

Bad lawyers? Filosofia dell'etica legale nella cultura cinematografica hollywoodiana

Bad lawyers? Philosophical Legal Ethics in Hollywood's film culture

ANDREA ROMEO¹

Sommario

Vi sono diverse ragioni per studiare il rapporto tra cinema e operatori del diritto. In primo luogo, perché la cultura cinematografica rappresenta una buona cartina tornasole per comprendere quale sia, in generale, l'idea che il pubblico ha della prassi dell'avvocatura e del diritto, ma anche perché le pellicole cinematografiche, in qualche modo, incidono su quella percezione, forgiandola o quantomeno indirizzandola in modo assai più incisivo di quanto si possa pensare. L'articolo cerca di offrire una ricostruzione periodizzata e critica della produzione hollywoodiana di *legal movie*, tendendo di individuare le ragioni che giustificano il diverso modo di raffigurare la figura dell'avvocato nei diversi periodi individuati, e di collegare tale analisi alla diverse concezioni sul diritto e sugli avvocati che si danno nel contesto accademico e sociale.

Parole chiave: Avvocati, cinema, diritto e letteratura, etica legale, legal drama

Abstract

There are several reasons for addressing the relationship between cinema and lawyers. First, film culture provides us with a meaningful litmus test for understanding the public's general perception of the practice of law; moreover, movies somehow influence this perception, shaping it or at least driving it in a much more incisive way than one might expect. The article aims to provide a critical map of Hollywood's legal film production, attempting to highlight the reasons that might justify different ways of portraying lawyers in different periods, and thus linking such an analysis to the various conceptions of law and legal ethics that we usually encounter in academic and social contexts.

¹ Dipartimento di Giurisprudenza, Economia e Sociologia, Università "Magna Græcia" di Catanzaro. a.romeo@unicz.it.



Keywords: Lawyers, Cinema, Law & Literature, Legal Ethics, Legal Drama

1. Un'intuizione di partenza

“Può un uomo buono essere un buon avvocato?” È una domanda, questa, sollevata a metà degli anni '70 da Charles Fried, in un noto e assai citato articolo sugli avvocati (Fried 1976, p. 1060). Ma si tratta di una domanda assai più antica, che ricorre da tempi immemori nei discorsi della gente *comune*, perlomeno da quando esiste la pratica della difesa tecnica. Se lo domandano in molti, soprattutto coloro che non hanno, per così dire, un “punto di vista interno” della prassi dell'avvocatura e percepiscono quest'ultima principalmente per come letteratura, cinema e televisione la propongono. E il cinema quella domanda se l'è posta più volte, soprattutto nella florida produzione d'Oltreoceano, offrendo risposte il più delle volte negative, quasi facendola passare per una domanda retorica, un po' come se ci si domandasse se il diavolo stesso può peccare². Le ragioni di una tale sfiducia sono molteplici e affondano in un terreno narrativo e culturale assai più profondo; di esse se ne sono occupati diversi studi, con approcci assai differenti tra loro.

In Italia le cose stanno diversamente, come ben diversa è la considerazione della figura dell'avvocato nell'ambito degli studi di teoria e sociologia del diritto. Nondimeno, di recente qualcosa sta cambiando. In un articolo del 2020, apparso sulle pagine di *Sociologia del diritto*, Luigi Pannarale ha proposto delle interessanti riflessioni sull'immagine letteraria e cinematografica dell'avvocato in Italia, concentrandosi soprattutto sulla seconda (2020). Quell'indagine – va sottolineato – si inserisce in un solco di studi che, di recente, hanno ravvivato l'interesse della filosofia e della sociologia del diritto nei confronti della figura dell'avvocato, per tempi rimasta dimenticata, quasi negletta. L'interesse della filosofia del diritto per l'avvocato è sempre stato timido, sopendosi poi con l'avvento del modello legalistico del positivismo giuridico, attento a sistematizzare concettualmente le funzioni del giudice, soprattutto, del legislatore e, in qualche misura, del giurista accademico. L'avvocato, privo di una funzione paradigmatica del diritto – tesi, questa, anche dovuta ad una certa concezione delle funzioni del linguaggio portata avanti dal movimento degli analitici (v. La Torre 2021, p. 51) –, non è apparso meritevole di uno specifico interesse. Per converso, nella tradizione di *Legal Ethics* nordamericana, filosofi, ma anche sociologi, e in generale teorici

2 Si vedano in merito, e tra gli altri, Sarat-Douglas-Merrill Umphrey (2005); Barton (2010); Burnett-Still (2011). Sul punto si veda, ad esempio, quanto scritto da Emmanuel Carrère nel suo recente “V13: cronaca giudiziaria”, e segnatamente sull'atteggiamento e la linea argomentativa del noto Jacques Vergès, l'avvocato degli indifendibili, nella sua arringa finale in difesa del famigerato “Boia di Lione” Klaus Barbie (Carrère 2023).

del diritto, hanno dato la stura ad un profluvio di analisi e riflessioni sui problemi, morali e giuridici, dell'avvocatura, affrontandoli da diverse prospettive e con una variegata gamma di approcci. Questo movimento, che va appunto sotto l'endiadi *Legal Ethics* – e che non può tradursi *sic e simpliciter* come etica legale, essendo piuttosto un approccio generale ai problemi non solo morali dell'avvocatura –, ha avuto a partire dagli anni '70 uno sviluppo eccezionale, dando causa ad un dibattito ricco e acceso (v. Romeo 2022).

Tornando alle riflessioni di Pannarale, l'Autore analizza alcune tra le pellicole italiane più significative nel tentativo di offrire una verosimile ricostruzione dell'immagine, per così dire popolare e socioculturale, dell'avvocatura. Nella ricca analisi proposta si ricorda, qui, tra gli altri, il film *Un giorno in pretura*, del 1953, segnalato per il ritratto dell'avvocato protagonista, goffo e maldestro, consumatore di ricchezze e sostanzialmente dannoso per il suo cliente. Oppure, l'episodio de *I mostri* di Dino Risi (1963) del *Testimone Volontario*, dove uno spregiudicato avvocato demolisce la credibilità del tronfio teste. Come nota Pannarale, la visione dell'episodio lascia intatto il dubbio se la strategia dell'avvocato sia basata su fatti veri, ovvero non si tratti di un'opera di “decostruzione” strumentale per il proprio assistito. Nondimeno, la pellicola può essere interpretata stavolta – come suggerisce l'Autore – con una luce favorevole, per gli avvocati, quasi ne avesse voluto mettere in scienza l'indefettibilità nella scoperta della verità in sede processuale. Edificante pare anche l'immagine dell'avvocato ne *i Guappi*, di Squitieri, film del 1974 che consegna allo schermo un avvocato dai tratti eroici, coinvolto nella sub-cultura camorristica della Napoli del 1891, e da cui ne verrà fuori alla fine facendo prevalere la giustizia. A cui fa da contraltare l'assai meno eroico Tullio Murri, dei *Fatti di gente perbene*, segnalato anche per la presentazione del processo mediatico, celebrato fuori dalle aule di giustizia, dove invece si inscena un rito teatralmente svuotato di ogni significato processuale. L'avvocato Gastali (*l'avvocato della mala* di Alberto Morras) è un ulteriore personaggio in toga analizzato da Pannarale, preso in esame perché in qualche modo simboleggia alcuni stereotipi (o tipi focali, forse) diffusi nell'opinione pubblica, come per esempio la concezione dell'avvocato pragmatico e imbroglione:

per le organizzazioni criminali, ma forse anche per i comuni cittadini, la dote principale dell'avvocato consiste nella capacità di mischiare le carte e di riuscire a difendere le ragioni del proprio cliente anche contro ogni evidenza (Pannarale 2020, p. 42).

Ripercorrere troppo pedissequamente la bella analisi di Pannarale sarebbe, qui, un inutile esercizio di commento, per cui si rinvia alla lettura di quell'articolo per una compiuta presentazione e interpretazione critica dei film presi in riferimento. Piuttosto, ai fini di questa riflessione, si cercherà

di coglierne alcune suggestioni, tra cui l'idea che la produzione cinematografica rappresenti un potente strumento di influenza dell'opinione pubblica come, al contempo, "pure un suo registratore più o meno fedele e uno specchio della realtà" (Pannarale 2020). Muovendo da tale assunto, l'Autore presenta il rendiconto finale della sua rassegna critica, dove emerge, in modo chiaro, il dato che la cultura cinematografica italiana non sia troppo propensa a guardare all'avvocato come ad un esempio di virtù, e gli avvocati protagonisti delle pellicole

sembrano propendere per un'interpretazione del proprio ruolo professionale fortemente asservito agli interessi del proprio cliente, se non, peggio ancora, al proprio personale tornaconto (Pannarale 2020).

Gli avvocati della produzione cinematografica italiana risultano quasi tutti degli *hired-gun*, mutuando una terminologia tipica del dibattito nordamericano – su cui si tornerà a breve –: ossia professionisti guidati dall'unico e assorbente scopo (deontologico) di massimizzare gli interessi dei propri clienti.

Diversa, e comunque assai più complessa, è la produzione d'Oltreoceano. Come s'è già avuto modo di accennare, nel mondo nordamericano, soprattutto statunitense, dove la teoria del diritto, come pure la filosofia e la sociologia del diritto, non disdegnano di occuparsi dell'avvocato e della funzione dell'avvocatura, la produzione cinematografica riflette un mondo più ricco e complesso, popolato da diversi stereotipi professionali. Lo fa notare opportunamente lo stesso Pannarale, segnalando alcuni esempi emblematici, come *The Lawyer (Al di là di ogni ragionevole dubbio)* di Sidney J. Furie, o la serie di successo planetario *Perry Mason*, dove l'avvocato è spesso un *auctore di giustizia*, nel senso proprio di *augere*, di aggiungere, giacché consente alla giuria o al giudice di non sbagliarsi e cadere nell'errore giudiziario dovuto ad una lettura *prima facie* delle risultanze probatorie.

Ora, proprio questa intelligente suggestione di Pannarale offre lo spunto per esplorare il ricco dibattito di *Legal Ethics* al fine di verificare l'esistenza di studi simili che abbiano ad oggetto l'immagine (soprattutto) cinematografica dell'avvocato, dalla quale ne abbiano magari poi anche tratto conclusioni sul piano teorico concettuale. Orbene, a testimonianza proprio del diverso peso socioculturale che vantano gli avvocati oltreoceano, compulsando la letteratura si scopre che, oltre ad una ben più generosa panoplia di pellicole e serie *legal-drama*, ci si imbatte anche in un buon numero di studi e riflessioni sul tema, proposti anche con diversi approcci metodologici. Si cercherà allora di ricostruire quel dibattito prendendo in esame anche alcune delle opere citate, e, servendoci dell'analisi di Pannarale, per provare a costruire un possibile raffronto con l'immaginario cinematografico italiano.

2. Le diverse fasi nella rappresentazione dell'avvocatura nella produzione cinematografica hollywoodiana

Tra gli studi sul tema, uno dei più approfonditi e interessanti è *Bad Lawyers in the Movies*, un articolo del 2000, scritto da un noto studioso: Michael Asimow (2000; v. pure Bergman e Asimow 1996; Asimow e Mader 2012). In quella specifica ricerca, Asimow passa in rassegna le principali pellicole prodotte, finì ai primi anni Duemila, con la presenza più o meno rilevante, ma significativa da un punto di vista della trama, di avvocati, passando al vaglio, così, ben 284 opere cinematografiche. L'ampio spettro di film analizzati ha consentito di poter proporre una periodizzazione, individuando fasi caratterizzate da elementi di comunanza nella rappresentazione scenica dei personaggi in toga: (i) i *movie-lawyer* del periodo aureo 1929-1969; (ii) i film più cupi degli anni '70; (iii) le pellicole "diaboliche" degli anni '80-'90 (Asimow 2000, pp. 562-579).

