

Speciale

Due risposte in negativo alla non raffigurabilità della crisi

Smiley Face (Gregg Araki, 2007) e *Too Big to Fail* (Curtis Hanson, 2011)

Altrove, in questo speciale, viene approfondita l'impossibilità intrinseca di ricostruire un'immagine pienamente fedele delle vicissitudini del capitale. Questo articolo vuole essere una conferma della fondatezza di quell'assunto teorico, attraverso una sorta di "rilancio": considerando cioè due film che convertono quella stessa impossibilità in un punto di forza. L'impasse in cui inevitabilmente si incappa volendo ricostruire le dinamiche economiche è un ostacolo che, paradossalmente, *coincide con la propria soluzione*. Un ostacolo che diventa la chiave *positiva* dell'enigma del capitale: il modo migliore per venire a capo del comunque insolubile enigma è dare una forma alla sua strutturale enigmaticità.

Il primo di questi due esempi è *Smiley Face* di Gregg Araki, non foss'altro che in virtù della presenza in esso di una scena che formula con stringente chiarezza il paradosso appena enunciato. Jane, la protagonista, capita per caso in una piccola (e non troppo regolamentare) fabbrica di salumi, al seguito di un operaio che dovrebbe aiutarla a raggiungere l'agognata Venice Beach. Arriva il responsabile, e Jane è costretta a giustificare la sua presenza nello stabilimento. Decide di fingersi sindacalista. Si imbarca in un lunghissimo, perfettamente conseguente monologo in cui, con impeccabile eloquio (e sulle note dell'Internazionale) i locali tutt'intorno vengono descritti come una fabbrica di morte; da qui, Jane passa con brillante *souplesse* retorica a inquadrare l'intera Storia dell'Uomo come una lotta tra sfruttatore e sfruttato. Pugno chiuso e applausi finali. Fermo immagine. Cartello: "Here's what Jane *really* said". Una Jane in cronico imbarazzo da uso di droghe leggere si sbraccia inutilmente senza riuscire a dire nulla più di "You think you're so... ehm... uh... Then you go on and on about this and that..." e goffe afasie varie. Restituire un'immagine fedele di come funziona l'economia, è un'impresa strutturalmente votata allo scacco.

Se a tutto questo aggiungiamo che Jane tiene in mano le pagine originali (!) del *Manifesto* di Marx e Engels, e che l'ostile responsabile della produzione nello stabilimento si chiama Herbert Spencer (!), capiamo come già da questi pochissimi minuti *Smiley Face* non faccia nulla per nascondere il suo essere un'allegoria dello stato malfermo dell'economia statunitense contemporanea. Appena più in superficie, è una commedia demenziale che vede una patetica sfattona (Anna Faris, icona del genere, soprattutto grazie alla trilogia di *Scary Movie*) imbattersi in ogni sorta di disavventure a catena per saldare i debiti con lo spacciatore. Che il plot sia un'allegoria di un sistema economico che cerca di saldare il proprio mare di debiti con altri debiti (la prima cosa che Jane si

propone per risolvere il proprio eccessivo consumo di erba è comprare altra erba), ce lo dice con chiarezza lo spacciatore stesso. Egli, infatti, in una scena in cui lui e Jane, in preda agli effetti del fumo, discettano dottamente di economia (scena che ricorda moltissimo l'infinito "Processo di Biscardi" che è diventata la discussione mediatica sull'economia almeno a partire dalla crisi del 2008), celebra l'utilità sociale del proprio non-tassabile mestiere dicendo che è Reaganomics applicata al commercio delle canne. Quello americano è insomma un mercato drogato che, per risollevarsi, può solo drogarsi ancora di più. Oppure (ma è una speranza che dura meno dello spazio di un mattino), ricorrere alla Government Weed, la bustina di erba di riserva di provenienza regolarmente federale, ineludibile riferimento alle iniezioni di capitale con cui lo Stato si illude (come si illuse nell'autunno 2008 con il piano di salvataggio di Bernanke e compagni) di riequilibrare le sorti di un sistema finanziario ormai fuori controllo.

