

## CONTESTI POPOLARI/ CINEMA: Il documentario e Michael Moore.

### 4.1. Riflessioni sul documentario cinematografico e sull'arte/documento

Continuando a parlare di autorialità ed autorevolezza, cambiando leggermente contesto rispetto al capitolo precedente, è inevitabile imbattersi in una delle forme artistiche più borderline e controverse rispetto a questi concetti: il documentario cinematografico.

Nonostante sia forse banale, meglio fare una premessa: ci sono tanti tipi diversi di documentario cinematografico quanti sono i registi di documentari cinematografici. Oltre al più famoso e popolare di questi tempi, Michael Moore (del quale parleremo approfonditamente durante questo capitolo), molti altri registi (Alain Resnais, Chris Marker, John Boorman, Martin Scorsese, i fratelli Dardenne, etc.) sono passati attraverso questo mezzo, incrociando la narrazione di fatti attendibili (autorevoli) con un'interpretazione (autorale) ed un'esposizione a caratteri fortemente emotivi, attraversando generi cinematografici veri e propri come quello drammatico, storico, di guerra.

Un sottogenere, costola del documentario cinematografico, è quello dei cosiddetti mockumentaries: finti documentari che sfruttano il registro serio e distaccato del documentario tradizionale per raccontare storie di finzione altamente ironiche o critiche. Possiamo citare i senz'altro famosi *F for Fake* (1974) di Orson Wells, *Zelig* (1983) di Woody Allen e *Forgotten Silver* (1995) di Peter Jackson.

L'autorevolezza esaltata a scapito dell'autorialità ha dato luogo, nell'ambito filmico, alla celebre formula "tratto da una storia vera": un invito a scavalcare la convinzione che tutto ciò che si vede al cinema è puro prodotto di fiction ed un ponte diretto verso un maggiore coinvolgimento del pubblico.

Da questo principio deriva l'hype che si è creato prima dell'uscita di *The Blair Witch Project* (1999), di Daniel Myrick ed Eduardo Sánchez, che hanno sfruttato, tra l'altro, il mezzo di internet (allora meno diffuso di adesso, ma già in piena espansione) come veicolo di diffusione di una vera e propria leggenda, riguardo ad una videocassetta misteriosa trovata per caso e recante la testimonianza di un'inquietante spedizione di alcuni studenti in un bosco alla ricerca della strega di Blair. Questa videocassetta era poi il loro film.

Un caso precedente di meta-film contenente un documentario (fittizio, all'interno del film) è *Cannibal Holocaust* (1980), di Ruggero Deodato: uno splatter movie con una morale critica, oltre che riguardo al comportamento dell'uomo "civilizzato" nei confronti dell'indigeno "selvaggio", proprio nei confronti dell'intrusione distaccata dell'occhio documentaristico e dello sfruttamento e della manipolazione mediatica. Si potrebbero fare tanti altri esempi di come questo genere (perché di fatto è un genere) sia stato interpretato e modificato (a volte imbastardito, come nel caso precedente) in modi diversi, più o meno interessanti, ma non è il caso di farlo in queste pagine.

Se per Walter Benjamin (*L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*) il cinema è un mezzo politicamente democratico di diffusione dell'arte e per Marshall McLuhan (*Gli Strumenti del Comunicare*) esso è un media adatto a trasmettere emozioni per via della propria alta intensità, per Adorno ed Horkheimer esso è uno degli strumenti più terribili dell'industria culturale.

Il suo ruolo è quindi stato interpretato in maniera contrastante nel corso del secolo scorso: da una parte chi lo considera egualitario e popolare, dall'altra chi lo considera popolare e sedativo. La costante, comunque, resta la sua popolarità. E la popolarità è molto simile all'autorevolezza.

Il rapporto del cinema con l'autore e l'autorialità è invece più complesso: se il mezzo dà (e pretende) un'autorevolezza maggiore rispetto ad altri circuiti, l'autore cinematografico è legittimato e circondato da un'aura pari a quella degli artisti da galleria che vivono nei (e dei) contesti più ristretti.

