



RAFFAELE CHIARULLI

IL PARADOSSO DEL NON ELETTO

Bob Kennedy nel cinema e nell'immaginario americano



*Sto ancora aspettando, come chiunque altro,
una figura politica veramente grande.*

ANDY WARHOL¹

Una disamina del rapporto tra cinema e politica non può fare a meno della nozione di immaginario, soprattutto se punta la sua attenzione sulla figura di un candidato, quindi sull'immagine che un uomo pubblico proietta di sé per via del suo impegno politico (immagine che necessariamente tende a incorporare le aspettative della collettività che il candidato stesso si propone di *incarnare e rappresentare*) e su quella che il cinema, alla luce di quell'impegno, restituisce sottoforma di processo simbolico. La nostra analisi verterà sulla figura di candidato di Robert Francis Kennedy², così come l'immaginario americano, cinematografico ma anche giornalistico, lo dà e lo riceve. "Immaginario" è qui da intendersi come «stato in cui ci mettiamo quando fruiamo un'immagine (e dunque come *dinamica* attivata da ogni rappresentazione)»³ e, muovendo da una premessa di tipo socio psicologico, vediamo nel cinema (che interverrà nella nostra analisi non tanto come industria dell'intrattenimento, opera d'arte o pratica di consumo quanto nella sua accezione originaria di "immagine in movimento") «un sistema che tende ad integrare lo spettatore nel flusso del film [e] un sistema che tende ad integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore»⁴. Tornano utili a questo proposito, e in ragione di questi scambi, alcuni spunti provenienti dalla prospettiva cognitivista che, nella teoria del cinema, si concentra «sulle emozioni di finzione, sull'intreccio delle determinanti cognitive e di quelle emotive nella comprensione del racconto filmico, sull'empatia e la simpatia verso il

¹ A. WARHOL, *America*, HarperCollins, New York 1985; tr. it. *America. Un diario visivo*, Donzelli, Roma 2009, p. 8 (Warhol continua così sconsolato: "Guardo la tv la domenica mattina alla ricerca di politici che potrebbero piacermi, ma tutto quello che vedo sono solo tizi terrorizzati di perdere la poltrona, che cercano solo di parlare per trenta minuti per evitare di essere fatti fuori").

² Per l'ultima volta nel testo con il suo nome completo. D'ora in poi si farà riferimento a lui come Robert Kennedy o Bob Kennedy o Bobby, a seconda delle esigenze del testo. Salvo eccezioni, John Fitzgerald Kennedy sarà indicato sempre come JFK.

³ F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 58 (corsivo nel testo).

⁴ E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris 1956; tr. it. *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 111. Per una disamina più compiuta, che non si riduce al cinema, della nozione di immaginario, rimandiamo a F. CARMAGNOLA, V. MATERA (a cura di), *Genealogie dell'immaginario*, Utet, Torino 2008.

personaggio»⁵, dinamiche riassumibili nella nozione di *coinvolgimento*. Non è inutile precisare – parlando di simpatia verso il personaggio – che, sia pure minima, nel racconto realistico del cinema politico la componente di *fiction* diventa essenziale se guardata attraverso la lente di una mitopoietica moderna: se una qualunque campagna elettorale di un qualunque uomo politico stimola – o mira a stimolare – la partecipazione affettiva dell'elettore, la rappresentazione data dal cinema della figura di Robert Kennedy si inserisce in una più complessa dinamica che, come vedremo, riguarda proprio una nuova mitografia (fatta, oltre che di sogni di incubi ed oltre che di eroi di catastrofi) comune a tutta una collettività.

