

Raccontare l'invisibile: il cinema, il documentario e la Grande Recessione

Cinzia Schiavini*

I colletti bianchi della City che lasciano il grattacielo della Lehman Brothers portando scatole di cartone coi i loro effetti personali, guardando fisso davanti a sé e schivando le telecamere: se dobbiamo dare un volto alla crisi finanziaria che ha colpito gli Stati Uniti a partire dal 2008, forse l'immagine più potente da un punto di vista mediatico è stata questa – di una “disperazione muta”, o quantomeno poco rumorosa e poco visibile, interna al sistema e difficilmente comprensibile ai più nelle sue dinamiche; un crollo le cui onde d'urto, dopo aver trascinato a catena tutti gli altri istituti finanziari e scosso il governo statunitense, si sono però progressivamente estese, innervando anche l'economia reale, ma in maniera sotterranea e poco visibile.

A parlarne sono state soprattutto le statistiche, i telegiornali, gli economisti, i reporter. Nei primi otto anni dopo la crisi, circa cinquemila titoli sono apparsi nella saggistica sul tema. Ne parlano invece poco coloro che della narrazione da sempre si occupano – scrittori, registi, drammaturghi; non solo la letteratura dunque, ma anche il grande e il piccolo schermo – in cui la crisi, quando compare, è soprattutto lo sfondo per raccontare altre storie (soprattutto nelle serie televisive, in cui la recessione fa da contorno allo svolgimento classico dei *procedural dramas* come *CSI* e *Law and Order*). Nonostante sia un fatto consolidato che nei momenti particolarmente bui della storia la risposta culturale, soprattutto nel caso di quella popolare, veda un significativo aumento delle forme e dei generi di evasione,¹ questa crisi in particolare pare aver azzittito autori, sceneggiatori, registi, molto di più di quanto abbiano fatto fino a ora altri tipi di eventi o processi drammatici. È dunque essenziale chiedersi come mai il racconto della crisi si sia sovente fermato al livello dell'attualità, dell'informazione quotidiana, senza trascenderla per entrare nel livello della narrazione. E, nei casi in cui ciò sia avvenuto, con quali strategie è stato fatto, e la loro efficacia o meno a livello narrativo – o inter-narrativo.

La prima difficoltà legata al racconto della crisi economica contemporanea è che è ancora in atto, ed è difficile distinguere la crisi vera e propria e il suo “post”. La seconda è che la finanza è difficile da capire prima ancora che da raccontare, anche perché è stata in passato fin troppo oggetto di attenzione mediatica. A saltare all'occhio è infatti un apparente paradosso: da un lato l'economia e la finanza durante l'ultimo trentennio sono diventati un vero e proprio tema pubblico, attraverso la televisione, i telegiornali e anche alcuni settori dell'intrattenimento, dando l'illusione che fosse un discorso condiviso, accessibile a tutti. Quanto è emerso con la crisi invece è che la sua comprensione e conseguente gestione fosse appannaggio di pochi, di molti di meno addirittura di quanto gli stessi vertici credessero. La

creazione di prodotti finanziari sempre più intricati – ideati, come nota fra gli altri Michael Moore in *Capitalism: A Love Story* (2011), dalle menti migliori delle Ivy League degli anni Novanta proprio per non essere capite dai più, e spesso nemmeno dagli operatori finanziari - ha fatto sì che divenisse estremamente complicato illustrarne le dinamiche. Anche per questa complessità e volatilità, nell’immaginario collettivo post-Lehman Brothers, la crisi appare prevalentemente come una forza invisibile e immanente, come un mostro che non si hanno le armi per combattere, o ancora come una “calamità inevitabile”, che nel cinema ha visto fin qui prevalere la sua trasposizione negli stilemi del *disaster movie* e nel genere *horror*, pattern in cui significativamente anche una risoluzione positiva non scardina il sistema in cui il disastro è stato generato.²

Il linguaggio della crisi e la crisi del linguaggio

A rendere difficile il racconto della crisi vi sono altri fattori determinanti legati non solo al tema, ma anche al pubblico a cui ci si rivolge, quali la trasformazione dell’audience e il mutamento del rapporto fra la sfera privata e la rete sociale negli ultimi decenni. La costruzione di una partecipazione, di una aggregazione emotiva, che faccia leva tanto sull’empatia, quanto sulla spettacolarizzazione del privato che diviene pubblico, soprattutto nel caso del dolore, con effetto catartico e liberatorio, è un processo sempre più marcato, dei media e nella televisione in particolare.

Si pensi su tutti alla *reality TV*, definita da Anna McCarthy “a Neoliberal Theater of Suffering”³ – in cui il *neoliberal suffering* è causato dallo svantaggio socio-economico creato dal potere del capitale finanziario, evidente in particolare in quei reality nati e proliferati proprio durante e in risposta alla crisi economica, che mettono al centro il mondo del lavoro. Analizzando per esempio *Undercover Boss*, Susan Schuyler nota come:

Trasformando la Grande Recessione in una narrazione di interazioni individuali, *Undercover Boss* umanizza le grandi *corporation* e al contempo le libera da responsabilità socio-economiche. La serie televisiva, come i suoi precedenti teatrali, usa la familiarità delle convenzioni del melodramma per depoliticizzare tematiche socio-economiche contemporanee [...] Noi, come consumatori di cultura popolare, siamo incitati ad abbracciare i suoi messaggi, fra cui che il duro lavoro e la deferenza verso un sistema paternalistico di governo (in questo caso, la *corporation*) vengono ricompensati.⁴

I processi in atto nella comunicazione mediatica tendono dunque a una riduzione e traslazione del dramma dal sociale alla sfera privata, persino in un ambito come quello lavorativo, che è sempre stato visto e rappresentato nella sua dimensione collettiva. Questo con un doppio effetto, funzionale tanto all’audience quanto all’*establishment*: trovare una risposta individualizzata, personalizzata, al momento di difficoltà (anche se paradossalmente affidata a quel sistema che l’ha creata), e al

contempo, attraverso l'umanizzazione del sistema, scagionarlo da responsabilità di ordine sociale ed economico.

Sebbene non paragonabili agli eccessi melodrammatici dei *reality*, parte di questa risposta sentimentalizzata e privata alla crisi si può rintracciare anche nella maggior parte dei film statunitensi usciti dopo il 2008, che mettono al centro del racconto la Grande Recessione e la sua ripercussione sui diversi livelli della scala sociale. Persino film come *Tra le nuvole* (Jason Reitman, 2009); *Wall Street: il denaro non dorme mai* (Oliver Stone, 2010); *The Company Men* (John Wells, 2010); *La frode* (Nicholas Jarecki, 2012); giusto per citare alcuni fra i più noti, che si concentrano sulla rappresentazione del mondo finanziario e non sugli effetti sui milioni di americani della *middle* e della *working class* (o come questi ultimi vengano contemplate in relazione al mondo dell'alta finanzia), suggeriscono il nido familiare come antidoto e risposta al dramma sociale.⁵

Andando oltre la risposta sentimentalizzata e privata, vi sono però elementi in queste narrazioni utili a comprendere la difficoltà del raccontare la crisi. Nella maggior parte dei casi, sono film riconducibili a quel filone neo-liberalista prosperato dagli anni di Reagan, che segue pattern piuttosto standard: la mascolinizzazione dell'economia; il richiamo ai *good old days* e in alcuni casi all'auspicio di un ritorno all'economia di produzione invece che a quella di consumo; il *gendering* e *re-gendering* delle pratiche economiche con una divisione fra irresponsabilità finanziaria maschile e pratiche di stabilizzazione economica femminili.⁶ Sia che tendano a consolidare stereotipi forti nell'immaginario americano, sia che ne sovvertano gli esiti anche e solo non concedendo la consolazione dell'*happy ending* (è il caso di *Tra le nuvole* e *La frode*, per esempio), o che ne minino dall'interno una (im)possibile presa di posizione etica (*The Wolf of Wall Street*), questi film di fatto si appoggiano su una grammatica culturale e narrativa che si riferisce a una fase sociale ed economica ormai chiusa. Nella difficoltà di trovare una chiave del post 2008, non a caso in molte di queste narrazioni a emergere è uno sguardo nostalgico sul passato, e il tentativo di riattualizzare quel passato a risposta per il futuro: si pensi per esempio a *The Company Men*, in cui i personaggi positivi, in grado di fornire un riscatto prima morale, e poi materiale, al protagonista, fanno parte di "altre economie" – (il suocero costruttore, con il volto rassicurante di Kevin Costner) o di un mondo della finanza ormai scomparso che non a caso trova la propria sede in una fabbrica dismessa. Come se i modelli positivi nella realtà odierna non ci potessero essere, e per riuscire a stabilire anche solo chi siano i buoni e chi i cattivi si dovesse reinserire il discorso in parametri etici e sociali defunti. Perché, come dimostrano soprattutto film quali *Tra le nuvole* o *The Wolf of Wall Street*, il binomio fra speculatori/affaristi cattivi e gente comune vittima non è esaustivo, in una società che ha preso proprio quegli affaristi senza scrupoli a modello per diversi decenni di *Reaganomics* e oltre, con un mito del *self-made man* uomo d'affari rampante ben vivo e vegeto, che si continua a eleggere a modello, quando non presidente.