Se già questo fa del cineasta un personaggio autorialmente ambiguo, nel caso in cui questi si trova a girare documentari l'ambiguità diventa esponenziale.

Il documentario cinematografico rincorre la, forse utopica, idea dell'arte/documento. Nel capitolo precedente, riguardo al film *Anna* di Alberto Grifi, è stato detto come il gesto autoriale sia passato alla storia per la sua anautorialità, per quanto semi-coatta.

Usando il termine "gesto" definito da O'Doherty (del quale ho parlato nell'articolo sul *white cube*), possiamo dire che l'arte/documento sta nel gesto, tutt'altro che estemporaneo, di dare luogo ad una meta-opera d'arte che sia unica nella propria genesi e perpetua nella propria estensione etica. Non è tanto il contenuto formale dell'opera/documento, quanto il suo esistere che è sintomo e conseguenza di determinate circostanze, documentabili attraverso la sua esistenza.

L'artista/documentatore è un filtro rilassato, si impegna a trasmettere senza intaccare, si fa veicolo. Si occupa dello spazio, ma non lo occupa. Informa, cercando di non formare.

Non si uscirebbe da un dibattito sul ruolo dell'artista in contesto informativo: è possibile creare qualcosa che abbia un valore oggettivo ed una forma poetica intima, magari romantica, e quindi soggettiva? E se fosse possibile, è davvero necessario imbastardire la purezza argomentativa con le pretese individualiste di un'artista, oppure la purezza della poetica immortale con la trivialità contingente di eventi storici e storicizzabili? O ancora: forma o contenuto?

E via così, attraversando una per una le questioni cruciali del modernismo.

Il documentario cinematografico apre tutte queste parentesi e non ne chiude nessuna, così come non farò io nelle pagine che seguiranno: mi limiterò ad analizzare uno dei più ambigui autori di documentari cinematografici, autorevolmente al centro di dibattiti e discussioni da un paio di anni e decisamente esemplare rispetto a quanto detto qui sopra.

## **4.2. Michael Moore ed il documentario cinematografico: tra autorialità ed autorevolezza**

### **4.2.1. Michael Moore: note sul regista**

#### **4.2.1.1. Biografia:**

Michael Moore nasce il 23 aprile del 1954 a Flint, nel Michigan, dove cresce e studia giornalismo all'università e dove gira il suo primo film, *Roger & Me*. Ha vinto numerosi premi cinematografici per i suoi documentari e anche (suona ironico dopo aver visto *Bowling for Columbine*) un premio da tiratore nella sua città natale.

#### **4.2.1.2. Filmografia:**

*Sicko* (2007)

*Fahrenheit 9/11* (2004)

*The Best of R.E.M.: In View 1988-2003* (2003) (V) (il video *All the Way to Reno*)

*Bowling for Columbine* (2002)

*The Awful Truth* (1999) serie TV

*And Justice for All* (1998) (TV)

*TV Nation* (1997) (TV)

*The Big One* (1997)

*Canadian Bacon* (1995)

*TV Nation* (1994) serie TV (1994-1995)

*Pets or Meat: The Return to Flint* (1992) (TV)

*Two Mikes Don't Make a Wright* (1992) (l'episodio *Pets or Meat: The Return to Flint*)

*Roger & Me* (1989)

#### **4.2.1.3. Bibliografia:**

*Will they ever trust us again?* (in Italia *Ingannati e traditi: lettere dal fronte*, Mondadori, 2005)

*Dude, where's my country?* (in Italia *Ma come hai ridotto questo paese?*, Mondadori, 2004)

*Stupid whitemen* (in Italia con lo stesso titolo, Mondadori, 2003)

*Downsize this!* (2002)

*Adventures of a TV Nation* (2002)

#### **4.2.2. Michael Moore e la sua ambiguità mediatica**

Nelle riflessioni precedenti ho parlato del documentario cinematografico, diverso da quello televisivo che possiamo invece collocare tra le forme di comunicazione mass-mediatica, in quanto prevalentemente utilizzato per scopi divulgativi (e quindi con uno spettro interpretativo decisamente stretto).

