria *mimesis* in uno dei personaggi più iconici e contraddittori dell'immaginario statunitense: John J. Rambo. Molto prima di diventare un eroe cinematografico, Rambo è il protagonista del romanzo *First Blood*, partorito dalla mente di David Morrell proprio al culmine dell'epoca nixoniana, cioè nel 1972, come espressione, rifratta attraverso il mito, di una nazione in guerra con se stessa, dilaniata dal sedimentarsi di una radicale polarizzazione politica⁴⁷. Quella percorsa da Rambo è una terra che per molti era divenuta straniera a se stessa, un perfetto proscenio dove aggettare l'incarnazione di un conflitto che, prima di essere armato, è un conflitto nella coscienza stessa di ogni cittadino; un conflitto da una parte generazionale, dall'altra, esattamente come in una tragedia greca, di doveri ed ingiunzioni civici, morali e spirituali. Generazionale, perché Rambo è un reduce del Vietnam, di una guerra sporca e cattiva, dichiarata giusta, ma sostenuta attraverso la menzogna, combattuta, in molti casi al meglio, da una generazione che improvvisamente si è scoperta già da sempre sconfitta ed ingannata⁴⁸; Teasle, lo sceriffo che fa guerra a Rambo in casa propria, è, invece, un reduce della guerra in Corea – una guerra quasi dimenticata⁴⁹ ma che non è mai stata appellata come disonorevole – e combattuta da una generazione, peraltro

⁴³ Cfr. S. Higashi, *Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era*, in Dittmar, Linda, G. Michaud (a cura di), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam war in American Film*, Rutgers University Press 1990, pp. 175–188.

⁴⁴ E in questo molto ha contribuito la precisa scelta della *cinematography*, cioè il taglio documentaristico e la fotografia sporca, grigia e desaturata, esattamente come i colori dell'epoca che descriveva.

⁴⁵ Membri che – in questo caso è bene sottolinearlo nuovamente – non sono mai stati perseguiti per i loro crimini, continuando così a risiedere e circolare liberamente negli USA come normali cittadini.

⁴⁶ Lo stesso potrebbe dirsi di un film horror di grande impatto e successo come *L'esorcista*, uno dei film che all'epoca della sua uscita scosse le coscienze del grande pubblico come prima solo pochi altri sono riusciti a fare. *L'esorcista* terrorizzava anche, se non soprattutto, perché metteva di fronte all'evidenza che, dopo Nixon, il male oramai non risparmiava nessuno e poteva colpire tutti, anche i bambini. E la foto di Phan Thị Kim Phúc lo aveva reso evidente solo poco più di un anno prima.

⁴⁷ D. Morrell, *First Blood*, Headline, 1992, p. IX.

⁴⁸ Come portato alla luce dai già citati Pentagon Papers, nei quali emerse che per venticinque anni il governo americano aveva mentito agli stessi cittadini Americani e mandato dall'altra parte del mondo a morire un'intera generazione per delle ragioni che non erano quelle per cui molti soldati, anche se forse non tutti, erano pronti a rischiare la vita.

⁴⁹ A questo riguardo si potrebbe interpretare il risentimento di Teasle verso Rambo e/o i reduci dal Vietnam anche come una sorta di “gelosia”: seppur spesso insultati ed emarginati, i reduci del Vietnam almeno in questo erano in qualche modo riconosciuti. I reduci della Corea, esattamente come la guerra stessa, sono invece passati inosservati nella storia americana. La trasposizione cinematografica del 1982, non facendo menzione del fatto che Teasle sia un reduce della Corea è come se avvalorasse, magari non intenzionalmente, una tale lettura dei rapporti tra le due generazioni.

solo di pochissimo successiva a quella di Nixon, uscita vincente da un conflitto mondiale ed in molti casi radicalmente idealista, piena di speranze di poter cambiare il mondo e ammantata della retorica delle crociate, della convinzione che i propri interventi all'estero fossero sempre per un bene superiore⁵⁰. Un conflitto di doveri, giustappunto tragico, perché i due protagonisti sembrano ognuno incarnare – come in una versione moderna dell'Antigone, ed a tratti, per dir così, sartriana⁵¹ – un dovere ancestrale, irriducibile ed assoluto. Rambo quello della natura selvaggia ed inselvatichita, del *diritto infero* e sotterraneo, direbbe forse Hegel (“[...] quello che lei chiama inferno, Rambo lo chiama casa”, verrà detto nel seguito cinematografico del 1985), quella forza che sempre si nasconde e agisce in agguato⁵². Insomma, quello di Rambo rappresenta il dovere dell'individuo nella sua forma primigenia, la famiglia, ma una “famiglia” dimenticata, osteggiata e lasciata, spesso a morire, ai margini della società⁵³. Proprio quell'oblio e quell'emarginazione che trasfiguravano i propri morti ad esseri indegni di autentica “sepoltura”, di riconoscimento civico e sociale.

Teasle, invece, incarna il dovere dello Stato, il diritto “supero” e divino, della *civitas*, della formalità della legge contro ogni espressione di disordine e inciviltà. Quella che, insieme all'odore della sconfitta, portava con sé i reduci dal Vietnam, appunto inselvatichiti dalla violenza e dalla giungla. Un conflitto, per l'appunto, tutt'interno alla grande “famiglia” americana dove, come in ogni autentica tragedia greca, alla fine tutti ne escono in qualche modo sconfitti. Come disse Gerald Ford nel discorso a giustificazione del perdono concesso a Nixon, quella appena vissuta era stata una tragedia americana e tutti ne avevano fatto parte, ne erano stati corresponsabili. E così, come nel celebre *Shampoo* di Hal Hasby del 1975⁵⁴, in *First Blood* Nixon, pur non aparendo mai, è come se facesse da sfondo alle vicende, sostanzinandole come una presenza sempre assente. Nixon è tutto ciò che circonda i protagonisti, l'aria stessa che respirano. In *First Blood*, anzi, si potrebbe che l'America stessa è Nixon. E se la trasposizione cinematografica di *First Blood* del 1982 in parte riusciva a mantenere lo spirito “tragico” del romanzo⁵⁵, appare ora ironico pensare a come il personaggio di Rambo, in almeno due delle successive incarnazioni cinematografiche (del 1985 e 1988, quelle più celebri e di successo), sia stato poi riscritto, nell'espressione forse più pura del decisionismo revanscista reaganiano, e con il quale ora, nell'immaginario collettivo e culturale, *tout court* lo si identifica e aggettiva⁵⁶. Più avanti vedremo come anche nel secondo

⁵⁰ I “14 punti” di Wilson, le “4 libertà” di Roosevelt – sublimate da Henry Luce nel celeberrimo editoriale per *Life* del 17 febbraio 1941 “Il secolo americano” – e “L'impegno per la difesa dell'occidente” di Kennedy sostanziano quest'idea da più di cinquant'anni.

⁵¹ Cioè del Sartre dell'adattamento politico ed antiamericano de le *Troiane* di Euripide del 1965.

⁵² W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1993¹¹, vol. II, pp. 243-244. Come se Rambo, in particolare nella lunga scena dei ripetuti agguati ai poliziotti, avesse portato la guerriglia in America, avesse lui stesso assunto il ruolo del Vietcong (e/o del nativo Americano).

⁵³ D'altronde, non sembra essere un caso che Rambo inneschi il conflitto tragico quando, con un vero e proprio editto che egli vive come una violenza, viene accompagnato e lasciato da Teasle fuori della cittadina.

⁵⁴ Dove le vicende erano ambientate il 5 novembre 1968, nel giorno dell'elezione di Nixon.

⁵⁵ Pur con diverse concessioni: seppur ne escano ugualmente tutti sconfitti, il finale è diverso. Rambo è più “buono” e ancor più “vittima”. Come già accennato non veniamo a sapere che Teasle è un reduce della Corea e il suo personaggio è stato drasticamente ridotto (mentre nel romanzo era il coprotagonista, proprio per determinare la suddetta polarizzazione). La strutturazione e drammatizzazione sono più epiche che tragiche ed il film è di gran lunga meno violento. Per un'analisi più dettagliata delle differenze tra il libro ed il film: D. Kunz, *First Blood Redrawn*, in «Vietnam Generation», Vol. 1, No. 1, 7, 1989, pp. 94-112.