Se la crisi economica odierna mette a nudo uno fra i più grandi nervi scoperti della società statunitense – la difficoltà di metabolizzare il fallimento economico come sistemico, invece che come conseguenza di una colpa morale individuale⁷ – essa mette anche in luce inadeguatezze e limiti strutturali legati allo stesso atto

della narrazione. Non è semplice rendere in immagini qualcosa che è volatile, indistinto, noioso o statico come la finanza (un problema non da poco, cinematograficamente parlando, visto che il centro dell'azione sono gli uffici), o addirittura invisibile: come si possono riprodurre sullo schermo i flussi di denaro virtuali in una rete globale, e le loro ricadute sul quotidiano? Come scrive Elena Oliete-Aldea:

I registi si devono confrontare con una particolarità paradossale della crisi finanziaria globale: mentre la fluidità del capitale permette a quest'ultimo di muoversi in un mondo senza confini, gli spazi fisici sono costantemente rimodellati, invasi e occupati dalle élites finanziarie.⁸

Al contempo, come si può raccontare la visibilità solo parziale degli effetti? Forse più che per la Grande Depressione, la Grande Recessione ha causato "assenze", materiali e sociali, difficili da rappresentare visivamente. Assenza di ciò che non si ha più, o che dovrebbe avvenire ma non avviene. Non la povertà delle file per il pane ma la povertà del frigorifero vuoto all'interno di una villetta suburbana; o il dover lasciare la propria casa quando la si è comprata sottoscrivendo un mutuo che era chiaro che non si sarebbe potuto ripagare (o la si è persa perché si è deciso di rifinanziarla) e l'unico momento di visibilità è quello dello sfratto.

La difficoltà della narrazione è anche la difficoltà del linguaggio, non da ultimo perché la finanza contemporanea, quella dei *subprime*, dei *CDO*, dei *credit default swaps* e via dicendo, è essa stessa parola, discorso disgiunto dal reale, legata come è a stime di rischi e valori nominali, che esistono nella loro funzione *performativa* invece che come elementi tangibili e concreti.⁹ Come sottolinea Jean-Joseph Goux, vi sono innegabili parallelismi fra la dematerializzazione dell'economia attraverso la finanza e la progressiva messa in discussione della natura del linguaggio:

Il fatto che il nostro secolo abbia sperimentato ciò che è stata definita la dematerializzazione del denaro, e che ha condotto a una concezione radicalmente nominale dello strumento monetario e culminate nell'impossibilità di convertire tassi di cambio fluttuanti, e che questo stesso secolo è anche segnato da una rottura senza precedenti nel modello di rappresentazione così come dalla preoccupazione sempre più forte verso la natura dei segni e lo status filosofico del linguaggio, non è di certo una semplice coincidenza [...] è a questa crisi estrema del linguaggio nel senso più ampio che corrisponde il nuovo nominalismo monetario – in una sorta di contagio o di parallelismo che non ci dobbiamo affrettare a semplificare.¹⁰

Secondo Arjun Appadurai,¹¹ il fallimento della finanza derivata è il fallimento di una grande promessa non mantenuta – una promessa nel senso di espressione linguistica, l'unica dimensione in cui la finanza derivata esiste, essendo quest'ultima frutto di un processo di attribuzione del valore più che del valore in sé, e non essendo questo valore noto o facilmente deducibile. Secondo Appadurai, proprio in quanto *performance* di quell'accordo o catena di accordi, e mutua promessa, il discorso sulla finanza derivata è un atto quasi metanarrativo, discorso su un di-

scorso, che riflette, amplifica e trasforma il discorso culturale che lo ha generato. Facendo risalire il suo nucleo alla matrice calvinista, Appadurai, mostra come la finanza derivata riveli e riscriva significati di concetti chiave quali rischio, rituale, salvezza, oltre ad attrarre nella propria orbita sempre più sfere del sociale – un sociale in cui è il rischio, più che il valore di ciò che pertiene alla sfera del materiale, a dettarne il movimento e dunque la “grammatica”. Senza addentrarci ulteriormente nel complesso intreccio fra mercato finanziario dei derivati e linguaggio esplorato da Appadurai, quel che preme qui sottolineare è come il tema stesso della finanza derivata, per la sua complessità ma anche perché essa stessa linguaggio frutto di una ri-significazione dei concetti alla base dell’economia e della società, crei un corto-circuito a livello rappresentativo che il cinema ha nella maggior parte dei casi cercato di arginare o scavalcare per traslazione – rivolgendolo al passato o attraverso le metafore dell’*horror* e del *disaster movie*. E come la stessa finanza a questi ultimi (o quanto meno all’immaginario catastrofico) si è rivolta quando ha dovuto rappresentare se stessa – si pensi alle tante metafore legate alla natura, e la frequente associazione dei disastri finanziari a calamità quali uragani, fusioni, terremoti, inondazioni.¹²

Se la fiction ha avuto difficoltà a raccontare realisticamente la crisi è forse anche perché per la sua stessa essenza essa presuppone una risoluzione, almeno sequenziale, a un vuoto che mette in discussione persino il linguaggio stesso, la sua possibilità di rappresentare il reale. Una delle strade percorse per strutturare un discorso compiuto sulla Grande Recessione è stata quella di interrogare, più che raccontare, la finanza e il suo linguaggio mettendone in luce i cortocircuiti e portandola a confrontarsi con il mondo reale e con la stessa *audience* che di quel mondo fa parte; e di farlo prima di tutto raccontando i fatti, restituendo al racconto contenuti e funzioni collettive e sociali – operazione che generalmente è appannaggio del documentario.

Un centro vuoto: il documentario e il silenzio della finanza

L’emergere delle forme documentarie, dalla letteratura alla fotografia al cinema, nei periodi di crisi, non è una novità. Lo dimostra la produzione culturale della Grande Depressione – in cui gli esiti più felici vennero dalle forme documentaristiche o al documentario ispirate (dai reportage fotografici di James Agee e Walker Evans, Dorothea Lange e Margareth Bourke-White, ai prodotti per il grande schermo come *The Plow that Broke the Plains* e *The River* di Pare Lorenz, fino ai racconti e romanzi di John Steinbeck). Proprio per l’immediatezza del materiale visuale, il documentario è una delle espressioni che agisce più direttamente sulla sfera pubblica, con una capacità di persuadere e coinvolgere, attraverso l’utilizzo di una “verità” che almeno come tale appare, che lo rende strumento percepito come maggiormente democratico più della sua controparte *fiction*.