La rassegna critica di Asimow muove da un interrogativo di fondo, troppo spesso dato per scontato e che invece pare bisognoso di un riscontro specifico: è la cultura popolare che influenza le pellicole? Oppure è vero il contrario, e sono queste ultime in qualche modo ad influenzare la cultura popolare? Per Asimow queste domande non hanno a che fare soltanto con i risultati di un'analisi meramente ricostruttiva. Piuttosto, egli sostiene che la sfiducia generalizzata dei cittadini negli avvocati, e di riflesso nel sistema giudiziario più in generale, che opera concretamente tramite di essi, può riflettersi negativamente nella produzione legislativa spingendo persino, in qualche, misura "alla emanazione di leggi draconiane sulle condanne minime obbligatorie" (Asimow 2000, p. 542, trad. mia). Ciò che teorizza Asimow potrebbe ulteriormente svilupparsi individuando un possibile collegamento con tale percezione popolare e certe forme di populismo giudiziario. Del resto, è difficilmente negabile che

la volontà del pubblico di utilizzare il sistema giudiziario e la fiducia di questo nello Stato di diritto tenderà a diminuire se le persone odiano e diffidano degli avvocati e dei giudici che amministrano quella legge (Asimow 2000, p. 542, trad. mia).

Va da sé, dunque, che non è un esercizio ozioso comprendere quale sia il rapporto di influenza tra cinema e opinione pubblica, e soprattutto capire se la *popular legal culture*, ossia quel complesso "di idee, atteggiamenti, valori, e opinioni sul diritto sostenuto dalle persone in una società" (Friedman 1989, p. 1579) sia influenzabile, e in che misura, dalle ipostasi professionali impresse nella celluloida. Su tutti questi temi si tornerà più avanti; per ora conviene soffermarsi in modo analitico sulla periodizzazione proposta da Asimow.

2.1. Dal 1920 agli anni '60: "l'età d'oro"

Ritornando, appunto, alla periodizzazione proposte da Asimow, il primo arco temporale preso in considerazione riguarda il periodo 1929-1969, definito anche "l'età d'oro" del cinema per gli avvocati. L'analisi delle pellicole prodotte in questo lasso temporale, a ben vedere, parrebbe evidenziare la presenza di un'immagine tendenzialmente positiva e sostanzialmente edificante degli avvocati: "lawyers in film tended to be decent people and ethical, competent professionals" (Asimow 2000, p. 561).

Le spiegazioni di questo trattamento sostanzialmente benigno possono essere ricercate in diverse ragioni. Da un lato, tale tendenza potrebbe spiegarsi per la coincidenza di quel periodo con l'applicazione del *Production Code*, il codice di censura di Hollywood, che limitò la libertà di espressione cinematografica dagli anni '20 sino al 1968. Uno dei precetti di quel Codice imponeva, infatti, una sorta di clausola di rispetto per il mondo giuridico e i suoi protagonisti precludendo raffigurazioni poco generose: "law-natural, divine, or human-shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation" (Doherty 1999, p. 347). La clausola di rispetto si attivava soprattutto in relazione a titoli, o scene particolari, che avessero avuto a che fare con il diritto ovvero l'applicazione del diritto³. Questo sistema di censura preventiva potrebbe allora essere stata una ragione di rilievo nel ritratto più benevolo degli avvocati (e della pratica del diritto in generale) che i film dell'epoca proponevano al pubblico, sebbene non sia possibile determinare quanto tale filtro abbia inciso concretamente nella costruzione dell'immagine cinematografica (Asimow 2000, p. 572)⁴. Va detto, però, che le linee guide del *Production Code* non imponevano di presentare forzatamente degli avvocati caratterizzati in termini positivi, ma solo di far sì che i "cattivi" avvocati fossero alla fine puniti per le loro condotte, di modo che il pubblico percepisse chiaro il messaggio che "the wrong lawyer was wrong and the

3 Una delle linee guida di quel codice statuiva infatti che: "The judiciary and the machinery of criminal law must not be presented in such a way as to undermine faith in justice. An individual judge, or district attorney, or jail warden may be shown to be corrupt; but there must be no reflection on the law in general, and the offender must be punished" (v. Asimow 2000, p. 571; v. pure Vieira 1999, p. 219; Vizzard 1970).

4 Nondimeno, sempre secondo l'Autore, un possibile indizio potrebbe provenire dal fatto che molte pellicole che non sponsorizzavano una immagine positiva e prodotte prima della vigenza del codice hollywoodiano siano state, poi, oggetto di *remake* più favorevoli. Resta però difficile poter affermare che il ritratto positivo sia solo il frutto di una politica di censura (Asimow 2000, p. 572). Altri studi a più ampio respiro, nell'ottica di una valutazione più rotonda della concezione popolare del mestiere dell'avvocato, parlano comunque di una vera e propria "età d'oro" per gli avvocati, coincidente con le decadi degli anni '50 e '60, semplicemente dovuta al prestigio sociale goduto in società (v. Bloomfield 1983, p. 125; Chase 1986, p. 281; Menkel-Meadow 2001, p. 1305).

right lawyer was right” secondo una sorta di “principio di compensazione finale dei valori” (Gardner 1987, p. 39).

Nondimeno, tra i tanti film dell’“età d’oro” presi in considerazione si segnalano, tra gli altri, *Counselor at law*, di William Wyler (Universal Picture, 1933)⁵, e, ancora, *Lady by Choice*, di David Burton (Columbia Pictures, 1934), dove l’avvocato Johnny Mills svolge un ammirevole difesa *pro bono* per aiutare una senzatetto (di cui poi si innamorerà). Anche in *The Roaring Twenties* (Warner bros., 1939), di Raoul Walsh, celebre anche in Italia con il titolo *I ruggenti anni Venti*, ha tra i suoi personaggi un avvocato, Lloyd Hart, uomo virtuoso che incarna l’ideale di un figlio di cui “ogni madre potrebbe esserne fiera” (Asimow 2000, p. 572). Hart, dapprima coinvolto in una società con una combriccola di vecchi amici, ne viene prontamente fuori non appena scopre i loschi affari degli altri, ed alla fine diventerà un Procuratore distrettuale, caparbio persecutore di *gangster* e malaffare, salvando anche una fanciulla, Jean, da una vita di peccato. “This was the typical way” – puntualizza Asimow – “lawyers were shown in the old days-honest, brave, and noble” (Asimow 2000, p. 573”).

Eguale benigne sono le caratterizzazioni in celluloide dell’avvocato femminista, e incline ad aiutare le persone poco abbienti, Amanda Bonner, protagonista della frizzante commedia *Adam’s Rib* di George Cukor (Metro-Goldwyn-Mayer, 1949)⁶; e anche di Joe Morse, difensore dalla condotta decisamente meno specchiata del fosco noir *Force of Evil*, diretto da Abraham Polonsky (Metro-Goldwyn-Mayer, 1949)⁷. In questa pellicola si coglie bene l’effetto catartico del *principio compensativo* di Gardner ricordato sopra (Gardner 1987, p. 39): Morse inizialmente cura gli interessi di certi spregiudicati uomini d’affari di Wall Street, dediti al racket delle scommesse, ed è egli stesso coinvolto in attività decisamente poco chiare. Nondimeno, alla fine sarà proprio lui a consegnarsi alla giustizia, dopo aver ucciso il suo pregiudicato cliente, all’esito di un tipico processo di catarsi morale e redenzione sociale, che lo riscatterà come uomo di legge.

Negli anni ‘50 l’immagine generalmente edificante degli avvocati continuerà a prevalere, seppure con qualche eccezione. Paul Biegler, per esempio, l’avvocato della pellicola di successo *Anatomy of a Murder* (Columbia Pictures, 1959), cercherà di convincere la giuria che il proprio cliente ha ucciso un corteggiatore della moglie sotto la spinta di un raptus psicologico incontrollabile, dettato dalla convinzione che ella fosse stata violentata, e superare così l’accusa di omicidio premeditato. Nel far ciò, nondimeno, Biegler non seguirà il modello virtuoso dei film precedenti, rimanendo sempre entro gli argini poco porosi della morale di ruolo ed orientato ad una difesa strenua del proprio cliente. Tuttavia, non supererà mai i limiti di una

5 In Italia uscito sotto il titolo “*Ritorno alla Vita*”.

6 In Italia distribuito con il titolo: “*La costola di Adamo*”.

7 In Italia uscito con il titolo: “*Le forze del male*”.

difesa processualmente corretta e leale, finendo per instillare anche nello spettatore un ragionevole dubbio grazie alle sue doti di fine logico e parlatore facondo.

Negli anni '60 due capolavori riempiono le sale statunitensi. Il primo è il celebre *Inherit the Wind* di Stanley Kramer (Metro-Goldwyn-Mayer, 1960), non felicemente tradotto in italiano con il titolo "... e l'uomo creò Satana". Si tratta d'una splendida trasposizione cinematografica di molti temi centrali della speculazione di filosofia del diritto, che emergono nello sviluppo, incalzante, della trama. In quest'ultima, un magnifico Spencer Tracy, vera e propria icona delle pellicole del tempo, incarna l'avvocato Henry Drummond, arguto giurista incaricato della difficile difesa di Bertram T. Cates, un insegnante accusato di aver insegnato la teoria evoluzionistica di Darwin nella puritana comunità di Hillsboro. Il "processo della scimmia", così viene soprannominato, si celebra sullo sfondo di una continua e profonda discussione sul problema della verità, e vedrà "moralmente" vincente il sagace Drummond – chè il suo cliente sarà infine condannato ad una pena solo simbolica –, il quale riuscirà persino a portare alla sbarra l'antagonista procuratore Brady, alfiere integerrimo del conservatorismo bigotto, costringendolo ad affermare la non evidente contraddittorietà tra la Bibbia e il darwinismo. Arguto, facondo, lepido, ma anche giusto e armato di un certo coraggio, Drummond, nella assai simbolica scena finale, andrà via dall'aula prendendo in mano entrambi i libri: la Bibbia e l'Origine della specie. Il film, invero, è troppo poco tematizzato da Asimow, che si limita ad un rapido cenno, ed è invece, verosimilmente, una delle opere più gratificanti per la figura dell'avvocato, che incarna il filosofo privo di preconcetti e soprattutto libero da pregiudizi.

L'altro capolavoro degli anni '60 è la assai fedele trasposizione cinematografica del romanzo di Harper Lee: *To Kill a Mockinbird*, tradotto come "*Il Buio oltre la siepe*" – un'altra invece infedele trasposizione del titolo –, diretto da Robert Mulligan (Universal Studios, 1962). Il personaggio di Atticus Finch – incarnato da un iconico e insondabile Gregory Peck – è forse quello che più ha attirato le attenzioni degli studiosi di *Legal Ethics*, accendendo sulla sua figura un vivo dibattito, tanto che tra gli studiosi di etica legale si suole persino distinguere tra gli "Atticans" e i "non-Atticans" (v. Freedman 1992). I primi, sostenitori di un modello "*moral activist*" di avvocatura, propongono tutt'oggi Finch come paradigma idealtipico di avvocato virtuoso, ossia un *phronemos* particolarmente empatico e in grado di padroneggiare, con la stessa maestria, principi generali e circostanze particolari. Dunque, un giurista che "sa cosa fare non tanto perché applica principi ma perché è la persona che è, con la sua peculiare personalità" (Shaffer 1981, p. 196, trad. mia). I *non-Atticans*, invece, come il filo-positivista Tim Dare, ne fanno un esempio plastico di avvocato infedele al diritto, accusando Atticus Finch di preferire il proprio, soggettivo, senso di giustizia alle procedure neutrali del

diritto e del processo – soprattutto allorchè egli decide di non denunciare Boo Radley, colui che ha ucciso l'aggressore dei figli di Atticus, per timore che questi possa subire un processo ingiusto (Dare 2003, p. 111)⁸.