Sempre per citare McLuhan, che definisce il cinema un media caldo e la televisione un media freddo (Marshall McLuhan, *Understanding Media*, USA, 1964, pag. 31), in base al grado di partecipazione che il fruitore ha con entrambi, un film è decisamente meno aperto e più denso rispetto ad un programma televisivo, molto più rarefatto e gestibile dallo spettatore. Il medium caldo allontana, il medium freddo avvicina.

Secondo De Kerckhove, invece, la televisione ha il difetto di non lasciare niente a chi la guarda, e la definisce una "modulazione colorata di riferimenti alla realtà" (Derrick De Kerckhove, *La civilisation video-chrétienne*, Retz, 1990, trad. it. *La civilizzazione video-cristiana*, Feltrinelli, 1995 - pag. 10), il che denota un disaccordo che le teorie del suo maestro McLuhan sul fattore partecipazione.

Michael Moore, invece, sarebbe probabilmente d'accordo con tutti e due: la televisione è sì un mezzo che coinvolge la gente (ed avendo ideato e condotto più di una serie televisiva - vedi filmografia - lui lo sa bene), ma è anche un mezzo poco denso, poco artistico, inadatto a trasmettere, in modo evocativo, emozioni ad un pubblico interessato.

I riferimenti alla realtà di cui parla De Kerckhove sono la base fondante di ogni documentario e ne fanno un modo di espressione quasi anti-cinematografico, almeno per certi versi.

Michael Moore non è la prima persona che abbia fatto un film documentario da mostrare al cinema e non si può certo dire che si attenga in maniera freddamente giornalistica ad una distaccata disamina di fatti compiuti senza mai andare sopra le righe, ma è proprio per questo che è un personaggio tanto discusso.

A partire dal mezzo di espressione che ha scelto, e continuando poi con gli argomenti decisamente scottanti ed attuali che tratta (non senza però un'impronta decisamente personale quasi a livelli di divismo), il regista di Flint, Michigan ha senza dubbio messo il piede in due scarpe.

Viene da farsi qualche domanda in proposito:

-artista o comunicatore?

-autore di documentari cinematografici o autorità in fatto di contro-informazione?

Il suo modo di comunicare, che fa leva su cultura pop, molta ironia ed immagini forti, è proprio di media come la televisione ed il suo stesso look (uomo cicciotto con trucker hat, barba incolta, capelli rossicci ed aria simpatica) va a confermare l'idea che dopo tutto è un americano medio come tanti, un uomo che rispecchia e rappresenta molte persone nel suo paese, forse più del suo mortale antagonista George W. Bush.

Alcuni, come il regista Mike Wilson (autore del film documentario *Michael Moore hates America*, un tentativo di mettere in mostra l'ipocrisia del personaggio Moore ed

il suo presunto antiamericanismo) o David T. Hardy e Jason Clark (che invece hanno scritto un libro: *Michael Moore is a big fat stupid white man*, che fa il verso al titolo del libro *Stupid White Men* dello stesso Moore) o ancora i webmaster di moorewatch.com (che dice di seguire le sue mosse passo passo) lo odiano, altri sono disposti a comprare tutti i suoi libri (tra film e libri, come visto, ce ne sono parecchi) e lo considerano una risorsa importante contro le bugie del governo. Qualunque sia la reale natura dell'uomo Michael Moore, qui interessa analizzare il suo rimbalzare, nel suo ruolo di artista/comunicatore, tra personale ed impersonale, serio ed ironico, cinematografico o televisivo, senza che sia mai chiaro se voglia affermare maggiormente la propria autorialità o la propria autorevolezza.

I suoi due ultimi film rispecchiano perfettamente, a mio avviso, una curva di cambiamento (c'è chi direbbe evoluzione, chi involuzione) nella sua poetica espressiva, decisamente delineata e riconoscibile (così come ne sono identificabili alcuni precedenti nei Gorilla Tapes, collettivo di video-artisti decisamente politicizzati ed attivi negli anni '80 in Inghilterra, specializzati nell'uso della tecnica del cut & mix). Il terzultimo, *Bowling for Columbine* (2002), vincitore tra gli altri anche a Cannes ed agli Academy Awards, è un'analisi della paura e della violenza e delle loro radici nella società americana, un documentario con una tesi e moltissime interviste, immagini e gag per dimostrarla.

