

Speciale

Ejzenštein occupa Wall Street

Note sul capitalismo e la sua immagine

Il cinema “antico” riprendeva *una azione da molti punti di vista*.
Quello nuovo monta un *punto di vista da molte azioni* (Sergej Ejzenštein)¹.

Una crisi economica non è un evento singolare, ma semmai una *sequenza* di svariati accadimenti che si suppone legati da una causa comune. Fu così anche col crollo di Wall Street nel '29: un *cluster* di cadute borsistiche e parziali riprese; di ondate di panico e provvisorie normalizzazioni. Ed è così anche oggi, nella lunga serie di eventi che stanno caratterizzando la storia presente, quanto meno dall'autunno del 2007. Proviamo a metterle in fila: l'insolvenza di alcuni mutui ipotecari ad alto rischio negli Stati Uniti; il crollo del prezzo degli immobili; la crisi bancaria seguita al fallimento di alcuni fondi di investimento; la “nazionalizzazione” di Fannie Mae e Freddie Mac.; l'enorme quantità di soldi pubblici stanziata da Obama per salvare il settore finanziario americano. E poi ancora spostando il baricentro in Europa: lo scoppio della bolla immobiliare in Spagna e Irlanda; la crisi del debito pubblico in Grecia seguita alle prese di posizione tedesche riguardo ai bilanci pubblici; la speculazione sul mercato dei titoli di stato dei paesi europei più fragili; la crisi dell'Euro etc. Nel frattempo si potrebbero aggiungere altri eventi corollari come l'oscillazione del prezzo delle materie prime, le speculazioni sui beni alimentari, il petrolio. Fino ad includere il prossimo venturo – è ormai dato da molti per certo – scoppio dell'enorme bolla immobiliare e infrastrutturale cinese.

Cosa distingue dunque una molteplicità ordinaria di eventi riguardanti l'economia mondiale da quel termine-cappello con cui usiamo riunirli sotto il concetto di “crisi”? Il problema è un leit-motiv del dibattito marxiano secondo cui le crisi economiche non sono un'eccezione del modo di produzione capitalistico ma semmai la sua cifra qualificante, mentre per un economista liberale un avvenimento negativo in economia potrebbe rappresentare solo un passeggero e parziale malfunzionamento che necessita di una correzione in attesa di una pronta “guarigione”, ma non il *sintomo* di una crisi sistemica. Persino in Italia abbiamo assistito a diversi commentatori che hanno sottolineato come la crisi dell'area Euro non fosse necessariamente una conseguenza di quanto accaduto negli Stati Uniti nel 2008 ma il frutto di scellerate politiche pubbliche assolutamente locali. Siamo dunque nel mezzo di una crisi *del* capitalismo o di una crisi *nel* capitalismo? E qual è lo stato di salute del capitalismo contemporaneo?

Stando a molti film che a Hollywood e non solo sono usciti negli ultimi anni sembra proprio che una crisi economica di dimensioni planetarie sia accaduta (e stia accadendo) davvero e che il capitalismo sia ritornato prepotentemente come *oggetto* di speculazione nell'immaginario non solo americano. Tuttavia se di oggetto si tratta, è un oggetto la cui trasparenza è tutt'altro che evidente e fuori discussione. Nonostante i numerosissimi esempi di opere dell'immaginario che abbiano direttamente o indirettamente intercettato i temi della crisi economica, la questione di che cosa voglia dire "rappresentare" un evento economico (e ancora di più nel caso di una crisi economica) ci pare di primaria importanza, sia teorica sia direttamente (e conseguentemente) politica.