In quegli anni va ricordato anche *Cape Fear*, di J. Lee Thompson (Universal Pictures, 1962)⁹, basato sul romanzo *The Executioners* di John D. MacDonald, che sarà poi oggetto di un noto remake nel 1991 (Universal Pictures, 1991). Ed è proprio il raffronto tra le due versioni ad essere interessante. Sam Bowden (anche qui un volitivo Gregory Peck) è un avvocato leale e dedito alla propria famiglia, che è tormentato però da Max Cady, un losco figuro che vuole vendicarsi perché l'avvocato ha testimoniato contro di lui, anni prima. Vale la pena fare notare qui – anticipando alcune questioni – che il remake dello stesso film del 1991, con un più tribolato e nervoso Robert De Niro nei panni dell'avvocato vittima di stalking, non dipingerà il protagonista con gli stessi tratti sostanzialmente benevoli. Nella pellicola degli '90 l'avvocato appare al pubblico come uomo fedifrago, un po' fatuo, assai meno virtuoso insomma, testimoniando così un evidente cambio di prospettiva tra le due decadi (Asimow 2000, p. 574). Più complesso e profondo da un punto di vista etico, o potremmo dire deontologico, è *Town Without Pity*, diretto da Gottfried Reinhardt (United Artist, 1961) e ispirato al romanzo *Das Urteil* di Gregor Dorfmeister¹⁰, la cui trama vede l'avvocato militare, il Maggiore Steve Garret, impegnato a difendere quattro soldati dalla delicata, e stigmatizzante, accusa di stupro. Degna di nota la scena dell'interrogatorio della vittima, allorchè Garret cerca di minare la credibilità della persona offesa per provare l'innocenza dei suoi assistiti: si pone, lì, evidente il problema del contrasto tra la morale di ruolo, del difensore, e quella ordinaria, di essere umano. Il tutto, però, è tematizzato lasciando il problema morale quasi sullo sfondo, senza caratterizzare Garret in modo troppo negativo. Segno, forse, che ancora il rispetto d'una morale professionale di ruolo, diversa da quella comune, era tutto sommato un atteggiamento comprensibile.

Invero nel 1961 esce un altro grande film della United Artist: *Judgments at Nuremberg*¹¹, che proietta sugli schermi il personaggio di un avvocato gravato da un compito moralmente spinoso: difendere i giuristi nazisti al processo di Norimberga. La pellicola non è analizzata da Asimow, ma è presa in considerazione da Thomas Sullivan, che ne segnala l'importanza iconografica (Sullivan 2014, pp. 593-595). In "*Judgments at Nuremberg*" Hans Rolfe (Maximillian Schell) è un giovane e brillante togato deciso a

8 Sul dibattito, molto articolato e trasversale, si veda in particolare Romeo 2021, pp. 307-317.

9 In Italia distribuito con il titolo: "*Il promontorio della paura*".

10 In Italia distribuito con il titolo "*La città spietata*".

11 In Italia distribuito con il titolo poco fedele, ma di grande impatto, "*Vincitori e vinti*".

difendere strenuamente Ernst Janning (Burt Lancaster), Ministro della giustizia nazista e raffinato giurista. Ma sarà proprio quest'ultimo a fermare il proprio avvocato allorché quest'ultimo dispiega un feroce ma lepido controinterrogatorio contro la teste chiave Irene Hoffman, suggerendo che ella avesse avuto rapporti carnali con un uomo ebreo, Feldestein, per minarne in qualche modo la credibilità. Nella sua arringa finale Rolfe giocherà, poi, un *topos* ricorrente nella discussione sul Processo di Norimberga: se il popolo tedesco ha colpa per non aver vigilato, anche il mondo, allora, condivide quella stessa colpa con la Germania. Pur essendo destinato alla sconfitta, Rolfe non è caratterizzato in modo negativo; secondo l'analisi di Sullivan, per esempio, gli argomenti difensivi di quell'arringa sono viziati da fallacie retoriche, ma non del tutto sciocchi o privi di forza intellettuale, tanto che uno dei tre giudici scriverà una opinione dissenziente dalla maggioranza (Sullivan 2014, pp. 597-598). Anzi, per Sullivan “la difesa di Rolfe riesce ad evitare la condanna della popolazione tedesca come fatalmente viziata da una predisposizione culturale ed etnica alla barbarie e alla disumanità” (Sullivan 2014, p. 598, trad. mia). Al di là della valutazione sugli argomenti sciorinati dell'avvocato (e dalla meta-riflessione di Sullivan), e persino al netto delle tecniche di esame aggressivo nei confronti dei testi, Rolfe non appare mai come una persona spregevole, nonostante gli spetti una difesa ardua e per certi versi odiosa.

In sintesi, nel primo arco temporale preso in considerazione, coincidente con l'*età d'oro* cinematografica per gli avvocati, la gran parte delle pellicole propone linee narrative con l'ideale di un professionista generalmente virtuoso, o comunque in grado di redimersi sempre dal male con un qualche esercizio di catarsi civile (un po' come accade nel film “*i Guappi*”, come segnala Pannarale). Si ha quasi la sensazione che i cineasti volessero in quel tempo blandire carezzevoli il ceto avvocatesco e con esso la pratica del diritto, proponendo di questi *ocularizzazioni* edulcorate. Dal punto di vista professionale, gli avvocati di celluloidi del periodo aureo appaiono infatti, nella stragrande maggioranza dei casi, “skillful, devoted to his clients, and ethical” (Asimow 2000, p. 575). Nondimeno, questo periodo aureo va indebolendosi via via che ci si addentra nella produzione degli anni '70.

2.2. *Gli anni '70 e l'inizio della crisi*

Negli anni '70 la luce dei riflettori si fa assai più cupa e i tratti della rappresentazione cinematografica del ceto avvocatesco divengono meno gentili e benevoli. Si assiste, invero, ad una fase sostanzialmente di transizione, dove nel tempo la caratterizzazione positiva lascia spazio, anno dopo anno, a visioni meno accomodanti.

Nel film “*The Candidate*”, diretto da Michael Ritchie (Warner Bros, 1972)¹², l’avvocato Bill McKay (Robert Redford), per esempio, è un buon avvocato che viene persuaso a candidarsi al Senato. Durante la campagna politica, però, egli subisce stringenti limitazioni nel suo messaggio politico: non è più libero di parlare come vorrebbe ed anzi appare agli spettatori come una specie di burattino. Certo, non può negarsi il fatto che il personaggio non agisca con la toga di avvocato, ma come politico, nondimeno è comunque simbolica la perdita di libertà di parola. McKay, insomma, non è affatto un *parresista*, direbbe oggi Massimo La Torre (La Torre 2021, p. 83); qualità, la *parresia*, ossia la parola franca e libera, che dovrebbe pertenerne tanto all’uomo politico quanto, (ideal)tipicamente, all’avvocato, sicché il personaggio annaspa in forme tra le due sfumate identità.

Sempre negli anni Settanta sui grandi schermi approda il personaggio di Stephen Blume: premuroso avvocato divorzista di Beverly Hills che nella trama di *Blume in Love*, del frizzante Paul Mazursky (Warner Bros, 1973), è affaccendato nei tribolati tentativi di riconquistare la propria di moglie¹³. Blume è un personaggio tutto sommato positivo, sebbene caratterizzato da una certa carica di eccentricità che lo allontana dai modelli più sobri e morigerati delle decadi precedenti. Nel 1971 Jack Nicholson veste i panni dell’avvocato misogino, e incallito don Giovanni, Jonathan Fuerst, in *Carnal Knowledge*, diretto da Mike Nichols (AVCO, 1971)¹⁴, altro personaggio togato assai meno contenuto e *politically correct* dei modelli incorsettati delle decadi precedenti, e a cui difficilmente potrebbe andare la simpatia del pubblico. Ma a troneggiare tra i personaggi “avvocati” più iconici di quella decade c’è, ovviamente, Tom Hagen, un avvocato di famiglia. Ma di una famiglia speciale, però, a cui dedica tutta la sua vita, ossia quella capeggiata da Don Vito Corleone, nei primi due film della ponderosa e monumentale trilogia del *Padrino* (1972 e 1974 per la Paramount), regia di Francis Ford Coppola (v. Sullivan 2014, p. 627). Sebbene appaia come un uomo riflessivo, pacato, tutto sommato schierato dalla parte dei personaggi principali, Hagen, a conti fatti, viola ogni regola deontologica, oltre che di diritto: è un avvocato *gangster*, un eccellente *consigliori*, che, alla fine della storia, non subirà nessun processo di catarsi legale, come invece accadeva puntualmente agli avvocati *gangster* dell’ “*età d’oro*”.

Negli anni ‘70 si segnala poi il primo vero *legal-ethics movie* della storia: “... *And justice for all*”, capolavoro di Norman Jewison del 1979 (Columbia Pictures, 1979)¹⁵, che chiude la decade gettando una sconsolata (e definitiva?) ombra scura non solo sugli avvocati, ma anche su tutta la prassi giudiziaria nel complesso. E lo fa con la violenza simbolica di chi squarcia scien-

12 In Italia distribuito con il titolo “*Il candidato*”.

13 In Italia uscito con il titolo: “*Una pazzia storia d’amore*”.

14 In Italia uscito con il titolo: “*Conoscenza carnale*”.

15 In Italia uscito con il titolo: “... *E giustizia per tutti*”.

temente un “velo di Maya”. Va detto che né Asimow né Sullivan dedicano particolari attenzioni a questo film nelle loro ricostruzioni critiche; nondimeno, tale pellicola rappresenta forse il vero momento di rottura con la tradizionale e più rasserenante immagine sponsorizzata negli anni precedenti, toccando direttamente il tema (o i temi) dell’etica legale. Arthur Kirkland (un tribolato Al Pacino) è un probo avvocato che però fatica a rimanere tale, immerso, suo malgrado, in una pratica giudiziaria corrotta e ormai perversa: lo circondano, infatti, professionisti cinici interessati solo al danaro, laddove gli affari penali, il più delle volte, si riducono ad un mercanteggiamento tra accusa e difesa. Per l’innocente, poi, non c’è alcuna giustizia tra le asfittiche pieghe di una cieca burocrazia processuale¹⁶. Per evitare la punizione in un procedimento disciplinare, aperto a suo carico con la contestazione di aver infranto la regola archimedeica della confidenzialità – egli aveva avvertito l’autorità dei propositi criminali di un suo cliente squilibrato –, Kirkland è costretto a difendere contro voglia un giudice corrotto e violento stupratore, immagine plastica dello scadimento della prassi giudiziaria (in un processo, poi, celebrato da un altro giudice con irrefrenabili istinti suicidi). Per fare giustizia ed emendarsi, Kirkland dovrà allora rinnegare se stesso. Ma non nel modo visto fare agli avvocati delle pellicole degli anni precedenti, ossia tramite una redenzione virtuosa dal crimine o dal vizio. Egli, piuttosto, fiaccato dalle spire d’ingiustizia e paradossalmente minacciato da giudici e dal comitato di etica legale, accuserà il suo potente cliente, lo tradirà svelandone la colpevolezza, commettendo così il più terribile dei peccati professionali ipotizzabili. E lo farà con un *j’accuse* finale, di struggente intensità, alla prassi del processo e del diritto stesso, per come praticato e reso vivente dai suoi *official*, urlando contro il giudice, il procuratore e gli avvocati presenti: “*Lei è fuori dall’ordine! Tutto questo processo è fuori dall’ordine! Loro sono fuori dall’ordine!*”. Assai potente è il vigore simbolico della pellicola e i continui messaggi di sfiducia per il destino della categoria¹⁷.

