

197/212

S A G G I O 2



## RAPPRESENTAZIONE E RAPPRESENTANZA: FINE DELLO STAR-SYSTEM?

1  
9  
7

*Cosa distingue un Humphrey Bogart da un Gian Maria Volonté, un Leonardo Di Caprio da un Matt Damon?*

*I primi sono divi stereotipati, i secondi interpreti polimorfi, in grado di scandagliare la complessità umana. Il predominio del divo sull'interprete, tuttavia, non è che la spia dell'annichilimento dello spirito critico a vantaggio del consumo standardizzato portato avanti nel quarantennio neoliberista. Anche se, oggi, qualcosa si muove. Nel cinema come nella società.*

---

PIERFRANCO PELLIZZETTI

La supremazia dell'immagine sul ragionamento, dell'emozione sulla parola ha caratterizzato la transizione della politica verso il *politainment* degli ultimi quattro decenni, creando una miscela in cui i format narrativi dell'intrattenimento mediatico determinavano la costruzione stessa del pensiero.

La promozione del personaggio-eroe-positivo che campeggia sulle macerie del discorso pubblico si è sviluppata contestualmente al diffondersi di politiche della paura impersonificate da un antagonista manicheisticamente negativo; l'*uomo nero* di turno: l'impero del male, gli Stati canaglia... Dopo l'11 settembre il terrorismo di matrice islamica.

Ora la tendenza alla personalizzazione parossistica sembra aver subito una battuta d'arresto. E una ricognizione nelle fabbriche degli immaginari – come il cinema – può fornire utili spunti di riflessione.

### **Eccentricità o svolta reale?**

Il 2011 cinematografico ci aveva sorpresi con due episodi – in assoluta controtendenza – di ritorno coronato dal successo all'attorialità, intesa come «arte della scena»; l'uno non del tutto preventivato, l'altro decisamente imprevedibile. Entrambi realizzati nella vecchia Europa, ai margini della grande macchina produttiva hollywoodiana: *La talpa*, per la regia dello svedese Tomas Alfredson, e il francese *The Artist* di Michel Hazanavicius.

Segno di radicale mutazione nel gusto del tempo o eccentrica curiosità *vintage*; tutto sommato, estemporanea «operazione nostalgia»?

Di certo si direbbe il riapparire fascinoso dell'attore come interprete; e non quale esclusiva presenza fisica che riempie la scena e lo schermo.

Il primo film, di marcata impronta *british*, è la trasposizione di un omonimo quanto celebre romanzo spionistico di John le Carré dei primi anni Settanta; impostosi come totale antitesi «all'eleganza patinata ma artefatta dell'altra grande spia britannica, l'agente Bond»<sup>1</sup>, creata da Ian Fleming in quegli stessi anni.

L'opera è servita da un cast di attori di indiscussa qualità (da John Hurt a Colin Firth, questa volta straordinario nel giocare sulla tastiera della doppiezza), guidato dal protagonista Gary Oldman; ora in una parte lontanissima da quelle sovrecitate che lo avevano reso famoso nei *blockbusters*. Tipo *Il quinto elemento* (Luc Besson) e *Air Force One* (Wolfgang Petersen), entrambi del 1997.

Annota il critico Paolo Mereghetti: «Difficile immaginare un attore che possa interpretarlo al meglio, perché deve dare sangue e cuore

<sup>1</sup> P. Mereghetti, «Oldman, una spia quasi perfetta nella guerra fredda di le Carré», *Corriere della Sera*, 1/1/2012.

a qualcuno che invece rifugge da ogni caratteristica, da ogni sottolineatura: una persona che “scompare nella tappezzeria della stanza”. Ci era riuscito sir Alec Guinness, per una serie tv che ai tempi fece epoca, e ci riesce adesso Gary Oldman. [...] Si resta ammirati nel modo in cui, recitando di sottrazioni e allusioni, riesce a restituire sullo schermo quel misto di rassegnazione e testardaggine, di grigiore e acutezza, di sgraziata fisicità e diabolica intelligenza che gli permettono di portare a termine l’inchiesta»<sup>2</sup>.

Ci si riferisce – appunto – a George Smiley, il personaggio al centro del racconto: un anonimo funzionario dei servizi segreti inglesi messo a riposo, tradito dalla moglie e sottovalutato dagli ex colleghi, il quale è stato richiamato in servizio dal ministero per turate le falte aperte nella sicurezza nazionale da un misterioso agente passato al nemico. E giustamente si fa riferimento alla precedente trasposizione televisiva del 1979, che vedeva all’opera il mitico sir Alec. Riferimento che impone un confronto tra le due interpretazioni sceniche, con relative letture del personaggio rappresentato. L’idea di Smiley che ci viene proposta.

