

LawArt
Rivista di Diritto, Arte, Storia
Journal of Law, Art and History

www.lawart.it

doi: 10.17473/LawArt-2020-1-4



1 (2020) 63-77

Mario Barenghi *

«I just want to talk».
Su un vecchio film di Sidney Lumet

«I just want to talk».
About an Old Movie by Sidney Lumet

* Università degli Studi di Milano-Bicocca, mario.barenghi@unimib.it

ABSTRACT. La fortuna della narrativa d'investigazione non cessa di stupire: è probabile che nella nostra cultura il tema dell'indagine abbia preso gran parte del posto che nella cultura premoderna era tenuto dal tema del combattimento. Una variante del combattimento è il confronto verbale, che alimenta il sottogenere delle storie giudiziarie. Questo articolo prende in esame il primo film di Sidney Lumet, *La parola ai giurati* (*12 Angry Men*, 1957), mettendo in evidenza la cellula germinale dell'intreccio. In una giuria dove tutti sono convinti della colpevolezza dell'imputato, un giurato si dissocia, non perché abbia solide ragioni per sostenere la sua innocenza, ma per una ragione di principio: la giuria non può decidere del suo destino senza dedicargli il giusto tempo. Un monito più che mai attuale, in tempi di comunicazioni precipitose e superficiali: e insieme, l'avvio di una riflessione molto simile ai procedimenti della critica letteraria.

ABSTRACT. The continuing success of detective fiction is amazing: investigation has apparently replaced combat as a fundamental topic of narrative. A variant of this theme is verbal confrontation, which feeds the subgenre of courtroom fiction. This article, devoted to Sidney Lumet's first movie, *12 Angry Men* (1957), highlights the seed from which the plot unfolds. In a jury where everybody thinks that the accused is guilty, a single juror dares to disagree. He doesn't know if the accused is innocent, but strongly believes that the jury owes him some time before deciding on his fate. This warning sounds more appropriate than ever in our times of rash and superficial communications and triggers a discussion quite similar to the methods of literary criticism.

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS: Narrazione; giustizia, dialogo, film giudiziario, Sidney Lumet / Narrative, justice, dialogue, court-room movie, Sidney Lumet

«I just want to talk».

Su un vecchio film di Sidney Lumet

Mario Barenghi

SOMMARIO: 1. Il processo come macchina narrativa. – 2. Dramma in camera di consiglio. – 3. Un tempo per parlare.

1. *Il processo come macchina narrativa*

Un dato largamente acquisito dalla teoria letteraria, e del resto palese anche a una riflessione superficiale, è che ci sono immagini e stagioni dell'esperienza umana narrativamente più fertili di altre. I viaggi e la guerra, più del lavoro o della malattia; la giovinezza e la morte, più della nascita o della vecchiaia; l'amore, più di ogni altra cosa¹. Analogamente, ci sono attività dove i racconti fioriscono più volentieri. Un esempio tipico è lo sport: il pugilato è meno popolare del calcio, ma come tema di storie lo surclassa. Lo stesso vale per le professioni: come personaggio letterario, il poliziotto o l'avvocato rendono molto più dell'ingegnere o del geometra (a tacere dell'esploratore, della spia, del ladro). Lo sapeva bene Primo Levi, che, nel metter mano alle sue «storie di chimica militante», si lamentava che il pubblico «sapesse tutto di come vive il medico, la prostituta, il marinaio, l'assassino, la contessa, l'antico romano, il congiurato e il polinesiano, e nulla di come

¹In età contemporanea il primo a mettere a fuoco la questione, e a presentarla in termini di analisi comparativa tra le due specie di «Homo Sapiens» e «Homo Fictus», è stato Edward Morgan Forster, nelle Clark Lectures di Cambridge da cui è sortito il volume *Aspects of the Novel*, 1927. Particolarmente gustose le considerazioni sulla rappresentazione della nascita: i personaggi letterari vengono al mondo un po' come dei pacchi postali. «Di solito, quando un neonato arriva in un romanzo, ha l'aria d'esser stato impostato e consegnato al destinatario: uno dei personaggi più anziani si reca a ritirarlo e lo mostra al lettore, dopo di che generalmente lo si mette in ghiacciaia fino a che non sia capace di parlare o di partecipare in altro modo all'azione» in Forster (1968), p. 62.