Il circolo del presupposto-posto

Proviamo a specificare meglio. Rappresentare un evento economico può voler dire molte cose differenti. *Il Capitale* di Marx è un esempio letterario formidabile di una descrizione del funzionamento di un'economia mondiale in un certo periodo storico (che è quello attuale). Ma la strategia argomentativa adottata è estremamente complessa e si caratterizza in modo particolare per una specificità: l'andamento dialettico. O più precisamente si potrebbe definire con quello che il filosofo Roberto Finelli ha chiamato il circolo del presupposto-posto. Il circolo del presupposto-posto indica un procedimento per cui un termine che all'inizio viene considerato come pura ipotesi soggettiva, acquisisce al termine dello svolgimento concettuale un carattere di realtà oggettiva. O in altre parole, un elemento all'inizio dello svolgimento argomentativo *presuppone* già l'intero svolgimento argomentativo (non ancora avvenuto) che lo *porrà* solo al termine come elemento costitutivo del tutto sviluppato di cui è parte. Marx dice nell'incipit del *Capitale* che la società si presenta come un "immane raccolta di merci" e che "la merce singola si presenta come sua *forma elementare*".² La parola "merce" però non ha il significato che gli viene dato nel senso comune quanto invece quello puramente relazionale di unità costitutiva del capitale-come-tutto. Questo vuol dire che già dalla prima frase noi vediamo implicato e presupposto l'intero svolgimento argomentativo de *Il Capitale*: abbiamo già implicitamente il mercato mondiale, l'accumulazione di capitale, l'organizzazione produttiva capitalistica, il capitale monetario etc. Il significato di quel termine – merce – all'inizio assolutamente ambiguo verrà *posto* solo alla conclusione del Terzo Libro quando il *Capitale* sarà già stato analizzato in tutte le sue forme attualizzate. Il capitalismo per Marx è principalmente questo: un modo di produzione che è già nella sua effettualità un *tutto*, e che non può che essere analizzato dall'interno (non esiste per definizione un "fuori" del capitalismo, né spaziale né temporale). Questo ci potrebbe già indicare un problema teorico non di poco conto per quanto riguarda la rappresentazione *visiva* del capitalismo o della crisi economica: come è possibile *vedere* un oggetto *se ne siamo all'interno*? Come è possibile *guardare in faccia il capitalismo*? Come è possibile, se la crisi economica è un *sintomo* del

capitalismo, *metterla in immagini* per guardarla, dal momento che ci siamo costitutivamente dentro?

Guardare in faccia il capitalismo

Jacques Lacan definiva il mondo delle immagini come “immaginario”: ovvero appartenente a un registro dell’esperienza basato sul rapporto a due tra soggetto e oggetto separati tra di loro. È solo tramite le immagini che ci costituiamo come soggetto autosufficiente (in psicoanalisi si chiama Io), ed è solo tramite le immagini che riduciamo l’oggetto ad altro da Sé. L’immaginario si rappresenta un mondo fatto di oggetti a sé stanti, tutti indipendenti e separati gli uni dagli altri e tutti apparentemente autosufficienti. Sarà solo tramite l’avvento di un elemento terzo che questo idillio duale verrà rotto e portato al dinamismo della struttura (per definizione dis-pari). Ma fintanto che siamo nel mondo dell’immaginario l’immagine è sempre *immagine d’altro* secondo quel modello delle scienze empiriche dove il soggetto si avvicina all’oggetto come ad un altro esterno al Sé. Il campo visivo si basa infatti su un punto di vista che per definizione ne è escluso (l’occhio che non può vedersi vedere), e il correlato della visione non può che essere di riflesso “gettato fuori” dal punto d’osservazione, o per meglio dire, gettato fuori dal proprio occhio. Se è vero che il capitalismo non è un oggetto fuori dal Sé, ma è un tutto che circonda il Sé, che lo sovra-determina e lo abbraccia, come è possibile metterlo in immagini senza “gettarlo fuori” dal punto di vista e dunque coltivare l’illusione che il punto di vista ne sia escluso? Come è possibile costruire un’immagine del capitalismo?

Ejzenštein lo aveva capito perfettamente, lui che proponeva un cinema che “non riprendeva un’azione da diversi punti di vista” secondo il modello della rappresentazione dato dall’empirismo (ovvero, che non riduce l’oggetto a correlato dello sguardo) ma che semmai costruiva nella pluralità delle “molte azioni” (o per meglio dire, nel loro “montaggio”) un “punto di vista” irriducibile a farsi oggetto “gettato fuori dall’occhio”: e che quindi poteva essere più adatto a porsi il problema di un’immagine del capitalismo che assumesse la sua pervasività (il suo essere un Tutto senza punto di vista esterno) e nello stesso tempo la totale internità dell’occhio al proprio oggetto (e dunque l’impossibilità di guardarlo dall’esterno). Ma prima di entrare nel dettaglio dei celebri appunti di lavoro per un film su *Il Capitale* da parte di Ejzenštein, è interessante notare come questa tensione verso l’impossibilità di “mettere in immagini” il capitalismo non si limiti ad un problema teorico di teoria della rappresentazione ma pervada in lungo e in largo diverse espressioni del cinema Hollywoodiano degli ultimi anni, nel momento in cui sotto i colpi realissimi della crisi economica il bisogno di metterla in immagini si è fatto sempre più urgente.