Dunque, la comparazione tra un attore indubbiamente notevole (Oldman) e uno straordinario camaleonte della recitazione (Guinness), consacrato nel pantheon degli immortali da una sterminata galleria di personaggi assurti ad apoteosi delle sfumature e dell’ambiguità. Spesso militari: l’ipocrita e falsamente compiacente colonnello scozzese Sinclair di *Whisky e gloria* (regia di Ronald Neame, 1960) o il pari grado Nicholson dell’esercito britannico, prigioniero di un campo di concentramento giapponese e impegnato con il suo careeriere in una tragica sfida tra l’ideologico e l’etnico a chi è più inflessibile (*Il ponte sul fiume Kwai*, del David Lean annata 1957). Una carriera – la sua – tra palcoscenico e grande schermo, giocata passando senza il minimo sforzo apparente dal drammatico al satirico, al buffo naturale o all’humor nero; come nel funambolismo iperbolico di *Sangue blu* (Robert Hamer, 1947), in cui il futuro premio Oscar di dieci anni dopo interpreta tutti e otto i componenti della nobile famiglia D’Ascoyne, vecchia zia compresa.

Insomma, Oldman si iscrive a pieno titolo nel novero dei grandissimi interpreti. Guinness appartiene ai rari fuori quota; alla razza aliena e magica dei «senza volto», capaci – volta per volta – di assumere mimeticamente i connotati del personaggio, cancellando la benché minima traccia identificativa della recitazione. Perciò

<sup>2</sup> *Ibidem*.

2  
0  
0

l'odierno Smiley è stato lodato come l'intensa rappresentazione, non priva di energia interiore, di una persona spezzata nella fierza ma non piegata nel suo desiderio di preservare la propria dignità. Se fossero disponibili riedizioni di quello messo in scena oltre trent'anni fa, gli spettatori ammirerebbero l'immedesimarsi dell'artista nel patetismo di un ometto ormai stanco e disilluso, bastonato dalla vita eppure ancora capace di perfidie: la copia conforme della descrizione che ce ne dà le Carré.

In ogni caso e sempre, la seduzione attoriale messa all'opera a pieno regime. Non meno che in *The Artist*, come si diceva.

Film insolito, questo; premiato con cinque Oscar, sei César e tre Golden Globe: in bianco e nero e per di più muto, ambientato nell'America tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta ma – al tempo stesso – innegabilmente *french*. Proprio in quanto trasuda da ogni fotogramma il modo di rapportarsi dell'*intelligencija* d'Oltralpe rispetto al dilagare dell'americанизazione del mondo; di cui il cinematografo è stato veicolo primario già dal suo affermarsi come industria (riducendo alle proprie logiche i pionierismi francesi dei Lumière e di Méliès): lo sguardo ironico/divertito consapevole di avere alle spalle ben altra civilizzazione, risalente almeno al *Grand Siècle*, rispetto alla rozzezza dei nuovi venuti; da difendersi con strategie mobili di recezione critica, di appropriazione filtrata attraverso il gusto.

### ***Charme à la française e vitalismo yankee***

La scelta/pretesto dell'America dei frenetici anni Venti, fondativi del sogno americano alla conquista del sistema-Mondo, raccontata in *The Artist* – dunque – risente di una percettibile presunzione di superiorità un po' sullo *chauvin*; a fronte dell'inconfessato *inferiority complex* da *parvenu*, che imbarazza e al tempo stesso attrae inesorabilmente lo yankee. Come ce ne ha dato testimonianza il gioiellino di Woody Allen – sempre del 2011 – *Midnight in Paris*: un commosso e ammirato omaggio alla generazione di compatrioti talentuosi (Hemingway, Scott Fitzgerald, Cole Porter o Gertrud Stein) che, a cavallo delle due guerre, attraversavano l'Atlantico per sperimentare la *joie de vivre* e alimentare la propria creatività sulle rive della Senna. «Birds of America» – per dirla alla Mary Mc-Carthy – che qui apprendevano a dare sistematizzazione artistica al proprio straripante vitalismo, grazie alle suggestioni fatesi capolavori esemplari accumulati nel luogo.

Energia allo stato puro che si disciplinava e raffinava nel confronto eccellente, secondo la lezione intrinsecamente illuministica riassunta da un altro francesizzato – Tzvetan Todorov – con le seguenti parole: «Ogni individuo è pluriculturale; le culture non sono monolitiche ma alluvioni che si intrecciano tra loro. L'identità individuale deriva dall'incontro di molteplici identità collettive in seno a una sola e medesima persona»<sup>3</sup>.

L'individuo (e contestualmente il mondo reale) come complessità, irriducibile alla semplificazione: il tema verso cui ci stiamo avviando. Nel frattempo – per concludere su *The Artist* – va detto che anche la scelta anacronistica del film muto ha precise implicazioni culturali tradotte in tecniche; visto che l'assenza del sonoro obbliga a riscoprire qualcosa che era andato rarefacendosi nella recitazione cinematografica corrente: la mimica e – di conseguenza – il primopiano. La persona come molteplicità cangiante.