viviamo noi trasmutatori di materia»². Quella scommessa, Levi ha saputo vincerla alla grande; ma non si può dire che dopo *Il sistema periodico* la condizione del chimico abbia poi ispirato *exploits* letterari paragonabili, mentre in altri campi l'abbondanza della produzione ha continuato ad alimentare generi o sottogeneri narrativi piuttosto ben definiti. In testa, senza dubbio, quello che nella cultura italiana è chiamato "giallo": il romanzo poliziesco, la *detective fiction*. D'altro canto, su un piano storico più generale si potrebbe sostenere perfino che il tema dell'investigazione ha eroso buona parte dello spazio che nella tradizione narrativa premoderna era occupato dal combattimento. Effetti secondari dell'urbanizzazione e della sovrappopolazione: in un contesto dove il potere si identifica più con il possesso di ricchezza che non con il controllo territoriale, il Conflitto – sia esso presentato o no come scontro fra Bene e Male – si annida volentieri fra le pieghe del consorzio sociale, anziché esercitarsi sui campi di battaglia, configurandosi quindi in termini di indagini su un crimine, anziché di azioni militari, o eventi comunque legati alla guerra³.

Nel *mare magnum* delle storie d'investigazione appare ben riconoscibile la variante della narrazione giudiziaria, che sposta l'accento dalla ricerca della soluzione di un enigma – di norma, un delitto misterioso – alla dimostrazione della colpevolezza di un imputato. I modelli del genere, fatalmente, vengono da Oltreoceano. Tutti conoscono i maestri del *legal thriller*, come John Grisham, Scott Turow, Harper Lee; lo scrittore più

² Levi (2016), p. 1010.

³ Presentando il *Kriminalroman* come versione borghese della narrativa d'avventura, Ulrich Schulz-Buschhaus ha parlato di «sostituzione»: Schulz-Buschhaus (1999), pp. 153-170. Per quanto riguarda il successo contemporaneo delle storie di investigazione, un fenomeno sintomatico è la ricerca, nelle serie televisive, di protagonisti alternativi alla figura del *detective* vero e proprio, su cui s'è accumulata nei decenni una massa ingente di modelli e di stereotipi. Di qui personaggi di nuovo conio, come la criminologa (*Profilage*, Francia, serie iniziata nel 2009) o il medico legale (*Body of Proof*, USA 2011-13; *Forever*, 2014-15); in quest'ultimo caso, con ibridazione fra il giallo e l'altro fortunatissimo filone del *medical drama*. Sulla fortuna della narrativa seriale, Spinazzola (2017).

noto, in Italia, è forse Gianrico Carofiglio. Certo, la differenza dei sistemi giudiziari non è senza conseguenze sulla rappresentazione letteraria. L'avvocato più famoso della letteratura americana è Perry Mason, inventato negli anni Trenta del secolo scorso da Erle Stanley Gardner; da noi è ancora, fatalmente, l'Azzecagarbugli. Divario analogo si registra nel cinema: se pensiamo ai *court-room movies* americani ci sovengono personaggi valorosi e intrepidi, eroi dell'arringa, come qualcuno ha detto: Gregory Peck nel *Buio oltre la siepe* di Robert Mulligan (*To Kill a Mockingbird*, 1962), Paul Newman nel *Verdetto* di Sidney Lumet (*The Verdict*, 1982), Tom Cruise in *Codice d'onore* di Rob Reiner (*A Few Good Men*, 1992). Nei film italiani prevalgono invece figure alquanto più dimesse e prosaiche, preferibilmente comiche, non di rado pusillanimi o opportuniste; anche se, beninteso, ogni generalizzazione è impropria⁴.

Una ricognizione sia pure sommaria di queste plaghe narrative, fra cinema e romanzo, fra *legal thriller* e dramma giudiziario, non rientra fra i propositi del presente intervento. Vorrei però sottolineare la funzionalità del processo in quanto macchina per costruire racconti, a cominciare dall'etimologia: la narrazione è per definizione "avanzamento" (*pro+cēdo*), percorso, successione di atti, eventi, fenomeni. I soggetti coinvolti formano un esagono meravigliosamente asimmetrico: l'imputato, la vittima, l'accusatore, il difensore, il testimone, il giudice. Sei funzioni, o se preferite sei ruoli attanziali⁵, ciascuno dei quali può essere ri-