Lo spettro dell’economia

Non ci sarebbe nemmeno bisogno di scomodare Marx, Ejzenštein o la dialettica hegeliana per capire che le immagini dell'economia e del capitalismo che circolano nel nostro immaginario sono estremamente povere. Se guardiamo un qualunque canale di news finanziarie in qualunque paese del mondo vediamo nella stragrande maggioranza dei casi sempre le stesse immagini: persone che parlano al telefono dalle sedi di alcune borse valori; dei numeri digitali che scorrono su degli schermi al plasma; colletti bianchi intenti nel proprio lavoro; primi piani di mani che contano delle banconote etc. In linea con l'invisibilità dei luoghi della produzione reali che ha contraddistinto l'offensiva ideologica degli ultimi anni, l'economia è diventata una faccenda astratta, disincarnata, senza la concretezza delle ripercussioni sociali che invece continua a influenzare. È così che quando le prime conseguenze sociali della crisi dei subprime hanno iniziato a diventare significative, alcuni registi hanno provato a colmare questo gap e a volgere lo sguardo là dove l'economia si faceva carne. Michael Moore nel suo bellissimo *Capitalism: a Love Story* vuole andare a vedere il momento in cui l'istituto finanziario che ha concesso il mutuo ipotecario va a riprendersi la casa, cacciando e letteralmente mettendo in mezzo ad una strada una normalissima famiglia middle class (con l'umiliazione dell'assegno di poche decine di dollari per avere ripulito da sé la propria casa, evitando alla banca i costi dell'impresa per lo sfratto). Jason Reitman nel suo *Up in the Air* ci fa vedere il dirigente di un'impresa finanziaria che deve andare a "ristrutturare" le imprese creditrici licenziando uno ad uno i cosiddetti "esuberanti": ovvero il momento in cui le esigenze di taglio del costo del lavoro guardano negli occhi il lavoratore. Ma scene del genere accadono in tutta l'ultima produzione di Jia Zangh-Ke, o in *Wall Street: Money Never Sleeps* di Oliver Stone, o in *The Informat!* o *The Girlfriend Experience* di Steven Soderbergh e in moltissimi altri (la lista dei film che hanno incrociato i temi della crisi economica è molto lunga). L'esigenza comune è quella della *drammatizzazione* di un accadimento economico: di andare a guardare l'evento singolare che riesca a svelare la verità generale del capitalismo, là dove l'economia incrocia le vite delle persone e presenta la sua natura più vera. In alcuni casi si arrischia persino a varcare le soglie della psicologizzazione. Ma è possibile?

L'andamento dialettico del ragionamento marxiano ne *Il Capitale* nasceva non da esigenze di natura esplicativa (presentare la tecnica argomentativa più semplice ed efficace per persuadere l'interlocutore), ma semmai dalla particolare natura dell'oggetto preso in esame. Un oggetto che appunto non si presenta di fronte ai nostri occhi nella sua totalità, ma che circonda, determina e include il soggetto che lo vorrebbe esaminare. Ma proviamo a vederlo in concreto: se ci raffiguriamo la rete causale che sta alla base della crisi economica attuale siamo costretti a mettere insieme tempi e spazi anche molto distanti tra loro. La crisi dei mutui subprime nasceva dalla necessità di sostenere il consumo di una middle-class americana che vedeva progressivamente eroso il