⁵⁶ Anche in questo caso, seppur la riscrittura del mito e del personaggio in chiave revisionista, guerrafondaia, machista e per alcuni finanche “razzista”, sia forse la più immediatamente evidente (ed esemplificata in R. A. Berman, *Rambo: From Counter-Culture to Contra*, in *Telos*, vol. 64, 1985, pp. 143-147), non è l'unica possibile. Infatti, talvolta, come nota Hellmann «the reviewers made explicit what they assumed was implicit; in the totality of their reviews, reinforced by their virtual unanimity, they "rewrote" the Rambo films through the

episodio di Rambo, il “coprotagonista” sia, e forse ancor più esplicitamente, Richard Nixon. Rimane però il fatto che il romanzo del 1972, ed in qualche modo anche il film del 1982, erano tutt'altra cosa. Riuscirono a concretizzare molto del sentire dell'era nixoniana in maniera diretta ed intuitiva, epidermica, senza intellettualismi⁵⁷. La verità, però, è che almeno fino all'uscita del film con Sylvester Stallone, Rambo è rimasto un personaggio quasi marginale dell'immaginario collettivo americano.

Sempre attraverso questo vero e proprio tempo di piombo che attanagliava *nixonland*, si potrebbe leggere anche l'incredibile successo, nel 1977, di un film come *Star Wars*⁵⁸: la reazione di una generazione spossata ed atterrita da un'epoca di illusioni infrante (come appunto la chiusura del programma spaziale Apollo e la fine del sogno dell'esplorazione di altri pianeti) e bisognosa di ritrovare una “nuova speranza” ed una nuova mitologia; in questo caso, l'idea per la quale *Star Wars* è stato un fenomeno meramente commerciale, di marketing/merchandising ed anche reazionario, di regressione rispetto alla autorialità e alla serietà politica di molto cinema dell'era di Nixon, non appare del tutto convincente e sembra farsi sfuggire il complesso sotto-modello narrativo che lo sostanzia. Comunque sia, è forse un caso che il più incredibile fenomeno cinematografico e popolare dai tempi di *Via col Vento*, modellasse la figura dell'Imperatore “cattivo” su quella di Nixon?⁵⁹ Anche la storia della sua ascesa al potere era modellata sull'era nixoniana, quella, come ebbe a dire proprio George Lucas anni dopo. Una democrazia che, dal proprio interno e democraticamente, rischiava lentamente di trasformarsi in una dittatura. Vicenda, questa, dettagliatamente approfondita nei film a cavallo tra il 1999 ed il 2005⁶⁰, anche se forse troppo tardi per farsi apprezzare e comprendere. Il ricordo e soprattutto il clima di quell'epoca erano oramai stati annacquati – o tutt'al più interiorizzati e resi norma – da decenni di reaganismo, clintonismo e bushismo. E anche qui, è forse un caso che i tre film di *Star Wars* degli anni duemila, in USA abbiano complessivamente guadagnato meno, molto meno, del solo *Star Wars* del 1977? No, perché, così crediamo, nel 1977 *Star Wars* colse in pieno lo *zeitgeist* di una generazione che ancora non si era del tutto risvegliata dal lungo incubo, permeata da una sostanziale “tristezza

same process that the Rambo films rewrote the Vietnam War». In questo senso – anche a prescindere dall'indubbia influenza culturale di *Rambo 2* – anche i successivi episodi di Rambo presentano una struttura mitica ed archetipica che li rendono degni di una lettura più attenta. Hellmann, ad esempio, offre un'interessante rilettura dei primi due film su Rambo come uno scontro tra l'America di Kennedy – quella del mito dei Berretti Verdi come pochi, ma determinanti, portatori di pace e civiltà verso la nuova frontiera – e quella di Johnson (e Nixon) dell'*escalation* militare totale. J. Hellmann, *Rambo's Vietnam and Kennedy's Frontier*, in M. Anderegg (a cura di), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, Temple University Press, 1991, pp. 140–52 (la frase precedentemente citata si trova a p. 150). Sulla struttura archetipica e mitica di *Rambo 2*, non riducibile solo ad un mero revanscismo, si veda anche A. Wimmer, *Rambo: American Adam, Anarchist and Archetypal Frontier Hero*, in J. Walsh, J. Aulich (a cura di), *Vietnam Images: War and Representation. Insights*. Palgrave Macmillan, 1989, pp. 184–195.

⁵⁷ Com'è stato, invece, in quello che peraltro è uno dei più interessanti romanzi su Nixon, la sua epoca e il sogno americano stesso, cioè lo stilisticamente sofisticato e narrativamente *avant-garde*, *The Public Burning* di Robert Coover del 1977.

⁵⁸ Soltanto negli USA quasi 230 milioni di dollari nel 1977, per raggiungere i 450 milioni di dollari – oltre 1,5 miliardi di dollari attuali – nelle varie re-release successive, a fronte di aspettative che nel migliore dei casi prevedevano un guadagno di non più di 35–40 milioni di dollari. Si pensi che con la *re-release* del 1978, *Star Wars* guadagnò più delle previsioni per la prima distribuzione del 1977, arrivando a quasi 50 milioni di dollari.

⁵⁹ Nel 1981, alla domanda se l'Imperatore fosse un Jedi, George Lucas rispose: “No, he was a politician. Richard M. Nixon was his name. He subverted the senate and finally took over and became an imperial guy and he was really evil. But he pretended to be a really nice guy”. J. W. Rinzler, *The Making of Return of the Jedi: The Definitive Story Behind the Film*, Random House, 2013, p. 69.

⁶⁰ In questi film emergeva chiaramente come il senatore/imperatore Palpatine – grande artigiano nell'arte della manipolazione – fosse una esplicita rappresentazione di Nixon.

collettiva”⁶¹; un film che riuscì a sublimarne l'immaginario intristito, freddo ed ingrigo, in un inno che, seppur filtrato attraverso il medium del mito e del fantasy, lo apriva ad una rinnovata e solare fiducia.

Star Wars è stato anche il film che ha dato il via ad una reazione verso il cinema impegnato degli anni Settanta, volgendo le produzioni verso una spettacolarizzazione sensazionalistica e commerciale, nonché verso narrazioni sempre più vicine a quelle dei fumetti. Ed è qui che in grande stile rientra Rambo. La riscrittura iperbolicamente *action* e machista del personaggio per il secondo episodio rende il film del 1985 quasi l'epitome di un rapporto tra lo storico ed il cinema che – pur dotandolo di una indubbia e solida struttura mitologica e di grande spettacolarità – scivolava sempre di più nel fumettistico e nel caricaturale. È certamente questo il caso di *Rambo 2* il quale, però, offre la possibilità di un'altra lettura. Solo così permette di scovare il fantasma di Richard Nixon anche in un film classificabile come eminentemente reaganiano. Se c'è una cosa, forse l'unica, che accomuna *Rambo 2* al primo episodio, è che entrambi sono figli di Nixon. Nel caso di *Rambo 2*, della politica meramente propagandistica sui prigionieri di guerra di Nixon e della sua scarsa – ed appare strano solo al scriverlo – propensione all'azione diretta e decisa per risolvere la questione. In *Rambo 2*, infatti, si consuma la trasformazione di una delle “mistificazioni/menzogne” di Nixon – attraverso la manipolazione dei fatti e dei dati per guadagnare consenso pubblico e politico – in un mito che per decenni è andato a definire il discorso politico, sociale e culturale Americano sul dopo Vietnam: quello dei dispersi in azione che, finanche negli anni Novanta, in molti ritenevano ancora prigionieri nel Sud-est asiatico, gli stessi che consideravano e ancora considerano il governo responsabile di averli traditi in ordine ad altri, e poco nobili, interessi⁶².

In questo episodio, Rambo viene mandato in Vietnam appunto per scoprire se c'erano prigionieri di guerra e/o dispersi in azione americani ancora in vita, ma viene di nuovo tradito dal suo governo. Una volta scoperto che c'erano per davvero, Rambo cerca di portarne uno con sé come prova, ma il burocrate a capo della missione (Murdock), abbandona Rambo a se stesso, annullando la missione e mostrando come, se sulla carta il governo era intenzionato a riportare a casa tutti, nella realtà non era per nulla interessato a farlo. Ed è così che Rambo si fa portavoce del risentimento di tutte quelle famiglie dei dispersi in azione (National League of POW/MIA Families), che si sono sentite tradite dal governo Nixon (come anche dalle successive amministrazioni) e dalle sue promesse. D'altronde, fu proprio l'amministrazione Nixon a “crearsi” questo problema attraverso una delle sue azioni diplomatiche, *l'Operation Homecoming*⁶³, che venne utilizzata come arma nei colloqui di pace con il Vietnam del Nord del 1973 a Parigi per ottenere il rimpatrio di quasi 600 prigionieri di guerra e così offrire all'opinione pubblica l'immagine che la guerra fosse davvero finita, con onore. Il problema –

⁶¹ J. R. Cowie, *Stayin' Alive, The 1970s and the Last Days of the Working Class*, op. cit., p. 213 e ss.