L'ultimo è il discussissimo *Fahrenheit 9/11*, vincitore della Palma d'Oro a Cannes, ricco di immagini forti e preceduto da un hype clamoroso un po' in tutto il mondo. Non mancano ironia ed immagini di repertorio, ma prevalgono sangue e documenti visivi e cartacei piuttosto che la faccia del regista, cosa che nel precedente film era abbastanza presente.

Nonostante in un'intervista il regista dica egli stesso che si è limitato, nel suo ultimo lavoro, a fare un film di intrattenimento per gli americani che lo sono andati a vedere in sala e che li facesse riflettere, ma senza aspettarsi che questo avrebbe potuto cambiare le cose, i media hanno molto enfatizzato *Fahrenheit 9/11* come un film decisamente politico, e proprio il cambiamento stilistico di Moore rispetto al suo precedente lavoro conferma questa ipotesi (oltre all'enorme quantità di materiale informativo - o contro-informativo, o di propaganda, che dir si voglia - presente sul suo sito, [www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com)).

### **4.2.3. Bowling for Columbine VS Fahrenheit 9/11**

#### **4.2.3.1. Introduzione**

Le costanti nei film di Michael Moore, che si possono trovare da *Roger & Me* (1989) (un documentario nel quale raccontava le terribili conseguenze nella sua città natale, Flint, nel Michigan, alla chiusura di una fabbrica della General Motors per mano di Roger Smith) al suo ultimo lavoro, sono l'attacco verso i potenti, una forte ironia (che si esprime attraverso l'esibizione di found footage brillantemente mixato, proveniente da ricchi archivi più o meno antichi), una colonna sonora adeguata ed una quantità di interviste, da TV o realizzate per l'occasione.

Le immagini forti e la predilezione per gli aneddoti strani sono altri elementi distintivi dello stile di Moore, oltre alla sua tendenza a mettersi molto in gioco, mettendo faccia e nome in azioni dimostrative che documenta, a volte ottenendo dei risultati concreti (come in *Bowling for Columbine*, quando ottiene il ritiro delle munizioni per fucili dai magazzini K-Mart) oppure tornando a casa senza alcun risultato se non la provocazione (come quando distribuisce opuscoli per l'arruolamento per la guerra in Iraq ai parlamentari perchè ci mandino i loro figli, in *Fahrenheit 9/11*).

#### **4.2.3.2. La presenza autoriale sacrificata**

Comparando i due film, quello che salta all'occhio è la quasi assenza della figura fisica del regista, nel secondo.

Mentre nel documentario su Columbine e la paura Moore si mostrava intento a parlare con gli intervistati, si esibiva in gustose gag (come quella di *Corporate Cops*, quando visita un produttore televisivo senza scrupoli e gli propone di fare una trasmissione sull'arresto dei ladri bianchi, ricchi ed impuniti invece dei neri e degli ispanici dei ghetti inseguiti dalla polizia per uno scippo) e organizzava azioni dimostrative (come detto sopra), nel successivo film anti-bush non lo si vede quasi per niente.

In *Fahrenheit 9/11* l'autore appare solo quattro volte contro le quindici di *Bowling for Columbine*, in favore di estratti da telegiornali e contributi video ottenuti un po' qui un po' lì (ma sempre e puntualmente con effetto garantito).

Nei primi 20 minuti di Moore si sente solo la voce mentre scorrono immagini da telegiornali, nel giorno dell'elezione di Bush, mentre nel film precedente il regista appariva già nei primi minuti e si identificava in quel momento come protagonista, o quantomeno come un ironico Virgilio della situazione.