Il documentario tuttavia non è un genere che pertiene solo ai momenti di crisi, ma corre più o meno sotterraneo lungo tutti gli ottant’anni che separarono Depressione e Recessione. Vi sono stati ripetuti tentativi di tracciare, quando non la crisi, il disagio economico di una larga fetta della popolazione statunitense; ed è

indubbio che il debutto di Michael Moore nel lungometraggio ha riportato il genere nella sale cinematografiche e all'attenzione della critica, non da ultimo per le importanti novità introdotte da *Roger&Me* (1989) in avanti: l'ibridazione di forme (narrazione storica, indagine sociale, autobiografia, uso dei materiali più disparati, dai cartoon alla pubblicità, in un montaggio rapido che procede per associazione o contrapposizione); una presenza autoriale forte, con una struttura "a tesi" dal chiaro intento di denuncia, e un contratto sociale con l'*audience* che passa attraverso l'identificazione del regista con "l'uomo della strada". Di Moore è anche uno dei documentari che fino a ora hanno cercato di raccontare la Grande Recessione – quel *Capitalism: A Love Story* (2011) che ha portato sì incassi record, ma che è costato al regista, più di altri suoi lavori, accuse di propaganda e di parzialità, da parte di critici e ovviamente dei soggetti interessati, secondo i quali la veridicità dei fatti era da Moore sacrificata all'efficacia della satira.

È indubbio che *Capitalism* sia un documentario con una tesi ben precisa, e che il regista, in nome dell'efficacia del messaggio, non esiti a forzare la rappresentazione mediante l'accurata selezione di informazioni ed eventi. Il documentario usa la crisi economica iniziata nel 2008 per mettere sotto accusa prima l'economia statunitense e il sistema economico globale, ma anche la politica e le istituzioni responsabili di aver permesso un simile tracollo. Il connubio fra politica ed economia è chiaro fin dall'incipit, in cui Moore, attraverso un montaggio fra immagini dell'antica Roma e dei luoghi del potere degli Stati Uniti odierni, e attraverso una voce fuori campo, crea un parallelo fra la presunta fase finale dei due imperi.¹³ Così come equipara il disastro economico a una rapina a mano armata, mentre i mezzi di distrazione di massa deviano l'attenzione del pubblico invece di fare informazione. La "storia d'amore" raccontata da Moore è quella fra società statunitense e capitalismo, iniziata negli anni Cinquanta con il *boom*, grazie alla propizia congiuntura storica, e deterioratasi intorno agli anni Ottanta, con l'asservimento della politica alle *corporations* che, da Reagan in poi, hanno tratto profitti da ambiti che avrebbero dovuto essere tutelati dal governo, dai penitenziari giovanili alla salute dei dipendenti, agli investimenti dei risparmiatori. La trasformazione degli Stati Uniti in "plutonomia", in una società che ha come interesse il benessere della sua sfera più abbiente, è nella ricostruzione di Moore anche all'origine della deregolamentazione del mercato e delle conseguenti speculazioni selvagge, con Wall Street trasformata in una grande casinò che, sull'orlo della bancarotta, è riuscita ad avere carta bianca e un finanziamento dal governo sfruttando la minaccia di un crollo irreversibile e ad accordi sottobanco. Di fronte a un mondo finanziario divenuto scena del crimine, che Moore delimita con il nastro giallo della polizia, la risposta è una chiamata collettiva alle piazze e allo sciopero: i lavoratori di Flint, di Chicago, e i richiami al Second Bill of Right di Roosevelt, sono da Moore resi emblemi della "vera democrazia americana".

Come nei lavori precedenti, anche *Capitalism* fa leva sul portato emotivo di tragedie individuali causate dall'intreccio fra politica ed economia statunitense, con toni non di rado populistici, per dimostrare le distorsioni del sistema. Moore non scava nelle dinamiche finanziarie, ma ne mostra i risvolti e le conseguenze peggiori – ragazzini condannati da giudici in conflitto di interessi in seguito alla privatiz-

zazione delle carceri e costretti a periodi di detenzione superiori alla condanna, famiglie in lutto per la perdita dei loro cari mentre le grandi *corporation* guadagnano decine di migliaia di dollari grazie a polizze stipulate all'insaputa delle vittime, o ancora agenzie specializzate nella compravendita di immobili frutto di esproprio, mentre le famiglie che hanno deciso di rifinanziare la loro casa e l'hanno persa sono costrette anche all'umiliazione di sgombrarle e bruciarne i mobili.

Al contempo, *Capitalism: A Love Story* apre diverse questioni relative alla forma-documentario, toccando una serie di snodi rilevanti per quanto riguarda la rappresentazione della crisi, a partire dalla possibilità di una narrazione esaustiva di un mondo così complesso. Innanzitutto, la forte soggettività autoriale solleva ancora una volta la questione dell'autenticità di quanto narrato. Se il documentario contribuisce più della parola scritta all'illusione che tutto ciò che è mostrato corrisponda a verità, l'approccio di Moore, che dichiara esplicitamente l'intromissione autoriale nella costruzione della verità, svela la parzialità dello sguardo sul reale, facendo di quella parzialità la garanzia di autenticità. Il processo è già evidente in (e ha fatto la fortuna di) *Roger&Me*; ma è in *Capitalism* che questa parzialità assume un respiro più ampio. Se nel primo film, Moore è "one of us" soprattutto per appartenenza biografica alla cittadina di Flint, Michigan, in *Capitalism* lo è in quanto individuo impotente davanti agli eventi, capace solo di atti simbolici e di un racconto che è dichiaratamente parziale e soggettivo. La prospettiva rimane l'unica arma di chi ha la macchina da presa, dice implicitamente Moore, in un contesto in cui a essere ribaltate sono le relazioni fra l'osservatore, in balia degli eventi, e il soggetto rappresentato, che si trincerava dentro palazzi e silenzi. Moore mette così in scena il disequilibrio e le asimmetrie di potere fra i diversi attori, agenti e soggetti della crisi (media, governi, *corporations*, mondo finanziario, lavoratori, associazioni). È questa impotenza autoriale, che si manifesta di traslato con l'utilizzo della satira, a creare il patto sociale con l'*audience*, incapace come lui di ricomporre tutti i frammenti di dinamiche troppo grandi. Se la tesi finale è la crescente disuguaglianza economica nel contesto statunitense, Moore si interroga apertamente sulla possibilità di mostrare come si sia arrivati a questo punto, e prima ancora di capire, con i mezzi a disposizione e la prospettiva dell'uomo della strada.

Se la prova di quell'impotenza era in *Roger&Me* il silenzio del direttore generale della General Motors inutilmente inseguito, che nulla deve ai lavoratori né deve (dire) a Moore quando decide di delocalizzare la produzione, in *Capitalism* il silenzio diviene ancora più significativo. Non vi è solo il silenzio degli impiegati e affaristi della City all'uscita da Wall Street (rotto solo dallo "dovresti smettere di fare film" di uno di questi rivolto al regista); ma anche l'impotenza linguistica, l'incapacità (manipolata, certo, da Moore) di chi dovrebbe sapere e spiegare i meccanismi finanziari e cosa stia realmente accadendo a livello economico, ma non è in grado di farlo. L'incapacità di Marcus Haupt, ex vice-presidente della Lehman Brothers e creatore per quindici anni dei "sistemi finanziari complessi", di spiegare cosa sia un derivato, sulla panchina di un parco e avanti a un Moore che commenta "I was lost"; l'incapacità di Kenneth Rogoff, professore di economia ad Harvard che, balbetta, e dopo qualche falsa partenza si scusa dicendo "sono cose abbastanza particolari". È proprio questo silenzio a costituire il centro (vuoto) del

documentario, perché è ciò che meglio rappresenta la crisi: mette a nudo come il sistema finanziario sia sconnesso dal reale e persino dal linguaggio; e sebbene questo scollamento sia voluto e funzionale al sistema e al vantaggio economico di pochi, questi stessi pochi, nella rappresentazione di Moore, ne sono a loro volta sopraffatti, incapaci di controllare meccanismi che, non imbrigliati dalla parola, paiono aver assunto vita propria.