In occasione della scomparsa del senatore Ted Kennedy (fratello maggiore di Bob) Bernard-Henri Lévy si è interrogato sul contraccolpo emotivo che ogni lutto della famiglia Kennedy genera nella popolazione americana. Parlando di Ted, Lévy evidenzia che né le qualità della persona né l'indiscussa valenza dell'uomo politico possono da sole spiegare lo sgomento che si è diffuso nel popolo degli Stati Uniti all'annuncio della sua morte; né, soprattutto, sono sufficienti a motivare il modo in cui lo stesso popolo abbia permesso di censurare – negli ultimi anni di vita pubblica del personaggio – quelli che si potrebbero chiamare i suoi lati oscuri. «E come ogni volta con i Kennedy [...], si è costretti a interrogarsi sulla bizzarria, sull'enigma, sul *dispositivo emotivo* raro, addirittura unico che è legato a questo nome»⁶. Il funzionamento di questo dispositivo, che Lévy mette al centro della sua riflessione, sancisce e di fatto celebra la sopravvivenza dell'immaginario a tutti i tentativi di demistificazione e di smascheramento cui è sottoposto. Lévy spiega questo passaggio sostenendo che «le immagini sono dei cliché» e che la successione di quelle della vita di Ted Kennedy, che vengono riproposte all'indomani della sua scomparsa, costituiscono «un film visto e rivisto, dove non appare mai la minima indicazione inedita o sorprendente» e che per questo, proprio per la sua reiterazione e prevedibilità, costituisce una «ripetizione tragica». Introducendo il concetto di *tragico*, Lévy si riferisce non solo alla vicenda familiare dei Kennedy ma anche alle modalità di fruizione ed alla percezione emotiva che il popolo americano ha della vicenda stessa. Dalla *tragedia* si risale dunque al *mito*. Un mito, quello dei Kennedy, costituito in parte da «una rappresentazione pubblicitaria e fabbricata», una «grande menzogna mediatizzata»⁷ che pure non tramonta né si lascia oscurare da decenni di cadute, scandali, sconcertanti rivelazioni: «malgrado la quantità di informazioni a disposizione di chiunque [...], malgrado il disincanto metodico di cui il mito Kennedy è stato oggetto da quarant'anni, basta un'immagine»⁸. Lévy prosegue passando in rassegna i tratti iconici e le parole d'ordine della mitologia Kennedy per concludere che è sufficiente una sola di queste figure per generare un turbamento che in quella ripetitività non si metabolizza ma si gonfia con il passare del tempo. Si individua pertanto nel mito

⁵ P. BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità americana*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 15.

⁶ B.-H. LEVI, «Quei tragici fratelli, eroi greci in America», in «Il Corriere della sera», 30 agosto 2009, p. 15 (il corsivo è nostro). Le successive citazioni, se non indicate diversamente, provengono dalla stessa pagina dello stesso articolo.

⁷ Cfr. su questo tema R. BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957; tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974 (il paragrafo *Fotogenia elettorale*, pp. 157-159).

⁸ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

Kennedy un «cliché che fa piangere, un mito al quale non si crede più e che tuttavia funziona sempre», per analogia con le divinità della mitologia classica alle quali i greci «più che credere, *assentivano*»⁹.

Possiamo così intercettare alcune tensioni in atto nella cultura nordamericana quando al racconto della politica si affianca o si sottende quello dell'epica e si attinge proprio al reale per costruire una mitologia (cui *assentire* è più importante che credere) fatta da immagini e da “cliché che fanno piangere”¹⁰.

La campagna per le primarie del Partito democratico del 1968 che vide candidato Robert Kennedy è emblematica proprio in questi termini: ancora più che di quella del fratello conclusasi con l'elezione a Presidente degli Stati Uniti (che per la sua eccezionalità e novità già costrinse a ripensare da allora in avanti le battaglie politiche, modificandone le strategie comunicative)¹¹, questa campagna elettorale risulta unica nel suo genere perché – oltre a dover gestire un'eredità (quella di JFK) non solo politica ma anche di immaginario condiviso – contribuì, suo malgrado, a nutrire quello stesso immaginario, soprattutto grazie alla ripetitività tragica che accomunò i due fratelli nel destino di soccombere entrambi alla violenza di un attentato omicida. Se l'assassinio di JFK interruppe una carriera politica giunta già all'apice (la Presidenza, sia pure con le sue contraddizioni), quello di Robert fermò una corsa nel preciso momento in cui essa stava slanciandosi: solo dopo la vittoria nelle primarie in California, infatti, si concretizzarono seriamente le ambizioni di Kennedy di ottenere la nomination dei democratici e quindi di concorrere alla presidenza¹², ma la sera stessa di questa vittoria, nel corso del festeggiamento all'Hotel Ambassador di Los Angeles, il palestinese Sirhan Bishara Sirhan sparò diversi colpi di arma da fuoco che tolsero la vita al candidato. La tragedia si ripeté, «come un film già visto» (per usare le parole di Bernard-Henri Lévy), con l'ineluttabilità che incombe sui protagonisti del mito classico. Un destino annunciato – se con qualche libertà volessimo assecondare la suggestione dell'analogia con i personaggi del mito – come quello di Edipo o di Orfeo, cui il pubblico americano, come quello dei Greci a teatro, assistette in diretta consumando un rito di massa.