⁴ Il 9 ottobre 2008 la Fondazione Forense Bolognese ha organizzato un incontro dal titolo *Scene da una professione. L'immagine dell'avvocato nella cinematografia italiana*, in cui è stata presentata un'istruttiva antologia di episodi filmici centrati sulla figura di un legale. Le 12 scene erano tratte da *Altri tempi* di Alessandro Blasetti (con Vittorio De Sica, 1952), *Hanno rubato un tram* di Aldo Fabrizi (1954), *Un giorno in pretura* di Steno (con Alberto Sordi, 1954), *Buonanotte... avvocato!* di Giorgio Bianchi (di nuovo con Sordi, 1955), *La cambiale* di Camillo Mastrocinque (con Totò, 1959), *I mostri* di Dino Risi (1963), *Fatti di gente perbene* di Mauro Bolognini (con Giancarlo Giannini, 1974), *L'avvocato della mala* di Alberto Marras (1977), *Musica per vecchi animali* di Stefano Benni e Umberto Angelucci (1989), *L'avvocato Porta* (serie TV con Gigi Proietti, 1997), *E allora mambo!* di Lucio Pellegrini (1999), *Cavedagne* di Bernardo Bolognesi e Francesco Marini (2003).

⁵ L'espressione non pretende di attenersi a un'accezione di «attante» (*actant*) strettamente conforme all'ortodossia greimasiana del termine, come si può facilmente verifi-

coperto da più di un soggetto: i testimoni sono tipicamente più d'uno, più d'uno sono a volte gli imputati, e il ruolo giudicante tocca spesso a una giuria collettiva. Inutile dire che nell'amplissimo ventaglio di possibilità contemplate da questo schema narrativo rientrano anche gli scambi di ruolo (meglio se inattesi): un testimone può rivelarsi il vero mandante del delitto, le posizioni di imputato e vittima possono idealmente invertirsi, il responsabile di un reato minore può offrire la chiave per scoprire ben più drammatici crimini, e così via. Importante è che l'accesso alla parola sia di norma diversificato a seconda dei ruoli. Della vittima, figura di assenza, possono essere solo rievocati discorsi passati; la giuria è tenuta al silenzio durante tutto il dibattimento; imputato e testimoni possono essere più o meno loquaci secondo convenienza e indole. Parlare è invece prerogativa e principale arma di accusatore e difensore, entrambi chiamati a esercitare al meglio le proprie virtù oratorie.

L'archetipo sottostante è ovviamente quello dello scontro, anzi, del duello, che emerge con particolare chiarezza nel modello processuale accusatorio (*adversarial system*), tipico del mondo anglosassone. Un duello di parole, per raggiungere l'obiettivo: persuadere della propria tesi colui o coloro che dovranno emettere un verdetto. In verità, il tratto distintivo del dramma giudiziario è la peculiare *contrainte* del procedimento penale: una volta esposti i fatti, formulate le accuse, esibite le prove, escussi i testimoni, una volta che il pubblico ministero ha tenuto la sua requisitoria e l'avvocato difensore la sua arringa, la giuria ha il compito di decidere della colpevolezza o dell'innocenza dell'imputato. Qui vale la pena di rilevare un dato storico contrastivo. Nell'evoluzione del romanzo ottocentesco – e ora mi riferisco al livello dell'alta letteratura, della letteratura di ricerca – hanno trovato sempre maggiore spazio i finali aperti, non risolutivi, ambigui o interlocutori: come avviene, ad esempio, negli *Ambasciatori* di Henry James, che si chiudono su un dialogo apparentemente poco significativo⁶. E il fenomeno non ha mancato di investire la

care: Greimas/Courtés (1979), *ad vocem*. Più pertinente il riferimento al modello di Propp (1966).

⁶ «“It isn't so much your BEING 'right' – it's your horrible sharp eye for what

stessa narrativa di argomento poliziesco, come ben sanno i lettori di Carlo Emilio Gadda, di Leonardo Sciascia, di Friedrich Dürrenmatt⁷. Per converso, nella produzione rivolta a un pubblico più esteso, o comunque destinata in prima (anche se non esclusiva) istanza all'intrattenimento, hanno avuto larga fortuna le forme legate a un esito ben definito. L'assassino si trova o non si trova; l'imputato è innocente o colpevole. *Guilty, not guilty*. Ma sì, *tertium datur*, in teoria e anche nella pratica: ad esempio, giuria non unanime, il giudizio è annullato (*mistrial*), il processo è da rifare. Ma sono le eccezioni che confermano la regola. Gran parte della forza del genere sta nel vincolo della decisione, nell'attesa del momento della verità – e sia pure solo di una verità giudiziaria, che non è detto collimi con la verità dei fatti o la verità morale (ammesso e non concesso che esse esistano, e che siano riconoscibili).