Lo sceneggiatore Dylan Haggerty imposta tutto il suo script sull'accumulo di obiettivi a cui la protagonista non risponde mai risolvendoli, ma creandosene sempre di nuovi. Per tre-quattro volte Jane tenta di fare il punto della propria situazione dettagliando piani d'azione sempre più complicati, che non riesce mai a portare a termine perché il mondo intorno a lei va sempre troppo veloce rispetto ai suoi riflessi drasticamente rallentati dal fumo. Araki asseconda questa impostazione creando un sistema di sfasature ritmiche, tale per cui l'azione è sempre o troppo veloce o troppo lenta. In questo sistema consiste, molto tradizionalmente, l'ABC del cinema comico – il che ci ricorda come la ricaduta nell'accademismo sia destino comune di chiunque (come Araki) si faccia un nome come trasgressore: la vera questione è il *come* questo avviene, e *perché*. In questo caso, l'iperbolica sfasatura ritmica cui si vota la regia vuole essere un diligente corrispettivo formale del meccanismo infernale del debito infinito, che assale l'economia (quantomeno) statunitense.

Anche per via della meccanicità di questo rispecchiamento, ci troviamo davanti a un'allegoria di grana davvero grossa. Haggerty e Araki sembrano comunque (fin troppo) consapevoli anche di questo, perché all'interno del loro film riconoscono un senso e un ruolo a questa stessa "rozzezza" allegorica. Il film è infatti a suo modo una parabola "moralista" (lo sappiamo già da qualche anno: la commedia demenziale statunitense è condannata a oscillare tra il moralismo autentico e il "moraleggiare" pretestuoso alla repubblicana). Inizia là dove al termine di un lungo flashback all'altro capo dell'arco narrativo si andrà poi a parare: Jane sospesa a mezz'aria su un vagone di una ruota panoramica. Immagine evidente della *stagnazione*: tanto più che la voce over si chiede retoricamente come mai si sia potuti arrivare dalla "A" alla "Z" (la "Z" è la lettera che contrassegna il vagone di Jane). Dalla stagnazione Jane si libera confessando le proprie malefatte alle autorità: finirà per venire impiegata, da galeotta, in lavori socialmente utili, come raccogliere spazzatura vicino

all'autostrada. Non solo spazzatura, però: sul terreno giacciono le pagine del Manifesto marxiano, le quali, lanciate in aria in precedenza dalla ragazza, hanno letteralmente invaso ogni angolo della California. In altre parole: Marx lo avevamo rimosso, ma siamo costretti a recuperarlo perché è "dentro" la nostra realtà persino fisicamente. Tocca subire catarticamente l'immagine della nostra inconsistenza di voraci consumatori (e Araki insiste con autentica crudeltà sulla repulsiva, anti-identificatoria mancanza di appeal della Faris), e recuperare quel sostrato marxiano che la presunta fine delle ideologie pensava di aver seppellito. E in quest'ottica, la "rozzezza" dell'allegoria diventa programmatica; è il film stesso a cercarla intenzionalmente. E la trova, indubbiamente. Soprattutto nel momento in cui si fa incorniciare dalla voce over di Roscoe Lee Brown (popolarissimo negli States, è stato la calda "voce della coscienza" di innumerevoli prodotti per il grande e piccolo schermo), nella prima e nell'ultima scena. Quello che cambia è che all'inizio la sua voce è una costruzione immaginaria di Jane – *ma non così la seconda volta*, alla fine del film. La "morale" del film è insomma che un "Grande Altro" (ovvero, lacanianamente, la garanzia di consistenza di un qualche universo simbolico) *esiste*, e non siamo noi. Un meccanismo al cuore della struttura economica c'è, anche se non si lascia rappresentare (se non appunto con una programmaticamente vistosa forzatura allegorica), e non è l'arbitrio del consumatore (accarezzato dalla mano santa e provvidenziale del mercato) a guidarlo. In quest'ottica, diventa ammissibile persino la spudorata meccanicità del congegno narrativo: il fatto che il film accumuli assai di frequente facilissimi deus ex machina narrativi che piombano lì dal nulla giusto per far proseguire pretestualmente la trama (un esempio su tutti: la motociclista che accompagna Jane fino a Venice esattamente quando ce n'è bisogno), diventa meno una questione di imperizia narrativa che un'occasione per suggerire allo spettatore che uno scheletro "ideologico" appena al di sotto dell'immediatezza del reale c'è, ed è dunque giusto che le vene e le arterie del caso siano bene in vista.