Scelta di Hazanavicius servita al meglio dagli attori protagonisti: l'irresistibile *blagueur* Jean Dujardin (giustamente definito «iper-flamboyant» dal *metteur en scène*) e Berenice Bejo, la parigina nata a Buenos Aires che qui risplende come la più convincente icona francese dello charme (*ell'a du chien*, direbbero a Pigalle) dall'apparizione marsigliese di Marion Cotillard (*Taxi* di Gerard Pirès, 1999). Cui fanno cornice i caratteristi veterani *made in Usa* John Goodman e James Cromwell; ma sempre restando confinati ai margini della scena, relegati al rango di cammeo: una rivincita della *french arrogance* sulle gerarchie di Hollywood?

Tirando le fila della messa in connessione tra due film così diversi: la riscoperta dell'attore come sonda alla ricerca, attraverso la recitazione, delle *nuances* caratteriali e delle tracce più intime che ci tratteggiano una persona nella sua interezza.

Appunto, un interprete polimorfico, messosi a completo servizio del ruolo. A fronte dell'altro modo di concepire la stessa funzione: l'attore-feticcio, icona carismatica che occupa e colma la scena con la propria fisicità; non più a servizio del personaggio, ma come sovrapposizione divistica al personaggio stesso, fino ad annullarlo. Un tipo di presenza che è sempre uguale a se stessa, a prescindere dalla storia che il film ci racconta. Era il caso – ad esempio – di grandi star quali John Wayne, che aveva in serbo solo due-espressioni-due (la bontà verso gli amici, l'aria truce verso i nemici), o Humphrey Bogart, il quale era sempre Bogey in qualunque situazione si trovasse (da *Casa-*

<sup>3</sup> T. Todorov, *La paura dei barbari*, Garzanti, Milano 2009, p. 77.

2  
0  
2

*blanca, cult movie* del 1942 diretto da Michael Curtiz, a *L'ultima minaccia* di dieci anni dopo e firmato da Richard Brooks). Come pure il Clint Eastwood *sparaspara*; sia negli spaghetti-western o in Callaghan, fino ai vari *Firefox* (1982) bellici. E qui si potrebbe aprire un discorso sul «mistero Eastwood» regista: è mai possibile che il raffinatissimo narratore del tramonto americano (si pensi a *Flags of our fathers* 2006 o *Gran Torino* 2008) possa essere – al tempo stesso – un falco repubblicano fan di Mitt Romney? Misteri a stelle e strisce! Per arrivare, tralasciando il manierista della smorfia Jack Nicholson, al pur sempre seduttivo e ipercinetico Al Pacino, che ripropone l'incontinenza dei propri tic tanto nella parte del militare cieco che intende farla finita con la vita (il remake *Profumo di donna* del 1992, con Martin Brest alla regia) quanto in quella del Maligno in attesa dell'Anticristo (*L'avvocato del diavolo*, realizzato nel 1997 da Taylor Hackford). Di solito, al polo opposto del *Padrino junior* Michael, viene collocata l'altra star italoamericana: il giovane Vito Corleone, aspirante boss, Robert De Niro; interprete sublime per naturalezza espressiva e autocontrollo nei suoi anni migliori, ma ormai relegato dalle derive divistiche nelle ripetitività del mestiere. Icona di se stesso. Il divismo come stereotipizzazione dell'attore, tabe quasi inestirpabile del cinematografo in quanto grande industria degli immaginari standardizzati. Cui – comunque – continuano a sottrarsi, seppure in maniera intermittente, attori di grande sensibilità della generazione quarantenne. Quali Matt Damon (certamente in *Hereafter*, realizzato con Eastwood nel 2010; no di certo nel pretenzioso remake di *Il grinta*, firmato nel fatidico 2011 dai fratelli Coen, in cui ritroviamo l'introverso e anaffettivo *Will Hunting genio ribelle* degli esordi nei quarti imbolsiti di un insignificante ranger) o l'Edward Norton di *La 25<sup>a</sup> ora*, girato da Spike Lee nel 2002; ma non nel successivo *L'incredibile Hulk* (altro remake – del 2008 – con la regia di Louis Leterrier). Ancora, Christian Bale: convincente nei panni dell'ex pugile ridotto a larva umana dalla tossicodipendenza (*The fighter*, David Russell 2010), puro accessorio inespresso (e non solo per la mascheratura in gomma) nel seriale di *Batman – cavaliere oscuro* del dark Christopher Nolan, in cui finisce per giocare da inconsistente spalla del cattivissimo di turno. Tanti picchi e cadute – dunque – a riprova che la «cassetta» e i suoi dik-tat pesano non poco sulle scelte professionali.

Lo stesso non vale – invece – per il superdivo Leonardo Di Caprio, che senza mai rinnovarsi ripropone un profilo perennemente accigliato da bel tenebroso all'adorazione estatica di un certo pubblico femminile.

E l'Italia? Qui ha continuato a imperversare l'areaicità trombone-sca del «mattatore». Sicché per una lunga stagione fecero la parte del leone l'Alberto Sordi, che «sordeggiava» persino in trasferta (il suo conte aeronauta di *Quei temerari delle macchine volanti*, realizzato da Ken Annakin nel 1965, è la pedissequa ripresa in un *milieu internazionale* del solito cliché *romano de Roma*, fanfarone e infingardo), o il già teatrale Vittorio Gassman, campando un'intera carriera a rifare *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962). Mentre i rari casi italiani di attori-interpreti sono stati costretti a comparsate (Salvo Randone) o a carriere che hanno impiegato lunghissimi anni di gavetta e marchette per potersi affermare pienamente (Gian Maria Volonté).