2. *Dramma in camera di consiglio*

Ciò premesso, le note che seguono sono dedicate a un film di argomento giudiziario, un film famoso, il primo di Sidney Lumet: *12 Angry Men* – letteralmente, *Dodici uomini in collera* – uscito nel 1957 e distribuito in Italia con il più compassato titolo *La parola ai giurati*⁸. Preciso subito

makes you so”. // “Oh but you’re just as bad yourself. You can’t resist me when I point that out”. // She sighed it at last all comically, all tragically, away. “I can’t indeed resist you”. // “Then there we are!” said Strether»: James (2008). La casistica è ovviamente assai ampia. Fra i casi più singolari si possono segnalare *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello, che a dispetto del titolo del capitolo finale (*Non conclude*) ha una conclusione molto netta, e *Ulysses* di James Joyce, troncato addirittura a metà d’una frase, che peraltro costituisce lo spezzone mancante dell’incipit.

⁷ Paradossalmente, in romanzi come *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) o *La cognizione del dolore* (1963) la compiutezza artistica è garantita (anziché inficiata) proprio dalla mancata chiusura dell’intreccio poliziesco. Sul piano storico, fondamentale è stato *Das Versprechen. Requiem für das Kriminalroman* (1957): «un fatto non può “tornare” come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari», in Dürrenmatt (1959), p. 16.

⁸ Sul film d’esordio di Sidney Lumet (che peraltro aveva alle spalle un’importante

che questo film non rientra nello schema delineato sopra. Il dibattito è finito, l'intera vicenda si svolge nella camera di consiglio, dove i dodici componenti della giuria popolare devono prendere la loro decisione in merito a un caso di omicidio. Siamo quindi nel sottogenere giudiziario del *jury-room movie*. Si parla di continuo dei vari soggetti implicati nel processo, ma non ne sentiamo le voci; le loro parole sono riferite solo in piccola parte, e in maniera indiretta. Nella fattispecie, vengono richiamate soprattutto dichiarazioni dell'imputato e di due testimoni; occasionalmente, del giudice (cui compete di decidere dell'ammissibilità delle prove); molto più rari invece i riferimenti alle *performances* di accusa e difesa. Di quest'ultima, in particolare, emergerà gradualmente l'immagine di una distratta, negligente difesa d'ufficio. Del resto, il caso è presentato come poco interessante. Ambiente popolare, emigranti portoricani; un figlio non ancora ventenne, orfano di madre, dalla storia travagliata (è stato anche in riformatorio), accusato di avere una notte ucciso con una coltellata il padre, che a sua volta aveva vari precedenti penali. Il verdetto di colpevolezza sembra già scritto.

Qui occorre sottolineare una differenza tra la versione originale e la traduzione italiana. Ho detto che la storia si svolge nel chiuso di una stanza – una stanza torrida, senza aria condizionata, il ventilatore non funzionante. Ma in realtà all'inizio e alla fine due brevi sequenze mostrano il luogo dove il processo è celebrato, la *New York County Courthouse*, oggi *New York State Supreme Court Building*: siamo in Foley Square, nel Civic Center di Manhattan (da una delle finestre della stanza uno dei giurati ammira il Woolworth Building). L'inizio del film mostra lo scalone della monumentale facciata, caratterizzata da colossali colonne corinzie; l'inquadratura dal basso ne esalta la solennità e l'imponenza, e anche la dismisura rispetto alle figure umane, tant'è che la scritta sul fregio dell'architrave s'indovina ma non si legge per intero. Si tratta di una frase

esperienza di regista televisivo) si contano molti interventi, sia di storici del cinema, sia di studiosi di Law and Film. Si ricordino almeno Ziccardi (2010), pp. 64-66; Machura/Ulbrich (2001), pp. 117-132; Sarat/Anderson/Frank (eds.) (2009), pp. 251-253; Asimow/Mader (2004), pp. 134-143; Canova (a cura di) (2002), *Courtroom-movie, ad vocem*.

di George Washington, desunta da una lettera al Ministro della Giustizia (*Attorney General*) Edmund Randolph del 28 settembre 1789, «The true administration of justice is the firmest pillar of good government»: affermazione solenne e memorabile, che i più, mettendo piede nel tribunale, evidentemente non leggono (e chissà se l'hanno notata mai). La distanza fra l'altezza degli ideali e l'esercizio quotidiano della giustizia è confermata dalla scena all'interno dell'edificio, uno spazio vasto e animato, dove ciascuno è intento ai propri affari. La camera segue ora un personaggio ora un altro, tenendo in sospeso lo spettatore (da chi di costoro comincerà mai la storia?), poi, lasciandosi alle spalle un piccolo campionario di stati d'animo – attesa, preoccupazione, raccoglimento, sollievo – varca la soglia dell'aula dove un giudice sta facendo le ultime raccomandazioni alla giuria.