Sono mele marce o è il sistema? Dal *confidence man* al *disaster capitalism*

Capitalism: A Love Story non è stato il primo documentario che ha provato a raccontare la crisi economica: negli anni precedenti, diversi sono stati i registi che hanno o messo in guardia dal baratro economico prima, o provato a trasporre la crisi in narrazione poi. L'interesse dei documentaristi per le dinamiche politiche ed economiche era evidente già negli anni precedenti al crollo, come dimostrano film come *Enron. L'economia della truffa* (Alex Gibney, 2005, basato sull'omonimo reportage di Bethany McLean e Peter Elkind); *Collapse* (Chris Smith, 2009), che sebbene uscito dopo la crisi, si incentra per buona parte sulle previsioni nefaste lanciate da Michael Ruppert, ex poliziotto e poi reporter, sul tracollo del sistema; o come *Casino Jack and the United States of Money* (2010), che segue le vicende di Jack Abramoff, militante giovanile dei Repubblicani e poi uno dei più potenti lobbisti contemporanei, in grado di arrivare fino ai vertici dell'amministrazione Bush. Fervido sostenitore del libero mercato, con simpatie di estrema destra, Abramoff si delinea, fino alla sua caduta, come un titanico *confidence man* con affari che vanno dallo sfruttamento di lavoratori dei paesi in via di sviluppo a interessi legati a case farmaceutiche, a lucrosi rapporti con i *tycoon* russi; un uomo che per arrivare ai suoi scopi non disdegna di essere coinvolto in omicidi, come suggerisce il film raccontando l'esecuzione dell'affarista Gus Boulis del 2001, che permise ad Abramoff e al socio Adam Kidan di espandere la loro azione nell'ambito dei casinò.¹⁴

In questi film, insieme ai toni sensazionalistici, l'elemento comune è costituito, con modalità diverse, dall'enfasi sul singolo – sia attraverso un soggetto intorno a cui si catalizza la narrazione e il giudizio morale, o attraverso il narratore stesso come protagonista: nel caso di *Enron* è Kenneth Lay, fondatore e a capo della Enron e artefice del più grande scandalo finanziario della storia fino a quel momento. Nel caso di *Casino Jack* è Abramoff, entità quasi diabolica che non ha qui possibilità di replica. Nel caso di *Collapse* è il suo profeta – Ruppert, che davanti a una telecamera (la parte più consistente degli ottanta minuti di girato) racconta, dalla prospettiva di uomo della strada trasformatosi in detective, gli effetti più tangibili dell'imminente tracollo economico. Ancor più che in Moore, sono proprio questi soggetti catalizzanti a divenire protagonisti, invece della crisi, con il chiaro fine di una maggiore vivacità e tensione narrativa. Il corollario è però che la personalizzazione e/o criminalizzazione del singolo finisce per oscurare i complessi intrecci alla base della crisi e dell'ideologia che l'ha sostenuta, e riduce il tutto alla sete di ricchezza di alcune mele marce, assolvendo così di fatto la natura stessa del

sistema finanziario. Questo si riflette sulla modalità del racconto: il ricorso alla *spy-story* nel caso di *Casino Jack*, al *gonzo reportage* di *Collapse*, al “processo mediatico” di *Enron* si rivelano strutture e linguaggi inadatti a restituire la complessa rete che lega finanza, economia, politica e grammatica della crisi.

Al polo opposto in termini di rapporto fra i prodomi della Grande Recessione, la soggettività e il linguaggio stanno altri due documentari, contemporanei ai precedenti: *In Debt We Trust. America before the Bubble Burst* (Danny Schechter, 2007) e *I.O.U.S.A.* (Patrick Creadon, 2008). Il primo, ispirato al libro di Robert Manning *Credit Card Nation* (2000) esplora una parte specifica del prequel della crisi, le connessioni fra le politiche del sistema del credito, le lobby, i media e la deregolamentazione operata dal governo Bush, mostrando come l’indebitamento di una parte sempre crescente di soggetti a reddito medio-basso (con una democratizzazione del credito che diviene in realtà allargamento della dipendenza da esso) garantisca al governo sul breve termine il consenso e al contempo trasferisca il potere nelle mani di una sempre più ristretta *élite* finanziaria. Il documentario è condotto da una voce fuori campo che offre uno sguardo dal basso sulle premesse della crisi (congregazioni religiose che bruciano le carte di credito, giovani studenti e famiglie indebitate a vita, ecc.) e campagne di sensibilizzazione da parte di due esperti, Robert Bixby e David Walker, attraverso conferenze e incontri. Anche *I.O.U.S.A.* prende le mosse dell’indebitamento della società statunitense, ma con uno sguardo che, complici i due anni che lo separano dal precedente, è di più ampio respiro; il debito è qui presentato nella sua versione macro-economica, come riflesso di una politica esercitata scientemente dal governo in diversi momenti della storia statunitense, sia come corollario inevitabile di scelte politiche (le guerre, da quella di Indipendenza al Vietnam), oppure come strumento a beneficio di pochi, con la conseguenza, in questo secondo caso, di renderlo pratica continua e di trasferire così il debito nelle mani di creditori internazionali – Cina e Giappone in testa. Nella ricostruzione di Creadon, le responsabilità sono ampiamente condivise: è l’avarizia delle élites finanziarie; ma è anche l’irresponsabilità generale delle classi medie e basse, che porta a spendere più di quanto non si guadagni (gli inserti comici su come gestire il *ménage* familiare sono particolarmente efficaci nel mostrare la perdita del buon senso comune). Gli antidoti provengono dal basso – con risposte però molto limitate e locali, come l’attività nei campus dei “Concerned Youth of America”, un gruppo sparuto di universitari (peraltro ignorato dai coetanei, ben felici delle loro carte di credito); o come i “Fiscal Wake Up Tours” dei due economisti *on the road* per sensibilizzare l’opinione comune, che come anche per l’attività di informazione di *In Debt We Trust*, mostrano l’impari lotta fra volenterosi armati di un’auto e coscienza civile e una macchina politico-economico-mediatica che richiederebbe ben altre armi per essere affrontata.

A caratterizzare tutti questi documentari è l’ibridazione di materiali, di tecniche narrative, nonché multiple strategie di patto sociale con l’*audience* – una frammentarietà che per molti versi riflette non solo la difficoltà di rapportarsi a un tema così complesso, ma anche lo scetticismo sulla possibilità di riuscire a delinearne esaurientemente. Il ricorso all’ironia, al paradosso, alla messa in scena di un capitalismo che si contraddice da solo quando interpellato direttamente, di un antieroe

che non trova le risposte che cerca (e fa diventare la non-riposta il simbolo del mal-funzionamento del sistema) sono sintomatici della difficoltà di trovare una forma narrativa che contenga la crisi e una risposta che non ricorra, come nella maggior parte dei casi, a risoluzioni locali o a impatto molto circoscritto. E ben esemplificano la guerra impari fra un sistema onnipervasivo che intreccia politica, finanza, media, e quel novantanove per cento che non è più collettività ma individui, proprio per l'effetto delle politiche sociali, economiche e culturali.

Ci fu chi teorizzò, venendo poi clamorosamente smentito, che quello stesso individualismo e la possibilità di realizzare i propri desideri di successo senza ostacolo alcuno sarebbe stata la chiave per il benessere generale. *Love and Power* (a oggi poco considerato dalla critica, non da ultimo perché parte di una trilogia destinata a un pubblico televisivo), il primo episodio di *All Watched Over By Machines of Loving Grace* (Ian Curtis, 2011; il titolo proviene da una poesia di Richard Brautigan), mira a delineare il rapporto fra le teorie superomistiche dell'intellettuale e scrittrice di origine russa Ayn Rand (autrice di *The Fountainhead*, 1943, un romanzo che ebbe molto successo e divenne poi un film), l'esplosione della *new economy* e la crisi finanziaria, all'interno di un discorso più ampio sull'utilizzo dei computer come strumenti di potere delle élites e forma di controllo sociale. Oltre alle interviste con diversi imprenditori della Silicon Valley che sostengono di essere stati ispirati dalla Rand per la creazione delle loro *dotcom companies*, il collegamento principale fra la Rand e l'economia statunitense è colui che nel documentario viene presentato come un suo amico e discepolo, Alan Greenspan. Pur con qualche forzatura, Curtis evidenzia i legami fra le teorie della Rand, che predicava la liberazione dell'uomo da qualsiasi forma di controllo politico o religioso per lasciarsi guidare solo dal desiderio di affermazione e realizzazione personale, e il sogno cibernetico di una società di uguali che, affidata e regolata dai computer, avrebbe garantito un equilibrio o ri-equilibrio costante, in grado di attuare un nuovo tipo di democrazia. Lo stesso processo di autoregolamentazione attraverso i computer sarebbe in questa prospettiva valso per l'economia: in un mondo pensato come un grande network globale, senza barriere fra stati o interventi politici, un sistema complesso basato su macchine pensanti e modelli matematici sarebbe stato garanzia bastante della sua affidabilità. Secondo Curtis quindi, fu l'incontro fra il pensiero di Rand e il "positivismo logico" che era stato centrale nella formazione filosofica di Greenspan che influenzò la politica e la *new economy* statunitense dalla presidenza Clinton in avanti, grazie a Greenspan e ad altri adepti della Rand in strategiche posizioni di potere, con il risultato che l'unico controllo "esterno" sull'economia statunitense non fu quello delle macchine, ma del governo cinese, principale creditore degli Stati Uniti. Forse il più atipico e visionario dei documentari sulle origini della Grande Recessione, anche *All Watched Over By Machines of Loving Grace* opera una riflessione sul linguaggio partendo proprio dalla forma scelta. L'alternarsi di testimonianze degli adepti della Rand e le immagini in bianco e nero delle interviste da lei rilasciate, insieme agli spezzoni di momenti chiave della storia statunitense, formano un costante contrappunto fra la presunta razionalità estrema delle teorie sociali e quella garantita dalle macchine da un lato, e l'irrazionalità dei processi umani dall'altro. E se persino