16 V’è una scena emblematica al riguardo: Kirkland implora il giudice Fleming di considerare le nuove prove prodotte a dimostrazione dell’errore di persona che costringe un suo cliente ingiustamente in carcere. Il giudice, che poi Kirkland sarà costretto a difendere, arroccandosi dietro un inutile formalismo procedurale, risponde seccamente: “Non me ne frega niente del suo cliente” (sul punto v. Haddad, 2000, p. 690).

17 Da segnalare, sul piano simbolico e del metatesto della linea narrativa, il personaggio del nonno di Kirkland, colui che lo ha cresciuto e lo ha fatto studiare. L’anziano è affetto da una forma di demenza senile ed è ricoverato in una casa di cura, dove il nipote va spesso a trovarlo in diverse scene del film, che fungono quasi da distensivo della tensione. Nei dialoghi con il nonno affiorerà in quest’ultimo sempre lucido l’orgoglio nutrito per il nipote, continuamente esternato a tutti gli altri pazienti della casa di cura, ai quali racconta continuamente che il nipote “diventerà avvocato”, apparentemente credendolo ancora studente, ma forse veicolando il messaggio del regista – nel continuo gioco di metatesti simbolici – che la prassi effettiva del diritto, in quel momento, non consentiva la presenza di autentici avvocati virtuosi, più volte definito il “mestiere più bello del mondo”. E non a caso, nell’ultima

Siamo nel 1979, e da quel momento, e forse anche dopo quel film, il cinema non sarà più troppo tenero verso il mestiere dell'avvocato.

2.3 Anni '80 e '90: Let's kill all the lawyers

Dopo gli anni Settanta il cinema non si farà più remore a prospettare gli avvocati con le tinte più cupe possibili, avvicinandosi, così, ai toni sprezzanti e dileggianti di molta letteratura classica, da sempre assai poco generosa con la categoria; basti pensare al monito shakespeariano: *Let's kill all the Lawyers*¹⁸. E volendo quasi cogliere l'esortazione del Poeta, la cinematografia confeziona, in quegli anni, paradigmi professionali forense che risultano dei veri e propri "bad people and bad professionals", spesso immersi in un lusso rutilante ma della dubbia provenienza, e che maneggiano con disinvoltura potere economico (Asimow 2000, p. 576).

Essi – scrive Asimow – tendono ad essere rudi, grossolani, egoisti e avidi. Esercitano spesso giudizi miseri in materia sessuale. Anche quando sono fondamentalmente persone perbene, le loro vite personali ci appaiono miserabili; bevono troppo e alcuni sono completamente rovinati. Se stai cercando un avvocato onesto e laborioso, guarda altrove; molti degli avvocati successivi al 1970 sono immorali, sleali o incompetenti (Asimow 2000, p. 577, trad. mia).

Ovviamente, non tutte le opere cinematografiche del periodo propongono raffigurazioni ingenerose. Asimow, per esempio, nella sua approfondita analisi ammette l'esistenza di opere cinematografiche che propongono modelli sostanzialmente positivi di avvocati. Ne è un esempio chiaro il personaggio di Jake Tyler Brigance, l'avvocato che sfida la comunità razzista di Madison County, e persino il Ku Klux Klan, nel film *A Time to kill*, diretto da Joel Schumacher (Warner Bros., 1996)¹⁹–, ennesimo *Lawyer-Movie* tratto dalla produzione narrativa di Grisham. Brigance è un avvocato arguto, brillante e coraggioso, che arriva a mettere in pericolo se stesso e la sua famiglia per assumere la difesa di Car Lee, un membro della comunità nera della città che ha ucciso per vendetta gli stupratori della figlia, dopo aver assistito ad un processo farsa nei loro confronti. Sebbene Brigance appaia tutto sommato

scena in cui apparirà il vecchio, poco prima della tragica conclusione del film, egli affermerà trionfo che il nipote è una "guardia marina", precludendo così alla scelta finale. Sul personaggio di Kirkland, Tonja Haddad scrive che questi "è presentato come il "bravo ragazzo", che si batte per la giustizia e si prende cura dei suoi clienti e dei loro casi". Per converso, "ironicamente, è invece il Comitato etico ad essere visto come il nemico che sta interferendo con gli avvocati che stanno cercando di aiutare il loro assistiti". (Haddad 2000, p. 690, trad. mia).

18 Per una analisi dell'immagine letteraria dell'avvocato si veda, tra gli altri, La Torre (2002).

19 Titolo italiano: "*Il momento di uccidere*".

virtuoso e giusto, alla fine riuscirà a spuntarla sulla giuria non tramite il diritto e la sua logica, ma facendo appello alla coscienza morale dei giurati: ennesimo attacco al “processo vivente” di Grisham. Un altro personaggio tratteggiato favorevolmente è l’avvocato di Joseph Miller, in *Philadelphia* (Columbia Pictures, 1993), diretto da Jonathan Demme. Miller è un onesto avvocato, che si arrabatta a vivere con cause modeste, e che sarà chiamato a fronteggiare in aula gli avvocati assai meno modesti e virtuosi (del tipo *hired-gun*, per intenderci) dello studio legale che ha licenziato ingiustamente il protagonista Andrew Beckett, ammalatosi di AIDS.

In questi casi si tratta spesso, nondimeno, di film tratti da storie vere, oppure di “issue-oriented” film²⁰: le prime, le *true stories*, sono in qualche modo vincolate da fatti storici (e queste opere hanno per lo più coinvolto storie positive di avvocati nella promozione dei diritti civili o in contesti di disagio socio giuridico). Nei film orientati ad un problema specifico, molti dei quali pur sempre basati su storie vere:

il diritto e gli avvocati sono usati per esprimere un punto sociale o politico: una funzione tradizionale svolta dai film sul processo. Nei film in questione, almeno alcuni degli avvocati devono necessariamente essere presentati favorevolmente poiché le loro parole e i loro atti sono il veicolo per trasmettere il messaggio che il regista desidera trasmettere (Asimow 2000, p. 577, trad. mia).

Va detto però che spesso questi *good lawyers* sono contrapposti ad esempi professionali molto meno intemerati, quasi a testimoniare una concezione vieppiù manichea in base alla quale si darebbero solo due tipi di avvocati: (i) l’eroico, e spesso povero, cercatore di giustizia, chiamato a sforzi supererogatori, e (ii) la sua nemesi, ossia il truculento e cinico, e spesso ricco, *bad-man lawyer*.

Ecco, allora, alcuni esempi, che possono classificarsi in due categorie: avvocati come “cattive persone”, e avvocati come “cattivi avvocati” (Asimow 2000, p. 577).

Per la prima categoria, quella degli avvocati come “cattive persone” si può ricordare Martin Vail, vanaglorioso avvocato di *Primal Fear*, di Gregory Hoblit (Malofilm 1996)²⁰, uomo acuto, sì, ma anche scortese, borioso ed arrogante, che è determinato a sottrarre il proprio assistito della pena capitale anche al costo di rischiare l’incolumità del procuratore (che poi è una sua vecchia fiamma), facendo dichiarare l’imputato mentalmente instabile ma cadendo, però, assai ingenuamente nell’inganno mentale del suo stesso cliente (interpretato da un giovane eccezionale Edward Norton). Oppure, si ricorderà Walter Bridge, l’avvocato conservatore di *Mr. And Mrs. Bridge*, di James Ivory (Cineplex, 1990), pessimo marito e persona anaffettiva; o

20 In Italia uscito con il titolo “*Schegge di paura*”.

Kathleen Riley in *Suspect* diretto da Peter Yates (Columbia Pictures, 1987), sociopatica e incapace di avere una vita non professionale²¹. Frank Galvin protagonista di *The Verdict*, diretto da Sidney Lumet (Twentieth Century-Fox, 1982) è invece un avvocato alcolizzato, come lo sono anche Dave Kleinfeld, in *Carlito's Way* (Universal Picture, 1993) di Brian De Palma, e anche Danny Snyder, l'avvocato perduto nei suoi vizi del cult-movie "Sleepers", diretto da Barry Levinson (Polygram Filmed Entertainment, 1996). Quest'ultimo film è trattato assai sbrigativamente da Asimow, e forse meriterebbe un cenno più approfondito. Si tratta di un adattamento del romanzo autobiografico di Lorenzo Carcaterra, e come questo la pellicola è una accusa non soltanto al sistema carcerario americano (v. Carcaterra 1996), ma anche al sistema processuale nel complesso, riprendendo così il messaggio di sfiducia sconsolata lanciato da "...and Justice for All". Per avere giustizia, insomma, servono dei "Padrini", avvocati compiacenti, preti menzogneri e un procuratore che voglia perdere la causa per salvare due assassini. Killer che, tuttavia, sono gli amici d'infanzia con cui il procuratore stesso ha condiviso l'orribile avventura del riformatorio maschile Wilkinson, nello Stato di New York, e la vittima dell'omicidio è il loro principale carceriere, stupratore e torturatore, Sean Nokes (un magistrato Kevin Bacon). L'avvocato fa parte della pantomima, che appunto richiede un personaggio dalla vita miserabile che si faccia guidare come un burattino, quasi a testimoniare la presenza soltanto scenografica e ornamentale del difensore. Ogni tanto, nondimeno, egli dà prova di essere stato brillante nella sua carriera, gettata al vento a causa della bottiglia e della droga.

Ci sono poi gli avvocati che sono caratterizzati negativamente nella loro attività professionale, i veri e propri *bad lawyers*. Il più cinico e maliardo di tutti è il sardonico John Milton (ancora un magnifico Al Pacino) della controversa pellicola *Devil's Advocate*, diretta da Taylor Hackford (Kopelson Entertainment, 1987) e basata sull'omonimo romanzo di Andrew Neiderman²². Milton è assai più d'uno sprezzante *hired gun* della concezione *standard* dell'avvocatura: è il diavolo in persona, ché forse solo un avvocato avrebbe potuto dargli carne. E non meno diabolici, in senso demistificato, sono gli avvocati di *The Firm*, diretto da Sydney Pollack e tratto da un omonimo romanzo di Grisham (Paramount, 1993)²³. Il prestigioso studio legale "Bendini, Lambert & Locke", infatti, si rivelerà alla fine una compagine di biechi malviventi, al soldo della famiglia Morolto di Chicago.

Più controverso il giudizio che Asimow dà sui personaggi di Arthur Kirkland, di cui s'è detto, e Maggie Ward, l'avvocato che in *Class Action*, diretto da Michael Apted (20th Century Fox, 1991)²⁴, è in conflitto con

21 In Italia distribuito con il titolo: "Presunto colpevole".

22 In Italia: "L'avvocato del diavolo".

23 In Italia distribuito con il titolo "Il Socio".

24 In Italia uscito con il titolo "Conflitto di classe".

il padre in una controversia in merito ad alcune auto difettose, prodotte da un Colosso americano, e che infine perderà appositamente la causa per non approfittarsi del fatto che alcuni sui colleghi avevano occultato prove sfavorevoli. Ora, entrambi i personaggi tradiscono il proprio cliente; da una prospettiva di morale di ruolo sarebbero certamente degni di biasimo. Nondimeno, e a differenza di quanto afferma lo stesso Asimow, nelle pellicole in questione non pare cogliersi un elemento di sfavore che carichi negativamente i personaggi; anzi, appare piuttosto evidente l'idea che la morale di ruolo debba cedere dinnanzi a ciò che impongono i dettami della morale ordinaria, per lo meno oltre una certa soglia.