Anche le parole che il giudice pronuncia sono elevate, e improntate a un alto senso di responsabilità. Ma l'atteggiamento è tutto meno che concentrato: il tono è svagato, meccanico, è chiaro che sta ripetendo con malcelata noia un formulario abituale. Il doppiaggio, attenendosi invece a una dizione quanto mai grave e autorevole, crea un effetto straniante. Viene da chiedersi se si sia trattato di un errore interpretativo o di una misura preventiva di cautela: forse nell'Italia della fine degli anni Cinquanta sarebbe stato troppo ardire mostrare, in un film serio, un magistrato così poco compreso nel proprio ruolo? Il breve primo piano dell'imputato alla sbarra – un ragazzo dai grandi occhi scuri e dall'espressione insieme afflitta e rassegnata, un'immagine icastica di impotenza e vulnerabilità – induce nello spettatore una certezza di innocenza. Ma sta di fatto che quando i giurati si ritirano nel poco accogliente locale loro riservato, dagli scambi preliminari di battute risulta che a quasi tutti il caso pare chiaro, e la colpevolezza dell'imputato fin troppo evidente.

Va da sé che il verdetto sarà opposto. Dopo un protratto indugio preparatorio (il clima è asfissiante, i personaggi insofferenti, la seduta sembra non cominciare mai) e dopo un lungo e travagliato dibattere, tutti i giurati – i dodici *angry men* – converranno che le accuse sono inconsistenti, e il ragazzo, accusato di parricidio, verrà assolto. La bellezza del film dipende in buona misura dall'efficacia della caratterizzazione: ognuno dei

giurati – ovviamente tutti bianchi, tutti maschi – ha una psicologia ben definita, un atteggiamento diverso, una storia personale particolare. C'è l'impiegato diligente e conformista, acuto no, ma onesto; c'è il professionista affermato, che piccandosi di essere rigoroso e razionale stenta ad ammettere i propri pregiudizi; c'è l'artigiano di semplici ma solidi principî; c'è il benpensante razzista, verboso, rancoroso e prevenuto; c'è il giovane che non dimentica di essere cresciuto nei bassifondi; c'è lo straniero naturalizzato, un orologiaio proveniente dall'Europa centrale, consapevole della differenza fra lo stato di diritto di una libera democrazia e il regime autoritario da cui probabilmente proviene. Non mancano giurati superficiali e distratti, come l'appassionato di baseball impaziente di finire alla svelta perché ha i biglietti per la partita degli Yankees (un brillante Jack Warden), e il pubblicitario che ha la testa solo al suo lavoro: prima che questo dato emerga, proprio a lui (non a caso) è affidato un vivo apprezzamento dell'operato del pubblico ministero. Il giurato che funge da presidente, e che eserciterà degnamente il suo ruolo, è l'allenatore in seconda della squadra di football di una scuola superiore: dettaglio che, in ultima analisi, suggerisce una ferma fiducia nella sanità del tessuto sociale americano.

Sorvolo sugli elogi agli interpreti, tutti assai notevoli, all'autore della sceneggiatura, Reginald Rose (il testo, d'impianto teatrale, era stato scritto in origine per la TV), al direttore della fotografia, Boris Kaufman; e ovviamente al regista Sidney Lumet, che riesce a tenere avvinti gli spettatori per un'ora e mezzo grazie a un sovrano controllo del ritmo narrativo e a un uso sapiente del mezzo tecnico. Man mano che la vicenda procede, infatti, cresce il senso di oppressione, di costrizione claustrofobica, e quindi la tensione aumenta. Tale effetto dipende in gran parte dalla progressiva riduzione della profondità di campo, cioè dall'adozione di obiettivi dalla lunghezza focale sempre maggiore. Al restringersi dell'inquadratura si aggiunge l'abbassamento della cinepresa, che si sposta gradualmente al di sotto del livello degli occhi. La stanza sembra così farsi via via più angusta, quasi richiudendosi sui personaggi⁹.