il sentimento segue le regole della convenienza e della logica, secondo la Rand, quest'ultima viene subito smentita dai fotogrammi degli sguardi languidi rivolti da Monica Lewinski a Bill Clinton durante un evento pubblico, e dal suo stesso innamoramento e fallimentare approccio a un suo adepto, già sposato. In questo gioco di specchi che guarda al passato mentre quest'ultimo immagina il futuro, le teorie neoliberiste su cui si è fondata l'economia degli ultimi cinquant'anni sono dipinte tanto prive di fondamento da assomigliare a un'utopia che si fa distopia, una *science-fiction vintage*, di cui *All Watched Over By Machines of Loving Grace* si offre anche visivamente come riproposizione in chiave economica.¹⁵

A porre invece l'accento sui pericoli di una società spogliata del suo portato collettivo e ridotta a somma di individui è *The Shock Doctrine* (Michael Winterbottom e Mat Whitecross, 2009), basato sull'omonimo saggio di Naomi Klein (2007) e in cui quest'ultima, attraverso una serie di conferenze in diverse università americane, ripercorre lo sviluppo del connubio fra le teorie della Chicago School of Economics e gli interventi politici e militari statunitensi, al fine di consolidare le pratiche neoliberiste su scala globale. La tesi della Klein è che lo stato di shock, o di emergenza, detto anche *disaster capitalism* (e connesso fin dall'inizio del racconto a pratiche di guerra come la tortura, gli omicidi di massa, ecc.) sia la premessa per poter applicare le teorie economiche di Friedman: ovvero che lo stato di crisi, nelle sue forme più violente quali colpi di stato, conflitti armati, destabilizzazioni di regimi politici (come in Cile, Argentina, Russia) o attraverso il *soft power* (come in Inghilterra o negli Stati Uniti), sia stato essenziale per imporre il libero mercato o per produrre cambiamenti funzionali a esso, smentendo così l'assunto per cui l'economia "si corregge da sé". Klein rilegge sia la politica estera statunitense in termini economici, sia illustra come determinate scelte domestiche (quali gli investimenti sulla sicurezza e la gestione di catastrofi naturali) siano state funzionali agli interessi del libero mercato e dei vertici che lo controllano. A differenza di Moore, quella di Klein (e di Alfonso Cuarón, regista del film) è una prospettiva dall'alto e storica della crisi, in cui la Grande Recessione è solo l'epilogo, "la coda", anche da un punto di vista narrativo, di uno sviluppo sociale ed economico di lungo corso. *The Shock Doctrine* costituisce l'esempio di un documentario espositivo in senso classico, con una ipotesi, una tesi e un forte punto di vista autoriale. Qui più che altrove è chiaro lo stretto rapporto fra documentario e saggio da cui il primo prende le mosse; nonostante diversi spezzoni la presentino nella veste di reporter sul campo, la Klein è soprattutto saggista e oratrice. È la sua voce narrante alle platee universitarie il *fil rouge* che lega fra loro tempi, luoghi e spazi. Un "atto di parola" che anche la Klein fa diventare tema e antidoto alla *shock doctrine*: come spiega all'inizio del documentario, "uno stato di shock avviene quando perdiamo la nostra narrazione", intesa come storia collettiva; quando cioè diventiamo individui, invece che comunità. La Klein chiede al suo pubblico di pensare plurale, e di guardare oltre i confini nazionali, quando si guarda alla crisi, e di non affidare la risoluzione a coloro i quali la usano come strategia per l'affermazione dell'economia neoliberista da almeno cinquant'anni – pena il divenire a nostra volta vittime, e in maniera ben più drammatica di quanto si possa immaginare.

Il linguaggio della catastrofe contro la crisi del linguaggio

Se Rand predicava l'amoralità del capitalismo come legittima e utile al benessere generale, e Klein la sua condanna perché motore di violenza, *Inside Job* (Charles Ferguson, 2011) invece si interroga sulla moralità del sistema e si chiede se possa esserci un capitalismo responsabile, socialmente ed ecologicamente, ed è un documentario che si addentra e sviscera anche gli aspetti tecnici della crisi (incluso che cosa siano i derivati, le *collateralized debt obligations* e i *credit default swaps*) senza perdere di vista i legami fra il mondo finanziario, produttivo e politico. Anche perché il regista è a tutti gli effetti un *insider*: laureato in matematica a Berkeley e con un dottorato e un post-dottorato in Scienze Politiche all'MIT, consulente politico e nel settore high-tech, ha tutti gli strumenti e i mezzi per raccontare il sistema e il suo collasso, a cominciare dall'accesso alle alte sfere per raccogliere voci e testimonianze.

Contro la presunta immaterialità del mondo finanziario, che tende a nascondere i risultati del suo operare, Ferguson pone l'accento sulle conseguenze concrete, in termini sia sociali, sia ambientali – fattore raramente toccato da altri lavori sulla Grande Recessione. Diviso in cinque parti, e con l'elemento unificante della voce fuori campo di Matt Damon, *Inside Job* è costruito come una narrativa corale composta da interviste a personalità chiave dell'economia, della politica e della cultura; e sebbene i responsabili principali come Greenspan, Summers, Rubin, abbiano rifiutato di comparire, *Inside Job* vanta una serie notevole di accademici, reporter indipendenti, consulenti, investitori miliardari, politici e economisti, attraverso cui Ferguson ricostruisce non solo gli eventi, ma anche azioni individuali e responsabilità. Come Moore, anche in Ferguson è evidente l'intento di denuncia; ma a differenza di Moore, il regista si palesa solo come voce, in alcune interviste, con cui smaschera incompetenza o, più spesso, malafede. Ferguson identifica come origine del collasso una serie di pratiche spregiudicate volte a massimizzare i profitti in un sistema non regolamentato dal governo, anzi appoggiato dalla stessa Casa Bianca; costruisce la sua argomentazione facendo leva sulle teorie degli economisti keynesiani (Robert Shiller, Robert Wade, Louis Hyman, e altri), che per primi misero in guardia la tendenza della stagnazione dei redditi, la debole compensazione prodotta dal mercato immobiliare e i pericoli della deregolamentazione auspicata da Alan Greenspan. Il "lavoro dall'interno", il progressivo minare le basi dell'economia e della società statunitense che ha portato a questo, è frutto nella ricostruzione di Ferguson di una congiuntura di fattori: la concentrazione di potere nelle mani di pochi, senza restrizioni; l'influenza della finanza sulle delibere del governo; i pericoli di mercati non regolati; le previsioni errate frutto sovente di conflitti di interesse, essendo molti esperti e accademici anche consulenti in grandi società finanziarie.