⁶² Nel 1990 uscì un testo che fin dal titolo non nascondeva tale risentimento e ne riassumeva molte delle convinzioni, collegandole anche alle teorie cospirazioniste di Bo Gritz su di una presunta *cover-up* governativa orchestrata per nascondere la verità sui MIA e le ragioni per cui erano ancora tenuti in ostaggio, tra le quali un colossale traffico di droga: M. Jensen-Stevenson, W. Stevenson, *Kiss the Boys Goodbye: How the United States Betrayed Its Own POWs in Vietnam*, Dutton, 1990. Come notato anche da A. B. Franklin, da una parte non si capisce perché il Vietnam dovrebbe continuare a tenere in vita prigionieri di cui però nega l'esistenza; dall'altra appare cosa curiosa che le prove del tentativo del governo di nascondere ed abbandonare i soldati in Vietnam deriverebbero, però, dai diversi tentativi che il governo stesso, con missioni sia ufficiali sia clandestine, ha fatto per recuperarli e dimostrarne l'esistenza.

⁶³ Per un'analisi culturale dell'*Operation Homecoming* si veda anche A. Killen, *1973 Nervous Breakdown*, op. cit., pp. 77-110.

come hanno mostrato Michel Allen e Rick Perlstein⁶⁴ – è stato che l'amministrazione Nixon per anni ha utilizzato i prigionieri di guerra in Vietnam come grimaldello propagandistico per rendere emotivamente accettabile all'opinione pubblica l'impegno e la permanenza in Vietnam, cercando così di connettere la speranza di far tornare i prigionieri di guerra con un supporto alla guerra stessa⁶⁵. Oltre a questo, e soprattutto, Nixon in più di un'occasione affermò che in Vietnam vi fossero più di 1400/1600 prigionieri di guerra/dispersi in azione⁶⁶. Tali stime, però, erano ottenute riclassificando più di mille soldati che erano dati per morti (peraltro quasi tutti aviatori) come, invece, dispersi in azione (MIA, *Missing in Action*, termine coniato proprio durante l'amministrazione Nixon al fine di poter riclassificare le cifre). Così facendo Nixon è andato ad alimentare nelle famiglie dei dispersi tutta una serie di speranze che negli anni, invece che scemare, sono andate crescendo⁶⁷. A Nixon è capitato, però, che la propaganda sia diventata non solo figlia, ma anche figliastria, poiché da una parte si è ritorta contro le proprie stesse intenzioni, e in questo caso invece di creare una connessione emotiva, si è trasformata nell'arma preferita dei movimenti contro la guerra (questa è anche la tesi di Michael Allen in "*Until the Last Man Comes Home*"); dall'altra, la propaganda spesso ha la cattiva abitudine di assumere la forma del mito, talvolta quella di un mito persistente. Difatti, nel 1973, dopo i colloqui di pace, all'appello dei rimpatriati mancavano pur sempre quelle mille persone riclassificate da Nixon come MIA. Ed è da qui che molte famiglie hanno cominciato a protestare e chiedere sempre più insistentemente cosa il governo avrebbe fatto per loro, cioè se avrebbe – dopo che per anni Nixon aveva trasformato il rimpatrio degli Americani in un obiettivo politico della sua amministrazione – mantenuto le promesse, ed in particolare quelle fatte nel febbraio del 1973, quando il governo dichiarò che non si sarebbero mai fermati fino a quando l'ultimo MIA non fosse stato riportato a casa⁶⁸. Così però non è stato, specialmente se si prendono per vere le stime di Nixon. Ciò fece accrescere il risentimento verso il governo ed aiutò a creare il “mito” dei MIA ancora in vita e prigionieri⁶⁹. Il mito ha poi trovato la sua consacrazione definitiva proprio in *Rambo*

⁶⁴ M. J. Allen, *Until the Last Man Comes Home: POWs, MIAs, and the Politics of Loss at the End of the Vietnam War*, University of North Carolina Press, 2009, pp. 91–100; R. Perlstein, *The Invisible Bridge. The fall of Nixon and Rise of Reagan*, Simon & Schuster, 2015, pp. 73–74.

⁶⁵ Kimball, op. cit., p. 167.

⁶⁶ M. J. Allen, *Until the Last Man Comes Home: POWs, MIAs, and the Politics of Loss at the End of the Vietnam War*, op.cit., p. 30.

⁶⁷ Peraltro ci sarebbe da notare come negli anni le stime venissero continuamente riclassificate. Nel 1977, sotto la presidenza Carter, il Pentagono riclassificò 1000 persone da MIA a KIA/BNR, cioè uccisi in azione e/o corpo non ritrovato, e la Casa Bianca stessa affermò che «There is no evidence to indicate that any American POWs from the Indochina conflict remain alive». Solo due anni dopo, però, il Congresso – e anche sotto la pressione della National League of POW/MIA e delle lobby ad essa correlate – ne ha di nuovo ripristinato lo status di MIA. Ancora nel 1996 le stime ufficiali sui MIA nel sud est asiatico ammontavano a 2143, 1600 nel solo Vietnam.

⁶⁸ «You can be certain also, that we will not rest until all those still known captive are safe and until we have achieved the best possible accounting for those missing in action»: <https://news.google.com/newspapers?nid=1955&dat=19730212&id=HgYrAAAIBAJ&sjid=IJgFAAAAIBAJ&pg=5528,7316686&hl=en>

⁶⁹ M. J. Allen "*Help Us Tell The Truth About Vietnam Pow/Mia*". *Politics and the End of the American War*", in M. P. Bradley, M. B. Young (a cura di), *Making Sense of the Vietnam Wars: Local, National, and Transnational Perspectives*, Oxford University Press, 2008, p. 269. «America's vision of the war was being transformed," Franklin tells us, as real images of the war's horrors were "replaced by simulated images of American POWs in the savage hands of Asian Communists". Such subrogation not only prolonged the war, according to this view, it also gave rise to the narratives of American victimization that now dominate public memory. Those writing in opposition to such trends have been disinclined to revisit an interpretation that neatly reveals the issue's reactionary roots, especially when the archives offer abundant new evidence of Nixon's manipulation with every declassification».

⁷⁰, un film che, in fondo, in qualche modo si deve proprio a Nixon. Insomma, che lo si voglia descrivere come un vagabondo “liberale” dai tratti quasi hippie, come in *First Blood/Rambo*, o come un falco ultraconservatore, come in *Rambo 2*⁷¹, Rambo anche nel secondo episodio pare avere come bersaglio Richard Nixon. Se in *First Blood* lo si poteva vedere incarnato nel “conservatore” Teasle, in *Rambo 2* assume l'aspetto del viscido burocrate e tecnocrate Murdock (a manifestazione anche della “macchina”) che usa i MIA come propaganda politica per poi non fare niente, abbandonandoli al proprio destino, come in molti credono abbia fatto proprio l'amministrazione Nixon⁷²; tutto questo, secondo la tesi del film, per non dover rivelare la verità che si celava dietro lo scarso interventismo Americano sui MIA, cioè i soldati. Gli sceneggiatori in questo sembrano essersi ricollegati alla lettera segreta di Nixon al governo di Hanoi nel 1973 (che si è scoperta solo dopo il 1977 e della quale anche il congresso non era informato), nella quale si proponeva un accordo che prevedeva la somma totale di circa 4,5/5 miliardi di dollari in aiuti per danni di guerra e per la ricostruzione al Vietnam del Nord⁷³. I soldati, poi, non sono mai arrivati e quindi – per dirla con le parole del colonnello Trautman in *Rambo 2* – “loro si sono tenuti i prigionieri”. Forse una semplificazione, se non un vero e proprio collegamento pretestuoso⁷⁴, ma non per questo senza un qualche fondo di verità storica. Quantomeno quella che ancora una volta mostra, riflettendola attraverso il medium cinematografico, la fenomenologia culturale di Nixon: la sua duplicità, inaffidabilità e la sua congenita propensione alla falsità verso tutte le parti in gioco, sia interne sia esterne.