⁹ «As the picture unfolded, I wanted the room to seem smaller and smaller. That meant that I would slowly shift to longer lenses as the picture continued. Starting with the nor-

Come si diceva, all'inizio quasi tutti i giurati sono convinti che l'imputato sia colpevole; quello che si attendono, quindi, è una conclusione piuttosto spiccata. La chiave del film consiste in una sorprendente, isolata manifestazione di dissenso, che sia pur a fatica riesce a incrinare le frettolose certezze degli altri. Da qui partirà un riesame, via via sempre più teso e appassionato, di quanto era emerso nel dibattito. Uno per uno, gli argomenti dell'accusa verranno smontati: le riserve sull'alibi dell'imputato, l'identità dell'arma del delitto (un banale coltello a serramanico casualmente uguale a quello posseduto dal ragazzo), la testimonianza del vecchio del piano di sotto che sosteneva di averlo visto correre giù precipitosamente dalle scale (ma che avendo una gamba offesa non sarebbe mai riuscito a raggiungere la porta in tempo utile), la testimonianza di una donna che abita nell'edificio di fronte, dall'altra parte della linea sopraelevata della metropolitana, che affermava di essersi alzata dal letto e di aver assistito all'omicidio attraverso i finestrini di un treno che transitava a luci spente (a dispetto del fatto che lei, miope, in quel momento non portava occhiali).

L'aspetto su cui vorrei brevemente indugiare è questo. All'inizio dei lavori della giuria, secondo una diffusa prassi, si fa un giro preliminare di opinioni, per alzata di mano. Undici giurati – chi con prontezza e disinvoltura, altri con qualche esitazione, l'ultimo quasi per inerzia – si schierano per la colpevolezza. Uno solo, il personaggio interpretato da Henry Fonda, si dichiara per l'innocenza. Ora, tale scelta non dipende da una matura convinzione; anzi, non dipende da convinzione alcuna, e nemmeno da dubbi circostanziati. Solo in seguito, e grazie al contributo di vari altri personaggi, emergerà la debolezza di ogni singola prova a carico. All'inizio il protagonista, il giurato n. 8 (che, come apprenderemo più tardi, è un architetto di nome Davies), si distingue da tutti gli altri per una (semplice?) ragione di principio. Quando alcuni dei colleghi della giu-

mal range (28 mm to 40 mm), we progressed to 50 mm, 75 mm, and 100 mm lenses. In addition, I shot the first third of the movie above eye level, and then, by lowering the camera, shot the second third at eye level, and the last third from below eye level», in Lumet (1996), p. 81. Il testo di Lumet, a suo tempo pubblicato in Italia da Pratiche (Parma, 1996) con il titolo *Fare un film*, è stato poi riproposto da Minimum Fax (Roma, 2010).

ria – quelli che si riveleranno i più accaniti colpevolisti – gli chiedono se ritenga l'imputato innocente, egli risponde «I don't know», non lo so. E quando lo incalzano, chiedendogli cosa voglia, risponde: «Nothing. I just want to talk».

A rischio di apparire pignolo, trovo che la versione italiana, di nuovo, non sia ineccepibile. *To talk* è tradotto un paio di volte con «discutere», ma il verbo significa solo “parlare”, anche nell'accezione più informale del termine. “Discutere” sarebbe una traduzione più legittima se, nella frase, al verbo seguisse un complemento, come ad esempio in *I want to talk politics*. In questo caso, credo fosse preferibile rispettare accuratamente la disadorna genericità dell'enunciato originale: voglio solo parlare, *I just want to talk*. È in gioco la vita di un essere umano, non la si può sbrigare in cinque minuti. Colpevole? È possibile; ma prendiamoci del tempo. Un minimo di tempo, verrebbe da aggiungere, prima di decretare concluso il tempo della vita altrui. Ma attenzione: non è questo il registro espressivo del personaggio interpretato da Henry Fonda. Il suo eloquio si attiene a un livello retoricamente dimesso, che mette in risalto la sua nuda ostinazione pregiudiziale. L'imputato ha avuto fin dall'infanzia una vita difficile. Almeno qualche parola gliela dobbiamo, tutto qui: «I think we owe him a few words. That's all».

Per un buon tratto l'architetto Davies – o meglio, il giurato n. 8 – non ha altri argomenti da avanzare. Quando gli chiedono se creda alla versione dell'imputato, risponde ancora che non lo sa, forse no: «I don't know if I believe him or not. Maybe I don't». E non essendo in condizione di confutare le accuse, di fronte all'impazienza degli altri membri della giuria propone un accordo: un secondo giro di opinioni, da cui egli si asterrà. Se il giudizio sarà di unanime colpevolezza, non insisterà oltre, e non obietterà al verdetto di colpevolezza. Ovviamente al secondo giro c'è un altro giurato che opta per l'innocenza, il più anziano del gruppo, la cui memoria visiva si dimostrerà più tardi determinante. Ma anche lui, per ora, decide sulla base non di un giudizio di merito, bensì per una ragione di principio, cioè per dare il proprio appoggio a chi si è messo nella scomoda posizione di essere solo contro tutti. Solo da questo momento comincerà la