Smiley Face, in ogni caso, non può essere un film sulla crisi del 2008. Perché? Perché è della prima metà del 2007. Certo, la crisi del 2008 era ampiamente prevedibile (ed è stata prevista) con decenni di anticipo, ma ciò non toglie che il film di Araki non ha nulla a che vedere con la dimensione della cronaca relativa al crash del 2008 – tanto quanto, invece, si dimostra azzecato sul piano dell'analisi più generica del fenomeno.

Too Big to Fail si attesta su coordinate pressoché opposte: il suo asse è completamente schiacciato dalla parte della cronaca. Si tratta di uno dei molti TV movie "d'autore" prodotti dalla benemerita HBO; lo dirige Curtis Hanson, uno che ha già varie volte dato prova di essere particolarmente sensibile alle gradazioni spurie e involute della celebrità, di cui quella degli attori è solo uno dei molti possibili gradi ("giochino", questo, che funzionava abbastanza bene in *L.A. Confidential*, 1996, e *8 Mile*, 2002, con Eminem). Qui, una sfilata

abbastanza impressionante di star (William Hurt, Paul Giamatti, James Woods, Billy Crudup, Topher Grace, Bill Pullman e molti altri) è chiamata a interpretare assi della finanza che, ultimamente, sono diventate dopo il 2008 le nuove star di un apparato mediatico ormai interamente gravitante intorno alla crisi. Lo specchio, insomma, si ripiega su se stesso: siamo già al cuore del problema, ma conviene arrivarci per gradi.

Nonostante la spericolata corallità del racconto, c'è un protagonista: Henry Paulson, Segretario al Tesoro. È sua la vittoria di Pirro di aver lasciato fallire la Lehman, dopo il naufragio delle prime faticose trattative. La bancarotta avviene a metà film: da qui in poi, la catastrofe. Tutto crolla a catena, e Paulson non è più capace di maneggiare da dietro le quinte alcunché. Un film che fa leva sulla curiosità del pubblico di vedere che cosa sia avvenuto negli ambienti che contano, quelli inaccessibili in cui dimorano i grandi manovratori, mostra che questi ultimi in realtà il bandolo della matassa l'hanno perso prestissimo. Nella prima parte, Paulson fa miracoli con il tempo (per esempio, riesce ad accordarsi sulla Lehman appena prima dell'apertura delle decisive borse asiatiche). Nella seconda, tutti, a cominciare da Paulson, ripetono lo sconsolato ritornello per cui non c'è tempo per fare più niente, è sempre troppo tardi. Questo giro di boa avviene a un momento preciso: quando Paulson, passeggiando per New York, vede il suo nome sulla striscia delle news addosso a un grattacielo. Non è un caso. È anzi la chiave del film. Nella prima metà, gli eventi si susseguono secondo una progressione causa-effetto ancora relativamente solida. Nella seconda, la cronaca prende il sopravvento, trasformando il racconto in un susseguirsi piatto di informazioni tendenzialmente irrelate. Gli indici impazziscono senza che nessuno possa controllarli; accadono gli eventi più inattesi in virtù di dinamiche pressoché casuali, come l'AIG che dal nulla ridiventa prioritaria nell'agenda di tutti, o più ancora l'accordo tra Mitsubishi e Morgan Stanley, davanti a cui la Goldman e gli altri istituti concorrenti possono solo abbozzare una reazione improvvisata, andando a tentoni, ma senza (più) nessuna strategia. Il ritmo rallenta, e i personaggi, da uomini di azione, si trovano sempre più spesso a boccheggiare *davanti alla televisione*. Quelli che la cronaca dovrebbero farla, diventano vittime passive di essa. Il cerchio quindi si chiude: sulla nave della Cronaca diventata Realtà (immagine precisa della metaspeculazione borsistica), il timone non ce l'ha nessuno. Il flusso delle informazioni fluisce per conto suo, e chiunque ne è soggiogato. Eccoli, dunque, lo specchio che si ripiega su se stesso.