D'altro canto, pure dalle nostre parti ora si segnalano informate quarantenni che rompono gli stereotipi del divismo *de noantri*. Magari la pattuglia di *La meglio gioventù*, film girato nel 2003 da Marco Tullio Giordana; con una personale citazione al merito da parte dello scrivente a Luigi Lo Cascio e Fabrizio Gifuni.

Insomma, per quanto ci interessa, si potrebbe parlare di due paradigmi attoriali totalmente diversi: il modello di nicchia, che affronta la sfida della complessità, e quello egemone che veicola stereotipi. Il fatto che si sia registrato un ritorno di interesse nei confronti del primo – lo si ribadisce – autorizzerebbe qualche considerazione congetturale sui cambiamenti in corso a livello di mentalità. Se è vero che il prodotto di intrattenimento cinematografico ne è significativo barometro. Politica compresa; anche nella sua fase declinante di democrazia rappresentativa.

### *L'età della grande semplificazione*

D'altro canto la natura dualistica dell'attore vige dagli albori dello spettacolo cinematografico quale trasposizione di una storia in narrazione scenica rivolta a una platea: l'imponenza divistica *star-system* elevata a mercificazione di simboli personificati per il consumo compulsivo di massa (l'eroe a tuttotondo, garanzia di salvezza e conseguente *happy end*), a fronte dell'interpretazione come esercizio affascinante di intelligenza destinato a un pubblico colto e coinvolto.

L'alternativa secca tra indottrinamento e introspezione (che tradotta in linguaggio politico diventa consenso acritico maggioritario, a fronte di minorità critica).

Già si diceva che il tratto fondamentale e la condizione primaria di

successo nel primo caso è la semplificazione. Quanto si intende ora affermare è che tale tratto, ossia il processo formativo delle mentalità diffuso anche (ma certamente non solo) attraverso un potentissimo medium globale quale il cinematografo, ha pervaso l'intero repertorio degli schemi di rappresentazione con cui è stata ricostruita l'intera realtà in cui siamo immersi; nella stretta connessione dei rispettivi format tra spettacolo ed esercizio della rappresentanza politica in quanto «rappresentazione».

Secondo l'etnologo Marc Augé, «i legami tra la vita e lo spettacolo sono talmente stretti che qualche volta è difficile capire in quale direzione avvengano i prestiti»<sup>4</sup>. Prestiti che ora bisognerebbe portare a verifica analizzando la sceneggiatura imposta universalmente dal *pensiero unico* del tempo: la «fine della storia» in un mondo che si intende far presumere abbia azzerato le diversità annegandole nel consumo standardizzato; che avrebbe decretato lo stop ai movimenti sociali orientati a sognare/perseguire possibili futuri alternativi nella ricomposizione definitiva del raggiunto assetto ottimale; la benefica *one best way* realizzata nel benessere generale.

Titanica operazione omologante; che solitamente si vorrebbe far coincidere con i suoi aspetti più direttamente consumistici materiali parlando di «cocacolizzazione» o «mcdonaldizzazione». Mentre, oltrepassando bibite e panini, possiamo scorgerne il filo conduttore nella stessa logica di manicheizzazione stereotipata dei caratteri, insita nell'*appeal* dell'attore-feticcio, diventata produzione di scenari della vita; in cui la complessità viene rimossa e banalizzata nell'alternativa secca «buono/cattivo», «di qua o di là», che facilita il giudizio individuale e la conseguente scelta di campo fino al punto di renderli puerili.

Ecco – dunque – la «disneyzzazione» del mondo, dove la parte *buona* è anche scintillante e igienicamente certificata; come nei parchi, asettici e tranquillizzanti nella loro assoluta prevedibilità, costruiti sulla falsariga delle favole a cartone animato dalla Walt Disney World (mix tra il luna park, la fiera internazionale e il casinò di Las Vegas, con accompagnamento di *merchandises* varie e *fast food* addobbati di esotismi *light*): dal primo parco tematico, sorto in California del Sud nel 1955 (Disneyland), a quello in Florida del 1971; per arrivare ai gemelli d'Oltreoceano di Tokio (1983) e – per ultimo – dell'Eurodisney parigino, inaugurato nel 1992.

<sup>4</sup> M. Augé, *Futuro*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 16.

«Cattedrali del consumo» (Ritzer) o «Nonluoghi» (Augé), che dir si voglia.

Il sociologo dei consumi George Ritzer ha osservato che «sono state trovate analogie tra un viaggio a Disney World e i pellegrinaggi in luoghi religiosi tipo Lourdes»<sup>5</sup>.