Nella terza parte di questo saggio torneremo a confrontarci con alcune altre pellicole degli anni Ottanta e Novanta su Nixon. Già da quanto fin qui argomentato, dovrebbe emergere come la cultura popolare e quella cinematografica si sono fin da subito mostrate come un mezzo espressivo privilegiato attraverso il quale concretizzare – seppur talvolta per iperbole, altre per *Speculum et in Aenigmatè* – le strutture, le storture e le criticità dell'epoca di Nixon, il mondo della vita nixoniano. Altrimenti detto, il cinema, la letteratura, il teatro, la musica, hanno fin da subito cercato di raccontare Nixon, ma lo hanno fatto sempre nel tentativo di attenersi alla verità del personaggio e al clima da lui generato, o a quel che all'epoca era possibile sapere su di lui e la sua amministrazione. Trent'anni più tardi, negli anni duemila, ad

⁷⁰ Come ha scritto H. Bruce Franklin, analizzando sistematicamente il mito dei MIA: «The transformation into myth was consummated in a fantasy whose hero's name would soon become a term in the political discourse and everyday vocabulary not only of the nation but of the world. Without this movie (or some equally sensational dramatization), the POW/MIA issue could not have assumed its mythic role in the lives of tens of millions of Americans, for essential to their faith was personally witnessing some powerful visual display of the key elements of the myth». H. B. Franklin, *M.I.A. or Mythmaking in America*, Rutgers University Press, pp. 150-151; su *Rambo 2*, pp. 150-159. Sul moltiplicarsi, negli anni, delle stime dei MIA si vadano le pp. 96-113. Nonostante ciò, già nel 1985, all'indomani dell'uscita nei cinema di *Rambo 2*, James Rosenthal cercò di evidenziare come quello dei POW/MIA fosse più un mito che una realtà: <https://newrepublic.com/article/90232/pow-mia-vietnam-ronald-reagan>

⁷¹ «Questa volta ci (loro/they) ci lasceranno vincere?» chiede all'inizio del film *Rambo*, settando il tema politico del film, cioè che “loro” non hanno permesso ai militari di vincere la guerra. Loro chi? Non è chiaro, non essendo mai esplicitato, ma dal contesto è forse possibile identificarli con il governo che ha gestito la guerra, i burocrati ed i tecnocrati, la CIA ed anche – se non per traslato nel monologo finale sia del primo episodio sia del secondo – tutti coloro che a vario titolo (dalla stampa agli studenti, passando per gli intellettuali) protestavano contro la guerra e non riconoscevano il valore dei soldati che avevano combattuto in Vietnam.

⁷² Si pensi che ancora nel settembre del 1992 Kissinger fu chiamato, dal senatore John Kerry, a comparire davanti ad una commissione del Senato per rispondere dell'accusa di aver – lui e Nixon – “abbandonato” i prigionieri di guerra Americani in Vietnam.

⁷³ H. B. Franklin, *M.I.A. or Mythmaking in America*, op.cit., pp. 122-126. Il testo della “lettera segreta” di Nixon è riprodotto alle pp. 182-185.

⁷⁴ H. B. Franklin, *M.I.A. or Mythmaking in America*, op.cit., pp. 159-165.

Hollywood gira un'altra aria, e la responsabilità dell'autore e del cineasta, quella forgiata proprio negli anni di Nixon e che aveva definito un'intera generazione di registi, evidentemente non è più tra le priorità richieste per dirigere un film presunto storico.

3. Frost/Nixon. Il Duello. *Dalla realtà alla fiction, e dalla fiction alla falsificazione storica.*

Tra tutti i veleni capaci di viziare una testimonianza, l'impostura è il più virulento. [...] C'è infine una forma più insidiosa di frode. Invece della contro verità brutale, piena, e se così può dirsi, franca, il rimaneggiamento sornione: interpolazioni nelle carte autentiche; nelle fonti narrative ricami di particolari inventati su un fondo grosso modo attendibile.

Marc Bloch⁷⁵

Successivamente alle proprie dimissioni, Nixon scelse "l'esilio" in California, presso "La Casa Pacifica" a San Clemente. Un'uscita così indecorosa dalla scene pubbliche, però, proprio non si confaceva alla persona ed al personaggio di Nixon. Anche per questa ragione (oltre che per il lauto compenso offertogli), Nixon accettò di concedere un'intervista al giornalista inglese David Frost (anche lui in cerca di uno scoop), tre anni dopo le sue dimissioni. Il giornalista avrebbe potuto offrire agli americani l'immagine ch'egli riteneva più consona alla propria figura di statista. Come abbiamo visto, pur nell'ignominia della sua uscita di scena, Nixon fu una figura estremamente complessa, che ha segnato più di un quarto di secolo di storia americana, e che lasciò non solo macerie, ma un'eredità ancora presente.

Insomma, è proprio nel clima di sfiducia generalizzata del post-Watergate che a Nixon – convinto di non essere mai stato "sconfitto", quantomeno lealmente – venne l'idea di auto-assolversi in televisione, lo stesso strumento che fu la sua rovina nelle elezioni presidenziali del 1960. E perché non fare in modo che colui che fosse stato deputato ad intervistarli non avesse quel *background* politico che avrebbe rischiato di metterlo in qualche modo in difficoltà? Da qui, forse, anche l'idea proprio di coinvolgere David Frost, giornalista di discreto successo in Inghilterra ma che agli occhi di Nixon certo non possedeva quella dimestichezza dialettica atta a reggere il confronto con navigati uomini politici, soprattutto quelli del suo spessore. Anche se non è del tutto corretto sostenere che Frost fosse quello sprovveduto che anche il film di Howard vuole lasciare intendere, di certo non si può affermare che il suo curriculum presentasse credenziali tali da impensierire un personaggio come Richard M. Nixon.

Nonostante le cose teoricamente apparissero già scritte, all'atto pratico si rivelarono ben diverse da come forse Nixon le aveva immaginate. Innanzitutto, Frost si accordò per un'intervista nella quale le domande non sarebbero state mostrate in anticipo, cosa che, se generò qualche perplessità nello staff di Nixon, probabilmente non impensierì un politico che aveva avuto a che fare con i più grandi uomini del proprio tempo. Oltre a questo, accadde anche un qualcosa che Nixon probabilmente non si aspettava: Frost non si presentò come un semplice "sparring-partner" (la metafora pugilistica è intenzionale, anche per i motivi che presto esporremo), rivelandosi invece essere un giornalista tenace e tutt'altro che malleabile.

Il risultato fu una delle più importanti interviste, non solo televisive, del 20° secolo, nonché uno dei programmi di informazione politica con il più alto share della storia della televisione americana. 45 milioni di spettatori videro il primo dei 4 episodi da 90 minuti (che sono state

⁷⁵ M. Bloch, *Apologia della storia*, trad. it. C. Pischetta, Torino, Einaudi, 1969, p. 89 e p. 94.

editati su più di 25 ore di registrazione) trasmessi tra il 19 maggio 1977 ed il 26 maggio 1977. Un quinto episodio, con materiale aggiuntivo, è stato trasmesso il 10 settembre 1977.

L'eccellente "performance" di Frost, ed i numeri dello show, hanno creato lo spunto – a trent'anni di distanza – per la *pièce* teatrale realizzata da Peter Morgan e rappresentata per la prima volta nel 2006, nonché per l'adattamento cinematografico di due anni dopo. Lo stesso Morgan ha curato anche la sceneggiatura del film.

Ora, perché riproporre la figura di Nixon a trent'anni di distanza, in una geografia economica e sociale, nonché civile e morale, che – nonostante G. W. Bush presidente in carica – era completamente diversa? Era, forse, come molti dei film d'autore degli anni Settanta: un modo per parlare al pubblico e convincerlo a non ripetere gli stessi sbagli degli americani negli anni di Nixon, quando avevano votato Tricky Dick per ben due volte e poi, non contenti, hanno deciso di eleggere Ronald Reagan per altri due mandati? Non è chiaro.

Ciononostante, qual è la "tesi" su cui Peter Morgan basa la propria *pièce*? È quella secondo cui Nixon in questa intervista avrebbe ammesso le proprie colpe, e che Frost sia riuscito dove invece giornalisti, giudici, senatori, investigatori, costituzionalisti avevano fallito: incastrare *Tricky Dick*. Ed è così che Nixon ammette di essere colpevole. Come il Nixon interpretato da Langella dice in apertura, al minuto 104 circa (il momento topico del film):

But, yes, I will admit there were times I did not fully meet that responsibility and I was involved in a cover-up, as you call it.

In altre parole, Nixon confessa pubblicamente di essere stato colpevole. Nella realtà, però, Nixon non ha mai affermato quanto suggerito dal film. Nixon, al posto della confessione inventata da Morgan, afferma quanto segue:

No, I...ah, I did not in the first place commit a crime of obstruction of justice. Because I did not have the motive required for the commission of that crime [...] You're wanting me to say that I...um...participated in an illegal cover-up? No! No!⁷⁶

E poco più avanti, Nixon aggiunge:

And so I can only say that in answer to your question that while technically I did not commit a crime, an impeachable offence – these are legalisms. As far as the handling of this matter is concerned, it was so botched up, I made so many bad judgments.

Insomma, Nixon, stando ai documenti ufficiali, affermò l'esatto contrario di quanto Morgan e Howard gli fanno poi affermare nella finzione cinematografica.

Howard, però, non fa solo questo. Prende la tesi di Morgan e, attraverso tutta la retorica propria dell'arte cinematografica, la amplifica a dismisura. Non solo tutto in *Frost/Nixon* è magistralmente orchestrato per creare il coinvolgimento dello spettatore nella vicenda narrata, perché Morgan e Howard decidono che l'unica via per rendere appassionante il film sia di trasformare il "duello" tra Frost e Nixon in un confronto stile "Rocky Balboa": uno scontro impari e quasi impossibile tra due personaggi radicalmente diversi. D'altronde è proprio così che nel 2005 Morgan ha pensato e proposto, allo stesso Frost, di trasformare un pezzo di giornalismo storico in una sorta di "*intellectual Rocky*"⁷⁷.