Ci sono momenti in cui anche la colonna sonora d'atmosfera, che tanto aveva aggiunto al montaggio dei suoi film precedenti e dello stesso *Fahrenheit 9/11*, scompare per lasciare il posto al veridico suono delle bombe o alle agghiaccianti testimonianze di soldati mutilati o di mamme che hanno perso i loro figli (anche se uno dei pochi momenti in cui Moore si vede è proprio in una di queste circostanze). Il silenzio è un mezzo ideale per esprimere ed evocare sensazioni universali (come sostiene Susan Sontag nel suo saggio *Estetica del Silenzio*, contenuto dai numeri 5+6 della rivista *Aspen*, nel 1967, curati da Brian O'Doherty) con il minimo rischio di mettere in gioco la propria personale autorialità, e non a caso il regista di Flint se ne serve abbondantemente in questo film, facendo parlare le immagini piuttosto che se stesso o della musica emotivamente caratterizzante.

Vengono a mancare, quindi, per gran parte del film (soprattutto nella parte centrale) alcune delle maggiori caratterizzazioni mooriane che avevano reso particolari i documentari precedenti.

Ad ogni modo, il tono ora distaccato e cinico, ora partecipe ed accorato, attraversa comunque l'intera durata della pellicola, così come la struttura dell'argomentare di Moore (presentazione del problema, esposizione dei dati con esaltazione di contraddizioni ed assurdità, uno o più gesti dimostrativi verso il finale, per poi arrivare alla conclusione, espressa a voce e senza mezzi termini in chiusura) non subisce grossi sconvolgimenti.

Ci sono molti altri elementi di continuità in *Fahrenheit 9/11* rispetto ai precedenti film, oltre alla struttura: interviste, footage reperito da telegiornali o filmati d'epoca, più o meno vecchi, un continuo attingere da immagini tipiche della cultura pop americana, molte interviste.

Nonostante ciò, un regista-personaggio, un uomo di opinione come lui che limiti così il proprio manifestarsi e decida di raccontare in terza persona piuttosto che in prima (oppure in prima, ma quasi esclusivamente attraverso il punto di vista di un altro) gli eventi selezionati può essere sintomo o di una maturazione stilistica, oppure di una scelta precisa e politica, non solo poetica o formale.

L'impressione che si ha è che il regista abbia deciso di improntare il proprio ultimo lavoro sull'autorevolezza delle fonti, sulle immagini raccolte da altri, su interviste rilasciate da se stesso, ma restandosene fuoricampo, a volte senza far sentire nemmeno la propria voce fare le domande.

#### **4.2.3.3. Il particolare chiave**

Moore ha scelto, pur nella sua veemente furia derisoria anti-Bush, di smorzare la propria personalità, o forse solo la personalizzazione della propria opera.

La manifestazione chiave di questa tendenza/decisione del regista si concretizza non molto dopo l'inizio del film, in pochi fotogrammi che però tracciano decisamente una linea tra la goliardia ed il sarcasmo passati e l'impegno attivista (o persecutorio, dipende dai punti di vista) di questo periodo.

Al minuto '25 Moore mostra un'immagine di se stesso mentre parla ad una

convention, accusando Bush per le sue malefatte davanti ad un nutrito pubblico, con dietro di sé la bandiera degli Stati Uniti. Vederlo come parte del found footage, come elemento integrante dell'insieme, ma non integratore, è un'esperienza nuova per chi abbia visto più di un suo film.

Si tratta, per la prima volta, di uno sguardo esterno ad un Michael Moore come oggetto e non come soggetto attivo e scatenante del documentario.

Il regista di Flint prende le distanze da sé stesso.

Il suo raccontare un evento che lo vede protagonista senza mostrarsi in qualità di protagonista nel momento del suo compiersi è la dimostrazione più evidente, per quanto si tratti di pochi secondi, pure al rallentatore, del suo distacco critico. Il fatto stesso di modificare un segmento video ne altera il significato, mentre da vivida esperienza riflessa si trasforma in storica testimonianza o documento. Il rallentatore sulla propria persona che discute di qualcosa è un ulteriore passo di Moore nella direzione della ricerca dell'autorevolezza.