C'è molto di vero in questo riferimento alla religione, sia pure nella sua versione secolarizzata/desacralizzata: la dilatazione di uno spazio mentale dove imperano ritualismi standard, fatti oggetto di azioni promozionali per indurre acritiche adesioni, in cui ci si immedesima nella convinzione di stare dalla parte giusta. Dalla parte della salvezza, perché dall'altra c'è solo la perdizione. Fenomeno amplificato dai siti di social network nella fase 2.0 di internet, in cui si promuove una sorta di «movimento per la sicurezza». Il massmediologo olandese Geert Lovink vi scorge «un'ideologia della fiducia che offre *giardini recintati* e centri per acquisti online sicuri». La religione laica del mondo globale che tutto semplifica in chiave securitaria. Qualcosa che sopravanza di gran lunga il pur pervasivo processo di disneyizzazione quale *reductio ad unum* del gusto in materia di intrattenimento e consumo: l'iperfetrazione di una logica con cui si normalizza il pensiero collettivo anestetizzandolo, distogliendolo dai pericolosi processi mentali che condurrebbero alla coscienza di sé e alle relative riflessioni critiche sullo stato delle cose, sull'ordine vigente. Dunque, il fondamento dell'egemonia: dominio che si giustifica grazie al consenso dei dominati. Ma consenso imposto sulla scena mentale planetaria attingendo a piene mani dagli inesauribili serbatoi del simbolico e dell'iconografico che descrivono scontato ed evidente quanto – in effetti, come è stato osservato – risulta «sempre costruito, a partire da poste in palio e rapporti di forza»<sup>6</sup>. Sicché, conclude Pierre Bourdieu, «si può dire senza contraddirsi che le realtà sociali sono finzioni sociali senza altro fondamento che la costruzione sociale, e nello stesso tempo affermare che, in quanto riconosciute collettivamente, esistono realmente»<sup>7</sup>.

Fenomeno in costante espansione al tempo (odierno) del populismo mediatizzato; il paravento demagogico dietro il quale si occultano le concentrazioni verticistiche del potere espropriatore di democrazia.

<sup>5</sup> G. Ritzer, *La religione dei consumi*, il Mulino, Bologna 2000, p. 18.

<sup>6</sup> P. Bourdieu, R. Chartier, *Il sociologo e lo storico*, Dedalo, Bari 2011, p. 44.

<sup>7</sup> P. Bourdieu, *Ragioni pratiche*, il Mulino, Bologna 1995, p. 123.

### Taumaturgia del simbolo

Sia chiaro, il potere che si addobba di verità – da che mondo è mondo – necessita funzionalmente di narrazioni a supporto che siano – al tempo stesso – consolatorie e comprensibili di primo acchito; aborre la problematicità che mette a repentaglio le certezze indotte attraverso l'attitudine a decostruire.

«Regalità mistica» – secondo lo storico Marc Bloch, fondatore nel 1929 di *Les Annales* – con cui le istituzioni antiche si rivestivano di acritica venerazione popolare e che nell'età di mezzo veniva rinverdita, in Francia come in Inghilterra, nella credenza della soprannaturalità insita nel sovrano guaritore. «Affinché un'istituzione, destinata a servire fini precisi segnati da una volontà individuale, possa imporsi a tutto un popolo, deve anche rispondere a correnti di fondo della coscienza collettiva»<sup>8</sup>. Deve identificarsi nel simbolo taumaturgico impersonificato da uno specifico attore. In origine, il monarca.

La graduale scoperta della società ha reso molto più tortuoso questo processo di riduzione del problema al personaggio. Impone trame più potenti.

Scoperta che scaturisce dai lunghi processi di modernizzazione culminati nella rivoluzione industriale, in cui la relazione di interdipendenza si sostituisce a quella di contiguità comunitaria, tanto che Émile Durkheim individuava nella divisione del lavoro lo spartiacque che separa le società moderne da quelle primitive. In effetti l'antichità conosceva solo il concetto di «socievolezza» come attitudine a relazionare, non quello di un'entità plurima autonoma e «oggettiva» – la società – che influenza e determina le singole individualità.

Per cui, annota l'antropologa Mary Douglas, «la reciproca colonizzazione delle menti è il prezzo che paghiamo per pensare»<sup>9</sup>. E la scoperta della società, della dimensione sociale, è presa di coscienza della complessità.

Anche per questo la modernità complessa, che si misurava con le sfide della democratizzazione e – insieme – della massificazione, ha trovato le proprie modalità organizzative più coerenti nelle grandi agenzie di socializzazione (partiti e sindacati); i propri mezzi di produzione di senso e significati nelle metanarrazioni (ideologiche o progettuali) che si confrontavano nel mercato competitivo delle idee. Con tutte le insidie conseguenti di messa in discussione delle gerarchie del potere.

<sup>8</sup> M. Bloch, *I re taumaturghi*, Einaudi, Torino 1973, p. 62.

<sup>9</sup> M. Douglas, *Come pensano le istituzioni*, il Mulino, Bologna 1990, p. 11.

Da qui la marcia all’indietro innestata nell’ultimo quarto del XX secolo. Mentre – come segnala Augé – cresceva lo scambio di modalità rappresentative manipolatorie tra vita e intrattenimento al fine di riportare la democrazia di massa in alvei più strettamente controllabili.