A guardare bene il film, diversi aspetti lo confermano. Innanzitutto, il personaggio di Frost è descritto come uno *showman* che attraversava un momento di crisi (cosa, peraltro, smentita

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=t2kP1pIoCZI

⁷⁷ D. Frost, *Frost-Nixon. Behind the Scenes of the Nixon Interviews*, op. cit., p.14.

dallo stesso Frost) e all'improvviso gli si presenta l'occasione della vita per riscattarsi: affrontare il “campione dei pesi massimi” della politica, l'imperatore che ha abdicato ma che non è ancora stato sconfitto. In questo senso è difficile non notare la somiglianza con le figure di Rocky Balboa e Apollo Creed. È tutto il “duello”, però, che è realizzato come se fosse un incontro di boxe alla Rocky. Le giornate delle interviste scandite come *round*, e nelle quali alla fine di ognuna si celebra il vincitore e si fa la conta dei punti presi o persi. Non è un caso, allora, che gli autori hanno deciso di spostare la giornata/sessione dedicata al Watergate alla dodicesima (appunto come se si trattasse di un ultimo round di pugilato), quando, nella realtà, il Watergate copriva le sessioni otto e nove⁷⁸. Gli *staff* dei due contendenti come i “secondi” che stanno all'angolo delle rispettive postazioni. Più di ogni altra cosa, però, è la descrizione dell'andamento del duello che ricorda Rocky. Nei primi “round”, nonostante l'inaspettata partenza a razzo di Frost con la celebre domanda a bruciapelo – «Why didn't you burn the tapes?» – che subito lo spiazzò (e come non ricordare il sinistro di Rocky nel primo round con Apollo), la situazione sembra volgere sempre di più a favore di Nixon, il quale grazie alla propria esperienza riesce a controbattere e lentamente a portare il “match” dalla sua parte. Peraltro la brillante risposta di Nixon a quella prima domanda fu, anche in questo caso, data in perfetto “stile Nixon”: mentendo. Con la pubblicazione delle varie registrazioni si è poi dimostrata essere una falsità; infatti, com'è possibile evincere dalle registrazioni del 18 aprile 1973, Nixon chiese esplicitamente a Bob Haldeman, il capo di gabinetto, cioè il più importante membro dell'ufficio esecutivo del Presidente degli Stati Uniti, di bruciare molti dei nastri: «**Nixon:** Most of it is worth destroying. Would you like, would you do that? **Haldeman:** Sure». A questo punto, nel film le cose vanno sempre peggio per Frost. Anche i suoi collaboratori, di fronte all'inarrestabile Nixon che sembra aver messo alle corde lo “sprovveduto” *showman* britannico, sembrano abbandonarlo o, quantomeno, sempre di più perdono fiducia in lui. Fosse solo questo, non sarebbe neanche una situazione disperante ma, come in una spirale senza fondo, anche i vari sponsor di Frost cominciano a scaricarlo. Il film sembra suggerire che gli sponsor e molti altri sapessero nei minimi dettagli dell'andamento disastroso di questa sua intervista, cosa che risulta perfetta dal punto di vista del climax cinematografico: «solo chi sbaglia in grande, in grande può risorgere». Quale *topos* letterario è migliore di questo per ingraziarsi gli spettatori? La grande occasione della vita sembra così trasformarsi nel peggiore degli incubi. In questo momento però – attraverso un espediente narrativo quasi al limite del *deus ex machina* – avviene l'inaspettata svolta. Nel suo momento peggiore, Frost riceve a tarda sera un'improvvisa telefonata di un Nixon ubriaco che sembra rivelare la sua colpevolezza e sfidarlo allo *showdown* finale di pochi giorni dopo, cioè il momento culminante in cui si scoprono le ultime carte per la resa dei conti.

Sembra che qualcosa del genere accada anche in uno dei primi due Rocky, con Apollo che telefona a Rocky, manifestandogli in privato ammirazione, per poi sconfessare tutto ciò in pubblico. Ovviamente questa telefonata non è mai avvenuta, e da buon mestierante Howard si premunisce rispetto a eventuali critiche con due mosse ben assestate. La prima consiste nel far sì che la telefonata di Nixon avvenga senza che siano presenti altri testimoni. È per questa ragione che si vede la compagna di Frost allontanarsi dalla stanza per andare a comprare da mangiare e poi tornare solo a cose fatte, trovando un Frost ben diverso da come lo aveva lasciato. Ora è un turbine di efficienza giornalistica, carico e sicuro di sé: anche quest'aspetto, la fase depressiva e la fase esaltata dell'allenamento/sfida, ricorda Rocky. Il secondo stratagemma per rendere inattaccabile l'invenzione della telefonata è quello di sfruttare la nota propensione all'alcool di Nixon. La telefonata avviene in stato di ubriachezza e successivamente Nixon non si ricorda neanche di aver fatto quella chiamata.

⁷⁸ D. Frost, *Frost-Nixon. Behind the Scenes of the Nixon Interviews*, op. cit., p. 2.

Alla fine del film, l'ex-Presidente chiede a Frost di che cosa avrebbero discusso in quella telefonata. Per il film, però, questo è il *turning point* decisivo. Frost, spossato e demoralizzato dai “round” precedenti, tenta l'ultimo colpo di coda proprio nella “ripresa” finale. E ci riesce. Frost, coadiuvato dal suo ricercatore, assesta all'ultimo minuto un *knock-out* decisivo a Nixon e lo incastra: il presidente è costretto a dichiarare la sua colpevolezza di fronte al pubblico americano. Il film termina così, con la disfatta del campione Nixon e il trionfo dell'*outsider* Frost. *Frost/Nixon* è, quindi, la storia dell'inaspettata vittoria di un perdente (di fronte al mondo che non credeva che lui potesse farcela) su un campione affermato, che in questo modo diventa un eroe per essere riuscito a incastrare colui che nessuno era mai riuscito ad incolpare. Purtroppo, invece, dalla realtà storica e da quella delle interviste si desume uno scenario ben diverso da quello filmato, uno scenario dove non è accaduto nulla di tutto ciò che vediamo sullo schermo. Solo la potenza mediatica del cinema riesce a trasformarlo, per il pubblico, in “verità”, in una prova documentale.

È in questo senso che *Frost/Nixon* offre l'occasione per una riflessione sui limiti dell'interpretazione cinematografica dei fatti storici, sulla manipolazione pubblica del vero in vista di far presa, vincere l'audience, e sui rapporti tra storia ed *entertainment*. *Frost/Nixon*, inoltre, offre anche la possibilità di misurare come talvolta la responsabilità del cineasta sia andata drasticamente mutandosi dagli anni Settanta ai primi anni duemila.

Quand'anche non si voglia attenersi alle testimonianze documentali, è da considerarsi legittima la falsificazione di documenti storici allo scopo di creare un'opera di *entertainment* solo per questo fine e nient'altro? Ci sono diverse ragioni, non solo quella che subito vedremo essere la più evidente, per rifiutare tale metodologia, per più di un verso eminentemente nixoniana, di Morgan/Howard.

Innanzitutto, delle affermazioni sopracitate, durante l'intera pellicola non viene menzionato neanche uno stralcio. La ragione appare evidente: avrebbero sconfessato l'interpolazione/manipolazione di Morgan e, di fatto, reso inutile l'intera pellicola, che trova il proprio *rationale* unicamente su quell'ammissione di colpevolezza. Se una pellicola su degli avvenimenti storici si regge tutta su di un punto, che però si rivela essere fasullo e inverosimile, allora crediamo che il film, per quanto buono a livello tecnico/artistico, cada nella sua interezza.

È difficile, quindi, sostenere che ci si trovi di fronte ad una mera interpretazione. Non c'è nessun virtuosismo interpretativo che tenga: Nixon ha esplicitamente negato di aver commesso un reato e una cover-up. Come è possibile affermarlo con sicurezza? Ci viene in mente come il senatore Sam Ervin (presidente della commissione senatoriale d'inchiesta sul *Watergate*) il 24 luglio 1973 rispose a John Ehrlichman (il consigliere per la politica interna di Nixon) che cercava di fare, applicandoli al testo della Costituzione americana, appunto quelli che Canfora definisce come “virtuosismi relativistici”, per affermare, in risposta alle pressanti domande di Ervin: «come fa ad essere sicuro che non sia come dico io?». «Perché conosco l'inglese abbastanza bene, è la mia lingua materna» rispose brillantemente Ervin, suscitando le risate dell'intera assemblea, e anche dello stesso Ehrlichman⁷⁹.