A questo punto si possono sviluppare due riflessioni, entrambe legate alla sostanza drammaturgica e rituale della scena politica (e soprattutto degli imprevisti del suo palcoscenico), l'una legata alla sua estrema spettacolarizzazione mediale, l'altra – più nello specifico – al vincolo di predestinazione cui Robert Kennedy sembrò sottoposto. In entrambi i casi intervengono sia la nozione di “coinvolgimento” sia la definizione di “flusso di immagini nel flusso psichico di chi le fruisce” che, applicata al cinema, possiamo esportare, adeguandola ad altri flussi comunicativi, compreso quello della ribalta politica.

Entrambe le istanze, inoltre, muovono dal concetto di «cerchio ferito¹³», una felice metafora con cui sono state analizzate le paure ricorrenti della popolazione statunitense: il cerchio ferito corrisponde all'immagine

⁹ *Ibidem* (il corsivo è nostro).

¹⁰ Per il rapporto tra mondo classico e immaginario contemporaneo, si veda J.-P. VERNANT, *Entre mythe et politique*, Seuil, Paris 1996; tr. it. *Tra mito e politica*, Raffaello Cortina, Milano 1998.

¹¹ Si veda a questo proposito M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Mentor, New York 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

¹² Cfr. T. CLARK, *The Last Campaign*, Henry Holt, New York 2008; tr. it. *L'ultima campagna*, Il Saggiatore, Milano 2009.

¹³ F. DRAGOSEI, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, il Mulino, Bologna 2002.

di un cerchio verso il cui interno (dal di fuori) si rivolge una freccia e verso il cui esterno (dal di dentro) se ne rivolge un'altra opposta e che «potrebbe essere lo schema complessivo, il riassunto, il diagramma, il compendio perpetuo di gran parte [...] della storia, della politica, delle guerre, del pensiero, della cultura, dell'arte, dell'immaginazione americana»¹⁴. È l'orrore di uno spazio vuoto che lo circonda a determinare un continuo movimento di andata e ritorno da e verso questo cerchio, con la possibilità di individuare, nella storia del XX secolo, sei grandi configurazioni di questo senso di minaccia (azioni e successive reazioni) penetrate ormai così tanto nel DNA della società statunitense da diventare riferimenti irrinunciabili delle sue successive rappresentazioni simboliche. Si tratta, nell'ordine, dell'attacco a Pearl Harbour (e nel conseguente inferno di Hiroshima); della minaccia nucleare degli anni della guerra fredda; della minaccia dell'infiltrazione comunista; della psicosi del complotto portato al cuore del cerchio con l'omicidio di JFK; della partita a domino del Vietnam e infine della «sindrome del risarcimento dei cerchi concentrici» che conduce fino all'abbattimento delle Twin Towers di New York¹⁵.

La parabola politica di Robert Kennedy, la sua figura esemplare di candidato (esemplare per i motivi che vedremo, tra cui quello – anticipiamolo – di toccare quasi tutte le sei configurazioni) può essere analizzata attraverso alcune letture in grado di attuare molto bene la dinamica metaforica del cerchio ferito: i film *Bobby* (Emilio Estevez, 2006) e *Thirteen Days* (Roger Donaldson, 2000)¹⁶.