L’attacco alle agenzie collettive, l’oscuramento delle metanarrazioni mobilitanti.

Tra i primi a rendersene conto è stato Richard Sennett, il quale nel 1974 (proprio mentre la svolta politica reazionaria stava uscendo dalla fase di incubazione, che si potrebbe far risalire alla campagna presidenziale Usa di Barry Goldwater del 1964) licenziava un saggio dal titolo profetico: *The Fall of Public Man (Il declino dell'uomo pubblico)*. Centro dell’analisi era il dilagare della logica dello *star system* che passivizzava le persone in spettatori. «Facendo un parallelismo con la politica, il sistema politico funziona secondo tre principi. In primo luogo, il potere politico reale sarà massimo quando i potenti puntano sul successo di pochi uomini politici anziché sulla costruzione di un’organizzazione politica o di un apparato. Il “padrino” politico (*corporation*, individuo o gruppo di interessi) ottiene gli stessi vantaggi dell’impresario moderno; tutti gli sforzi tendono a costruire un “prodotto” commerciabile, un candidato “vendibile”, e non a organizzare e controllare il sistema di distribuzione, il partito»<sup>10</sup>. Il *politainment* mutuato dall’*entertainment*. Un processo di semplificazione/banalizzazione ricorrente, seppure tradotto in tattiche differenti, ogni qualvolta i potenti persegualo lo spostamento di bersaglio della protesta e del risentimento ai piani bassi della scala sociale come diversivo, inducendo «guerre tra poveri»; tra ultimi e penultimi. E per «potenti», al tempo in cui il capitalismo ha saldato definitivamente potere e denaro (che ormai la svolta reazionaria – di cui si diceva – libera da contrappesi) si intendono le oligarchie plutocratiche, signore dei canali finanziario-mediatici.

Ma perché l’intera impalcatura di semplificazioni rassicuranti funzioni c’è bisogno di una presenza speculare di segno opposto: l’ansia incombente, resa credibile da una simmetrica ricostruzione della realtà all’insegna della paura. Sino a pochissimi anni fa la sindrome da terrorismo (o in genere la percezione ansiogena dell’altro: l’immigrato, il diverso, il marginale), che aveva preso il posto delle antiche nevrosi da guerra fredda.

Operazione manipolatoria nei due sensi (quello negativo della minaccia, quello positivo della salvazione dalla minaccia) largamente

<sup>10</sup> R. Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 358.

*made in Usa*, forte delle tecniche apprese dallo *star system* prevalentemente *made in Usa*, che opera a due livelli: banalizzando la complessità dei problemi attraverso l'opera propagandistica volta a convincere che la loro soluzione può ottenersi facilmente grazie all'oprà spettacolare di una qualche trovata; semplificando la complessità del discorso pubblico grazie alla delega in bianco al personaggio del risolutore carismatico (il grande salvatore). Perfetto *pendant* con le dinamiche divistiche dell'attore-feticcio, pura presenza scenica, in cui immedesimarsi nelle modalità dell'abbandono acritico da innamoramento.

Al riguardo pure Bernard Manin, direttore di ricerca presso l'École des hautes études, segnala il crescente declino del governo rappresentativo a dimensione democratica, in via di sostituzione da parte di una cosiddetta «democrazia del pubblico» (inteso come gli spettatori che assistono a una messa in scena), in cui il rapporto con la società e gli elettori avviene attraverso i media e il marketing politico; a fronte della contestuale mutazione genetica delle grandi agenzie di socializzazione rappresentate dai partiti: «Adesso i partiti conducono delle campagne “candidatocentriche”, in cui la personalità dei candidati, e la personalità del leader di partito in particolare, occupano il centro della scena... Nel modello di partito di massa, a costituire forze determinanti erano i membri e gli attivisti che formano la base, non i leader assistiti da professionisti»<sup>11</sup>. I consulenti in comunicazione e immagine, gli *spin-doctors*.

Dunque, effetto dell'avvenuta americanizzazione del mondo all'inségna del sempiterno controllo sociale, nella forma aggiornata che un politologo americano ha definito «McMondo»: «quell'allettante complesso di affarismo americano, consumismo americano e marchi americani che ha dominato il processo di globalizzazione»<sup>12</sup>.

La libertà spettacolarizzata come nei (non)luoghi asettici e perfettamente artefatti del Disney World; del cui simbolismo taumaturgico il discorso pubblico era ed è ampiamente debitore.

Tra l'altro, una colonizzazione del pensiero (l'irradiamento su tutto il pianeta dei criteri funzionali al paradigma capitalistico) che disarticolò le risorse comunicative della trasformazione. Per cui «gli stessi contestatori, quando fanno sentire la loro voce, sono prigionieri del mondo delle immagini creato dalla prodigiosa espansione dei media e della comunicazione elettronica»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> B. Manin, *Principi del governo rappresentativo*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 271ss.

<sup>12</sup> B. Barber, *L'impero della paura*, Einaudi, Torino 2004, p. 139.

<sup>13</sup> M. Augé, *op. cit.*, p. 65.