Anche in questo caso non bisogna essere degli storici per capire che quella proposta da *Frost/Nixon* altro non è che una frode intellettuale e storica. Non si tratta di un'aggiunta di una conversazione di Nixon sulla quale, non essendoci prove documentali, il narratore, ai fini drammaturgici e magari nel rispetto di tutto ciò che è possibile ricostruire dalle fonti che del

⁷⁹ A questo indirizzo il video del simpatico scambio di battute tra Ervin e Ehrlichman: https://www.youtube.com/watch?v=brnJznXiE_4

personaggio si hanno a disposizione, avrebbe anche potuto inserire al fine di mostrare la sua “possibile” ricostruzione dei fatti e/o della psicologia del personaggio (che pure è stata più volte analizzata, ed anche recentemente⁸⁰). Nel film di Howard siamo in presenza unicamente di una manipolazione di fonti documentali certe.

Provando a cercare di comprendere la logica che ha portato Morgan ad immettere quell'interpolazione (oltre all'intenzione di creare un “*intellectual Rocky*”) crediamo che ci si sia basati sulle reali parole di Nixon, di poco precedenti a quelle citate, in cui egli afferma:

No, I again respectfully will not quibble with you about the use of the terms. However, before using the term I think it's very important for me to make clear what I did not do and what I did do and then I will answer your question quite directly. I did not in the first place commit the crime of obstruction of justice, because I did not have the motive required for the commission of that crime.

Interpretando tali affermazioni in maniera “virtuosa”, Morgan, prendendo per vere alcune opinioni di Frost, potrebbe aver pensato che Nixon stesse usando l'*escamotage* della differente accezione di *cover-up*. Su questo concetto aveva discusso in precedenza per ammettere la propria responsabilità nell'insabbiamento senza, però, ammetterlo esplicitamente. Cioè, si potrebbe dire che una *cover-up* è tale solo se legata ad intenti criminali. Nixon riteneva fermamente e ripetutamente che qualsiasi sua azione non avesse a che fare con intenti criminali:

No. Now, let's...let's use the word *cover-up*, though, in the sense that it had...should be used and should not be used. If a *cover-up* is for the purpose of covering up criminal activities, it is illegal. If, however, a *cover-up*, as you have called it, is for a motive that is not criminal, that is something else again. And my motive was not criminal. I didn't believe that we were covering any criminal activities. Ah, I didn't believe that John Mitchell was involved. Ah, I didn't believe, ah, that, ah, for that matter, anybody else was. I was trying to contain it politically. And, that's a very different motive from the motive of attempting to *cover-up* criminal activities of an individual. And so there was no *cover-up* of any criminal activities; that was not my motive.

Nixon non ritiene l'operazione di *cover-up* un reato perché per lui l'insabbiamento come reato è un'altra cosa rispetto all'insabbiamento nel senso inteso da Frost: una *cover-up* è definibile tale soltanto se utilizzata con intenti criminali od illegali. Quando non è collegata ad illegalità e/o crimini, essa non sarebbe neanche definibile tale, quantomeno nel senso attribuitogli da Frost. Nella significazione data da Frost a *cover-up* qualcuno, dice Nixon, potrebbe forse ritenere che io abbia commesso tale reato. E questa, si potrebbe pensare, è pur sempre un'ammissione di colpevolezza, offrendo così la possibilità di aggiungere la frase incriminata. Anche se così fosse, però, sarebbe pur sempre una subdola manipolazione delle parole di Nixon al fine di farle così corrispondere ad una tesi totalmente preconstituita ed inventata. Perché Nixon non ha mai affermato che stando al significato dato da Frost egli fosse d'accordo ed abbia commesso il reato di *cover-up*, ma solo che qualcuno lo potrebbe pensare. Ma così non è, perché egli, pur piegandola al suo limite, non ha mai varcato i confini della legge ed una *cover-up* come intralcio alla giustizia è tutta un'altra cosa. Lui non ammise mai di aver commesso alcun reato d'intralcio alla giustizia. E lo ripeté, non una, ma numerose volte. In questo senso, non solo Nixon non ha mai ammesso di aver partecipato ad una *cover-up illegale*, ma non ha neanche mai “affermato” di averlo fatto nel senso inteso da Frost.

⁸⁰ Cfr. V. D. Volkan, N. Itzkowitz, A. W. Dod (a cura di), *Richard Nixon. A Psychobiography*, Columbia University Press, 1999.

Quello che emerge dai documenti, allora, è semplicemente un'ottima intervista, come accennato una delle più importanti del Novecento. Nixon, seppur in difficoltà diverse volte, non appare mai abbattuto e sconsigliato, sconfitto e messo all'angolo, come invece ci viene presentato al minuto 104 e successivamente. La realtà è che Frost, attraverso la sua abilità giornalistica ed investigativa, riuscì a contenere Nixon, mettendolo più volte in difficoltà, non consentendogli di creare quella sorta di auto-apologia che probabilmente aveva in mente di realizzare. E già questo va ascritto a suo merito. Anzi, Nixon ha dovuto più di una volta barcollare sotto le incalzanti domande del giornalista britannico, peraltro offrendo un commovente ritratto di uomo schiacciato dal peso delle proprie responsabilità. Anche se a pronunciarla è il "miserabile" *Tricky Dick* la sua amarezza per aver condotto, con quelli che lui considerava sbagli ed errori (non reati!), il paese in uno stato di profonda prostrazione sociale, civile e morale, appare sincera.

I'm sorry ... I let down my friends, I let down the country, I let down our system of government and the dreams of all those young people that ought to get into government ... I let the American people down. And I'll have to carry that burden the rest of my life⁸¹.

Certo, si potrebbe di nuovo sostenere che quanto qui descritto sia un'esagerazione, e che il film e la *pièce* non vogliono essere un documento storicamente attendibile, bensì creare semplicemente un'opera drammaturgica che intrattenga gli spettatori con sagacia e mestiere. Tale risposta, di fronte alla visione del film e soprattutto di fronte alla reazione degli spettatori, come anche di molti critici, non è pienamente condivisibile. Se anche l'intento non fosse stato quello di fare una sorta di documentario, ci si sarebbe dovuto chiedere, visto il potere del cinema nell'influenzare l'opinione pubblica, cosa tale fiction rischiasse di diffondere nelle menti degli spettatori. «C'è la possibilità che il film faccia credere come realmente accaduta una cosa che storicamente non è mai avvenuta?». Questa è la domanda che secondo noi gli autori avrebbero dovuto farsi, e la risposta, confermata dai fatti, sarebbe dovuta essere: «Sì, questo film, nonostante non sia realizzato con intento documentale, crea e diffonde disinformazione». E ciò, così crediamo, non è tollerabile, anche se si tratta di una ricostruzione cinematografica.

D'altronde, la natura dell'operazione di riscrittura emerge con più chiarezza allorché si presti attenzione al fatto che non si è scelto di fare un Nixon che *tout court* affrontava le proprie colpe, oppure un Nixon "alternativo"⁸². Si è invece scelto di inserire una manipolazione/invenzione in un contesto di affermazioni vere, «un'interpolazione nelle carte autentiche» come sosteneva Marc Bloch, che definì tale operazione come la più insidiosa delle forme di frode intellettuale e storica.

In tal senso, per quanto si possa concedere una certa libertà artistica all'autore, crediamo che si debba ugualmente condannare il fatto che tutta la costruzione di questa tesi sia una completa invenzione dell'autore. Ed anche se Morgan avesse voluto rappresentare una realtà alternativa, dove si consumava l'ammissione di colpevolezza di Nixon di fronte al pubblico americano, cioè quello che talvolta si suole chiamare "esperimento mentale", ciò avrebbe:

⁸¹ Qui di seguito il video in cui si può ascoltare e vedere il pentimento autentico di Nixon per gli errori commessi. Al termine si può ascoltare anche il passo precedentemente citato in cui Nixon ripete di non aver commesso alcun reato, almeno, secondo lui, stando ai termini della legge: <https://www.youtube.com/watch?v=HGc5HEQt4ec>

⁸² Com'è, ad esempio, in un'altra novella di Coover, con Nixon ancora protagonista, seppur appunto in una realtà alternativa della propria vita: *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears* del 1987.

A. Dovuto essere seguito da una ragione che ne giustificasse l'utilizzo: ipotizziamo che le cose siano andate così per analizzare, “a livello teorico”, queste o quelle conseguenze, questo o quest'altro aspetto del personaggio o della storia, e in questo modo cercare di comprendere meglio quello che è accaduto. E così non è stato.