revisione analitica delle prove e delle testimonianze; e, a uno a uno, gli altri dieci giurati cambieranno il proprio voto. L'acme drammatico verrà toccato con l'ultimo giurato a cedere – il n. 3, interpretato da Lee J. Cobb –, costretto a rendersi conto che sta proiettando sul giovane imputato il suo rancore nei confronti di un figlio che da tempo non vuole aver più a che fare con lui. In una prima versione della sceneggiatura ricorrevano due battute esplicite: «It's not your boy. He's somebody else», diceva il protagonista, e il giurato n. 4 aggiungeva: «Let him live» («Non è suo figlio, è un'altra persona. Lo lasci vivere») ¹⁰. Nel film la didascalica precisazione è sostituita da un oggetto e da un gesto. Una fotografia di lui accanto al figlio, entrambi sorridenti, prima della rottura: già mostrata con orgoglio in una delle sequenze iniziali, ora ripescata dal portafogli, rabbiosamente strappata, e infine ricoperta di lacrime.

3. *Un tempo per parlare*

Non c'è dubbio che *12 Angry Men* sia un film sostanzialmente ottimistico. Il sistema giudiziario americano non sarà perfetto; ma all'interno di un processo democratico, qual è il confronto all'interno di una giuria, basta la volontà buona di un singolo, sia pur all'inizio isolato, perché sia fatta infine giustizia ¹¹. Quasi settant'anni dopo, e stando sull'altra sponda dell'Atlantico, una simile fiducia non può essere guardata se non con una buona dose di disincantata incredulità. Ma poiché non è detto che incredulità e disincanto siano sempre di buona lega, e considerando che anche le riserve più scettiche possono convivere con l'ammirazione, vorrei proporre qualche rapida osservazione non sullo scioglimento dell'intreccio, bensì sul suo avvio.

Una delle proprietà delle opere d'arte è di richiamare l'attenzione del lettore o (in questo caso) dello spettatore su dettagli apparentemente se-

¹⁰ <http://www.dailyscript.com/scripts/12AngryMen.pdf> (consultato l'ultima volta l'11 settembre 2020).

¹¹ Rafter (2001), p. 15.

condari, ma che a uno sguardo attento possono risultare carichi di significato: sia per quello che implicano nel contesto dato, sia per quello che possono suggerire in altre, diverse congiunture. La frase *I just want to talk* rientra in questa categoria. Un invito a non precipitare le decisioni, a non agire in maniera avventata. C'è un tempo per ogni cosa sotto il cielo, potremmo chiosare parafrasando l'Ecclesiaste: un tempo per tacere, e un tempo per parlare; un tempo per pensare, e un tempo per trarre le conclusioni. Parliamo, dunque. Proviamo a prenderci il tempo necessario. Non è detto che sia sempre questione di vita o di morte, per fortuna, che la posta in gioco sia l'alternativa fra la libertà e la sedia elettrica. Ma ciò che di quella battuta trovo interessante, pregnante, semanticamente denso, e singolarmente appropriato ai tempi nostri – l'età dei social e delle chat, dei sondaggi *online*, del quotidiano pullulare di *breaking news* simili a bolle di sapone – è l'appello a non cedere alla fretta, all'impulso immediato, all'impressione momentanea. Per formarsi un'opinione occorre tempo. *I just want to talk*. Parliamone: non nel senso corrente e superficiale che s'è propagato di recente, quasi un'interiezione liquidatoria, un diniego infastidito, che tutto è meno che l'inizio di una discussione. Parliamone: ma davvero. Pensiamoci su. Confrontiamoci. Non abbandoniamoci alla facile tentazione di considerare tutto quanto accade come la conferma di ciò che già pensiamo di sapere. Domandiamoci quante cose rischiamo di dare per scontate, magari in maniera del tutto inconsapevole, sulla base di preconcetti o di sensazioni momentanee. Rivelatrice, da questo punto di vista, è una battuta del giurato n. 2, il primo a parlare nel primo giro di opinioni (il n. 1 è il presidente). Perché ritiene l'imputato colpevole? «Well, it's hard to put it into words. I just – think he's guilty. I thought it was obvious from the word go» («Be', è difficile a dirsi. Penso che sia colpevole. Ho pensato che fosse evidente fin dall'inizio»). *Obvious*: evidente, ovvio, facile da vedere e da capire: quindi, indubitabile. Indiscutibile. Quante cose si dà per certo che non debbano essere discusse? Ma il compito di una giuria è appunto di discutere: secondo una formula comune alle giurisdizioni di *common law* e di *civil law*, da tempo familiare anche ai lettori e agli spettatori italiani, la colpevolezza dell'imputato deve esse-

re dimostrata al di là di ogni ragionevole dubbio: «beyond a reasonable doubt».