Leo F. Drummond, in *"The Rainmaker"*, diretto da Francis Ford Coppola e ispirato ancora ad una fatica letteraria di Grisham (Constellation Films, 1997)²⁵, incarna forse la migliore personificazione in celluloide dell'avvocato freddo e spregiudicato della visione *standard*, il cui unico ed assorbente scopo professionale deve essere quello di massimizzare gli interessi del proprio cliente, nel film la compagnia assicurativa Great Benefit, intenzionata a non pagare le cure per la leucemia di un proprio assicurato, "Donnie" Ray Blake. Quest'ultimo è difeso dal neolaureato idealista Rudy Bayler (Matt Damon). Nonostante lo squilibrio di forze economiche in campo, e la morte del suo assistito per le mancata prestazione sanitaria, il giovane ed audace avvocato riuscirà infine a spuntarla contro il colosso assicurativo e la sua squadra di ben pagati avvocati. Ma sarà una "vittoria di Pirro": la compagnia presenterà istanza di fallimento dopo aver trafugato tutti i soldi, rendendo sostanzialmente vana la vittoria processuale. Nella sua dettagliata analisi, Asimow non coglie, in questa pellicola, una netta contrapposizione che invece si dà tra due modelli; contrapposizione che non è solo culturale e sociale, ma soprattutto concettuale. Nella trama del film, adottando un prisma attento, si notano fronteggiarsi due concezioni di diritto e le proiezioni di queste nell'ambito dell'etica legale: (i) il paradigma dell'avvocato cinico della *standard view* pragmatista, ispirata al realismo metodologico americano, e quello (ii) idealista, che guarda ad un modello virtuoso che vede una qualche connessione necessaria tra morale e diritto, e che non esita a far prevalere la prima sul secondo. L'esito del confronto tra prospettive è raccolto nella desolante considerazione finale del giovane avvocato, che decide di lasciare l'avvocatura, constatando che dopo aver vinto in quel modo tanto eclatante e sorprendente (pur senza un concreto ritorno economico), qualsiasi cliente si aspetterebbe da lui il medesimo risultato; "la stessa magia", dice Bayler in un esercizio di riflessione. Il quale poi afferma: "e magari potrei anche dargliela, se non mi importasse di come farei, e una mattina mi alzerei e scoprirei di essere diventato Leo Drummond" – ossia l'avvocato cinico e paradigmatico della concezione dominante. Il punto nodale è che

25 In Italia distribuito con il titolo *"L'uomo della pioggia"*.

nella amara considerazione del giovane emerge la consapevolezza che “ogni avvocato, almeno una volta in ogni causa, sente di superare una linea che non intende davvero superare”. Quando, poi, la si oltrepassa più volte finisce che quella linea sparisce per sempre, “e poi sei soltanto un'altra barzelletta sugli avvocati²⁶, un altro pescecane nell'acqua sporca”. Insomma, pare non vi sia modo di fuggire dalla cinica e amorale concezione *standard* e dalla contrapposizione tra la morale di ruolo professionale e la morale ordinaria: per essere giusti occorre per forza appendere la toga, e praticare il diritto diversamente, magari in modo cognitivo-scientifico. L'avvocatura, nella visione di questo film (ma non solo), è una prassi che richiede l'adozione di una prospettiva radicalmente pragmatica, moralmente neutrale rispetto agli obiettivi del cliente e tesa solo a favorire quest'ultimo. Non si può essere una brava persona e un buon avvocato allo stesso tempo: è questa la risposta all'interrogativo da cui si è partiti.

Ed in effetti se nella decade '80 il 47% dei film analizzati prospettava una immagine decisamente negativa, negli anni '90 la percentuale raggiunge il 52% (con un 35% di film favorevoli e il 13% di pellicole con giudizio misto) (Asimow 2000, p. 569). Sebbene Asimow prenda soprattutto in riferimento i film in cui i difensori in toga hanno un ruolo da protagonista, sono molte le pellicole degli anni '90 che insistono nel ritratto poco generoso.

Nel *cult-movie* immaginifico di Spielberg *Jurassic Park* (Universal Pictures, 1993) – per citare qualche esempio tra le pellicole più iconiche – l'avvocato Donald Gennaro non è certo un uomo da prendere ad esempio. Nel film, in una scena celebre, partecipa ad un interessante dibattito di bioetica con gli altri protagonisti: un paleontologo, una paleobotanica e un matematico – scienziati, insomma – sorto sul quesito se sia giusto riportare in vita animali estinti da milioni di anni grazie alle magie tecnologiche della clonazione. In quella discussione egli, solo, difende una concezione miseramente pragmatica, abbacinato dall'opportunità di fare fortuna. E lo stesso Hammond, il vulcanico creatore del parco, reso perplesso dai timori morali nutriti degli scienziati invitati a visitare il parco per sincerarsi della sicurezza di questo, si stupirà infine di avere al suo fianco soltanto “una sanguisuga di avvocato”. Avvocato che poi, e certo assai simbolicamente, sarà il primo essere umano a venire divorato dal tirannosauro, dopo aver abbandonato vigliaccamente

26 Il fenomeno delle barzellette sugli avvocati, i “lawyer jokes”, rappresenta un altro indicatore significativo sull'opinione pubblica. Robert Post, nella sua analisi in merito all'immagine popolare dei difensori ne ricorda alcune come, per esempio, quella: “*perché gli scienziati hanno sostituito i ratti con gli avvocati per gli esperimenti in laboratorio? Resp.: semplice, perché gli avvocati crescono rapidamente, non v'è rischio che gli scienziati se ne possano affezionare e poi ci sono cose che semplicemente i ratti non vorrebbero mai fare ...*”. Oppure, si segnala ancora un'altra storiella altrettanto celebre: “*Domanda: che differenza c'è tra un avvocato morto e una puzzola morta sulla strada? Resp.: dal lato della puzzola ci sono segni di frenata*” (Post 1987, p. 379, trad. mia).

dei bambini sull'auto ferma davanti al recinto del teropode (bell'esempio ancora di avvocato "*persona odiosa*"). Ovvero, ancora, si pensi ad una scena del blockbuster fantascientifico *Independence Day*, di Roland Emmerich (20th Century Fox, 1996). In una scena iniziale del film uno dei protagonisti principali, David Levinson, un esperto in telecomunicazioni e sistemi informatici, riesce a decrittare un segnale nascosto dagli alieni nel sistema satellitare terrestre e avverte subito il suo capo della minaccia. Quest'ultimo, in preda al panico, farfuglia agitato i nomi delle persone che ritiene di dover avvertire dell'imminente pericolo. Tra le persone venute confusamente alla mente, gli sovviene anche il suo avvocato; salvo subito pentirsene, in una sorta di lucido intervallo, affermando emblematicamente: "al diavolo l'Avvocato". La scena è pensata come un piccolo distensivo comico mediante il cliché *pop* dell'avvocato *bad man*. Ancora, nel noir *Seven* di David Fincher (New Line, 1995), non sembra poi troppo casuale, ed anzi è piuttosto significativo, iconico per certi versi, che la vittima che rappresenta il peccato capitale dell'avarizia sia, giustappunto, un ricco e spregiudicato avvocato, noto per essere il difensore dei peggiori malviventi.

L'analisi di Asimow si arresta con il nuovo Millennio. I film delle prime due decadi sembrerebbero presentare gli avvocati con maggior fedeltà alla complessità della prassi. È il caso, per esempio, di *The Lincoln Lawyer* diretto da Brad Furman (Lakeshore Entertainment, 2011), tratto dal romanzo di Michael Connelly *Avvocato di difesa*. Il protagonista l'avvocato Haller ha il suo studio in una limousine Lincoln con la quale scapicolla da un tribunale all'altro per le strade della città di Los Angeles. È un avvocato "tradizionale", in un certo senso, che cerca di difendere il proprio cliente senza troppo eccedere nelle tecniche spregiudicate degli avvocati *hired gun* della visione standard, inoltre ha un certo rispetto per la deontologia (infatti continua a difendere il suo cliente anche dopo essere venuto a conoscenza della sua colpevolezza, adoperandosi solo dopo il processo per consegnarlo comunque alla giustizia). Ancora più eroico è *Just Mercy*, diretto da Destin D. Cretton (Warner Bros, 2019)²⁷, che ripercorre le vicende processuali, realmente accadute, di Walter McMillian, uomo ingiustamente condannato alla pena capitale per l'omicidio di una giovane ragazza e difeso dal noto avvocato statunitense, ed alfiere dei diritti umani, Bryan Stevenson (interpretato da Michael B. Jordan), noto attivista per la giustizia sociale e l'abolizione della pena capitale, fondatore della associazione *Equal Justice Initiative*. Seguendo la classificazione di Asimow, questa pellicola andrebbe inserita nella categoria delle "true-stories", ossia linee narrative basate su fatti realmente accaduti in cui la rappresentazione dei personaggi è in qualche modo guidata dello scopo di raffigurazione realistica.

27 In Italia con il titolo: "*Il diritto di opporsi*".

Gli anni '10 e '20 sono stati caratterizzati anche dalla proliferazione delle serie televisive *legal drama*, soprattutto on demand: si pensi a serie di successo come *Suit*, *Law & Order*, *The Lincoln Lawyer* (la serie), *For Life*, e così via. Tra le serie *non-legal drama*, magari eccentriche rispetto alle tematiche dell'avvocatura e del processo, ma in cui vi sono rappresentati avvocati o temi processuali, vanno poi segnalate, per il potente impatto sulla cultura popolare, “*Breaking Bad*” e lo spin-off “*Better call Saul*”, di Vince Gilligan e Peter Gould, con riferimento specifico alla rappresentazione del callido ma spregiudicato avvocato, ed ex truffatore, Saul Goodman/Jimmy McGill²⁸. Nondimeno, le serie tv sembrerebbero avere una storia diversa da quella cinematografica, generalmente più benevola e con aspetti più complessi (Asimow 2000, pp. 558-561). Le serie – va sottolineato – presentano certe peculiarità narrative e di sceneggiatura che richiedono uno studio più specifico al riguardo, per cui qui si limiterà l'analisi ai prodotti per il grande schermo, rinviando lo studio delle serie ad un'altra sede.

Per quanto approfondita e ricca di suggestioni, la rassegna analitica di Asimow – è lo stesso autore ad ammetterlo – non può essere completa, e non solo dal punto diacronico. Soprattutto, va notato, se si allargasse lo spettro anche ai film diversi dai *legal o courtroom-movie*. E anche in questa sede non avrebbe senso ripercorrere tutta quella ricerca, per cui s'è preferito muovere dalla proposta di periodizzazione ed analizzare alcuni dei film più paradigmatici. Le conclusioni che prospetta Asimow meritano, invece, attenzione critica più specifica. Queste conducono a sottolineare che, soprattutto a partire dagli anni '70 del secolo scorso, la popolarità del ceto degli avvocati – da sempre oggetto di discussione e di sentimenti contrastanti – sembrerebbe crollata, e le pellicole cinematografiche riflettono assai fedelmente questa opinione pubblica (Asimow 2000, p. 582). Effetto, però, che pare sia biunivoco. Da un lato, l'industria cinematografica ha recepito la percezione sociale, imprimendola stabilmente nella celluloide; dall'altro ha però rinfocolato le ragioni sociali del sospetto, riconsegnando alla società un'immagine poco edificante non solo degli avvocati, ma anche della prassi legale nel complesso, alimentando la proliferazione di pregiudizi e stereotipi negativi e, di conseguenza, la sfiducia del pubblico; ragione questa sufficiente per rimanere vigili e prendere in debita considerazione il modo con cui i media di massa caratterizzano l'attività professionale dell'avvocato e lo presentano agli spettatori (Asimow 2000, p. 583). Rimane ovviamente da comprendere le ragioni di un tale fenomeno, che sono molto complesse e di diversa natura.