B. Si sarebbe dovuta inserire in “esergo” una dicitura atta ad avvertire gli spettatori fin dall'inizio che non si tratta di una ricostruzione storica, bensì di un'opera di fantasia⁸³. Cosa, questa, che ovviamente non è presente nel film. Nel 1984, Robert Altman girò, in soli sette giorni, un piccolo film su Nixon: *Secret Honor*. *Secret Honor* è praticamente un monologo di 1h 30' con un Nixon che, nel suo ufficio e con solo accanto a sé una pistola, un registratore ed una bottiglia di *whisky*, riflette sugli eventi della propria vita e soprattutto sul concetto di “verità”. Il film condivide alcuni aspetti con *Frost/Nixon* di Howard: è tratto da un'opera teatrale ed è interpretato dallo stesso attore che lo portava in scena, uno straordinario ed istrionico Philip Baker Hall. Quello che il film di Altman purtroppo non condivide con *Frost/Nixon*, è il fatto che – essendo il testo del monologo in gran parte pura fantasia – Altman decide di mettere, prima dell'inizio del film, una didascalia che avverte lo spettatore che si tratta di un'opera di fantasia e non una ricostruzione storicamente attendibile⁸⁴.

È esattamente questo che si sarebbe dovuto fare in *Frost/Nixon*, anche perché, peraltro, *Secret Honor* rimanda un Nixon sì finzionale, ma molto più vicino alla verità della sua personalità di quanto lo sia il Nixon estetizzato di Morgan/Howard.

Nel 1995, a ridosso della morte di Nixon, Oliver Stone realizzò un film che cercava di restituire all'opinione pubblica la *grandeur* e la complessità tragica dell'ex presidente. Ne uscì un film complesso e problematico, finanche contraddittorio, com'era Nixon stesso, non perfetto e ridondante in molti aspetti, ma forse uno dei migliori di Stone e ad oggi sicuramente il migliore su Nixon. Ebbene, Stone, per più di una volta, si lascia andare a scene e dialoghi completamente inventati. Ad esempio, quello avvenuto al Lincoln Memorial il 9 maggio 1970, del quale si hanno solo frammentarie e non verificabili testimonianze: nel Nixon di Stone, il discorso tra Nixon e gli studenti si trasforma, però, in una memorabile e brachilogica “lezione” sulla natura del capitalismo:

⁸³ A questo riguardo, e se a qualcuno dovesse sembrare tale, per noi non è sufficiente né valida, la nota – messa come ultima dicitura alla fine dei lunghi titoli di coda – secondo la quale il film è tratto da una storia vera, ma alcuni personaggi sono inventati ed alcuni eventi (*number of incidents*) sono aggiunti e/o modificati (*fictionalized*). Tralasciando che, per l'appunto, tale specificazione è messa, ambiguamente, al termine dei titoli di coda, è difficile pensare che ciò possa riguardare anche la tesi qui in oggetto; ad ognuno, però, valutare se la confessione di aver commesso reato da parte Nixon possa essere, stando al senso attribuibile dall'aggettivo, considerata alla stregua di un *incident fictionalized*. Secondo chi scrive non è possibile, perché, lo vogliamo sottolineare ulteriormente, la confessione di Nixon in *Frost/Nixon* non è un qualcosa come un dettaglio aggiunto per chiarire, approfondire o semplicemente colorire questo o quest'altro aspetto della storia (vera) o del personaggio (autentico) – come invece potrebbe ben essere nel caso della telefonata notturna tra Frost e Nixon od altri eventi a margine – bensì la tesi sulla quale si regge tutto il film e che agli occhi dello spettatore riscrive radicalmente, nel suo contrario, il personaggio storico e gli eventi narrati.

⁸⁴ «This work is a fictional meditation concerning the character of and events of Richard M. Nixon, who is impersonated in this film. The dramatist's imagination has created some fictional events in an effort to illuminate the character of President Nixon. This film is not a work of History or a historical recreation. It is a work of fiction, using as a fictional character a real person, President Richard M. Nixon, in an attempt to understand».

A questo indirizzo è possibile leggere la didascalia iniziale di *Secret Honor*:

<https://www.youtube.com/watch?v=MiqKyaOldXg>

Student: Than what's the point? What's the point of being President? You're powerless! **Nixon:** No! No, I'm not powerless. Because I understand the system. I believe I can, uh, control it maybe, not control it totally, but tame it enough so it can do some good. **Student:** Sounds like you're talking about a wild animal. [...] **Nixon:** She understood something what it has taken me 25 years in politics to understand. The CIA, the Mafia, those Wall Street bastards. **Bob:** Sir? **Nixon:** The beast, a 19 year old kid, she called it a wild animal.

Anche l'affermazione messa in bocca a Nixon a proposito della strage di Kent del 1970, nella quale in privato condanna l'operato della polizia, per poi concludere con la bella risposta dialettica data a chi gli chiedeva di porgere delle scuse e condoglianze ai familiari degli studenti rimasti uccisi ci è parsa, seppur per converso, in qualche modo perfettamente nixoniana. Un esempio di quel Nixon dove spesso «moderate deeds matched against reactionary words» per dirla con il *leitmotiv* di Kotlowski⁸⁵, cioè le parole di un politico più attento alla prassi che all'ideologia: «No! Io lo potrei fare, Nixon no».

In questo senso le interpolazioni di Morgan, oltre ad essere un falso, non rendono per nulla giustizia alla personalità di Nixon, anzi la falsificano. Nel *Nixon* di Stone la costruzione dei dialoghi, anche quelli inventati di sana pianta, procede da una sì personale, ma non per questo poco rigorosa, ricostruzione della personalità di Nixon; cosa, questa, che permette di non lasciarsi andare a dialoghi che mai, sulla base documentale della struttura caratteriale del personaggio, potrebbero essere tacciati di essere non solo inverosimili, ma addirittura completamente insensati. Morgan/Howard, invece, sembrano perseguire un'altra strada: quella dell'opportunistica invenzione che non rispecchia affatto il carattere e la psicologia di Nixon, che mai avrebbe ammesso di essere colpevole. Come abbiamo visto dettagliatamente, se mai nella sua vita Nixon affermò di aver commesso un crimine, ciò derivò dalla sua convinzione incrollabile di essere innocente e, seppur nel mezzo di sbagli, errori e forzature, di essere nel giusto, convinzione che appunto lo ha addirittura portato a spingere il paese sull'orlo del baratro. In *Frost/Nixon*, invece, si vorrebbe far credere al pubblico – peraltro in molti casi riuscendoci – che accerchiato da tutti (giornalisti, senatori, giuristi, consiglieri, popolo, etc.), Nixon, dopo aver precipitato il paese in una crisi senza precedenti pur di non ammettere di aver commesso un reato, improvvisamente confessa di essere colpevole davanti a milioni di spettatori in base a domande sì pungenti, ma non così decisive come il film vorrebbe far credere. Non è solo inverosimile e falso, è assurdo.

Emerge ancor più chiaramente, allora, che se è vero che Stone, Altman o altri registi che hanno affrontato grandi personaggi storici inseriscono linee di dialogo inventate e/o manipolate, è anche vero che queste scene non costituiscono, in quanto tali, il centro del film, bensì fungono da contorno, da particolari sì importanti, ma non decisivi di un affresco più generale e costruito con l'intenzione essere sempre coerente con quella che è la più o meno riconosciuta e condivisa ricostruzione della personalità di Nixon. Quando, invece, un film basa il proprio *rationale* su di un'interpolazione inventata, cioè s'incentra e si regge unicamente su di una linea di dialogo inventata/manipolata al fine di condurre a compimento la propria tesi sul personaggio e/o la vicenda, allora le cose assumono i contorni sopradescritti della frode e della menzogna, rendendo di fatto il film non solo inutile, ma (per quanto bene esso possa essere realizzato) anche “pericoloso”. Così si diffonde una falsa credenza, un falso

⁸⁵ D. J. Kotlowski, op. cit., p. 3. Una risposta, quella data nel film di Stone, che appare in piena sintonia con quanto fin dalla campagna elettorale del 1960 è diventato una sorta di slogan della sua presidenza: «You'd be better informed if instead of listening to what we say you watch what we do». Si voleva dire, cioè, che le parole utilizzate se *de jure* dovevano venire incontro alla propria appartenenza politica non è detto, però, che *de facto* esse poi corrispondessero ad una coerente ed univoca azione politica. Tant'è che, come abbiamo visto, su molte politiche Nixon è stato talvolta considerato più *liberal* di molti presidenti democratici, in particolare di Johnson.

in atto pubblico. D'altronde, se si toglie la suddetta tesi, cosa rimane del film di Howard? Delle belle interpretazioni e un ottimo ritmo, ma niente di più. Niente informazioni per far ragionare, nessun approfondimento della vicenda, della psicologia e della complessità dei personaggi, niente messaggio politico o rappresentazione delle storture della propria epoca per far riflettere lo spettatore. Nulla di tutto ciò. *Frost/Nixon* trova forza unicamente su quella manipolazione/interpolazione che, una volta rilevata, rende per l'appunto il film, quand'anche non lo si voglia interpretare come intellettualmente e moralmente disonesto, sostanzialmente inutile. Non aggiunge nulla né su Nixon e la sua epoca né, soprattutto, ci dice qualcosa su quella attuale. Anzi, toglie molto di quello che ha caratterizzato, nel bene o nel male, la figura di Nixon. La cosa in un certo senso curiosa di una tale operazione è che si è prodotto un film su un pezzo di storia americana e, alla fine, l'unica cosa interessante che ha da offrire – storicamente e culturalmente – è una menzogna, esattamente come in una vera e propria estetizzazione del falso. È in questo senso, allora, che risultano storicamente più interessanti molti dei film che siamo andati citando, anche quelli che più sembrano essere distanti dalla realtà storica dell'era Nixon e che con essa nulla sembrerebbero avere a che fare (ed è anche per questo che ci siamo dilungati su di essi). Anche senza tirare in ballo film d'autore, la verità è che prodotti d'intrattenimento, in alcuni casi di serie B e di nicchia o in altri dal budget più alto ma sempre *mainstream* come *Rambo*, *Star Wars* e altri, sembrano offrire allo spettatore più spunti per riflettere sulla verità di Nixon, sulla sua e la nostra attualità politica, storica e sociale.