Il linguaggio dell’eccezionalità minacciosa ottunde la ragionevolezza critica, anche se sono mutate le matrici del quadro che ci impone l’urgenza di correre ai ripari adottando le ricette prescritte. Ecco perché il format a *star-system* declina: in quanto non è più funzionale allo scopo. Sicché escono di scena i vari semplificatori muscolari della politica (i Bush, i Sarkozy, il nostro Berlusconi...) e – allo stesso tempo – il cinema, sensore dei tempi, parrebbe riportare in auge l’introspezione.

### ***Ritorno al futuro***

La marcia indietro reazionaria, innestata mondialmente, si configura come una falsa partenza che mantiene abbrivio grazie alla mancanza di alternative. Come sincope già della capacità stessa di pensare in termini alternativi. Una deriva pluritrentennale in cui ora stanno cambiando le priorità: sempre meno quella di supportare una svolta bellicista impantanata in endemico conflitto permanente, diventata soltanto un onere e non un’opportunità di business; sempre di più il puntellamento delle istituzioni finanziarie minacciate dall’esplosione delle bolle speculative.

Altrimenti non si spiegherebbe – soprattutto dopo la venuta alla luce delle ultime mascalzoneate dei pusher in grisaglia, spacciatori di titoli tossici – «la “strana” morte mancata del neoliberismo [...] come mai stia riemergendo dal collasso, politicamente più forte che mai»<sup>14</sup>.

Se lo domandava recentemente il politologo dell’Università di Warwick Colin Crouch, alla luce del fatto che «le forze maggiormente avvantaggiate dal neoliberismo – prime fra tutte le imprese globali, soprattutto nel settore finanziario – mantengono praticamente inalterata la loro importanza. Le banche sono emerse dalla crisi del 2008-9 più forti di prima, sebbene quest’ultima fosse stata provocata proprio dai loro comportamenti»<sup>15</sup>.

Morale: l’opera di semplificazione mimetica ha reso il potere reale invulnerabile perché fuori campo visivo, sfuggente in quanto non individuabile. Ci si chiede: i timidi segnali che giungono da un’officina in cui si costruiscono le mentalità, quale la produzione cinematografica, possono essere interpretati come barlumi di un indebolimento della presa divistica ad ampio spettro? Come stanchez-

<sup>14</sup> C. Crouch, *Il potere dei giganti*, Laterza, Bari 2012, p. X.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 3.

za della semplificazione declinata in fuga dal reale? In altre parole: lo spettacolo artistico ritorna palestra di rappresentazioni per la ri-conquista del perduto binomio futuro/avvenire (il primo individuale, l'altro più prettamente sociale)? Ora che la semplificazione non è più sufficiente per tenere a bada il pubblico e l'occultamento del reale ricorre alle fumisterie intimidenti di presunti «tecnici», il cui mandato esclusivo è quello di puntellare le crepe di istituzioni bancarie e affini.

Se ci riferiamo alla rappresentazione della politica, che si presume in trasformazione davanti al diffondersi a macchia di leopardo della protesta (Indignados, Occupy Wall Street...), si può tranquillamente affermare che gli esiti correnti appaiono piuttosto deludenti. Preso atto che i nuovi film dedicati a questo tema non oltrepassano lo stereotipo genericamente moraleggIANTE del «politicanTE corrotto».

Facile denuncia, se non suffragata da analisi introspettive, che finisce per mettere in scena semplici fantocci. Visto che non se ne portano allo scoperto le motivazioni profonde, che vadano al di là della semplice brama di potere.

Difatti, la pur lodata opera più recente di George Clooney – *Le idi di marzo* (2012), molti passi indietro rispetto al *Good Night, and Good Luck* (2005) dello stesso autore/attore – non dice niente di nuovo rispetto a quanto ci raccontava, esattamente quarant'anni fa, Michael Ritche con *Il candidato* interpretato da Robert Redford.

Va bene, la politica è (anche) una cosa sporca. Quanto arricchisce l'assunto molto chiacchiera da bar il bel Clooney, oltre al suo *glamour* da divo/antidivo piacione secondo copione? Nulla: solo un prodotto ben confezionato grazie anche a comprimari di sicura affidabilità, quali Paul Giamatti e Philip Seymour Hoffman (ma il co-protagonista e star emergente Ryan Gosling, nella parte del fascinoso e luciferino addetto stampa risplende di luce propria quanto un lampione spento).

Il punto nodale già evidenziato è che lo scenario di riferimento cambia radicalmente a partire dal 2008, per ciò che concerne le priorità ansiogene. Se nel setteennato 2001-7 la psicologia collettiva occidentale risultava devastata dal trauma del crollo delle Torri Gemelle di New York e dei successivi attentati terroristici (la minaccia dello jihadismo islamico), dopo l'autunno nero dei fondi tossici l'emergenza incombente si identifica ormai nel crollo delle banche di Wall Street (la messa a repentaglio della sicurezza economica): dal *crash (of civilisation)* al *default*. Se nella fase precedente la sfida infernale veniva personificata con tutte le relative sem-

plificazioni/banalizzazioni, per cui la risposta non poteva essere che un supereroe salvatore (il presidente comandante in capo delle armate occidentali, gli eroici pompieri...), oggi la minaccia è sempre più fantasmatica; con il ruolo di «cattivo» assunto da un soggetto puramente astratto quale «i mercati». Difficilmente personificabile anche per le formidabili capacità iconografiche dei soggettisti di Hollywood e dintorni. Al tempo stesso, realizzare un resettaggio degli immaginari collettivi da Disneyland a Bengodiland (il luogo dove tutti sono azionisti beneficiati da copiosi dividendi) è terribilmente complicato. Anche perché l'irruzione delle crisi reali quotidiane (l'impoverimento di massa) funziona da inagibile confutazione delle costruzioni virtuali finalizzate al doping del consenso pubblico.