Da subito, il film segue un doppio binario. Da un lato le news televisive. Dall'altro la ricostruzione romanzata, fin troppo attenta a bilanciare sforzo didattico, ritmo sostenuto e strizzatine d'occhio che quasi in ogni scena contribuiscono a creare un vitale equilibrio di toni (le battute sui cereali nelle colazioni settimanali tra Paulson e Bernanke, il direttore della Bank of America in cerca di ciambelle e via di seguito). Nella seconda metà, però, si verifica il

collasso. John McCain, fino a quel momento appannaggio (insieme a Obama, Bush etc.) delle news insieme alle poche altissime sfere più alte persino del mondo della finanza, compare nelle scene ricostruite, benché *si veda solo di spalle*. Le due serie di immagini entrano in contatto, a confermare che ormai la frittata è fatta: la distinzione tra cronaca e realtà crolla così come crollano gli strenui tentativi di Paulson di tenere separati pubblico e privato. Per conservare la distinzione, Paulson deve infatti violarla iniettando valanghe di denaro pubblico nel sistema finanziario, attraverso un piano di salvataggio alla stabilità del quale nessuno, a cominciare da lui, crede.

Che *Too Big to Fail* non riesca a dire granché della crisi del 2008, è un'obiezione abbastanza ovvia, per quanto vada nel segno comunque la si voglia girare. Quest'obiezione, però, manca il punto. E il punto è che il vuoto al centro del meccanismo finanziario, questo sì, viene colto. Il film è una sorta di Mandala che nella prima parte viene costruito, e nella seconda, in cui tutto comincia a girare a vuoto, viene spazzato via. Che la cronaca non riesca a dire granché della crisi, sorprende poco. Altra cosa è però abbracciare la cronaca fino a cogliere il vuoto che accomuna la cronaca da una parte (come additività orizzontale di fatti e informazioni), e dall'altra la follia metaspeculativa borsistica che nessuno domina e che, di fatto, vive di vita propria. Questo è il senso di *Too Big to Fail*. L'unico suo vero appiglio rispetto alla crisi del 2008, è in negativo: nonostante lo smisurato dispiego di Autorità che viene da questo esercito di star (di Hollywood e di Wall Street) messo in campo, il motore immoto di tutto ciò manca clamorosamente all'appello. E non può che mancare.

Come sguardi puntati sulle difficoltà dell'economia in sé e per sé, né *Smiley Face* né *Too Big to Fail* riescono a convincere appieno, per via di magagne teoriche che esulano dai propositi di questo saggio. Tuttavia, l'uno al fianco dell'altro, suggeriscono qualcosa di piuttosto significativo: né la cronaca (il film di Hanson) né il tentativo di far emergere quello che vi soggiace (il film di Araki), sono davvero preponderanti, perché il punto è piuttosto come si affronta l'impasse strutturale a cui tanto l'una quanto l'altro per forza di cose arrivano. *Too Big to Fail* si attiene alla cronaca del 2008, mancando l'assetto economico più ampio; *Smiley Face* guarda a quest'ultimo, senza nemmeno poter guardare al 2008 e alla cronaca di come sono andate le cose, perché viene prima cronologicamente. L'uno e l'altro, però, riescono a dire qualcosa sulla crisi presente proprio grazie ai limiti contro cui sbattono. Se vedono lontano (a prescindere dai loro difetti) è attraverso i loro punti ciechi.

Marco Grosoli