28 Per un panoramica sulle questioni giuridiche, deontologiche e filosofiche implicate nella serie si vedano le riflessioni proposte, con diversi approcci metodologici, nel volume collettaneo *Better Call Saul and Philosophy* (Heter e Coppeng 2022).

3. Cosa accade negli anni '70?

Lo studio preso qui in considerazione registra dunque un deciso mutamento nell'immagine cinematografica degli avvocati, che si concretizza sul finire degli anni '70. Se si cercasse di raffigurare tutto con un grafico si noterebbe una improvvisa e assai ripida curva decrescente in quel periodo. Nondimeno, vanno indagate le cause, troppo spesso poco problematizzate, fatta eccezione per l'abolizione del sopra citato codice della censura di Hollywood, a cui però non è accordata da tutti gli studiosi un'importanza decisiva. Alcuni studi, nondimeno, estendono il cambiamento culturale oltre l'ambito dello schermo cinematografico, allargando il prisma d'analisi.

Negli anni '70 l'ideale cinico della concezione *standard*, fino a quel momento largamente accettato e culturalmente dominante, entra in crisi anche nelle riflessioni di *Legal Ethics*. Sono soprattutto due eventi a mettere in ambascce, anche culturalmente, l'edificio teorico della visione *standard* e il modello dell'irresponsabilità morale degli avvocati che agiscono per l'interesse dei clienti, fino a quel momento fermamente propugnato. In primo luogo, il noto scandalo Watergate; vicenda in cui gli avvocati si macchiarono di certi crimini per aver seguito, ciecamente, le richieste di un cliente particolare, l'allora Presidente Nixon, ma a danno della società civile, gettando così nel discredito l'intera categoria e, con essa, l'immagine sociale dei professionisti legali. E ciò soprattutto per le azioni esiziali perpetrate nei confronti di persone terze e senza alcun riguardo per le conseguenze causate²⁹. Ciò condusse al secondo evento, ossia la decisione dell'American Bar Association, anche conseguente a quei fatti, di sostituire il codice di responsabilità professionale del 1969, che era ispirato alla concezione dominante realista e pragmatista, tutta schiacciata sul volere assorbente del cliente. Tale mutamento fu avvertito come necessario anche perché quel codice abbracciava l'idea che le questioni etiche professionali fossero "questioni più etiche che di diritto" (Ray Patterson 1977, pp. 639-642), e pertanto da non considerare laddove il diritto concedesse certe azioni.

Il Codice ABA del 1983 non scrisse, però, l'intera palinodia della visione dominante e continuò a sostenere in qualche misura la preminenza normativa ed archimedea del dovere di fedeltà al cliente, concedendo la possibilità per le cosiddette "Rambo-style litigation tactics", ossia condotte processuali tese alla vittoria ad ogni costo (Reavley 1990). Nondimeno, è proprio durante questo clima di critica, sociale ed accademica, verso il paradigma dominante che venne riscoperto il modello deontologico più sensibile alla

29 V'è ampia letteratura al riguardo, si vedano almeno: Ariens (2008, pp. 343-453); Clark (2000, pp. 673-682); Hertzberg (1974, pp. 73-92); Rochvarg (2003, pp. 61-90), il quale sottolinea pure il ruolo giocato da un altro scandalo, il famoso caso "Enron", nell'orientare negativamente l'opinione pubblica sulla professione forense; Reaves (1984, 35-56); Rigertas (2012, pp. 98-132); Tondel (1975, pp. 95-312).

“morale comune” ispirato al paradigma deontologico di David Hoffman, rispolverato dalla vulgata dell’attivismo morale (Ariens 2008, p. 391; Romeo 2022, p. 392 ss.). Non è poi un caso che proprio a partire dagli anni’70 si assista ad una vera e propria svolta giusfilosofica negli studi di etica legale: si parla in proposito di “Jurisprudential Turn” (Kruse 2015). Da quegli anni l’etichetta *Legal Ethics* ha cominciato ad essere rivendicata come branca propria della teoria del diritto (oppure – potrebbe dirsi – è quella riflessione che si è dotata di strumenti e concetti giusfilosofici, mutando prospettiva). Insomma, proprio mentre la produzione cinematografica si dava un gran da fare per consegnare al pubblico un’immagine quanto più abbruttita possibile della professione forense, foraggiando frusti stereotipi e tristi *cliché*, la teoria del diritto (almeno quella del contesto nordamericano) si interessava sempre di più dell’avvocatura, producendosi in numerosi studi che, per diverse vie, hanno tentato di esplorare possibili relazioni e legami concettuali esistenti tra la deontologia dell’avvocato e il concetto, o meglio una certa concezione, di diritto, a seconda dei vari approcci metodologici via via adottati (v. Romeo 2022). Ed è proprio questo legame tra concezioni del diritto, etica legale e produzione cinematografica che, ora, conviene mettere in agenda e provare ad affrontare in modo più specifico.

4. Il *lawyer vigilantism* di Hollywood

Uno degli studiosi più attivi di questo recente movimento di teoria giusfilosofica dell’etica legale, William H. Simon – noto soprattutto per il suo tentativo di costruire un modello deontologico sulla base di un concetto di diritto ispirato apertamente alle idee di Ronald Dworkin – prende in analisi proprio la produzione cinematografica per cercare di mostrare come nell’opinione pubblica riflessa da Hollywood (ma anche quella formata dalla cultura cinematografica) il buon avvocato sia sempre quello portatore di una certa concezione “overwhelmingly [s]ubstantivist” del diritto (Simon 1996, p. 236). La contrapposizione per Simon è manichea: da un lato v’è l’avvocato “hired gun”, fedele, quasi piegato, alla lettera della legge, come proposto nella concezione legalistica; dall’altro si dà il professionista virtuoso, che del diritto ha appunto una prospettiva idealista. Va premesso, infatti, che la concezione *substantivist* del diritto cui fa riferimento Simon può essere intesa come una forma di idealismo normativo di tipo inclusivo (v. La Torre, 2020), che ritiene concettualmente ed operativamente necessaria una certa connessione tra diritto e morale, e si contrappone al positivismo giuridico classico, quest’ultimo imperniato sulla nota tesi della separazione tra diritto e morale. La visione sostantivista, in sintesi, “interpreta le specifiche norme giuridiche come espressioni di principi più generali che sono indissolubilmente giuridici e morali” (Simon 1996, p. 223 trad. mia). Per

un giurista sostantivista, dunque, gli istituti del diritto non sarebbero mai meri fatti sociali ultimi, ma vanno intesi nel senso di espressioni di valori sottostanti, come per esempio l'equità, la ragionevolezza e la democrazia. Pertanto, si insiste sulla necessità di interpretare le regole giuridiche alla luce di questi valori archimedei. Sostantivismo e positivismo legalista sono da sempre presenti nella cultura giuridica americana e lo stesso Simon ammette che nessuna delle due, perlomeno nelle varianti più intransigenti, potrebbe mai offrire una esauriente spiegazione del diritto. Nondimeno, nella cultura popolare cinematografica le due versioni paiono contrapporsi nettamente, e se in una pellicola v'è un avvocato che ci appare come personaggio tutto sommato positivo, amabile o degno di stima, ciò è dovuto al fatto che probabilmente egli sposa, o finisce per adottare, una concezione sostantivista del diritto. Spesso la conversione al modello sostantivista è l'esito di un elaborato processo catartico, che conduce l'avvocato a ripudiare visioni troppo formaliste o pragmatiste.

Per argomentare questa idea, Simon analizza la caratterizzazione e lo sviluppo del personaggio dell'avvocato in tre celebri film. Il primo è *The Talk of The Town*, di George Stevens (Columbia Pictures, 1942), poi *The Man Who Shot Liberty Valance*, di John Ford (Paramount Pictures, 1962), e, infine, il già citato *The Verdict*, di Sidney Lumet. In queste pellicole, considerate tra le più emblematiche al riguardo, i personaggi che interpretano il ruolo dell'avvocato sperimentano costantemente due principali fasi: (i) inizialmente essi abbracciano una distaccata visione positivista *werfrei* del diritto, tanto che il loro rispetto per la legge appare talvolta quasi ottuso, "sanctimonious and naive"; (ii) si dà poi uno sviluppo successivo, in cui essi sperimentano una profonda crisi di coscienza, a seguito della quale assumono una nuova concezione giuridica, ed assumono la consapevolezza del fatto che "gli impegni per gli ideali più ampi di giustizia e legalità impongono talvolta di violare il diritto positivo". Al termine di questo percorso di fioritura/redenzione, acquisiscono, poi, anche una certa capacità di "ragionamento normativo complesso", divenendo personaggi pienamente virtuosi (Simon 1996, p. 238, trad. mia). Dalla prospettiva areteica di Simon, queste pellicole, cui invero potrebbero aggiungersene molte altre, contraddicono quello è spesso spacciato per essere un tradizionale dogma assunto dai Bar, dai Consigli dell'Ordine, secondo cui "il rispetto popolare per la legge impone agli avvocati di attenersi rigidamente alla lettera del diritto positivo". La produzione cinematografica, invece, dimostrerebbe tutt'altro, ossia che per il pubblico: "[p]opular respect for law may require lawyers to violate the positive law" (Simon 1996, p. 238).

Da questa prospettiva, il paradigma di buon avvocato immortalato nell'opinione pubblica, ispiratrice della, e allo stesso tempo forgiata dalla, produzione cinematografica, sarebbe quello del *Lawyer Vigilantism*: gli avvocati devono essere dei paladini della giustizia, che sono tenuti a difendere anche

mediante azioni formalmente contrarie alle regole dell'etica professionale e persino del diritto positivo stesso. “La gente vuole vedere prevalere la giustizia” – scrive Tonja Haddad – “ed è per questo che la maggioranza adotta un atteggiamento per cui il fine giustifica i mezzi”. La società, insomma, “vuole la verità e che i colpevoli siano puniti, qualunque ne sia il costo” (Haddad 2000, p. 699, trad. mia). Si sostiene l'idea, qui, secondo la quale l'opinione pubblica nutrirebbe una certa idiosincrasia per la deontologia e la morale di ruolo, soprattutto quando si dà luogo a contrasti con opinioni largamente condivise di giustizia, come l'idea che i colpevoli debbano essere comunque puniti senza troppo rispetto per formalismi e cavilli processuali, espressione di un garantismo penale non sempre popolare.

L'endiadi *Lawyer Vigilantism* allude, dunque, ad un modello ideale di togato la cui virtù maggiore deve essere quella, appunto, di vigilare sul diritto ed ergersi a difesa della giustizia, persino al costo di contrapporsi al diritto positivo stesso allorchè quest'ultimo dia luogo ad ingiustizie contestuali. Per converso, il pubblico non si aspetta, né simpatizza troppo, e anzi nutre una certa idiosincrasia, con concezioni di positivismo etico, in cui si assume la necessità morale di obbedire al diritto positivo per la salvaguardia di altri beni morali, come l'ordine o l'eguaglianza (Simon 1996, p. 239).