### ***Estraneazione e introspezione***

Esplicitiamo ulteriormente la tesi di fondo: il format a *star-system* quale garanzia di accesso al mondo-Disneyland ha funzionato da *maquillage* per coprire la dissociazione tra decisione politica e democrazia rappresentativa. Operazione cosmetica, nella sostituzione del presunto demiurgo alle modalità democratiche canoniche, che sta perdendo efficacia nel momento in cui i processi reali emigrano in stanze secretate che ne impongono l'oscuramento.

L'inconoscibile subentra alla spettacolarizzazione. A fronte di un'estraneazione collettiva, in cui emerge (seppure ancora timidamente) un rinnovato bisogno di introspezione.

D'altro canto, in materia di analisi critica della saldatura plutocratica tra finanza e potere mediatico, non si segnala sugli schermi nulla che si avvicini neppure lontanamente – se non all'inarrivabile *Quarto potere* di Orson Welles (1941) – almeno al pur grezzo *Quinto potere* di Sidney Lumet (1976): «un brutto, isterico, iroso film contro la televisione che bisogna vedere»<sup>16</sup>, scrive Morando Morandini. «Da vedere» se non altro per quella sua carica apocalitico/visionaria anticipativa di temi che sarebbero diventati fondamentali negli anni a venire (la corruzione dell'informazione virata in puro intrattenimento drogato, a fronte dell'occupazione manipolatoria dello spazio mediatico da parte delle *majors*).

Nel 2010 ci ha provato Oliver Stone con il suo *Wall Street: il denaro non dorme mai*, sequel dell'omonimo apparso nel 1987. Film che

<sup>16</sup> M. Morandini, *Il Morandini 2011*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 1211.

non aggiunge granché alla bella scoperta che funge da messaggio di fondo del precedente («avidò è bello»), tipico del manicheismo rozzo e paranoico di un autore ossessionato dai complotti. Al massimo, l'esposizione masochisticamente lubrica del decadimento fisico di una star ex *sex symbol* (Michael Douglas) e la constatazione del livello mentalmente e fisicamente infantile del suo genero/allevo Shia LaBeouf.

Non migliore esito offre un pur molto premiato affresco corale dell'anno successivo, opera di Jeffrey Chandor (il claustrofobico *Margin Call*), Oscar 2012 per la migliore sceneggiatura: la crisi finanziaria 2008 come un thriller, in cui l'autore si perde nella densità narrativa senza la capacità di darle spessore. Anche qui, un po' di luoghi comuni su quanto sono immorali gli avvoltoi della finanza; con attori di grande qualità che lavorano al minimo sindacale: Kevin Spacey a impersonare un dirigente della banca d'affari simpatico e umano, che avrebbe pure qualche remora morale se i compromessi non gli avessero fatto marcire la coscienza (ma era assai più efficace nello stesso ruolo in *L.A. Confidential* del 1997, regia di Curtis Hanson) e Jeremy Irons, che invecchiando rinsecchisce come una prugna.

Tutto qui e niente più.

In sostanza, le rondini 2011 di *La talpa* e di *The Artist* non sembrano state portatrici di primavera. Sicché l'occhio del tempo risulta inevitabilmente appannato; sia l'organo della vista collettiva, sia il diaframma della macchina da ripresa: non è più in grado di riprodurre il presente, tanto meno di proiettarsi nel futuro.

Ma non possiamo chiedere troppo a una semplice antenna percettiva degli umori vaganti nell'aria che, per funzionare, ha bisogno lei stessa di essere orientata.

Lo sguardo nitido sui nostri giorni deve provenire da ben altri laboratori oftalmici del pensiero, ad oggi inoperosi, dove le percezioni diventano teorie e modelli organizzativi atti a contrastare la colonizzazione delle menti al servizio di un dominio incamminato sul viale del tramonto; sulla falsariga di certe star incartapecorite, tenute assieme da lifting e botulino.

Come ha scritto Manuel Castells, «nel XX secolo, i filosofi hanno cercato di cambiare il mondo. Nel XXI secolo, è ora che si mettano a interpretarlo in modo diverso»<sup>17</sup>. A quel punto è presumibile che anche l'intendenza mediatica produttrice di immaginari, cinema compreso, andrebbe loro dietro.

<sup>17</sup> M. Castells, *Volgere di millennio*, Egea, Milano 2003, p. 428.