Con un approccio che da esplicativo si fa via via sempre più accusatorio, e intervallando la narrazione con interviste, diagrammi, grafica e video, Ferguson ritraccia la sistematicità della crisi intersecando oggettività e soggettività: da un lato i dati e l'intricata geometria che li collega, dall'altra parte la prospettiva di chi ne è stato coinvolto, come agente consapevole o come soggetto passivo. Pur

sottolineando la necessità del sistema di credito e debito in qualsiasi società, Ferguson mette sotto accusa la massimizzazione dei profitti, che per essere sostenuti necessitano di uno “schema Ponzi” (come viene definito da Martin Wolf, esperto economico de *The Financial Times*, il sistema dei mutui *subprime* e dei vari *CDO* e *credit default swaps*) sempre più esteso e complesso, e una base sempre più larga su cui scaricare le inevitabili perdite. Nei rari squarci sulla realtà della strada, di coloro che hanno perso casa o risparmi di una vita, Ferguson non dipinge le vittime come corresponsabili: sono tutt’al più ingenui truffati da operatori finanziari disposti a mentire (o, nei casi migliori, a dire solo parziali verità) andando contro l’interesse dei clienti e delle stesse loro società per realizzare il massimo guadagno.

Il documentario oscilla nella sua denuncia fra responsabilità sistemiche e responsabilità individuali: da un lato gli individui che appartengono al sistema sono spinti dall’evoluzione della finanza, con relative aberrazioni, a uniformarsi a pratiche che destabilizzano l’economia reale. Dall’altro, sono ben felici di godere dei benefici: stipendi mensili a sei cifre, bonus, macchine sportive, voli su aerei privati, cocaina e prostitute pagati dalle società e rendicontati come “riparazioni di computer” e via dicendo (paradossalmente, in questa irresponsabilità maschile finanziaria, a emergere come affarista seria e scrupolosa è invece la prostituta intervistata, che emette ricevute e tiene accuratamente i conti, a rinsaldare quella divisione di genere di finanza ed economia di cui sopra). Ciò non significa che le responsabilità siano limitate al solo mondo finanziario: tutta la politica è un grande “governo di Wall Street”. Se fino a ora le accuse di politiche neoliberiste a interesse delle élites erano state rivolte per lo più alla componente repubblicana, l’indagine di Ferguson mette in luce come il connubio sia in realtà trasversale,¹⁶ e come i principali responsabili del tracollo finanziario rivestano ruoli di potere anche negli anni della presidenza Obama. È indubbio che *Inside Job* sottolinei la criminalità *dentro al* sistema e non la criminalità *del* sistema, mettendo sotto accusa le degenerazioni della finanza piuttosto che la finanza in sé; che nella prospettiva di Ferguson, un capitalismo centrato sui bisogni dei lavoratori che promuova innovazione e benessere materiale condiviso sia possibile, anzi, sia la norma, e per questo si avvertono a tratti echi nostalgici dei confronti del passato (significativa è la chiusura con l’immagine della Statua della Libertà). Ma è anche vero che uno dei significati del “lavoro interno” svolto dal documentario è operare dentro al sistema (economico, cinematografico) per metterne in discussione le basi – e il modo di raccontarlo.

Al rigore espositivo, *Inside Job* contrappone convenzioni stilistiche e narrative lontane dal documentario classico, in parte riprendendo e in parte rielaborando elementi e strategie già utilizzate dai suoi predecessori. Invece della tematizzazione, di un approccio diegetico alla crisi come linguaggio attraverso il ricorso a elementi metanarrativi, *Inside Job* opta per una riflessione mimetica, riprendendo e traslando in immagini e atmosfere quei tropi che sono stati fin dall’inizio associati alla rappresentazione della Grande Recessione in altri generi; opera cioè dentro non solo al sistema, ma all’interno della grammatica usata per raccontarlo di traslato, e ricollegando la metafora al significante.

Recensori e critici hanno notato come *Inside Job* usi le convenzioni del *disaster movie* e dell’*horror film* (musica inquietante, telecamera inclinata, un ritmo incal-

zante) per creare tensione narrativa. Lo stesso vale per la sequenza spaziale scelta, che muove dalla periferia al centro dell'impero: iniziando da una società apparentemente idillica come quella islandese che viene bruscamente trasformata dall'arrivo delle invisibili e distruttive forze della deregolamentazione, uno stacco improvviso della macchina da presa porta lo spettatore dentro a una *bird-eye view*, una panoramica dall'alto dei grattacieli di Midtown. Parte della critica ha sottolineato la tendenza di *Inside Job* a rappresentare il capitalismo con una sorta di "naturalist sublime", come ha scritto Alberto Toscano, spettacolarizzato attraverso skyline urbane e riprese dall'alto di paesaggi naturali, in una "big budget aesthetic" che instaurerebbe un parallelo fra la prospettiva capitalista e lo sguardo divino sul mondo.¹⁷

E proprio questa scelta stilistica e questo implicito parallelismo sono stati letti come funzionali non solo all'intrattenimento, a compensare il didatticismo del messaggio, ma anche accusati di cedere a un ambiguo feticismo, rendendo appetibili esteticamente i danni ambientali e umani causati dalla speculazione su scala globale. Questa scelta può tuttavia anche essere letta come riflessione e ribaltamento del tentativo di "dematerializzazione" della crisi operato dal cinema. Se il disastro finanziario, sembra dire Ferguson, è sublimato nel cinema attraverso il *disaster movie*, usiamo il linguaggio del *disaster movie* per raccontarlo come documentario – iniziando dal presupposto di tutti gli *horror* che è necessario conoscere e capire il mostro per poterlo sconfiggere, come l'incipit dichiara: "La crisi economica globale del 2008 è costata a decine di milioni di persone i risparmi, il lavoro e la casa. Così è come è successo". Se la crisi è stata fino a ora raccontata nel discorso pubblico come "catastrofe naturale", traslando dunque sul piano metaforico una calamità che è solo opera umana, Ferguson mostra da un lato quanto le metafore solo tali non siano – svelando come i processi finanziari che hanno innescato la crisi siano alla base anche di disastri naturali e sociali a livello globale; e dall'altro, come al di sotto queste apocalissi ci siano uomini con responsabilità specifiche e documentabili, il cui silenzio è prova di incompetenza, di non saperne abbastanza o di sapere troppo; e al contrario la parola è confessione, voluta o estorta – fatto che attribuisce alla narrazione il valore di un atto di giustizia simbolica.¹⁸

Rappresentazioni diegetiche e il corpo delle parole

Mostrati i limiti (e la volontà di superarli) della *fiction* cinematografica, si sono analizzati fin qui modelli documentaristici fondati sulla frammentazione della forma e dei punti di vista, in cui la tesi si delinea attraverso un abile montaggio dei vari segmenti (come nel caso di *Love and Power*, o di *I.O.U.S.A.*), oppure attraverso una presenza autoriale forte che entra direttamente in scena in un patto sociale e di rappresentatività dell'*audience*. Si è anche visto come il documentario di Ferguson abbia riadattato espedienti stilistici finzionali per operare una riflessione mimetica sul linguaggio della crisi. Non sono però mancati esempi in cui registi e sceneggiatori hanno cercato di trasporre in un contenitore finzionale i momenti chiave del crollo finanziario. Il primo esempio in ordine cronologico è probabilmente *The Last Days of the Lehman Brothers* (2009), film per la BBC, in cui il regista Michael Sa-

muels, attraverso i modelli della *crime story*, racconta le quarantotto ore concitate precedenti al crollo, fra il 12 e il 14 settembre 2008, due giorni dopo l'annuncio dato dal sito della BBC News che la Lehman era un istituto finanziario "too big to fail", troppo grande per fallire. Il film inizia con il Segretario al Tesoro Henry "Hank" Paulson che convoca i vertici di Wall Street presso la Federal Reserve Building, dicendo loro che l'unica soluzione è una fusione con la Bank of America – accordo che si rivelerà impossibile, anche per l'endemicità, fino a quel momento ancora ignota ai più, della crisi. In un susseguirsi di faccia a faccia e telefonate fra i rappresentanti della Lehman e soprattutto del suo direttore generale, Dick Fuld, con i rappresentanti delle altre principali banche e col ministro del Tesoro, il film mostra la progressiva chiusura dello spazio di azione, in una atmosfera sempre più claustrofobica e cupa. "Pensavano di giocare coi soldi del casinò?", chiede Paulson, accusando gli speculatori di irresponsabilità.