Ecco dunque che il lavoro dei giurati viene ad assomigliare molto alla lettura ravvicinata (diciamo pure: all'analisi) di un testo letterario. Ripercorriamo quanto è stato detto, quali fatti sono accaduti, quali opinioni sono state espresse, di che cosa possiamo essere davvero certi e di cosa no. Chiediamoci quanto sono fondate le nostre prime impressioni. E soprattutto mettiamoci, per quanto possibile, nei panni degli altri (occorre specificare che mettersi nei panni degli altri è un aspetto fondamentale, costitutivo, della lettura letteraria?)¹². Non solo di un ragazzo di diciotto anni cresciuto in un ambiente ostile, sottomesso a un padre insensibile e violento, ma di un vecchio che forse per la prima volta nella sua vita si rende conto che le sue parole vengono prese in considerazione da qualcuno, o di una donna impressionabile che volendo avere dieci anni di meno non mette gli occhiali perché così crede di essere più attraente, e che ha l'insperata occasione di rendersi interessante e farsi notare. Né l'uno né l'altra mentono di proposito; ma né l'uno né l'altra sono degni di fede.

Parliamone: perché le cose possono essere diverse da come sembrano. Non solo nella *New York County Courthouse*, ma qui e ora: *mutato nomine, de te fabula narratur*, come ammoniva Orazio satiro¹³. E poiché Sidney Lumet non lascia nulla al caso, nell'ultima sequenza del film – poco più di un minuto, dopo un'ora e mezza in quella stanza, finalmente all'aperto: e sembra quasi di respirare l'aria fresca che segue un acquazzone estivo – Henry Fonda e il suo principale alleato (Joseph Sweeney, il giurato n. 9) si congedano, si dicono i rispettivi cognomi (Davies, McArdle), si stringono la mano sullo scalone monumentale dell'edificio. E ora – effetto dell'inquadratura, naturalmente, ma non solo – le colonne corinzie e le sagome umane non sembrano più così incommensurabili.

¹² Su questo tema, di grande attualità nel dibattito teorico, ha molto insistito la filosofa del diritto Nussbaum (1995) e (2012).

¹³ Hor., *Sat.*, I, 1, vv. 69-70.

Bibliografia

- Asimow, Michael, Shannon Mader (2004), *Law and Popular Culture: A Course Book*, Bern, Peter Lang
- Canova, Gianni (a cura di) (2002), *Enciclopedia del cinema*, Milano, Garzanti
- Dürrenmatt, Friedrich (1959), *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, trad. Daniele Silvano, Milano, Feltrinelli
- Forster, Edward Morgan (1927), *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace & Company
- Forster, Edward Morgan (1968), *Aspetti del romanzo*, trad. Corrado Pavolini, Milano, Il Saggiatore
- Greimas, Algirdas Julien, Joseph Courtés (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- James, Henry (2008), *The Ambassadors* [1903], edited with an introduction and notes by Christopher Butler, Oxford, Oxford University Press
- Levi, Primo (2016), *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, I, Torino, Einaudi
- Lumet, Sidney (1995), *Making Movies*, New York, Vintage Books
- Machura, Stefan, Stefan Ulbrich (2001), *Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama*, in «Journal of Law and Society», 28, 1, pp. 117-132
- Nussbaum, Martha (1995), *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press
- Nussbaum, Martha (2012), *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di Edoardo Greblo, Milano, Mimesis
- Propp, Vladimir Jakovlevič (1966), *Morfologia della fiaba* [1928], a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi
- Rafter, Nicole (2001), *American Criminal Trial Films: An Overview of Their Development (1930-2000)*, in Machura, Stefan, Peter Robson (eds.), *Law and film*, Oxford, Blackwell, pp. 9-24
- Sarat, Austin, Matthew Anderson, Cathrine O. Frank (eds.) (2009), *Law and the Humanities: An Introduction*, Cambridge, University Press

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1999), *Il sistema letterario nella civiltà borghese*,
Milano, Unicopli

Spinazzola, Vittorio (a cura di) (2017), *Tirature '17. Da una serie all'altra*,
Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore

Ziccardi, Giovanni (2010), *Il diritto al cinema*, Milano, Giuffrè