potere d'acquisto dei propri salari; ma dall'enorme consumo americano dipendevano le esigenze di realizzazione dei profitti delle industrie manifatturiere dei maggiori paesi esportatori del mondo: la Cina e la Germania; ma dall'industria manifatturiera tedesca, e dal suo progetto neo-mercantilista, si legavano i destini delle declinanti industrie del sud Europa (oltre che la deflazione dei salari dei lavoratori tedeschi); ma dalle declinanti industrie del sud Europa erano legati i bilanci pubblici di questi paesi in deficit commerciale; e da questi bilanci erano legati le speculazioni sui titoli di stato etc. etc. Ci rendiamo conto che sia un'immagine enormemente semplificata in un contesto dove i fattori in gioco sono molto più numerosi e molto più complessi³ ma può dare una parziale idea dell'estensione e della profondità di questa rete causale. L'illusione di poter ridurre una crisi economica all'unità di spazio e tempo propria dell'immaginario è dunque destinata inevitabilmente a fallire visti i numerosissimi e complessi livelli di mediazione che vi sono implicati. Il cinema è dunque destinato ad abdicare al suo tentativo di "mettere in forma d'immagine" un oggetto che è ad un tempo troppo disincarnato e troppo onnipresente come il modo di produzione capitalistico? È ancora possibile illudersi di creare un'immagine del Tutto che struttura e regola l'intera tessitura dell'esistente?

Ejzenštein

Sergej Ejzenštein ci provò. O quanto meno spese una buona fetta del suo tempo a pensare a come farlo. Il risultato sono una ventina di pagine scritte tra l'autunno del 1927 e la primavera del 1928 sull'onda dell'entusiasmo per la realizzazione di *Ottobre*. Sono delle note nelle quali si alternano divagazioni dispersive a vere e proprie illuminazioni teoriche nelle quali emerge la profonda sensibilità dialettica di Ejzenštein nei confronti del mezzo cinematografico.

Il progetto era la messa in immagini de *Il Capitale* di Marx. E naturalmente su un progetto così ambizioso, ancorché abortito, un'enorme quantità di speculazioni e congetture sono fatte negli anni, fino ad arrivare ad un recente documentario di svariate ore, molto pertinente, realizzato da Alexander Kluge nel 2010: *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*. All'interno di questo documentario composto come spesso avviene nelle opere di Kluge da vari spezzioni di reading, performance, interviste, brani di libri etc. vi è un piccolo cortometraggio di Tom Tykwer intitolato *The Inside of Things*. Questa breve opera inizia con una donna che corre di fronte al portone di un condominio, ma dopo pochi secondi vediamo l'immagine fermarsi: per una decina di minuti una voce *off* isola uno per uno i vari elementi componenti l'immagine bloccata: un citofono, la serratura di una porta, il numero civico, le scarpe di pelle della donna, la sua borsa e così via. Uno per uno questi oggetti vengono analizzati: dove sono stati fatti? In che periodo storico sono stati inventati e hanno iniziato ad essere prodotti? dove vengono fabbricati etc? In una parola: qual è la loro storia, economica ma non solo? Gli

oggetti che vediamo comporre il nostro mondo sono innanzitutto delle merci, che vuol dire che sono il prodotto di una complessa architettura di mediazioni che implicano sempre la dimensione mondiale del mercato, una certa organizzazione delle produzioni e tutta quella rete di nessi causali che abbiamo visto essere alla base della regolazione dello stato di cose dell'economia mondiale. Ogni oggetto di questa immagine viene "aperto" a quelle che sono le sue molteplici implicazioni. La cosa interessante è però la distanza tra il mondo come "immane raccolta di merci" e la sua impressione immediata, spontanea, psicologica (Lacan la chiamerebbe "immaginata"). "Aprire" una merce vuol dire però vedere il percorso che ha fatto prima di essere venduta, i lavoratori che l'hanno prodotta, quelli che l'hanno pensata e progettata, i soldi che sono stati investiti per farla, i banchieri e il mercato azionario che hanno permesso gli investimenti etc. Come è possibile mettere insieme in un'immagine – per definizione unità di spazio e tempo – tutte queste migliaia di uomini e donne, questi mondi diversi, questi spazi così lontani? Ejzenštein comprende che per creare un'immagine del capitalismo c'è bisogno di *associare* questi mondi distanti tra loro ma *mediati* della rete di eventi regolati dall'economia capitalistica: vuole rendere visibile questo movimento di "apertura" della merce che non è nient'altro che rendere visivo il metodo dialettico stesso.