Il mosaico in frantumi: *Bobby*

Bobby racconta le vicende di una ventina di personaggi, dipendenti o clienti dell'Ambassador Hotel, lungo l'intera giornata del 4 giugno 1968 e si conclude proprio con l'omicidio del senatore. Il film inizia a poche ore dall'assassinio, nel momento in cui arrivano all'hotel – per prepararsi alla festa per la vittoria del candidato nelle primarie – gli invitati, gli artisti, gli impiegati dell'albergo e gli organizzatori della campagna elettorale: John, il portiere in pensione dell'Ambassador, non sembra disposto a lasciare il suo posto e riflette sul tempo che passa giocando a scacchi con il collega pensionato Nelson; l'attuale direttore dell'albergo, Paul Ebbers, un uomo d'affari dal cuore tenero, nasconde alla moglie una tresca con la centralinista Angela; quest'ultima spera chela relazione con il direttore possa valerle una promozione, con grande sgomento della collega Patricia; nelle cucine dell'albergo il capo, il razzista Timmons, litiga con lo chef nero Edward e con gli assistenti sudamericani Miguel e Josè, che al lavoro per la grande festa preferirebbero guardare alla televisione una partita chiave dei Dodgers; la cameriera del coffee shop Susan è appena arrivata dall'Ohio con il sogno di diventare una star. Tra gli ospiti dell'albergo, figurano la cantante alcolizzata Virginia Fallon, in crisi con il marito frustrato, che affida le sue confidenze alla parrucchiera Miriam – moglie del direttore – prima di presentare il senatore alla festa per la vittoria; una giovane futura

¹⁴ *Ivi*, p. 13.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Bobby* è scritto dallo stesso Estevez mentre *Thirteen Days* da David Self, sulla base del libro *The Kennedy Tapes – Inside the White House during the Cuban Missile Crisis* di Ernest R. May e Philip D. Zelikow.

sposa sta per sposare un ragazzo per fornirgli una scappatoia per non andare in Vietnam, ma alla fine se ne innamora sinceramente; due coniugi dell'alta società newyorchese sono in vacanza nel tentativo di ravvivare il loro spento matrimonio. Tra i sostenitori del candidato, nell'albergo si radunano due devoti e motivati collaboratori, alla loro prima esperienza politica, una giornalista cecoslovacca a caccia di uno scoop e due volontari che abbandonano la campagna elettorale dopo essersi imbattuti in uno spacciatore di droga che li inizia al consumo di acidi.

Nel corso della giornata tutti i personaggi affrontano la loro personale battaglia, fino a quando si dirigono insieme verso la sala da ballo in attesa del discorso del senatore Kennedy.

Non è questa la sede per un'analisi estetico-critica del film ma l'occasione per riscontrare l'abilità di Estevez nel guidare il coinvolgimento emotivo dello spettatore utilizzando massicciamente – intrecciate alle scene di pura finzione – immagini e brani di repertorio, stralci dei comizi di Bobby e dei suoi interventi televisivi.



Bobby, “un avatar collettivo”

Nel finale del film questa dinamica si fa chiara, quando la regia di Estevez intreccia le singole storie dei personaggi con le vere immagini e la vera voce di Kennedy, regolando il dispositivo del coinvolgimento do al massimo grado:

The last scenes of Bobby are a powerful reminder of technology's ability to raise the dead. [...] Thus when Kennedy is assassinated, the film resurrects him as the voice of what could have been. His assassination, filmed in the frantic Steadicam that gives the movie a rollercoaster queasiness and finally

seems appropriate, is counterpointed by his modulated voice and balanced rhetoric. Although it is the camera that roams kinetically, it is Kennedy's words that move the viewer¹⁷.

La *ripetizione tragica*, in questo caso, non si fa testimonianza del passato ma di un possibile futuro, raccontando quello che sarebbe potuto essere ed estendendo oltre il rettangolo dello schermo ed al di fuori della memoria degli spettatori la condizione di *candidato* di Bobby, cristallizzandosi non in una promessa disattesa ma in quella ancora da compiersi. Resuscitandolo ad ogni morte, attraverso le sue stesse parole, *Bobby* aiuta ad inquadrare la figura di Bob Kennedy come quella di un candidato allo stato puro, ancora incontaminato, lontano sia dalla beffa della sconfitta sia dall'ebbrezza della vittoria, sospeso in una condizione di limbo permessa dal "dispositivo emotivo" di una Nazione a cui "basta un'immagine" e prima ancora da quello audiovisivo del cinema che quella immagine può prima registrarla e poi riprodurla.

