

Speciale

La crisi del capitalismo secondo Michael Moore

Vista a paio d'anni di distanza e alla luce delle contestazioni di Occupy Wall Street, la sequenza conclusiva di *Capitalism: a Love Story* (2009) in cui Michael Moore delimita con un nastro della polizia l'edificio della borsa americana, assume quasi i contorni di un manifesto programmatico contro quella che è considerata la "scena del crimine" della crisi economica mondiale. La recente partecipazione di Moore al movimento di protesta nato nel distretto finanziario di New York sembra poi chiudere il cerchio aperto dal documentario, che termina con l'invito dell'autore a unirsi in fretta alla sua azione dimostrativa, un appello al quale danno involontariamente risposta i contestatori di Zuccotti Park. Questo cortocircuito, in cui un film funziona da apparente chiamata alle armi per i manifestanti, più che come proclama o come profezia può essere letto quale naturale conseguenza di una personalizzazione spinta all'estremo, in cui «il regista diventa egli stesso un divo e «scende» dal commento, che mantiene l'autore come una presenza nell'ombra, fornendone un'immagine più o meno compiaciuta»¹. *Capitalism: a Love Story* è infatti l'ultimo titolo di una filmografia segnata coerentemente dall'attivismo politico-sociale e dal corpo a corpo con la realtà nordamericana, una pellicola che si interroga sugli effetti nocivi del capitalismo puntando l'attenzione sullo scenario attualissimo della crisi internazionale. Raccontando la sua personale visione del terremoto finanziario, Moore gira un lavoro frammentato e narrativamente confuso rispetto ai film precedenti, incentrati su questioni e problemi più circoscrivibili: dai licenziamenti della General Motors (*Roger&Me*, 1989) alla vendita delle armi (*Bowling for Columbine*, 2002), dall'11 settembre (*Fahrenheit 9/11*, 2004) al sistema sanitario statunitense (*Sicko*, 2007). Con quest'ultimo lavoro, l'opera del regista si contraddistingue per l'exasperazione del coinvolgimento personale – sempre notevole a dire il vero, ma in passato "limitato" all'onnipresenza fisica, alla denuncia e all'interpellazione dello spettatore - al fine di affermare e spettacolarizzare le proprie argomentazioni: se in *Sicko* Moore parte alla volta di Guantanamo per far curare gli eroi delle Torri Gemelle, in *Capitalism* si dirige alla sede centrale della Goldman Sachs con una camionetta blindata, con l'obiettivo di chiedere indietro i soldi dei contribuenti americani.

Per raccontare la crisi economica e la messa in discussione del modello capitalista, Moore pesca nel repertorio stilistico che ha reso celebri i suoi film: i continui riferimenti autobiografici con i super8 di famiglia già visti in *Roger&Me* e la partecipazione del padre; la critica dei media e la satira politica attraverso un'attenta ricerca di *found footage*; la fusione di uno sguardo ironico e allo stesso tempo melodrammatico. Sono soprattutto i collegamenti con la sua

opera prima *Roger&Me* ad apparire palpabili, sia per l'impiego di interi brani del film – l'intervista a Tom Kay della General Motors – sia per gli omaggi espliciti – con l'autore che dopo vent'anni prova a salire al quattordicesimo piano del colosso automobilistico di Detroit – sia per il riproporsi di scene viste nel lavoro d'esordio, ad esempio gli sfratti dei cittadini senza lavoro. Questi contatti se da un lato possono essere interpretati come un segnale di piatto riciclo di formule già sfruttate, dall'altro marcano il legame di continuità tra due pellicole che si propongono di fornire una visione della crisi economica, e che montate insieme restituiscono un ritratto spietato della società statunitense dagli anni ottanta a oggi. Ma come affrontare un processo ancora in corso, e di così difficile definizione, con uno strumento che richiede precisione e attendibilità come il documentario?

L'opzione privilegiata si traduce nella forzatura dei confini e delle regole del documentario, con il disinteresse per i dati, per l'attendibilità della cronologia e delle posizioni espresse², a favore di un catalogo di episodi uniti da un filo logico talvolta sottile, sorretto dal commento in *voice over*. La scelta si sposa bene con la direzione interventista dell'autore, che con la sua presenza modifica l'esito di certi avvenimenti, secondo un impianto che va oltre la tipologia del documentario cosiddetto interattivo. Nella celebre distinzione proposta da Bill Nichols – in cui si individuano quattro modi di pratica del documentario: espositivo, di osservazione, interattivo e riflessivo – il modo interattivo attribuito a documentaristi come Jean Rouch, de Antonio e Connie Field, si distingue per il desiderio di rendere più evidente la prospettiva del filmmaker, il quale interagisce direttamente con gli individui, partecipando agli eventi raccontati.³ La massiccia interazione di Moore, colloca lo spettatore davanti a una lettura molto parziale e coinvolta dell'esperienza della crisi, con una conseguente personalizzazione percepibile nella ricostruzione delle relative cause e delle vie d'uscita. Il caso forse più emblematico di questa manipolazione si incontra nel montaggio parallelo che dà l'avvio al film, in cui un vecchio documentario dell'Enciclopedia Britannica sulla caduta dell'antica Roma è accostato ironicamente a immagini di declino della odierna società capitalista. Una simile operazione è condotta più avanti su alcune scene del *Gesù di Nazareth* di Zeffirelli, quando un lavoro di ridoppiaggio ci restituisce un Cristo sostenitore dei profitti finanziari e della deregolamentazione bancaria. Entrambe le sequenze, più che metterci al corrente sull'andamento della crisi, rispecchiano la visione dei fatti condivisa dall'autore.