#### **4.2.3.4. Spettro di analisi e spettro interpretativo negli ultimi due film di Moore**

Un aspetto da non dimenticare nel paragone tra i due film è, tornando al discorso precedente riguardo allo spettro interpretativo, la circoscrizione e la storicizzazione degli eventi descritti. Mentre in *Bowling for Columbine* è tutta la storia americana ad essere presa in considerazione come lasso di tempo e tutta la popolazione degli Stati Uniti ad essere presa in esame, in *Fahrenheit 9/11* è evidente che il tempo e lo spazio si riducono ad un paio di anni e ad una sola persona, George W. Bush, con il suo entourage. Del resto il soggetto in questione, il presidente americano, è anche il suo oggetto di derisione preferito, anche nei suoi libri (nei quali mostra lo stesso stile dei film, tra il serio ed il faceto, ironico ma con cifre alla mano).

Esaminare un contesto esteso come ha fatto Moore nel 2002 dà per forza luogo ad un'opera con una connotazione fortemente personale ed uno spettro interpretativo piuttosto aperto, dato l'argomento di ampio respiro, per quanto la tesi del regista sia esplicita.

Nel 2004, invece, lo stesso autore restringe di molto il tiro, arrivando a produrre una sorta di monografia sulle gesta di un solo uomo in un lasso di tempo pari a circa 3 anni.

Per quanto ogni dato ed ogni fatto presente in entrambi i documentari potrebbe anche essere messo in dubbio e certamente discusso, è innegabile che per il primo film sarebbe infinitamente più semplice tacciare il tutto di eccessiva pretenziosità, essendo esponenzialmente più numerose le variabili in gioco. Eventi così vecchi e complessi sintetizzati in pochi secondi l'uno possono essere messi in discussione più facilmente che un singolo evento recente ed approfondito.

La divertente sintesi animata della storia americana presente in *Bowling for Columbine*, ad esempio, è di certo poco attendibile e decisamente troppo sintetica come testimonianza per assurgere al rango di "documento", mentre i fogli di carta riguardanti il passato (non)militare di George Bush in *Fahrenheit 9/11* hanno la fredda e violenta mise burocratica che molto meno fa dubitare lo spettatore a prima vista.

#### **4.2.3.5. Figure di autorità: ricerca dell'autorevolezza**

Parlando di autorialità ed autorevolezza, mentre la differenza tra le due nei due film in questione appare sempre più delineata, mi viene in mente una parola assonante e casualmente appropriata: autorità.

L'autorità non sempre viaggia di pari passo con l'autorevolezza, ma Michael Moore, nonostante sia un accanito detrattore della prima (governo ed élite), in cerca della seconda esibisce nel suo ultimo film una quantità di interviste a personaggi ufficiali, in divisa o meno.

In ogni documentario che si rispetti sono le "autorità", in senso lato, ad essere chiamate a testimoniare per schiarire un po' i dubbi e fornire argomentazioni ed i film

di Moore non fanno eccezione: oltre alle numerose testimonianze degli uomini della strada e di pazzi scatenati, ci sono spesso giornalisti, avvocati, scrittori o artisti a dire la loro davanti al regista.

È però evidente una prevalenza di interviste a figure in divisa o comunque ufficiali (come poliziotti, ex-agenti della CIA, parlamentari, etc) nel film del 2004 rispetto a quello del 2002, dove si parla per lo più con personaggi sospettati di essere violenti o, in ogni caso, persone che sono “vittime dell’autorità”, che stanno comunque sempre “dall’altra parte”.

Anche in *Fahrenheit 9/11* Moore discute con “vittime dell’autorità”, ma si tratta spesso di esponenti delle autorità stesse: poliziotti addestrati inadeguatamente, parlamentari insoddisfatti della linea di governo, membri dell’esecutivo costretti a confessare le bugie dei superiori.

Mettendo in crisi l’autorità e riducendola a vittima di se stessa, il regista punta come al solito il dito verso l’alto, ma da un punto di vista decisamente più legittimato e meno scomodamente anti-istituzionale.

#### **4.2.3.6. Conclusione**

*Fahrenheit 9/11* è per certi versi un film compromesso, decisamente politico, un documentario che lascia da parte il criticismo sociale, o quantomeno lo circoscrive, contestualizzandolo per poter colpire, se non il sistema alla base, almeno il pericolo più urgente da debellare.