È il motivo per cui mentre chiunque ha in mente lo svolgimento dell'omicidio di JFK, nessuno ha in mente quello dell'omicidio di Abraham Lincoln. Anche l'assassinio di Lincoln fu epocale e spettacolare (avvenne in un teatro) ma i mezzi di comunicazione di massa, che avrebbero potuto donargli l'immortalità proverbiale di cui godono le icone della modernità, erano di là da venire. Lo scarto è quello di una registrazione audiovisiva, che nella sua possibilità di essere riproposta assurge a pratica rituale:

La ripetizione infinita dei fotogrammi del presidente ferito a morte da un assalitore invisibile, la scansione solenne dello slow motion fanno della sequenza una delle più saturanti "liturgie" della storia dell'immaginario americano, ricelebata con ossessiva capillarità sui milioni di piccoli altari catodici installati nelle case della nazione¹⁸.

Con questa prassi, è impossibile non iscrivere anche la vicenda politica di Robert Kennedy, conclusasi con il suo assassinio, all'interno di questo tipo di consumo rallentato, frammentato e, grazie anche al cinema, ricelebato¹⁹. Per quale pubblico si svolga e si (ri)celebri il *Bobby* di Estevez – di quale pubblico parli, quale collettività raduni attorno alla figura carismatica del candidato/eroe – lo si coglie attraverso l'analisi del testo: i protagonisti del film rappresentano, nelle tensioni sociali e razziali in atto nell'America degli anni Sessanta, i destinatari del progetto politico del candidato, in particolare coloro che avrebbero tratto beneficio dai movimenti per i diritti civili che egli sosteneva:

The intersecting stories are meant to suggest the range of American character types, base and noble, and also the scattered impulses of vanity, fear, and idealism that Bobby Kennedy, who understood so

¹⁷ S. MAYER, "Bobby", in «Sight and Sound», 2, 2007, p. 47.

¹⁸ F. DRAGOSEI, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, cit., p. 45.

¹⁹ Vale la pena senz'altro notare come le parole per descrivere la pratica di consumo del filmato dell'omicidio di JFK possono essere applicate perfettamente anche alle immagini dell'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre 2001.

much of the country's discord in 1968, might have reconciled and harmonized in a Presidential campaign. The movie says, "He was all of us; he could have healed us"²⁰.

Il contributo di Estevez è stato di «déconstruire Bobby en une petite foule, [...] en un avatar collectif»²¹. *Bobby* mette in scena Bob Kennedy e il suo popolo e, programmaticamente, lo fa utilizzando il modello narrativo (caro a Robert Altman) della *multitrama*²², componendo così un «avatar collettivo» del candidato (lo specchio di un *protagonista multiplo*)²³, frammentandolo in tante microstorie e radunandole – come in un mosaico – nei passaggi registrati dal vero della figura evocata, attesa e celebrata di Bobby. Del cinema, qui sia «archivio d'anime» sia «specchio antropologico»²⁴, sono in atto con lo stesso scopo di *coinvolgere* sia la funzione documentaria, sia quella narrativa.

La sparatoria venne registrata in audio e in video, da giornalisti della radio, reporter della carta stampata e telecamere delle televisioni e, dal momento che erano in tanti a stargli intorno quando fu colpito, le testimonianze, le fotografie e le sequenze filmate sono numerose. Si sostanzia così il dispositivo emotivo messo in moto dal finale di *Bobby*: Agli Americani che assistettero nel 1968 ad un nuovo omicidio in diretta si ripropone, con *Bobby*, attraverso il cinema, una ripetizione tragica dell'evento da consumarsi come pratica rituale entrata nell'immaginario.

L'arena del predestinato: *Thirteen Days*

La carriera politica di Robert Kennedy è indissolubilmente legata alla figura di JFK, di cui Robert fu uno dei più stretti collaboratori, ricoprendo durante la presidenza l'incarico di ministro della Giustizia. «Quando Jack Kennedy aveva bisogno di stare solo in una stanza con un uomo», riporta il giornalista Penn Kimball, «quell'uomo era Bobby. Non era soltanto il numero Due del presidente. Bobby era il numero Uno e mezzo»²⁵. Questo rapporto è reso in maniera molto efficace in alcuni passaggi del film *Thirteen Days*, dettagliato resoconto dei tredici giorni della crisi dei missili sovietici a Cuba.

Come in *Bobby*, anche qui la veridicità storica è ricercata attraverso il ricorso a materiale di repertorio, rappresentato da frequenti *insert* di autentici documentari d'epoca. Allo stesso modo analoghe sono le strategie di coinvolgimento emotivo adottate: il regista «nelle sequenze iniziali utilizza il bianco e nero al

²⁰ D. DENBY, "Liberal Education", in «The New Yorker», 27 novembre 2006, p. 185.