Alcuni recenti documentari di grande successo, come quelli di Moore o come quelli di Morgan Spurlock (*Super Size Me*, 2004), convergono verso questa direzione: superano le barriere del modo interattivo per introdurre prepotentemente il regista nei meccanismi delle relazioni causa-effetto. Una delle conseguenze è la creazione di un'istanza narrante che assume molti tratti degli eroi finzionali, figure per eccellenza deputate a scandire e a mettere in

moto gli eventi, confondendo i limiti di separazione tra realtà e fiction. In *Super Size Me*, l'esperimento alimentare di Morgan Spurlock – che per trenta giorni si ciba esclusivamente presso i fast food della catena Mc Donald's – è condotto attraverso un procedimento di immersione nel punto di vista del personaggio principale. Lo stesso accade in un altro documentario come *Gasland* (Josh Fox, 2010) e nello stesso *Capitalism*.

Una delle chiavi per raggiungere questa identificazione è fornita dall'impiego della soggettiva, strumento narrativo che appartiene da sempre al regime della finzione. In *Capitalism*, la partecipazione davanti alla cinepresa del regista-attore-personaggio spinge a identificarci ora con il protagonista, ora con gli altri comprimari della vicenda. Una delle scene iniziali del film, quella in cui una famiglia della Carolina del Nord viene sfrattata dallo sceriffo, è realizzata con la telecamera dai personaggi barricati in casa, e si apre con un'efficace soggettiva che scruta l'arrivo della polizia dalle veneziane della finestra. Come in un thriller, la scena si carica di un valore emotivo, con la famiglia asserragliata mentre in montaggio alternato lo sceriffo e i suoi uomini sono intenti a sfondare la porta. L'identificazione con i protagonisti è accentuata dall'uso della soggettiva in tutte le sue varianti, come si nota nella sequenza girata agli archivi nazionali di Washington DC, in cui Moore va a consultare le copie originali della costituzione americana. Alla mancanza di attendibilità di alcune scene, caratteristica spesso attribuita al regista di *Fahrenheit 9/11*, fa da contraltare il ricorso a espedienti narrativi del cinema di finzione, che influisce in modo determinante sulla rappresentazione della crisi economica nel film.

Per comprendere meglio questi effetti, tornerà utile un confronto con *Inside Job* (C. Ferguson, 2010), rigoroso documentario espositivo sulla crisi realizzato citando dati, fonti e grafici, oltre che ricorrendo a testimoni privilegiati del collasso finanziario. Se *Inside Job* si propone un obiettivo interamente informativo, in cui a dominare è il canale verbale della voce, *Capitalism* abbandona l'autorità del documentario classico per favorire le testimonianze "emozionali" dell'uomo della strada. La differenza si coglie bene nel diverso trattamento riservato a quei personaggi comuni a entrambi i film. Il presidente George W. Bush diventa ad esempio oggetto di una satira quasi continua all'interno di *Capitalism*, mentre in *Inside Job* è dipinto solo come massimo rappresentante di un governo implicato nella genesi della crisi; se nel film di Moore il docente di economia Kenneth Rogoff è mostrato in totale imbarazzo quando prova a spiegare cosa sono i derivati, nel documentario di Ferguson assume invece il ruolo più consono di esperto e di tecnico. A essere sintomatiche sono proprio le divergenze nel rendere conto del funzionamento di meccanismi economici complessi, come i derivati e i *credit default swap*. Moore tralascia qualsiasi funzione "educativa" per calarsi nei panni di chi non ne sa nulla e cerca di orientarsi in mezzo a un linguaggio difficile anche per gli esperti. Invece di fornire spiegazioni su questi elementi che hanno avuto un ruolo nella crisi

economica come fa *Inside Job*, Moore insiste sulla difficoltà di comprensione: la posizione del documentarista è che questi meccanismi finanziari intricati siano volutamente indecifrabili.

Questo taglio ascrive *Capitalism* a quella categoria di lavori che non si limitano a informare - secondo lo schema del classico documentario espositivo che verte sul *logos* - e che insistono invece sul *pathos* e sulla persuasione dello spettatore per spingerlo verso un cambiamento sociale.⁴ Mentre il documentario di infotainment punta a rendere più consapevole il pubblico su un determinato argomento, il documentario persuasivo ci esorta infatti a fare qualcosa, a intervenire in prima persona. Con *Capitalism* l'immagine della crisi si ricompone soltanto nel sentimento allo stesso tempo di sdegno e di reazione davanti alla disparità tra "la gente che ha tutto e la gente che non ha niente".

Massimiliano Gaudiosi

Note

¹ G. Gauthier, *Le Documentaire: un autre cinéma*, Paris, Colin, 2008³ [tr. it, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009, p. 421].

² Questa scelta non ha mancato di sollevare critiche feroci nei confronti del rigore documentario del regista fin dai tempi di *Roger&Me*. Cfr. H. Jacobson, *Michael and Me [an interview with Michael Moore]*, «Film Comment», n. 6, december 1989, pp. 16-26. Per una sintesi della critica sul film d'esordio di Moore cfr. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: an Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2001 [tr. it. *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 168].

³ Cfr. B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 32-75.

⁴ Cfr. W. Hood, "Documentary Film as a Catalyst for Social Change: *Logos, Pathos, Ethos* and the Problem of POV", *Cinemascope Independent Film Journal*, n. 17, 2012, www.cinemascope.it.