È esemplare come, alla fine del film, ci sia l’invito a “fare qualcosa”, con sotto l’indirizzo [www.michaelmoore.com](http://www.michaelmoore.com), mentre in coda al film precedente questo era preceduto dalla scritta “contact the filmmakers at”.

#### **4.2.4. Michael Moore: Attualità e sfruttamento del multimedia**

Non c’è angolo dei mass-media che non sia stato esplorato dal regista di Flint, Michigan.

Egli si destreggia tra TV, carta stampata (ha studiato da giornalista), cinema e, non da sottovalutare, internet.

Il sito internet di Michael Moore sfrutta tutte le tecnologie multimediali necessarie a raggiungere in maniera più completa e profonda il proprio pubblico ed a diffonderne il verbo: graficamente patinato ma con un layout semplice e popolare, il portale del regista dà accesso ad un grande archivio di articoli selezionati e, ovviamente, ad un’area dov’è possibile acquistare ogni prodotto del prolifico autore. Ci sono anche video da scaricare, il che rende visitare quel luogo della rete un’esperienza degnamente multimediale.

Oltre ad essere un filo diretto con la gente, sfruttando il più attuale ed accessibile canale al mondo, il sito permette a Moore di guadagnare credibilità, data l’impostazione da portale giornalistico.

Il ruolo di contro-informatore sopra le righe è perfetto per chi sia capace di servirsi di un certo tipo di media (e, su tutti, del meta-medium che li racchiude tutti: il computer), ma forse è, proprio per questo, una condanna.

Ho scritto in un altro articolo che, in base a schemi, pregiudizi ed interessi si tende a scremare l’informazione e, aggiungo, spesso ci si trova a tacciare di commercialità ciò che è semplicemente arte a misura popolare, meno filtrata ma non scevra da poetica.

Vista la quantità di premi vinti dai suoi documentari (l’ultimo, a detta di Tarantino, ha vinto non per motivi politici ma perchè “è un buon film”) si direbbe che la critica apprezzi Moore, anche se le accuse di manipolare le fonti per fare soldi e l’etichetta di antiamericano lo seguono da vicino e gli esempi di parodie del suo stile rivolte contro di lui lo confermano.

D’altro canto, come siamo ormai abituati a constatare in Italia, la pubblicità cattiva è sempre pubblicità, e soprattutto nel regno di internet è l’hype a muovere le masse. Come il miliardario George Soros con la sua organizzazione MoveOn.org, votata alla

destituzione di George Bush tramite la promozione dei suoi avversari, anche Moore si serve della propria popolarità, ottenuta per mezzo dei suoi controversi, ma indubbiamente potenti lavori, per cercare di smuovere la realtà.

L'attivismo mediatico sta diventando una delle principali forme di raccolta di fondi, e la partecipazione del regista agli aiuti per i cittadini di New Orleans scampati all'uragano Katrina, ma non a loro stessi, è un esempio. Moore è impegnato a sostenere anche personaggi che corrispondono con lui direttamente dall'Iraq ed il suo sito è il centro comunicativo di questa sorta di network.

L'attualità e la fruibilità dell'opera di Moore è in grado di potenziare la sua macchina mediatica e di amplificare, insieme alle critiche, anche la sua influenza. Un domani, potremmo vederlo candidarsi alle elezioni e, se ha vinto Schwarzenegger, direi che potrebbe senza dubbio vincere anche lui.

*Post Scriptum:*

L'ultimo film di Moore, *Sicko* (2007), riporta il regista più vicino a *Bowling For Columbine*, ma in un ruolo leggermente diverso, meno paladino e più cittadino americano. Indubbiamente si avvale di mezzi propri della sua condizione privilegiata nel finale, ma per più o meno tutto il film è solo una persona che fa le sue domande. Forse un po' meno invasivo nell'obiettivo rispetto al film sopracitato, ma decisamente lontano dal grave distacco di *Fahrenheit 9/11*, per quanto continui ad alternare la sua caratteristica ironia a donne piangenti e malati terminali. A mio parere si tratta del suo miglior film.