In realtà, uno dei limiti del film è proprio cercare di stabilire confini e contrapposizioni che sono in realtà contorni molto sfumati: l'arroganza di Fuld, il rigore di Paulson chiamato quasi ad arbitro della contesa tentano di stabilire una dicotomia morale senza addentrarsi nei meccanismi che hanno condotto al tracollo. Simile il caso di *Too Big to Fail – il crollo dei giganti* (Curtis Hanson, 2012), film per la HBO tratto dall'omonimo libro-inchiesta di Andrew Ross Sorkin, che nonostante la presenza di attori del calibro di William Hurt, Paul Giamatti e James Wood non si distacca da una narrazione monocorde e priva di luci e di ombre, in cui è tale la difficoltà di raccontare quanto sta succedendo da dover ricorrere al sottotitolo per specificare l'identità dei personaggi. Anche nella loro incompiutezza, *The Last Days of the Lehman Brothers* e *Too Big To Fail* sono però interessanti nel ricercare una forma di *docufiction* adatta alla crisi, che trasformi in pubblico ciò che per molto tempo è rimasto volutamente privato e a discapito degli interessi nazionali; e perché ripropongono l'esigenza (soprattutto *The Last Days*) di bucare la quarta parete attraverso i personaggi e la voce narrante, e spiegare agli spettatori meccanismi finanziari o processi impossibili da rendere mimeticamente.

Espedienti che riprende il film-documentario a oggi più compiuto sulla Grande Recessione, *La grande scommessa* (Adam McKay, 2015), trasposizione cinematografica dell'inchiesta del best-seller di Michael Lewis sulle vicende dei pochi esperti finanziari che si resero conto della bolla speculativa del mercato immobiliare prima di chiunque altro e che scommisero contro (in gergo *to short*, appunto, il titolo originale è infatti *The Big Short*) le banche e gli istituti di credito, talvolta gli stessi per cui lavoravano. Il che fu possibile grazie a prodotti finanziari creati per l'occasione, i *credit default swaps*, che consentivano di trarre profitti molto alti nel caso in cui i creditori non riuscissero a ripagare i debiti, e che portarono a enormi guadagni di pochi speculatori quando il sistema dei mutui collassò, fondato com'era su linee di credito a soggetti chiaramente non in grado di far fronte ai prestiti. Questo però avvenne non solo a danno di chi perse la casa, ma anche di tutti quei piccoli investitori che, a loro insaputa e grazie a spregiudicate manovre bancarie, avevano investito in quegli stessi crediti attraverso oscuri pacchetti finanziari dichiarati "tripla A", ovvero sicuri, dalle agenzie di rating. Se i documentari precedenti raccontavano "Wall Street vs. Main Street", abbiamo qui "Wall Street vs. Wall Street",

come scrisse uno dei primi recensori;¹⁹ uno scontro interno al sistema, anche se non mancano gli sguardi sul mondo reale che del sistema fu vittima, fatto di spogliarelliste con quattro case e due mutui per ognuna, inquilini sfrattati ed ex padroni di casa truffati, non-luoghi lasciati in fretta e furia come quando si scappa da un tornado – un mondo al limite della soglia di povertà che l'irresponsabilità del sistema e di operatori senza scrupoli hanno finito per devastare.

La grande scommessa racconta le premesse della crisi concentrandosi su tre diversi gruppi di investitori che si sono resi conto della pericolosità del sistema dei mutui e degli inganni messi in atto a qualsiasi livello, dalle agenzie di rating ai promotori finanziari, per ottenere lavoro e bonus. Caratteristica dei protagonisti del racconto (nella versione cinematografica e del libro) è il loro essere, a vario titolo, *outsider* e con difficoltà relazionali o sociali: Michael Burry (con il volto di Christian Bale), proprietario di un *hedge fund* californiano, lo Scion Capital, ha comportamenti riconducibili alla sindrome di Asperger; Mark Baum (Steve Carell), manager della divisione *hedge fund* della Morgan Stanley, è un irascibile e autoreferenziale Don Chisciotte che odia il sistema finanziario al punto da volerlo vedere in ginocchio; Jamie Shipley (Finn Wittrock) e Charlie Geller (John Magaro), proprietari della californiana Brownfield Capital, sono due giovani investitori alle prime armi che riescono ad avere accesso alle alte sfere della finanza grazie all'aiuto del vicino di casa Ben Rickert (qui un irriconoscibile Brad Pitt), un ex *trader* della Chase Bank ritiratosi, disilluso, dalla finanza. Il narratore e co-protagonista è un esperto dei *subprime* della Deutsche Bank, Jared Vennett (Ryan Gosling), dichiaratamente interessato a sfruttare economicamente la crisi che la sua stessa banca ha in qualche modo contribuito a creare. "Non ho mai detto di essere un eroe", dice Vennett rivolgendosi direttamente al pubblico; e la cifra che caratterizza il film è proprio il rifiuto di ogni possibile semplificazione etica, e con essa la possibilità di creare empatia nello spettatore attraverso l'identificazione. Tecnicamente privi di responsabilità, poiché scommettono contro le aberrazioni e il tracollo inevitabile che si profila, i personaggi si pongono quasi come attori/spettatori passivi del tracollo, anche se hanno fatto a lungo parte del sistema. Dotati di lungimiranza finanziaria, la maggior parte di loro non ha consapevolezza della ripercussione sul sociale: per la complessa architettura finanziaria finiranno per trarre profitto non, come alcuni di loro credono, dalla rovina delle banche, ma dei risparmiatori a cui le banche riescono tempestivamente ad accollare le perdite. E se Ben Rickert, ben consapevole delle conseguenze in termini di disoccupazione, di perdita di case, pensioni e risparmi, impedisce ai suoi due giovani amici di festeggiare per l'affare appena concluso, finirà comunque per aiutarli, perché "era quello che volevate, no? Diventare ricchi". Se *La grande scommessa* può sembrare una amara e spiazzante riflessione su quanto accaduto, sono i titoli di coda, che sottolineano come a Wall Street anche dopo la crisi si continui a speculare pericolosamente col mercato dei derivati, cambiando semplicemente il nome ai prodotti finanziari, a indicare che il *docufilm* non è solo uno sguardo retrospettivo, ma un monito sul presente per il futuro.

Senza dubbio il successo de *La grande scommessa* è dovuto, oltre che a una produzione hollywoodiana e ad attori di primo piano, anche a una sapiente regia che,

seppure utilizzando come i precedenti una struttura eterogenea che mescola foto, pubblicità, video e materiali di archivio, spezzoni di telegiornali, a volte come strategia di contestualizzazione storica, altre volte come contrappunto drammatico o comico, riesce tuttavia a costruire una narrazione unitaria e ritmicamente sostenuta. Anche qui, non mancano richiami al filone catastrofico, riflessione implicita sui tropi del discorso sulla crisi.

Ma è nel ricorrente uso della meta-narratività e della metafora che *The Big Short* opera una riflessione compiuta sul linguaggio. Le strategie sono molteplici: metafore esplicative in parentesi metanarrative, innanzitutto, come nei *pop-up* in cui personaggi famosi (alcuni peraltro legati a film del filone neoliberista – come Margot Robbie, co-protagonista in *The Wolf of Wall Street*), spiegano cosa sono le *tranches*, le *collateralized debt obligations* e gli *ISDA* attraverso paralleli con la vita quotidiana, rivolgendosi direttamente allo spettatore; l'uso di un narratore/personaggio, che commenta gli eventi a cavallo della quarta parete; e quella che si potrebbe definire una contemporanea "double vision", di un gruppo di *insider/outsider* al sistema, capaci di uno sguardo ec/centrico e doppio, metaforicamente reso attraverso l'enfasi sull'occhio di vetro che impedisce a Michael Burry di stabilire un contatto visivo con l'interlocutore e lo costringe a guardare costantemente di lato. Prevedere quanto sta per accadere dipende qui dalla capacità dei protagonisti di guardare oltre e sotto la superficie di significanti vuoti, di ri-ancorare il linguaggio oscuro della finanza alla dimensione reale, proprio come fa il film. Un ponte fra finanza e reale tematizzato anche attraverso l'azione: i protagonisti vanno ad aprire pacchetti azionari per vedere cosa contengono (scoprendo i mesi di ritardo nei versamenti delle rate dei mutui, come fa Burry); viaggiano fuori dalla *city*, nei quartieri residenziali della Florida, fingendosi possibili acquirenti o semplici curiosi (come il gruppo di Eisman); e fino a Las Vegas alla convention degli specialisti dei sistemi finanziari complessi, a verificare l'assoluta spregiudicatezza con cui chi dovrebbe consigliare gli investitori sia in realtà al soldo degli istituti finanziari, e l'incompetenza dei più. Il mercato finanziario non è dunque un insieme di numeri oscuri, ma un sistema di narrazioni che possono essere comprese da interpreti attenti e non assimilati, per parafrasare Boyle,²⁰ ed è la lettura di quella narrazione a legare gli elementi immateriali al reale. "Non so fare di conto. Credo nelle storie", confessa Eisman a Lewis in un'intervista.²¹ E anche se Burry ammette di non sapere interagire socialmente, ma solo "leggere i numeri", i numeri sono per lui il dato reale, il punto di partenza per uscire dalla costruzione di un linguaggio finanziario che fa della sua stessa oscurità la chiave di successo, e tradurre quel discorso in realtà.