Ejzenštein si fa aiutare sorprendentemente da un'opera che sembrerebbe tutto il contrario di uno svolgimento dialettico: *l'Ulisse* di James Joyce. Nella nota del 6 aprile 1928 scrive:

Il primo abbozzo *strutturale* del *Capitale* consiste nel prendere lo svolgimento banale di un avvenimento assolutamente privo di riferimenti. Diciamo "la giornata di un uomo" [...]. E gli elementi di questa catena sono momenti di partenza per la formazione di associazioni. [...] Per orientarci possiamo prendere qualcosa di simile dall'*Ulisse*. Joyce può aiutare la mia intenzione.⁴

Ejzenštein fa riferimento a un capitolo dell'*Ulisse* dove dal problema di come fare bollire una teiera partono tutta una lunga catena di associazioni riguardo a dove viene l'acqua, qual è il funzionamento degli impianti idrici, come arriva a casa di Bloom etc. Ciò che dunque affascina Ejzenštein è proprio questo incedere interrogativo dove la banalità dell'oggetto viene "aperta" verso i diversi livelli di mediazioni che l'hanno reso possibile. L'oggetto immediato tuttavia non viene "aperto" nel senso della sua inclusione nell'orizzonte del significato e in un modo della vita soggettivo sul modello della fenomenologia heideggeriana, ma semmai viene interrogato dal punto di vista della contingente mediazione data dall'economia capitalistica. Come ha notato Fredric Jameson, l'idea di Ejzenštein si basa su "una versione marxiana dell'associazione libera freudiana – la catena causale che riporta la superficie dell'esperienza e della vita quotidiana alla stessa fonte della produzione [...] Ejzenštein propone di fare qui ciò che aveva tentato di fare Brecht nel dibattito sul caffè in *Khule Wanpe*: riportare i sintomi visibili alle loro cause assenti (o non totalizzabili)"⁵. Ejzenštein coglie, in stupefacente anticipo sui tempi, la

connessione tra il procedimento dialettico dell'analisi marxiana della merce e l'analisi psicoanalitica del sintomo (che prende da Joyce), dove l'associazione libera diviene lo strumento con cui collegare tra loro reti causali che sembrano tutt'altro che evidenti se ci limitassimo al registro dell'immaginario o dell'immediatezza spazio-temporale. La nota del 7 aprile (delle ore 00.45!) è quella nello stesso tempo più rivelatrice di questa sensibilità e più vicina al programma concreto per una scena:

Durante tutto il film la moglie cuoce la minestra per il marito che torna a casa. N.B. Si possono avere due temi intersecantisi per associazione: la moglie che cuoce la minestra e il marito che torna a casa. L'associazione nella terza parte va (ad esempio) dal pepe col quale lei condisce: Pepe: Caienna. L'isola del diavolo. Dreyfus. Lo sciovinismo francese. Il "Figaro" nella mani di Krupp. La guerra. Le navi affondate nel porto. (Certamente non in tale quantità!!) N.B. È bella per la sua originalità il passaggio: *pepe – Dreyfus – Figaro*. Le navi inglesi affondate (secondo Kushner "103 giorni all'estero"): sarebbe bello ricoprirle col coperchio della pentola. Potrebbe anche non essere il pepe, ma il petrolio per la stufetta a kerosene con passaggio nell' "oil".⁶

La minestra, preparata dalla moglie all'operaio nel momento suo ritorno a casa, doveva essere per Ejzenštein il simbolo di quel minimo sollievo che placa il bisogno di svolta sociale ("una brava massaia è un grandissimo male e un freno fortissimo per lo scoppio rivoluzionario"⁷). Da qui prende avvio tutta la catena delle associazioni (non molto diversa dal cortometraggio di Tykwer): l'operaio mette il pepe sulla minestra, ma da dove viene il pepe? Da "Caienna" nella Guyana Francese; ed è proprio in Guyana, nell'Isola del Diavolo appena fuori Caienna che "Dreyfus" venne mandato ai lavori forzati dopo essere stato condannato nel 1894 in seguito al celebre *affaire* dove emerse tutto lo "sciovinismo francese" propagandato da "Figaro". E chi finanziava "Figaro"? "Krupp", le famose acciaierie tedesche che non solo supportavano il giornale ma furono anche una delle più grande industrie belliche del mondo; il che porta alle navi inglesi affondate "che sarebbe bello ricoprire col coperchio", proprio come se fossero granelli di pepe nella pentola...