La concezione del *Lawyer Vigilantism* è ripresa anche da Robert Post, il quale si spinge a sostenere che la società americana è stata per certi versi formata, persino educata, dalle pellicole hollywoodiane a concepire il buon avvocato come colui che “must be lawless in order to uphold the law” (Post 1987, p. 382). Un possibile esempio di questo modello è proprio Jake Brigance, il protagonista della pellicola *A Time To Kill*, citato sopra. Lo sostiene con fermezza Thomas J. Sullivan, secondo il quale Brigance sarebbe il tipico esempio di avvocato che passa sopra il fatto della colpevolezza del proprio cliente, in termini strettamente giuridici, sulla scorta di argomentazioni prettamente morali. Che poi cerca di far valere nella sua non troppo ortodossa arringa finale, proprio per impedire, *nullificare*, un'applicazione contestuale del diritto distonica con l'idea di giustizia, quest'ultima intesa semplicemente come empatia con il formalmente colpevole (Sullivan 2014, p. 631). Il mentore di Brigance, un ex avvocato radiato dall'albo, Lucien Wilbanks, gli dirà emblematicamente: “se vinci questo caso, la giustizia prevarrà, e se perdi, anche in quel caso la giustizia prevarrà. Questo è uno strano caso”. Nella sua analisi, Sullivan mette in comparazione il modo di agire di Brigance con l'avvocato Henry Drummond, di *Inherit the Wind*: entrambi sono consapevoli della colpevolezza dei propri assistiti, perlomeno in termini di applicazione formalistica e meccanicistica del diritto. Nondimeno, mentre il primo adotterà strategie retoriche di appello alla coscienza popolare per impedire una condanna avvertita come moralmente ingiusta, Drummond, per converso, cercherà di dimostrare l'illegittimità della legge, con una logica, per così dire, più interna al diritto (Sullivan 2014, p. 634).

Si tratta in sostanza di due forme diverse di “vigilanza”: la prima tipica del modello del modello deontologico del *moral activism*³⁰, la seconda, forse, più vicina alle idee filo-dworkiniane di Simon.

La rappresentazione del concetto di diritto prodotta da queste pellicole è certo sofisticata ed è costruita – almeno così ritiene Simon – per affondare una decisa critica al positivismo etico e moralista, troppo spesso assunto come concezione propria, “anche morale”, dei vari Bar (Simon 1996, p. 239). Nella prospettiva di Simon i personaggi delle pellicole citate, proprio perché inizialmente approcciano i problemi da una prospettiva etico-legalistica, sono sostanzialmente delle vittime di una logica categorica e formalistica. I film in questione, allora,

concepiscono tale attitudine al giudizio categorico come una forma di immaturità emotiva ed intellettuale. In questa condizione, le persone negano se stesse o si proteggono dal mondo reale perché hanno paura delle sue complessità e contraddizioni. La maturità implica il riconoscimento di queste complessità e contraddizioni, nonché l’abbandono del ragionamento normativo categorico senza però diventare cinici (Simon 1996, p. 239, trad. mia).

Certo, l’analisi di Simon, per essere realmente apprezzata, o criticata, andrebbe collocata nel contesto teorico della sua più ampia concezione del diritto e della prassi della avvocatura, ed in quel caso occorrerebbe anche addentrarsi meglio nella sua nota teoria della *nullification*, ossia la tecnica di disapplicazione puntuale di una regola giuridica positiva nei casi in cui questa dia, o possa dare luogo, ad una ingiustizia contestuale. Quest’ultima si concretizza allorché l’applicazione d’una norma dia causa ad una situazione normativa distonica con i valori che costituiscono il *bedrock* dell’ordinamento (v. Simon 1978; 1998). Non è questa la sede, però, per approfondire a dovere la suggestiva proposta di Simon (v. Romeo 2022). Ciò che qui, invece, può mettersi a profitto delle conclusioni di Simon è la bontà dell’intuizione di partenza, mutuata dalle acute riflessioni di Pannarale, e cioè che lo studio critico delle pellicole cinematografiche può offrire dei dati significativi dai quali partire, e non soltanto da un punto di vista sociologico ma anche per ruminare delle riflessioni più filosofiche, per costruire un’indagine in merito a quale sia l’immagine che il pubblico ha dell’avvocato – ma anche del diritto come prassi vivente –, e comprendere quanto ciò influenzi l’industria cinematografica, o ne sia da questa influenzato a sua volta (come s’è detto più volte).

Rispetto all’analisi di Asimow, Simon non coglie uno specifico periodo “nero” per la reputazione degli avvocati sullo schermo, piuttosto segnala

30 Che per certi versi potrebbe leggersi anche nella ribellione finale di Arthur Kirkland, in “...E giustizia per tutti”, alle regole deontologiche e a quelle del diritto (v. Haddad 2000, p. 690).

l'esistenza di due immagini: (i) una, ostile, che è quella dell'avvocato giuriospositivista fedele alla lettera della legge, l'altra (ii), decisamente edificante, dell'avvocato che è fedele alla giustizia; fedeltà, questa, che può imporgli talvolta di disobbedire, "nullificare" appunto, il diritto positivo.

In realtà, si potrebbe obiettare a Simon che i film che usano le tinte più fosche ed idiosincratice per rappresentare sullo schermo la figura dell'avvocato sono soprattutto quelli che prendono di mira il modello "hired gun", ossia l'avvocato abile e facondo ma invero irrispettoso della legge, che vede quest'ultima come un artefatto ermeneuticamente manipolabile e che tenta di plasmare, e perfino di eludere, per massimizzare gli interessi di un qualche ricco e grato cliente. Paradigma, questo, che è il prodotto di una concezione più realista e pragmatista del diritto. Le pellicole, insomma, non si curebbero più di tanto, o comunque in misura assai minore, degli avvocati semplicemente fedeli alla lettera della legge e guidati da una qualche idea di positivismo etico, come invece pare suggerire Simon (che, salendo sulle spalle di Dworkin, vede nel positivismo il maggiore antagonista ed oggetto di polemica). Va poi detto che quando Simon si riferisce alla *Dominant View* egli allude ad una concezione di ispirazione legalista, che impegna gli avvocati al rispetto prioritario del diritto positivo.

Mettendo a fuoco meglio il prisma dell'analisi possono essere individuate due principali fasi di questa visione dominante nell'evoluzione del dibattito di *Legal Ethics*. In una prima fase, la concezione dominante, detta anche *standard view*, era venuta fuori dalla fucina del contesto teorico, ma soprattutto operativo, del realismo giuridico americano, che ne aveva fornito la cultura giuridica di sfondo (Romeo 2022, p. 261 ss.). Questa *standard view* si ispirava soprattutto alle concezioni ermeneutiche del realismo metodologico (v. Guastini 2013), il quale ultimo notoriamente propone una teoria scettica dell'interpretazione, per la quale le disposizioni giuridiche non avrebbero un significato univoco e non potrebbe darsi un'unica interpretazione "vera" dello stesso testo normativo (v. Tincani 2017, p. 300). Ora, in una tale prospettiva, se si assume che le norme giuridiche possono essere interpretate attraverso un'attività sostanzialmente creativa, tale da attribuirne qualsiasi contenuto, e se si considera anche la teoria profetica del realismo americano metodologico, per cui le norme non sarebbero molto di più che profezie sul comportamento futuro dei giudici³¹, allora deve potersi concludere che agli avvocati è concesso di (o devono) fare tutto ciò che è possibile per il cliente, non essendovi nulla, tra le norme, di "vero" o di "corretto" (ma al massimo di verificato). Non si daranno interpretazioni corrette, allora, ma solo "vincenti" (Wilkins 1990, p. 467).

31 Questo è affermato chiaramente, e assai notoriamente, da Oliver Wendell Holmes allorché scrive che il diritto non è altro che capacità di fare profezie su cosa diranno o faranno i Tribunali: "[t]he prophecies of what the courts will do in fact, and nothing more pretentious, are what I mean by the law" (Holmes 1897, p. 461).

Sulla scorta di una tale concezione in merito all'oggetto su cui operano degli avvocati, ossia il diritto, la visione *standard* aveva poi teorizzato, di conseguenza, l'irresponsabilità morale dell'avvocato nell'agire per la realizzazione degli scopi del cliente. I professionisti, insomma, indossando la toga si impegnerebbero verso precetti morali diversi: quelli cioè della *role morality*. Il paradigma professionale proposto non era assai dissimile allora da quello di un sicario al soldo del proprio cliente (v. Schneyer 1991, p. 11), che guarda al diritto come ad un oggetto plastico e manipolabile, da piegare per massimizzare gli interessi di chi assiste. Come s'è accennato sopra, a partire dagli anni '70, secondo un movimento inverso a quello del cinema, il modello del sicario pragmatista comincia ad entrare in crisi – complice anche il crollo della fiducia dell'opinione pubblica e della reputazione sociale dei *practitioner* –, e la *Dominant View* diviene oggetto di un ripensamento che la condurrà a sposare le idee del positivismo etico e teorizzare un modello deontologico di piena fedeltà al diritto positivo (v. Dare 2009; Wendel 2010).

Al di là delle pellicole indicate da Simon, la ricca produzione hollywoodiana è idiosincratia soprattutto verso questo prototipo di avvocato cinico e pragmatista: è lui il vero *bad lawyer*, in linea poi con la tradizione assai più antica della letteratura, da sempre poco morbida con i professionisti togati.

5. Conclusioni

Il problema dell'opinione popolare, di cui il cinema ne è specchio ma anche formidabile cassa di risonanza, ha ricevuto, e riceve ancora, notevole attenzione nel contesto, variegato in termini di approcci e metodologie, del dibattito di *Legal Ethics*. Al di là delle interpretazioni date a certe pellicole, o a determinati personaggi, gli studi compulsati convergono tutti nel sottolineare l'importanza di analizzare, e tenere in debita considerazione, il modo in cui gli avvocati sono prospettati all'opinione pubblica, soprattutto attraverso i mezzi di comunicazione più diffusi e capillari, come cinema e televisione, i quali incidono con maggior diffusione ed impatto sulla cultura popolare, laddove “il pubblico è concepito più come pubblico nel suo insieme, che come *intelligenza*: Elvis piuttosto che Marilyn Horn” (Friedman 1989, p. 1579, trad. mia).

La ragione di questa attenzione può spiegarsi sotto un duplice ordine di motivi: (i) in primo luogo perché la cultura cinematografica rappresenta una cartina tornasole valida per saggiare quale sia in generale l'idea che il pubblico ha della prassi dell'avvocatura e del diritto (v. Barton 2008; Fadda 2008; Burnett-Still 2011); e (ii) sia perché tali opere – qui si è analizzata la produzione cinematografica, ma il discorso potrebbe ovviamente allargarsi – incidono su quella percezione, forgiandola o quantomeno indirizzandola

in modo assai più incisivo di quanto si possa pensare³². Alcuni autori segnalano, poi, un ulteriore fattore da indagare. La cultura cinematografica attesta in modo evidente come il pubblico “laico” fatichi a comprendere il senso dell’etica legale: non afferra, per esempio, il fondamento morale della confidenzialità e spesso non approva del tutto il limite dell’oltre ogni ragionevole dubbio. I cittadini non tecnici del diritto guardano con sospetto a certi precetti deontologici, intendendoli come regole ad appannaggio dei malfattori e dei colpevoli (Haddad 2000, p. 699). La deontologia e la morale di ruolo, insomma, appaiono al pubblico come nozioni fin troppo “esoteriche”, e così ci si aspetta che sullo schermo faccia breccia la luce di un avvocato eroico che “nullifichi” tutto ciò, in favore di un’idea non professionale ma “popolare” di giustizia. Ad essere messi alla berlina, insomma, non sarebbero tanto gli attori della prassi, gli avvocati, ma la prassi stessa: l’etica legale, soprattutto, allorché essa chiede comportamenti devianti dal comune senso di giustizia, ma anche certe garanzie processuali.