²¹ E. RENZI, "Bobby", in «Cahiers du cinéma», 2, 2007, p. 58.

²² Cfr. R. MCKEE, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York 1997, tr. it. *Story*, International Forum, Roma 2000, pp. 66-67. I film a "multitrama" di Altman sono il modello non dichiarato ma inequivocabile per Estevez, soprattutto quel *Nashville* (Robert Altman, 1975) che metteva in scena la campagna elettorale di un candidato alla presidenza (in quel caso fittizio) e si concludeva con un attentato omicida ai danni di una popolare cantante country, per cui uno dei personaggi – nel finale – si ribella e dice: «Questa non è Dallas. Questa è Nashville. Non possono farci questo a Nashville».

²³ *Ivi*, pp. 162-163. I termini usati da McKee sono *multiplot* e *multiplotagonist*.

²⁴ E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, cit. e ID., "Le cinéma ou l'homme imaginaire", in «Revue Internationale de Filmologie», 22-24, 1955, entrambi cit. in F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945 – 1990*, cit., p. 56.

²⁵ P. KIMBALL, *Bobby Kennedy and the New Politics*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1968, tr. it. *Bob Kennedy*, Rizzoli, Milano 1968, p. 17.

fine di storicizzare l'evento e a ricollocarlo nella memoria collettiva, passando progressivamente al colore – e con ciò, per converso, attualizzando la vicenda»²⁶.

Il film inizia proprio con un aereo spia statunitense che nell'ottobre 1962, mentre sorvola Cuba, fotografa delle installazioni che, ad un'analisi, rivelano che un consistente numero di missili atomici di fabbricazione sovietica si sta radunando sull'isola. Gli analisti dei servizi segreti annunciano che, se rese operative, quelle armi potrebbero in breve tempo colpire e distruggere le principali città americane. L'immediata reazione del Pentagono è quella di preparare adeguate contromosse militari ma alla Casa Bianca il presidente Kennedy, suo fratello Bob e Kenny O'Donnell, consigliere personale del presidente, cercano di percorrere la strada della diplomazia e della trattativa. Tutto è reso difficile dall'incalzare degli avvenimenti e si cerca di guadagnare tempo cercando misure tampone, come quella di attuare un blocco navale per impedire i rifornimenti a Cuba, o l'annuncio della quarantena, per delimitare l'accesso alla zona di mare interessata. Gli alti ufficiali dell'esercito intanto spingono per dare il via alle operazioni belliche. Il 24 ottobre alcune navi russe si fermano, ma altre superano il blocco. Il 25 ottobre Adlai Stevenson, rappresentante statunitense, parla all'ONU e inchioda il rappresentante sovietico alla responsabilità di aver cominciato le operazioni segrete. Il 27 viene ordinato l'attacco, muore un pilota, ma subito dopo il presidente fa cessare le operazioni. Robert Kennedy ha un ruolo cruciale andando personalmente all'ambasciata sovietica con una proposta di trattativa e il 28 ottobre arriva da Mosca la risposta positiva di Krusciov. Attraverso la negoziazione, la crisi è risolta.

Pur raccontando un successo politico brillante da parte dell'amministrazione Kennedy, *Thirteen Days* – non diversamente da *Bobby* – agisce sulle stesse componenti di coinvolgimento emotivo, per cui fatti reali vengono rivissuti in forma di fiction grazie anche a porzioni di testo documentario. In particolare, gli autori del film si sono preoccupati di far impersonare i protagonisti della vicenda ad attori che somigliassero loro il più possibile, in modo che il pubblico familiarizzasse prima con la storia proprio attraverso un contesto già conosciuto ed immediatamente riconoscibile²⁷. La sceneggiatura lavora sullo scontro tra la politica dell'amministrazione Kennedy e lo spirito guerrafondaio dell'establishment militare che spingeva ad un confronto aperto con l'Unione Sovietica. Un ruolo cruciale, nell'assistere JFK lo ebbe il consigliere Kenny O'Donnell (interpretato nel film da Kevin Costner), che «spinse per una soluzione politica e per far questo non esitò a sfruttare per la prima volta il rampante potere della televisione per far giungere agli americani le parole del suo presidente»²⁸. Da un punto di vista narrativo, se JFK è l'eroe, il consigliere O'Donnell ricopre la figura del “mentore”²⁹ e Robert Kennedy quella di “alleato dell'eroe”³⁰.