Se già il libro di Curtis tematizzava i due snodi cardine di economia e cultura, ovvero l'oscurità dei meccanismi del mercato finanziario e una società postmoderna in cui la finanza ha agile gioco a svincolarsi dalla vita reale, il documentario mette ancora più a nudo come il mercato finanziario si componga di processi discorsivi atti a creare l'illusione più che l'accesso alla prosperità. E che l'unico atto sensato sia dare un corpo a quelle parole, traslando la *collateralized debt obligation* in un pesce vecchio di tre giorni trasformato in zuppa del ristorante stellato, o il *credit default swap* in una scommessa sulla scommessa intorno a una roulette, che sta a una star della Disney e a un famoso matematico-economista smascherare.

Mentre la fiction, salvo casi particolari, ha contribuito a dematerializzare la struttura socioeconomica della crisi e il suo discorso, attraverso una trasposizione in generi che non fanno che confermarne e rafforzarne la visione deterministica di evento ineluttabile, oppure hanno operato in una direzione realistica di rappresentazione che è stata sovente incapace di svincolarsi da forme di narrazione inattuali e da semplificazioni di ordine etico, il documentario e più recentemente la *docufiction* hanno operato una riflessione sulla crisi partendo proprio da un riflessione sul linguaggio come spazio simbolico, come distanza fra finanza e mondo reale. E riflettere sulla rappresentazione del sistema finanziario senza applicarvi modelli del passato, o senza "affrettarci a semplificare", come ammoniva Jean-Joseph Goux, permette anche di riflettere sulla complessità e diversità della sfera finanziaria come insieme di forze non più invisibili e di processi che nuove forme di narrativa possono raccontare; significa immaginare e costruire un sistema privo sì di facili risposte ma aperto, non solo alla parola, ma anche all'azione.

NOTE

* Cinzia Schiavini ha svolto attività di ricerca presso le cattedre di Letteratura e di Cultura Anglo-americana dell'Università degli Studi di Milano ed è ora assegnista presso l'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. È autrice di *Strade d'America. L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea* (Shake, 2011) e di *Leggere Twain* (Carocci, 2013). Insieme a M. Maffi, C. Scarpino e M.S. Zangari, è co-autrice di *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z* (Il Saggiatore, 2012) e, con C. Scarpino e M. S. Zangari, di *Guida alla letteratura degli Stati Uniti - Percorsi e protagonisti (1945-2014)*. Fa parte della redazione di *Ácoma*.

1 Gwenda Bond, "Romancing the Recession" *Publishers Weekly*, 16 novembre, 2009, pp. 19-24.

2 Si vedano Kirk Boyle, "The Imagination of Economic Disaster: Eco-Catastrophe Films of the Great Recession", in Kirk Boyle e Daniel Mrozowski, a cura di, *The Great Recession in Fiction, Film, and Television: 21st Century Bust Culture*, Lanham, Lexington 2013, pp. 3-28; e Glen Donnar, "It's Not Just a Dream. There is a Storm Coming!": Financial Crisis, Masculine Anxieties and Vulnerable Homes in American Film", *Text Matters*, VI, 6 (2016), pp. 159-76.

3 Anna McCarthy, "Reality Television: a Neoliberal Theater of Suffering", *Social Text* 93, XXV, 4 (inverno 2007), pp. 17-41.

4 Susan Schuyler, "Reality Television, Melodrama, and the Great Recession", *Studies in Popular Culture*, (primavera 2015), pp. 43-65.

5 Si veda Donnar, cit. Discorso a parte merita invece *Margin Call* (J. C. Chandor, 2011), in cui Chandor, mettendo in scena un universo in cui chi agisce lo fa, a volte anche irrazionalmente, e a volte con riluttanza sotto i dettami del sistema della finanza, non cade nella tentazione del binomio della personalizzazione, ma propone un neo-determinismo economico che azzera sul nascere il discorso sulla possibilità di scelta etica del singolo, quasi impossibilitato ad applicare il libero arbitrio in un sistema totalizzante, il cui simbolo, ricorrente nel film, è quello di una stanza chiusa, sovente claustrofobica, in cui ognuno recita un ruolo.

6 Si vedano James Brassett e Lena Rethel, "Sexy Money: The Hetero-Normative Politics of Global Finance", *Review of International Studies*, 41 (2015), pp. 429-49.

7 Tema esplorato da Gavin Jones, *American Hungers: The Problem of Poverty in U. S. Literature 1840-1945*, Princeton University Press, Princeton 2008.

8 Si veda Elena Oliete-Aldea, "The Great Recession and Transnational Horror: Sajit Warrior's Crossover Film *Fired* (2010)", *The Journal of Popular Culture*, XLIX, 5 (2016), pp. 1163-1183.

-
- 9 La riflessione della finanza come linguaggio, e i paralleli, le analogie e omologie fra sistemi linguistici e sistemi economici attraverso gli assiomi della linguistica saussuriana e le teorie post-strutturaliste è al centro delle riflessioni dell'*economic criticism*. Per una panoramica sull'*economic criticism* si vedano Martha Woodmansee e Mark Osteen, a cura di, *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, Routledge, London, New York 1999.
- 10 Jean-Joseph Goux, "Cash, Check or Change?", in Woodmansee, Osteen, cit., pp. 98-112.
- 11 Arjun Appadurai, *Banking on Words. The Failure of Language in the Age of Derivative Finance*, University of Chicago Press, Chicago 2016.
- 12 Si veda Rosalind Williams, "The Rolling Apocalypse of Contemporary History", in Manuel Castells Joao Caraca, Gustavo Cardoso, a cura di, *Aftermath: The Cultures of the Economic Crisis*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 17-43.
- 13 Similitudine che Moore riprende peraltro da un report di David Walker, addetto al bilancio del governo, citato anche in *In Debt We Trust*.
- 14 A questi si potrebbe aggiungere *The Queen of Versailles* (Lauren Grenfield, 2012) sull'ascesa e caduta di David e Jack Segel, proprietari della Westgate Resorts, la cui costruzione di Versailles, la più grande casa privata statunitense, incompiuta a causa della crisi, diviene metafora del tracollo dell'economia americana e dell'avidità che la regola.
- 15 Si veda John Corner, "System Down! Three Documentary Accounts of Crisis", in Graham Murdock e Jostein Gripsrud, a cura di, *Money Talks: Media, Markets, Crisis*, Intellect, London 2015.
- 16 Come ci ricorda tra gli altri Ferguson, fu sotto la presidenza Clinton che passò l'abolizione del Glass-Steagall, che impediva alle banche investimenti rischiosi coi soldi dei clienti e apriva definitivamente le porte alla deregolamentazione del mercato finanziario.
- 17 Alberto Toscano, "Disaster Movies", *Film Quarterly*, LXIV, 2 (inverno 2010), pp. 72-73.
- 18 Si veda Kirk Boyle, "Introduction", *The Great Recession in Fiction, Film and Television*, cit.
- 19 Steve Frazer, "Wall Street's Grand Guignol", *Salmagundi*, 1 aprile 2016 (online).
- 20 Boyle, "Introduction", *The Great Recession in Fiction, Film and Television*, cit., p. xix.
- 21 Michael Lewis, *The Big Short*, Norton, New York 2010, p. 11.