Qui si dà allora una torsione sul piano della responsabilità. Una produzione cinematografica che esalti la narrativa “diabolica” sull’avvocato, e di conseguenza su certi aspetti della prassi del diritto, potrebbe sortire effetti sul livello di fiducia che ha il pubblico nel sistema giuridico, che in gran parte si attiva e funziona, appunto, tramite avvocati. Ed una tale sfiducia può incidere sulle scelte democratiche, fomentando forme o retoriche di populismo giudiziario o comunque sminuendo il valore di istituti di garanzia processuale, magari perché rappresentati come meri strumenti che avvocati senza scrupoli possono mettere in gioco per imbonirsi chissà quale losco cliente (Asimow 2000, p. 542).

I film, soprattutto quelli italiani, come segnalato da Pannarale, consegnano poi una immagine fin troppo semplificata della prassi giuridica in cui operano gli avvocati, tentando di ridurne anche la complessità pratica, appiattendola sulla ben più “digeribile” logica manichea, da indiani e cowboy insomma. Nondimeno, se ci si avvede degli effetti e delle conseguenze che possono ingenerarsi nel proporre immagini e stereotipi culturali ci si dovrebbe rendere conto dell’opportunità di rappresentare compiutamente e fedelmente quella complessità, per non alimentare stereotipi culturali fuorviati e fuorvianti (Menkel-Meadow 2001, p. 1337), difficili da combattere nella assai meno capillare e popolare produzione accademica. L’argomento, insomma, è più delicato di quanto si sia portati *prima facie* a ritenere, e i tanti studi che se ne sono occupati nel contesto della discussione di *Legal Ethics*, intelligenti e raffinati, lo testimoniano autorevolmente. Nella dimensione accademica continentale, soprattutto nell’ambito italiano, le riflessioni sul tema sono quasi una rarità, e del resto la stessa produzione teorica dedicata

32 Sul rapporto più in generale tra diritto e cinema si vedano, in proposito e tra gli altri: Roselli (2020); Candelise (2006); Ziccardi (2010), Duff e Green (2014).

all'avvocato è assai meno profonda e ricca. Ecco perché lavori pionieristici, come quello di Luigi Pannarale, vanno accolti con grande attenzione e soprattutto ne vanno coltivate le suggestioni, per non perdere di vista l'immagine popolare degli avvocati e del diritto stesso.

Sia consentito, qui, riportare un passaggio di Domenico Giuriati che può essere mutuato, con qualche forzatura diacronica, per dare conclusione a questa breve e forse troppo rapsodica riflessione: "Il pubblico reagì così là come qua. Venne di moda sospettare la probità degli avvocati nella stessa guisa che al tempo andato si pensava che la polvere del palcoscenico togliesse la verginità alle artiste, le quali perciò intitolavansi virtuose, col medesimo sottinteso onde i latini dissero il bosco *lucus... a non lucendo*" (Giuriati [1847]2022, 43).

Riferimenti bibliografici

- Ariens, S.M., (2008), American Legal Ethics in an Age of Anxiety, *St. Mary's Law Journal*, 40, 1, pp. 343-335.
- Asimow, M., (2000), Bad Lawyers in the Movies, *Nova Law Review*, 24, 2, pp. 533-592.
- Asimow, M., Mader, S., (2012), *Law and Popular Culture: A Course Book*, Durham, Carolina Academic Press.
- Barton, M., (2010). *Law and Film: The Cinema of Justice*, London, Reaktion Books.
- Bergman, P., Asimow, M.S., (1996), *Reel Justice - The Courtroom Goes to the Movies*, Kansas City, Missouri, Andrews & McMeel.
- Bloomfield, M., (1983), Law and Lawyer in American Popular Culture, in Smith, C.S., McWilliams Jr. J.-P., Maxwell J.P., eds, *Law and American Literature: a Collection of Essays*, New York, Knopf.
- Burnett, M.T., Still, P., (2011), *Law and Film: Representing Law in Cinema*, New York, Columbia U.P.
- Carcaterra L., (1996), *Sleepers*, Milano, Rizzoli.
- Candelise, L., (2006), *Cinema e giustizia*, Napoli, La città del sole.
- Carrère, E., (2023), *V13: cronaca giudiziaria*, trad. it. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi.
- Chase, A., (1986), Lawyers and Popular Culture: A Review of Mass Media Portrayals of American Attorneys, *American Bar Foundation Research Journal*, 11, 2, pp. 281- 300.
- Clark, K., (2000), The Legacy of Watergate for Legal Ethics Instruction, *Hastings Legal Journal*, 51, 2, pp. 673-682.

- Corcos, C., (1997), Presuming Innocence: Alan Pakula and Scott Turow Take on the Great American Legal Fiction. *Oklahoma City University Law Review*, 22, pp.129-166.
- Dare, T., (2009), *The Counsel of Rogues? A Defence of the Standard Conception of the Lawyer's Role*, London, Routledge.
- Doherty, T.P., (1999), *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New York, Columbia University Press.
- Duff, R.A., Green, L., (2014), *Screening Justice: The Cinema of Law, Meaning, and Violence*. Oxford, OUP.
- Fadda, C., (2008), *Cinema e diritto*, Torino, Giappichelli.
- Freedman, M., (1994), Atticus Finch-Right and Wrong, *Ala. L. Rev.* 45, pp. 473-482.
- Fried, C., (1976), The Lawyer as Friend: The Moral Foundations of the Lawyer-Client Relation, *Yale Law Journal*, 85, pp. 1060-1089.
- Friedman, M.L., (1989), Law, Lawyers, and Popular Culture, *Yale Law Journal*, 8, pp. 1579-1606.
- Galanter, M., (1998), The Faces of Mistrust: The Image of Lawyers in Public Opinion, Jokes, & Political Discourse, *U. CN. L. REV.*, 66, pp. 805-816.
- Gardner, G., (1987), *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office 1934 to 1968*. New York, Dodd Mead.
- Giuriati, D., (2022), *Come si fa l'avvocato [1847]*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Greenfield, S., Osborn, G., Robson, P., eds., (2010), *Cinema and the Law*, 2 ed., Oxford, Hart Publishing.
- Gross, L., (1999). The Public Hates Lawyers: Why Should We Care, *Seton Hall L. Review*, 29, pp. 1407-1416.
- Guastini, R., (2013), Il realismo giuridico ridefinito, *Revus*, 19, pp. 97-111.
- Haddad, T., (2000), Silver Tongues on the Silver Screen: Legal Ethics in the Movies, *Nova Law Review*, 24, 2, 673-700.
- Harris, A.D., (1993), The Appearance of Justice: Court TV, Conventional Television, and Public Understanding of the Criminal Justice System, *Arizona Law Review*, 35, 4, pp. 785-827.
- Hertzberg, E. Stuart, 1974. Watergate: Has the Image of the Lawyer Been Diminished?, *Commercial Law Journal*, 79, pp. 73-92.
- Heter, J., Coppeng, B., eds., (2022). *Better Call Saul and Philosophy*, Pop Culture and Philosophy Vol. 8, Chicago, Carus Book.
- Holmes, O.W. Jr., (1897), The Path of the Law, *Harvard Law Review*, 10, pp. 457-478.
- Kruse, K., (2015), La svolta giusfilosofica nella deontologia dell'avvocato, trad.it. di Andrea Romeo, in Kruse, K., *Avvocatura e teoria del diritto. Per una deontologia forense filosoficamente consapevole*, Napoli, ESI.
- La Torre, M., (2002), *Il giudice, l'avvocato e il concetto di diritto*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

- La Torre, M., (2020), *Il diritto contro se stesso. Saggio sul Positivismo giuridico e la sua crisi*, Firenze, Olschki.
- La Torre, M., (2021), *Libertà di parola. Cittadinanza e avvocatura*. Roma: Carocci.
- Menkel-Meadow, C., (2001), Can They Do That? Legal Ethics in Popular Culture: Of Characters and Acts, *Ucla Law Review*, 48, pp.1305-1337.
- Pannarale, L., (2020), La verità degli avvocati: un'indagine sul cinema italiano. *Sociologia del Diritto*, 47, 3, pp. 33-51.
- Post, R., (1987), On the Popular Image of the Lawyer: Reflections in a Dark Glass, *California Law Review*, 75, pp. 379-389.
- Ray Patterson, L., (1977), Wanted: A New Code of Professional Responsibility, *A.B.A. J.*, 63, pp. 639-642.
- Reaves, L., (1984), Ethics in Action: Two Recall Watergate Lessons, *A.B.A. J.*, 70, pp. 35-56.
- Reavley, T., (1990), Rambo Litigators: Pitting Aggressive Tactics Against Legal Ethics, *Pepp. L. Rev.*, 17, pp. 637-663.
- Rochvarg, A., (2002), Enron, Watergate and the Regulation of the Legal Profession, *Washburn Law Journal*, 43, 1, pp. 61-90.
- Romeo, A., (2021), *L'avvocato e il concetto del diritto: a proposito di Atticus Finch*, in *Narrazioni del diritto, Musica ed arti tra modernità e postmodernità*, A partire dall'VIII Convegno Nazionale della *Italian Society for Law and Literature* (ISLL) Catanzaro, 28 e 29 giugno 2018, a cura di P. Chiarella, Napoli, Esi, pp. 307-317.
- Romeo, A., (2022), *Il buon avvocato. Teorie dell'avvocatura tra storia e filosofia del diritto*, Napoli, Esi.
- Roselli, O., a cura di, (2020), *Cinema e diritto. La comprensione della dimensione giuridica attraverso la cinematografia*, Torino, Giappichelli.
- Simon, W., (1978), The Ideology of Advocacy, Procedural Justice and professional Ethics, *Wisconsin Law Review*, 29, pp. 34-138.
- Simon, W., (1996), Should Lawyers Obey the Law?, *WM. & Mary L. Rev.*, 38, pp. 217-253.
- Simon, W., (1999), *The practice of Justice: A Theory of Lawyers' Ethics*, Cambridge (Ma), Harvard University Press.
- Tincani, P., (2017), *Filosofia del diritto*, Firenze, Mondadori-Le Monnier.
- Tondel, L. M. Jr., (1975), Watergate: The Public Lawyer and The Bar as seen from the Perspective of the ABA Ethics Committee, *Bus. Law*, 34, pp. 295-312.
- Rigertas, L., (2012), Post-Watergate: The Legal Profession and Respect for the Interests of Third Parties, *Chap. L. Rev.*, 16, 1, pp. 98-132.
- Sarat, A., Douglas, L., Merrill Umphrey, M., eds., (2005), *Law on the Screen*, Redwood City, Stanford U.P.
- Schneyer, T., (1991), Some Sympathy for the Hired Gun, *J. Leg. Edu.*, 41, pp. 11-27.

- Shaffer, T.L., (1981), The Moral Theology of Atticus Finch, *U. Pit. L. Rev.*, 42 pp. 181-224.
- Siniscalchi G., (2023), Cinema e risemantizzazione del diritto. Dispositivi, spettatori, montaggi, Milano, Franco Angeli.
- Sullivan, J.T., (2014), Defending the Guilty: Lawyer Ethics in the Movies. *Mo. L. Rev.*, 79, pp. 585-647.
- Vieira, A. M., (1999), *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*. New York, Harry N. Abrams.
- Vizzard, J., (1970), *See no evil: life inside a Hollywood Censor*, Toronto, Simon and Schuster.
- Wendel W.B., (2010), *Lawyers and Fidelity to Law*, Princeton, Princeton University Press.
- Wilkins, D.B., (1990), Legal Realism for Lawyers, *Harv. L. Rev.*, 104, pp. 468-478.
- Ziccardi G., (2010), *Il diritto al cinema: cent'anni di courtroom drama e melodrammi giudiziari*, Milano, Giuffrè.