²⁶ A. SONCINI, “Thirteen Days”, in «Cineforum», 4, 2001, p. 37.

²⁷ Cfr. P. BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, cit., pp. 39-51.

²⁸ F. LIBERTI, “Berlino: orsi eurasiatici su sfondo a stelle e strisce”, in «Cineforum», 3, 2001, p. 65.

²⁹ Cfr. C. VOGLER, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, cit., p. 43 – 48.

³⁰ Sulla funzione narrativa di alleato dell'eroe cfr. J. TRUBY, *The Anatomy of Story*, Faber and Faber, New York 2007, p. 59 e C. VOGLER, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Michael Wiese Productions, Studio City (CA) 1992; tr. it. *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma 1998, pp. 102-103.

Oltre che fondamentale nel negoziare la pace con l'ambasciatore sovietico, ebbe il merito di convincere molti collaboratori del presidente ad evitare un attacco a sorpresa su Cuba, paragonando questa eventualità ad una «Pearl Harbour causata dagli Stati Uniti»³¹.



Thirteen days. Steven Culp nel ruolo di Robert Kennedy.

Con il riferimento a Pearl Harbour, quindi ad un nodo dell'immaginario, i tredici giorni evocati dal film vengono ad assurgere a metafora dell'intera battaglia dell'America del “cerchio ferito”. Posizionando Robert Kennedy al centro di quest'arena, al crocevia tra il periodo della presidenza Kennedy e gli anni che seguiranno, possiamo ripartire le grandi configurazioni del cerchio ferito in: quelle a cui Bobby sopravvisse (la minaccia atomica e il pericolo comunista); quelle di cui fu protagonista (l'omicidio di JFK e la guerra del Vietnam, che in campagna elettorale promise di interrompere); quelle dell'immaginario evocate per scongiurare i venti di guerra (Pearl Harbour).

La compresenza dei due Kennedy in *Thirteen Days* (spessissimo nella stessa inquadratura) lancia l'immagine del passaggio di consegne tra candidati e ci permette di introdurre l'ultimo nucleo tematico, quello della promessa e della predestinazione. Nel 1964 Bob vinse le elezioni per il seggio di senatore dello Stato di New York e parlò dopo la vittoria dell'eredità lasciatagli dal fratello ucciso. Ricordò di un regalo ricevuto da JFK, un portsigarette su cui era stata incisa la frase «A Bob. Quando avrò finito io, perché non incominci tu?»³². Fu chiesto a Kennedy se, durante la campagna elettorale da senatore, non avesse avuto paura, nei momenti in cui era circondato dalla calca, di essere ucciso come era successo a JFK. «Assolutamente no», rispose Bob, «non avevo quella paura: mi si stringevano attorno come amici. Io non ho quella paura. Nessuno vuole ammazzarmi»³³ e – rispondendo ad un'altra domanda – dichiarò, parlando

³¹ T. CLARK, *The Last Campaign*, Henry Holt, New York 2008; tr. it. *L'ultima campagna*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 203.

³² O. FALLACI, “Bob Kennedy. Mi sono divertito a vincere”, in «L'Europeo», 4, 2009, p. 43.

³³ *Ivi*, p. 44.

però in senso metaforico: «La politica può molto ferire. Ma ci sono tanti altri modi per essere feriti, nella vita. E allora tanto vale essere feriti qui»³⁴.

Quattro anni dopo il senatore si avventurò nella campagna per le primarie del Partito democratico. Commentando la sfida elettorale di quei mesi, Penn Kimball teorizzò che un vecchio tipo di politica era stata ormai soppiantata da un novo modello – somigliante al vecchio «quanto la televisione all’oratoria da strada del passato»³⁵ – individuando proprio in Robert Kennedy l’emblema di una *New Politics* irrobustita e colorita dall’immaginario cinematografico: «è probabile», scriveva Kimball, «che Bob sia sulla cresta di una nuova ondata di eroi spietati come James Bond e audaci come Johnny Carson, ma versatili come Harry Belafonte e virili come uno Steve McQueen addolcito da Tommy Smothers»³⁶.