In *Frost/Nixon* la scrittura del personaggio di Nixon è, come accennavamo anche poco sopra, addirittura estetizzata ed a tratti incoerente con la sua psicologia per com'è nota. Ciò che si vuole dire è che a detta di molti suoi collaboratori, di molte persone che lo hanno conosciuto e di diversi biografi, Nixon era tutt'altro che simpatico o guascone, come in molti passaggi Morgan/Howard vorrebbero farci credere, anzi spesso era al limite dello sgradevole.

Tornando alla questione principale, la linea che Nixon, nonostante l'inaspettata bravura di Frost, riuscì a mantenere durante tutta la durata dell'intervista, fu: ammettere errori, sbagli, eccessi, forzature, mai colpe o reati. D'altronde Nixon sapeva benissimo, e questa fu la sua forza nel negare ripetutamente ogni addebito, che probabilmente in un eventuale processo anche tutte le prove prodotte dalla commissione del congresso sul Watergate non sarebbero state sufficienti per condannarlo. In un certo senso è anche per questo che Nixon ha poi rivelato a Frost che, dando le dimissioni, «I'm impeached myself»; cioè, non è per nulla certo che le prove emerse – durante l'eventuale processo – bastassero a stabilire con chiarezza la sua colpevolezza.

A questo proposito John Dean – come già detto, prima consulente, e poi uno dei più grandi accusatori di Nixon –, a dimostrazione di come sia ancora oggi equivoca una così fatta questione, sempre in uno dei suoi ultimi testi ha sostenuto che la famosa “*smoking gun*” – la registrazione della conversazione del 23 giugno 1972 – in realtà fosse un “colpo a salve”⁸⁶. Letta fuori dal contesto fu equivocata da tutti, sia dagli avvocati di Nixon, Fred Buzhard e Jim St. Clair, sia dal capo di gabinetto Alexander Haig e da colui che nello staff di Nixon la trascrisse e che per primo la definì, consegnandola a Buzhard, appunto come “*smoking gun*”, cioè Geoff Shepard, collaboratore di Buzhard. Fu proprio l'ascolto di questa registrazione, però, che il 26 luglio 1974 avrebbe convinto gli avvocati di Nixon a consigliargli di rassegnare le dimissioni. Di fronte a quel nastro, l'*impeachment* era oramai praticamente

⁸⁶ J. W. Dean, *The Nixon Defense: What He Knew and When He Knew It*, Viking, 2014, pp. 55-56.

certo. Anche Nixon stesso, non potendo giustificare quella conversazione, prese coscienza che non poteva fare altrimenti⁸⁷.

In realtà, sostiene ora Dean, le affermazioni di Haldeman e Nixon non erano riferite all'intenzione di bloccare l'indagine dell'FBI sul Watergate, bensì facevano riferimento ad un finanziamento elettorale dal Messico che il Dipartimento di Giustizia aveva già stabilito essere estraneo ai fatti del Watergate, quindi insignificante nel contesto di quel procedimento. Non avrebbe potuto confermare che nelle sue dichiarazioni del 30 aprile e del 22 maggio 1973 Nixon avesse mentito. Nonostante ciò, secondo Dean, la sostanza della questione sulla colpevolezza di Nixon non cambia. Infatti, se anche la “*smoking gun*” non è definibile come tale, e se correttamente contestualizzata avrebbe permesso a Nixon di non rassegnare le dimissioni, quantomeno nell'immediato, sono disponibili innumerevoli altre prove della sua colpevolezza.

A conferma ulteriore della complessa ed ingarbugliata equivocità legale del Watergate (che più volte è stato definito come un “legal mess”), ecco la recente interpretazione di Geoff Shepard. Egli la pensa in maniera molto diversa rispetto a Dean ed ancora nel 2015 continua a combattere una battaglia praticamente solitaria per “scagionare” Nixon. Shepard sostiene, anche sulla base proprio del testo di Dean, che sia in qualche modo possibile “riabilitare” Nixon. Secondo la sua ricostruzione⁸⁸, non solo la “*smoking gun*” non era tale e Nixon non sarebbe stato costretto a dimettersi, ma anche che tutti gli accusati non hanno mai avuto un giusto ed equo processo⁸⁹. Secondo lui vi furono una serie di abusi nel procedimento penale come, ad esempio, incontri illegali tra giudici del Watergate, Pubblici Ministeri e altre figure interessate a che Nixon cadesse, incontri dei quali non si era a conoscenza e che avrebbero dovuto invalidare il procedimento legale.

È giusto, però, sottolineare che qui non si tratta di essere d'accordo sul fatto che Nixon sia o non sia colpevole. Per chi scrive, infatti, è “opinione” che lo fosse, sebbene all'epoca non fosse chiaro se nel lungo processo che sarebbe seguito all'*impeachment* le prove a suo carico, senza il perdono concesso da Ford, sarebbero state sufficienti ad incriminarlo a livello strettamente legale. Nonostante ciò, per sostenere un'accusa di tal fattura (che riscrive nell'opinione pubblica la figura di un personaggio storico di grande, anche se controversa, importanza) ci vogliono prove certe e documentate, non opinioni, frasi mai pronunciate e/o artatamente manipolate, magari solo al fine di poter dire a noi stessi – e a coloro cui ciò farebbe piacere – che le cose sono come noi vorremmo che fossero.

D'altra parte, qual è, ci si potrebbe chiedere, la differenza tra una tale metodologia drammaturgica, e i metodi nixoniani usati per screditare giornalisti e oppositori? In tutti e due i casi, infatti, l'intento è pur sempre quello di manipolare prove e documenti (la verità) utilizzando “falsità” al fine di far sembrare che tale o tal'altra persona siano quello che non sono od hanno fatto e detto cose che in realtà non hanno mai fatto e detto. In fondo, cosa fa *Frost/Nixon* se non “screditare” Nixon in *a nixonian way*, cioè attraverso delle falsità?

⁸⁷ A questo indirizzo è possibile ascoltare l'audio della "Smoking gun" del 23 giugno 1972:

<https://www.youtube.com/watch?v=oe3OgU8W0s>

⁸⁸ G. Shepard, *The Real Watergate. Scandal, Collusion, Conspiracy, and The Plot That Brought Nixon Down*, Regnery History, 2015.

⁸⁹ Peraltro, a margine di tutto ciò, non è indifferente notare che le uniche persone ancora in vita ad averlo vissuto in prima persona e dall'interno il Watergate, e ad aver conosciuto personalmente tutti i personaggi chiave, sono proprio Dean e Shepard.

In conclusione, anche se Nixon ha perso la Casa Bianca, non ci ha messo molto a trovarne un'altra a Hollywood⁹⁰. Hollywood che, a partire dalla fine del XX secolo, a sua volta si è sempre di più trasfigurata in quella che è possibile considerare come *Nixonwood*. Perché tecnicamente *Frost/Nixon* è ben definibile come un film “nixoniano”, anzi, tra i film più compiutamente “nixoniani” mai realizzati; è consapevole sia dell'importanza della percezione pubblica del vero sia dell'arte della sua manipolazione. È consapevole, cioè, di quello che l'opinione pubblica deve e può credere vero e quindi, attraverso tutta la magia della retorica hollywoodiana, capace di “vincere” il pubblico, come anche la stampa, attraverso la metodologia a Nixon più congeniale: la menzogna.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledistoria.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledistoria.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledistoria.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledistoria.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledistoria.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo redazione@giornaledistoria.net, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

⁹⁰ È nota la passione di Nixon per Hollywood e i film in genere, siamo addirittura a conoscenza di tutti i film - e sono tantissimi - che visionò durante il periodo della presidenza. M. Feeney, *Nixon at the Movies: A Book about Belief*, University Of Chicago Press, 2004, 339-345.