L'utopia di Ejzenštein era quella di *produrre* in modo diretto, quasi corporeo, attraverso questo sistema a volte alquanto bizzarro di associazioni libere visive un affetto: quello della comprensione intellettuale del modo di produzione capitalistico. L'arte didattica doveva essere una produzione a mezzo di immagini di *stimolazioni fisiche*, tra cui quella intellettuale. E non è un caso che l'idea di un film tratto da *Il Capitale* di Marx fosse innanzitutto per Ejzenštein uno strumento didattico per fare comprendere anche al contadino analfabeta o all'umile operaio come funzionasse lo sfruttamento del modo di produzione capitalistico senza passare per la faticosa complessità delle mediazioni dell'opera di Marx. Tralasciando l'evidente portato di idealizzazione e ingenuità nella fiducia delle possibilità di comprensione non-linguistiche date dal mezzo

cinematografico, Ejzenštein colse tuttavia del capitalismo e del problema della sua rappresentazione un tratto fondamentale, la cui attualità è ancora tutta da indagare. Il fatto che il capitalismo è un Tutto, e che l'unica possibilità di metterlo in immagini non è quella data dall' "immaginario" o da un modo della rappresentazione - mutuato dalle scienze empiriche - che pone il correlato del punto di vista all' esterno dell'occhio. Ma semmai che si debba mettere in immagini il capitalismo a partire da un'inevitabile internità. Dove la posta in palio della rappresentazione non è tanto il grado di adeguamento al reale dell'oggetto rappresentato, quanto il grado di cambiamento che lo sguardo e che il visivo possono provocare "da dentro" nei confronti di quell'oggetto - il capitalismo - che da tutti i lati li circonda.

In questo senso ci rallegriamo che il cinema contemporaneo, anche di Hollywood, si occupi delle conseguenze che la crisi economica sta provocando ai quattro angoli della terra, ma forse - fedeli all'XI tesi su Feuerbach⁸ - sarebbe tempo che da un problema che attiene alla giustezza del modo di rappresentazione della crisi economica, si passasse al problema della sua trasformazione. E questo non tanto per una facile chiamata alle armi, quanto perché l'internità al modo di produzione capitalistico è un dato di realtà che riguarda ogni aspetto dell'esistenza; la conseguenza è che ogni azione umana non si limita mai a guardare il mondo dall'esterno, ma produce sempre un (seppur minimo) cambiamento. Il problema - anche del cinema - è comprendere in quale direzione volerlo condurre.

Pietro Bianchi

Note

¹ Sergej Ejzenštein, *Come portare sullo schermo il Capitale di Marx*, in *Ejzenštein, FEKS, Vertov, Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, a cura di Paolo Bertetto, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 176.

² Karl Marx, *Il Capitale. Critica dell'economia politica. Libro primo*, a cura di Delio Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 67.

³ Per una ricostruzione approfondita e chiara della crisi capitalistica dopo il 2008 rimandiamo a Riccardo Bellofiore, *La crisi capitalistica, la barbarie che avanza*, Trieste, Asterios, 2012; Riccardo Bellofiore, *La crisi globale, l'Europa, l'euro, la Sinistra*, Trieste, Asterios, 2012, e Vladimiro Giacché, *Titanic Europa. La crisi che non ci hanno raccontato*, Reggio Emilia, Aliberti, 2012.

⁴ S. Ejzenštein, *Come portare sullo schermo il Capitale di Marx*, cit., p. 173.

⁵ Fredric Jameson, "Marx and Montage", in *New Left Review*, n. 58, luglio-agosto 2009, p. 113.

⁶ S. Ejzenštein, *Come portare sullo schermo il Capitale di Marx*, cit., p. 175.

⁷ *Ivi*, p. 174.

⁸ "I filosofi hanno [finora] solo interpretato diversamente il mondo; si tratta ora di trasformarlo".