Thirteen Days. “Bobby non era il numero Due, era il numero Uno e mezzo”.
Steven Culp nel ruolo di Bob Kennedy e Bruce Greenwood in quello di JFK.

Quello che rappresentò la parabola politica di Bob Kennedy per gli americani è stato riassunto da Thurston Clarke in un documentato riepilogo della campagna per le primarie del senatore. Clark evoca gli Stati Uniti del 1968 come una nazione profondamente ferita da un punto di vista morale e sostiene che Robert Kennedy seppe intercettare questo disagio meglio di altri:

Proprio per questo, la sua campagna rappresenta un modello per chi si candidi alla Casa Bianca in un periodo di crisi morale. Dopo il 1968 la parola “speranza” è diventata l’equivalente oratorio della spilla con la bandiera americana appuntata sulla giacca [...] ma la speranza che offriva Robert Kennedy era qualcosa di specifico: che la fiducia degli americani nella propria integrità e decenza morale potesse

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ P. KIMBALL, *Bobby Kennedy and the New Politics*, cit., p. 13.

³⁶ *Ivi*, p. 19.

essere ripristinata. Il suo assassinio [...] non rappresentò solo la morte di un altro Kennedy [...] ma la fine di questa speranza³⁷.

Conclusioni

Quanto eventi reali e fatti storici, declinati nella forma di film di fiction ma sorretti da materiale di repertorio, abbiano a che fare con la dimensione altra dell'immaginario, ci è suggerito dalla definizione di quest'ultimo come del «terreno in cui la concretezza dei dati si apre all'integrazione fantastica, o in cui l'esperienza delle cose si collega a un progetto o a un'attesa, o in cui l'esattezza dei prelievi si confronta con le ragioni di chi li ha effettuati [...], la zona per eccellenza in cui oggettività e soggettività si passano la mano»³⁸. Proprio in quel progetto, in quell'attesa, si sostanzia al massimo grado quel coinvolgimento emotivo che necessariamente comporta l'investimento affettivo su particolari desideri (e la dinamica vale per tutte le pratiche testuali legate al *racconto*, dal film alla campagna elettorale) con la proiezione di aspettative di realizzazione nei confronti di un personaggio. Con al centro la figura catalizzatrice di Robert Kennedy, dunque, abbiamo messo in luce – cercando di armonizzare differenti prospettive disciplinari sviluppando vari nuclei tematici – come il cinema e il complesso dell'immaginario sociale abbiano una loro circolarità e si alimentino reciprocamente, soprattutto sulla base della partecipazione attiva da parte degli spettatori (per cui sarebbe impossibile negare sia la collaborazione degli stessi nel completamento di senso del testo sia l'importanza fondamentale del contesto sociale nelle diverse pratiche di consumo). Tracciati i profili degli orizzonti di questo immaginario, la cui definizione a volte determina la nostra esperienza (di spettatori o di elettori) altre volte ci permette di interpretarla, abbiamo condotto l'analisi dei due film *Bobby* e *Thirteen Days*, appoggiandoci ad una breve rassegna critica, riscontrando in essi la persistenza di un modello metaforico di riferimento – quello dell'assedio – comune a molta cultura nordamericana. È al centro di questo flusso, al centro del cerchio ferito, che si trova il candidato. Robert Kennedy è incastonato nella storia degli Stati Uniti come un candidato perfetto, cristallizzato nell'immagine di un Icaro che spicca il volo. Per un paradosso, proprio grazie alla funzione rituale e drammaturgica della campagna elettorale, divenne un'icona degli anni Sessanta non per quello che fece ma per quello che avrebbe fatto (il «progetto e l'attesa»). Il mito che lo sostiene si anima delle sue promesse e della sua spinta ideale. Fu un eletto/non eletto che non arrivò a svolgere il compito di guida del Paese (che in quelle elezioni finì per preferire Richard Nixon al candidato democratico Hubert Humphrey) per compierne il destino di martire. È in questi termini che ha senso definirlo un campione dell'immaginario americano, perché come i quadri, le fotografie e i film, è importante per quello che *rappresenta*: di fatto è il più popolare presidente degli Stati Uniti tra quelli che non lo sono mai stati.

³⁷ T. CLARK, *The Last Campaign*, cit., p. 18.

³⁸ F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990*, cit., p. 55.